

□ ATHENA □

QUINZENÁRIO DE CULTURA
SUPERIOR

Special Issues: Athena revisited (1924-2024)

GUEST EDITORS

Carlotta Defenu

Steffen Dix

Brasília convida Pessoa

GUEST EDITOR

Ana Clara de Medeiros

EDITOR-IN-CHIEF

Jerónimo Pizarro

CO-EDITORS

Onésimo Almeida

Paulo de Medeiros



Pessoa plural n.º 26

Pessoa Plural

A Journal of Fernando Pessoa Studies

issn: 2212-4179



Pessoa Plural — A Journal of Fernando Pessoa Studies
Brown University; University of Warwick; Universidad de los Andes
www.pessoaplural.com

2019 CC BY-SA 4.0



Editor-in-chief: Jerónimo Pizarro
Co-editors: Onésimo Almeida & Paulo de Medeiros
Special Issue 1, Guest Editors: Carlotta Defenu, Steffen Dix
Special Issue 2, Guest Editor: Ana Clara de Medeiros
Book Review Editors: Patrícia Martinho Ferreira, Ana Clara de Medeiros & Antonio Cardiello

Assistant to the Editors: Marie Culpepper
Consulting Editor: Carlos Pittella
Cover design: Diego Cepeda
Cover images: Fernando Pessoa, draft for the journal's masthead ("Atena. Quinzenario de Cultura Superior", c. 1923; BNP/E3, 87-72); and "Fernando Pessoa", by João Abel Manta (from *Cartoons*, 1969-1992, Tinta-da-china [*Diário de Notícias*, Suplemento "Artes e Letras", 01-08-1974]).
Typeset in Palatino Linotype and Agency FB

For all inquiries, please contact:
Brown University, Department of Portuguese and Brazilian Studies
159 George St, Providence, RI – 02912
Tel. 401-863-3042
Fax 401-863-7261
POBS@brown.edu

Version of Record archived at the Brown Digital Repository (BDR)
https://repository.library.brown.edu/studio/collections/id_741/
ISSN: 2212-4179



Cátedra de Estudios Portugueses
Fernando Pessoa

Table of Contents

Issue 26, Fall 2024

Número 26, Outono de 2024

[PART 1: SPECIAL ISSUE / NÚMERO ESPECIAL]

Uma <i>Athena</i> plural	1
[A plural <i>Athena</i>]	
Carlotta Defenu, Steffen Dix	

[ARTICLES / ARTIGOS]

A continuidade descontínua de duas revistas centenárias	11
[The discontinuous continuity of two centenary magazines]	
Steffen Dix	

A modernidade enquanto retorno ao passado: A revista <i>Athena</i> como <i>arrière-garde</i>	32
[Modernity as a return to the past: The <i>Athena</i> magazine as <i>arrière-garde</i>]	
Carlotta Defenu	

Mera paisagem? O projeto artístico de <i>Athena</i>	50
[Mere landscape? The artistic project of <i>Athena</i>]	
Joana Cunha Leal	

“Ah, poder ser tu, sendo eu!” As traduções de Fernando Pessoa em <i>Athena</i>	76
[“Ah, to be you, while being me!” Fernando Pessoa’s translations in <i>Athena</i>]	
Margarida Vale de Gato	

Nascer duas vezes: Ricardo Reis na revista <i>Athena</i>	101
[Born twice: Ricardo Reis in the magazine <i>Athena</i>]	
Gianluca Miraglia	

Coadunados pela estética? Fernando Pessoa e Francisco Costa	115
[United by Aesthetics? Fernando Pessoa and Francisco Costa]	
Flávio Rodrigo Penteado	

<i>Athena</i> e o argonauta das sensações verdadeiras: Com um testemunho do professor Antônio Nogueira	136
[<i>Athena</i> and the argonaut of true sensations: With a testimony from professor Antônio Nogueira]	
Caio Gagliardi	

De Athena a O Ano da Morte de Ricardo Reis: Nos bastidores do encontro de Saramago com Pessoa	155
[From <i>Athena</i> to <i>The Year of the Death of Ricardo Reis</i> : Behind the scenes of Saramago's encounter with Pessoa]	
Rui Sousa	

[DOCUMENTS / DOCUMENTOS]

Quem tem medo de Athena?	186
[Who's afraid of <i>Athena</i> ?]	
Teresa Filipe	

[PART 2: SPECIAL ISSUE / NÚMERO ESPECIAL]

Brasília convida Pessoa	236
[Brasília invites Pessoa]	
Ana Clara de Medeiros	

[ARTICLES / ARTIGOS]

Álvaro de Campos, sonetista	243
[Álvaro de Campos, sonneteer]	
Paulo Henriques Britto	

O anjo de Mensagem	254
[The angel of <i>Message</i>]	
Maria Irene Ramalho	

Pessoa bancando os beats ... e o crédito dissipado da revolução surrealista	266
[Banking on Pessoa... the Beats and the lost credits of the Surrealist revolution]	
Margarida Vale de Gato	

Pessoa na voz de Pessoa: A tradução inglesa de O Banqueiro Anarchista	287
[Pessoa in Pessoa's Voice: The English Translation of <i>The Anarchist Banker</i>]	
Nicolás Barbosa	

Pessoa, o feiticeiro-mestre? Uma leitura de O Aprendiz de Feiticeiro, de Carlos de Oliveira ...	311
[Pessoa, the master sorcerer? A reading of <i>O Aprendiz de Feiticeiro</i> , by Carlos de Oliveira]	
Ida Alves	

A guerra sem guerra: a revisitação da epopeia por Pessoa e Sophia	326
[War without war: revisiting Camões' epics by Pessoa and Sophia]	
Sofia de Sousa Silva	

Da emancipação ao espanto? O Pessoa de Pimenta e o Pessoa de Pêra340
[From Emancipation to Astonishment? Pimenta's Pessoa and Pêra's Pessoa]
Lúcia Evangelista

Matrioskas de ficção: *The Nothingness Club*, de Edgar Pêra354
[Fictional matrioskas: *The Nothingness Club*, by Edgar Pêra]
Rui Sousa

[PART 2: REGULAR ISSUE / NÚMERO REGULAR]

[ARTICLES / ARTIGOS]

Whitman, lido por Pessoa386
[Whitman, read by Pessoa]
Maria Irene Ramalho

Traducir los 35 *Sonnets* de Pessoa: *corpus grammaticum* y sentimiento410
[Translating the 35 *Sonnets* by Pessoa: *corpus grammaticum* and feeling]
Madeleine Jordà-Billinghurst

Fernando Pessoa, four poems in one453
[Fernando Pessoa, quatro poema em um]
Arthur Brakel

Poemas em cinza e ouro: O itinerário português de Ronald de Carvalho467
[Poems in ash and gold: Ronald de Carvalho's Portuguese Journey]
Fernando Carmino Marques, Jerónimo Pizarro

[BOOK REVIEWS / CRÍTICAS]

Imaginar o ser: sonho, metamorfose e morte498
[Imagining the self: dream, metamorphosis and death]
Recensão do livro *Fernando Pessoa: Imagination and the Self*, 2024
Rodrigo Xavier

Louvor e Desratização de Cesariny vs. Pessoa508
[Praise and Pest Control of Cesariny vs. Pessoa]
Recensão do livro *Cesariny e o Monstro Pessoa*, 2024
Maria Silva Prado Lessa

Cartas ou cartografia do amor515
[Letters or cartography of love]
Recensão do livro *Cartas de Amor*, 2023
Ida Alves

Pessoa, Antero, Cesário, Camilo: A new anthology in English	522
[Pessoa, Antero, Cesário, Camilo: Uma nova antologia em tradução inglesa]	
Recensão do livro <i>The Complete Works of Álvaro de Campos</i> , 2023	
K. David Jackson	

[FILM REVIEWS / CRÍTICAS]

A máquina cinematográfica de Edgar Pêra	526
[The cinematoneiric machine of Edgar Pêra]	
Recensão do filme <i>Telepathic Letters</i> , 2024	
Marcelo Cordeiro de Mello	
O passageiro da página	533
[The passenger of the page]	
Recensão do filme <i>O Passageiro</i> , 2018	
Marcelo Cordeiro de Mello	

Uma *Athena* plural

[A plural *Athena*]

Carlotta Defenu*

Steffen Dix**

Palavras-chave

Athena: Revista de Arte, Centenário, Obra aberta, Pluralidade, Literatura, Arte.

Resumo

Por ocasião do centenário da publicação do primeiro número da revista *Athena*, este *special issue* da *Pessoa Plural* oferece uma revisitação plural e original da revista criada por Fernando Pessoa em colaboração com Ruy Vaz. Para interpretar uma publicação revelada há cem anos, considera-se essencial explorar o contexto específico em que *Athena* surgiu. Sobretudo, interessa-nos o diálogo entre *Athena* e *Orpheu* – a primeira grande revista pessoana – bem como o panorama nacional e internacional em que se insere. *Athena* representa uma reflexão complexa sobre uma época de grandes transformações, aproximando-se ou contrastando com outros projetos culturais emergentes na Europa da primeira metade do século XX. Este dossier problematiza aproximações, continuidades e divergências entre os tempos de *Orpheu* e *Athena*, situando esta última enquanto objeto cultural singular e fundamental na bibliografia pessoana.

Keywords

Athena: Revista de Arte, Centenary, Open Work, Plurality, Literature, Art.

Abstract

On the occasion of the centenary of the first issue of the magazine *Athena*, this special issue of *Pessoa Plural* offers a diverse and original revisiting of the magazine created by Fernando Pessoa in collaboration with Ruy Vaz. To interpret a publication revealed a hundred years ago, it is essential to explore the specific context in which *Athena* emerged. Above all, we are interested in the dialogue between *Athena* and *Orpheu*—Pessoa's first major magazine—as well as the national and international landscape in which it is situated. *Athena* represents a complex reflection on an era of great transformations, aligning or contrasting with other emerging cultural projects in early 20th-century Europe. This dossier explores the connections, continuities, and differences between the times of *Orpheu* and *Athena*, situating the latter as a unique and essential cultural object in Pessoa's bibliography.

* Universidade Nova de Lisboa/ IELT.

** Centro de Estudos Globais – Universidade Aberta (CEG-UAb).

Ao filósofo pré-socrático Heráclito são atribuídas as seguintes palavras: “Não se pode entrar duas vezes no mesmo rio” (cf. CARNEIRO LEÃO, 1980: 113). Esta frase aplica-se a todos os aspectos da vida, incluindo, por exemplo, a leitura de um poema. Dado que as condições sociais e emocionais influenciam permanentemente o nosso comportamento cognitivo, lemos o mesmo poema sempre de forma diferente. Contudo, cada poema é também um objeto singular, determinado por códigos linguísticos e materiais específicos, que o distinguem de todos os outros e condicionam as suas possibilidades de leitura. Assim, um poema é sempre o mesmo e, ao mesmo tempo, outro.

Em *Obra Aberta*, Umberto Eco afirma que, embora um autor conceba a própria obra a partir de uma rede de efeitos comunicativos, de modo que essa obra possa ser compreendida e apreciada conforme a sua criação, cada apreciador traz consigo uma realidade existencial peculiar, assente numa sensibilidade específica e numa bagagem cultural que fazem com que a compreensão de uma obra de arte seja sempre orientada por uma perspectiva individual. É nesse sentido que “uma obra de arte, forma acabada e fechada na sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é igualmente aberta, com possibilidade de ser interpretada de mil modos diferentes sem que a sua irreproduzível singularidade seja por isso alterada” (ECO, 1989: 68).

Estas constatações levantam várias dificuldades quando referidas a um poema em particular e ainda mais quando se aplicam à obra literária de um autor ou ao conteúdo de uma revista que reúne diversos poetas, escritores ou artistas. Se, no momento em que uma revista foi publicada, já se notavam divergências e contrastes entre os projetos autorais dos seus vários colaboradores e entre estes e a sociedade envolvente, o que dizer de quem entra em contato com a revista a partir de um contexto sociocultural completamente diverso? Quais serão os critérios a adotar ao interpretar uma revista de literatura e arte que é, simultaneamente, modernista e centenária? A leitura que hoje propomos ao leitor deste número da *Pessoa Plural* será sempre um “terceiro território”, situado entre o que podemos inferir do discurso programático de Pessoa, principal ideólogo de *Athena*, e o que inevitavelmente advém do nosso tempo, das nossas experiências de leitores e agentes culturais, bem como do acesso ao que sucedeu após a publicação da revista, incluindo as suas repercussões imediatas ou posteriores na trajetória de outros escritores e em publicações subsequentes.

Independentemente da nossa própria interpretação, há várias razões objetivas para uma revisitação permanente de obras literárias que não fazem parte do nosso discurso quotidiano. Não se trata apenas de constatar que algumas dessas obras podem ser consideradas testemunhos históricos, mas também de questionar por que motivo essas obras em particular – e não outras – se tornaram testemunhos históricos. Em outras palavras, por que razão surgiu o consenso coletivo de que certas obras literárias históricas merecem ser revisitadas regularmente?

Antes de mais, importa recordar o contexto global ao qual, de certa forma, *Athena* pertence, ainda que fruto de associações críticas discutíveis, mas determinadas pela necessidade de arrumar escritores, respetivas produções e agrupamentos em gerações, ciclos criativos, dinâmicas de interação conjunta ou propostas de rutura e reação ao seu contexto e aos seus precursores. E que, obviamente, merecem, neste âmbito como em qualquer exercício de releitura, ser sujeitos a inquérito, tanto mais produtivo quanto maiores forem a distância e os recursos de que dispusermos para iluminar os mesmos assuntos a partir de ângulos progressivamente desdobrados.

Assim, a narrativa de *Athena* que nos importa convocar e discutir começa, necessariamente, na primavera e verão de 1915, quando em Lisboa surgiram os dois números da revista *Orpheu*. É essa primeira publicação da geração que ficará identificada pelo nome da revista – *Orpheu* – que determinará as condições de acesso crítico às que se seguiram. A esse conjunto pertencem diferentes tipologias de publicações, incluindo as revistas efémeras surgidas no ano subsequente, *Centauro* e *Exílio*, a revista relativamente isolada que mais longe parece ter ido no diálogo provocatório com as vanguardas europeias, *Portugal Futurista* (1917), o projeto de *Contemporânea* (1915; 1924-1926), que se apresentou com pretensões de renovar o espírito de *Orpheu*, mas com diferenças programáticas consideráveis – evidenciadas pelo próprio Pessoa¹ – ou mesmo a revista mais emblemática e duradoura da geração seguinte, *presença* (1927-1940).

Quando, a partir de outubro de 1924, saíram os cinco números da revista *Athena*, considerada uma revista “puramente da arte”, como se lê numa entrevista concedida por Pessoa ao *Diário de Lisboa* (PESSOA, 1924: 5), a figura de Fernando Pessoa ficou indelevelmente ligada a esta publicação, agora como um dos principais responsáveis, juntamente com Ruy Vaz, e o único com continuidade evidente relativamente aos editores do segundo número de *Orpheu*. Apesar dos diferentes protagonismos que as duas revistas tiveram junto da crítica subsequente, *Athena* deve ser considerada, juntamente com *Orpheu*, uma das mais importantes revistas do modernismo português ou, pelo menos, uma das revistas mais representativas da primeira geração normalmente associada a esse movimento, dado que *presença* ocupa um terceiro momento, afastado — uma “contra-revolução do modernismo português”, de acordo com a definição de Eduardo LOURENÇO (1974) —, porém indispensável e com diálogos importantíssimos com os dois periódicos antecessores. No seu tempo, *Orpheu* foi entendida como uma revista provocadora; *Athena*, por seu lado, parece, a um primeiro olhar, mais comedida e associada à situação literária contemporânea, e talvez por isso tenha sido aparentemente mais ignorada pelo público coetâneo.

¹ Relembre-se a carta de 4 de agosto de 1923 que Fernando Pessoa envia a Armando Côrtes-Rodrigues e na qual afirma: “V. tem visto a *Contemporânea*. É, de certo modo a sucessora do *Orpheu*. Mas que diferença! que diferença! Uma ou outra coisa relembra esse passado; o resto, o conjunto...” (PESSOA, 1985: 71).

Embora *Orpheu* tenha sido apenas o produto de um pequeno grupo de jovens poetas e artistas, na altura ainda desconhecidos, conseguiu provocar imediatamente um grande escândalo no meio literário e cultural português, maioritariamente fixado em Lisboa, mas com ressonâncias um pouco por todo o país. Este escândalo teve início no mesmo mês da publicação da revista, quando, no dia 30 de março de 1915, foi publicado nas páginas da revista *A Capital* um artigo intitulado “Literatura de manicómio – Os poetas do ‘Orpheu’”, em que se afirma que, do primeiro número de *Orpheu*, “os autores que nele participam pertencem a uma categoria de indivíduos que a ciência definiu e classificou dentro dos manicómios”. (ANÓNIMO, 1915: 1; disponível em linha [cf. Bibliografia]: a este respeito, ver: JÚDICE, 1986: 59-87).

Com dois números publicados e apesar do escândalo suscitado, *Orpheu* teve uma vida curta, mas conheceu um efeito persistente, na medida em que contribuiu de modo significativo para agitar o meio literário português, redefinir uma série de dinâmicas entre diferentes instâncias da sociedade portuguesa e promover novos parâmetros de aferição do papel da literatura e da arte numa sociedade mergulhada num certo atavismo cultural, que em breve conheceria um novo regime censório.

Adicionalmente, o projeto de *Orpheu* respondia também a dois propósitos fundamentais: por um lado, a necessidade de propor alternativas eficazes à definição da nova geração poética, que não passassem pelo exclusivismo nacionalista proposto pelo Saudosismo e pelo Integralismo Lusitano, veiculado por revistas como *A Águia*, nas quais Pessoa tinha publicado os ensaios em que visava lançar o novo ismo por ele teorizado, o paulismo, mas da qual rapidamente se destacara precisamente pela incompatibilidade entre a sua visão literária e o espírito lusitanista e saudosista da revista dirigida por Álvaro Pinto (a este respeito, cf. SOUSA, 2011: 32-33). Por outro lado, é oportuno ter em conta o propósito pessoano de fazer de *Orpheu* uma revista cosmopolita e uma tentativa de construir uma ponte entre Portugal e a Europa, atribuindo à revista de 1915 o objetivo de internacionalizar a literatura portuguesa; leia-se, a este respeito, o fragmento [BNP/E3, 87-33^a]: “Acaba de publicar-se o terceiro número de ORPHEU. Esta revista é, hoje, a única ponte entre Portugal e a Europa [...] Comprar ORPHEU é, enfim, ajudar a salvar Portugal da vergonha de não ter tido senão a litteratura portugueza. ORPHEU é todas as litteraturas” (PESSOA, 2009: 37).

A revisitação da revista *Athena* pode ser justificada por uma mesma ordem de razões, se procurarmos fazê-lo a partir de ângulos mais vastos, que não se prendam exclusivamente à situação da revista de 1915, mas que passem, por exemplo, pelo seu lugar significativo no contexto da obra de Fernando Pessoa, pela sua dinâmica sem equivalente no panorama global das revistas modernistas portuguesas ou pelas implicações que tem na própria apreciação do conteúdo e das potencialidades do Modernismo português.

A razão para uma revisitação reside precisamente nos objetivos fundamentais da revista, que são, em muitos aspetos, os mesmos de *Orpheu*, ainda que conseguidos por vias distintas – e mais relevantes, talvez, precisamente por isso. Na entre-

vista ao *Diário de Lisboa* de 3 de novembro de 1924, Pessoa afirma explicitamente o intuito pedagógico do projeto de *Athena*, que consiste em ensinar diversidade:

Exclui-se, primeiro, o critério de homogeneidade (escola ou corrente); assim se acentua e se ensina que a arte é essencialmente multiforme, o que é uma das primeiras coisas que tem que aprender muita gente que já o sabe. Nas estampas da primeira *Athena* verá reproduções de arte de um clássico, de um romântico, de um contemporâneo. Na parte literária, igual diversidade se busca, como se vê e verá.

(PESSOA, 1924: 5)

Na sua recusa programática da homogeneidade – ou, especificamente, na sua defesa da pluralidade – *Athena* revela-se, como já *Orpheu* em 1915, uma revista europeia por excelência. Embora Pessoa tenha entendido *Athena* como uma revista “puramente de arte”, poderia dizer-se que a insistência na diversidade cultural e artística constitui uma intenção mais vasta, de índole filosófica e de inequívoco alcance político, sobretudo num contexto fortemente marcado por vários nacionalismos, em alguns casos com fortes tendências totalitárias, algo que já era uma das imagens de marca de *Orpheu*. Nesse sentido, o projeto de *Athena* revela também a sua marcante atualidade.

Enquanto revista com alcance europeu, *Athena* deve ser relida em toda a produtividade oferecida pela sua intenção plural, de sobreposição ou intersecção de culturas diversas, exprimindo na sua natureza profundamente dialogante o que de pluridimensional caracteriza qualquer realidade cultural dinâmica. Se lermos atentamente as propostas europeias coevas, notaremos uma interpretação da cultura essencialmente moderna.

Em várias declarações dos heterónimos, lê-se que a afirmação central de Alberto Caeiro consiste na frase seguinte: “a natureza é partes sem um todo”, verso do poema XLVII de *O Guardador de Rebanhos* (PESSOA, 1925: 155). Esta frase também poderia ser expressa de outra forma: a nossa realidade é uma diversidade que não pode ser entendida como homogeneidade. Assim, a obra literária de Pessoa – tal como os conceitos fundamentais de revistas como *Orpheu* e *Athena* – reflete toda a complexa, contraditória e conflituosa ambivalência das primeiras décadas do século XX. Por um lado, observa-se uma complexidade crescente da vida em geral e uma decomposição do eu; por outro, encontra-se o anseio de integridade, unidade e grandeza nacionais. A primeira parte desta ambivalência foi defendida em *Orpheu* e *Athena*, enquanto a segunda parte conduziu diretamente a duas guerras mundiais devastadoras.

A este respeito, não houve qualquer evolução entre *Orpheu* e *Athena*. Ambas as revistas estão ao mesmo nível e defendem efetivamente a mesma coisa: a existência e o direito à pluralidade. Desse modo, *Athena* pode ser lida como uma continuação de *Orpheu*, mas que dirige o seu foco para outras facetas da obra de Pessoa e para outros diálogos que este procurou estabelecer, ampliando o enredo do seu *drama em gente* de forma criativa e pessoal.

Hoje em dia, já não podemos ler as duas revistas como contemporâneas de Fernando Pessoa, de Mário Sá-Carneiro, de José Pacheco ou de Ruy Vaz. As nossas experiências são diferentes. O rio continua o mesmo, mas as águas não são iguais. É precisamente tendo isto em mente que queremos celebrar o centenário de *Athena* através dos contributos apresentados neste dossier temático da revista *Pessoa Plural*. Esta edição deve ser entendida como um compromisso com a variedade e a diversidade, incondicionalmente defendidas por Fernando Pessoa e pelos outros colaboradores das principais revistas da sua geração.

Neste sentido, procurámos convidar um conjunto significativo de estudiosos que, através de perspetivas muito diversas, aceitaram dirigir um novo olhar à revista *Athena*, de ângulos distintos, mas complementares, e atendendo à própria diversidade dos autores, contributos e secções que compõem as páginas da revista, de modo a proporcionar uma visão heterogénea de *Athena*.

O dossiê abre com um contributo de Steffen Dix, no qual se propõe oferecer um enquadramento da revista *Athena* no contexto sociocultural do século XX europeu, com o intuito de explorar as relações entre a revista e a mentalidade contemporânea da sociedade em que esta se desenvolveu, permitindo, desse modo, compreender a dialética entre modernidade e modernismo. Nesta análise, é oferecida uma perspetiva comparativa entre os projetos de *Orpheu* e *Athena*, que revela a existência de uma “continuidade descontínua” entre as duas revistas; defende-se que, para a revista de 1924, Fernando Pessoa retoma a conceção universalista já veiculada através da experiência de *Orpheu*.

Uma perspetiva de comparação entre *Athena* e *Orpheu* caracteriza parcialmente também o contributo seguinte do dossiê, assinado por Carlotta Defenu, no qual se indagam as duas vertentes com que se articula o *revival* classicista da revista *Athena*, explorando a ideia de que é graças a esta revalorização do classicismo que a revista pode ser considerada um projeto de *arrière-garde* que se contrapõe e complementa a verve vanguardista que o próprio Pessoa tinha lançado com *Orpheu*.

Depois de uma perspetiva mais exterior, os seguintes contributos do *special issue* visam analisar *Athena* a partir de uma perspetiva interior.

Joana Cunha Leal propõe-se revalorizar a componente artística da revista *Athena*, cuja dimensão plástica foi historicamente considerada irrelevante e negligenciada nos estudos de arte e cultura visual. O contributo busca resgatar essa dimensão, analisando a trajetória de Ruy Vaz enquanto diretor da revista e as suas escolhas editoriais, e explorando o impacto da história da arte e das imagens no projeto pedagógico de *Athena*, de modo a desafiar ou, pelo menos, colocar em discussão a leitura predominante de sua inconsistente relevância em termos de artes visuais.

Margarida Vale de Gato foca-se nas traduções pessoanas publicadas em *Athena*, com o intuito de estabelecer elos de ligação entre a prática tradutória de que Pessoa dá mostra na revista e os propósitos estéticos da mesma, nomeadamente o neopaganismo, a encenação heteronímica e a dialética entre a conceção da arte enquanto

equilíbrio e a concepção da arte enquanto forma, ideais diferentes defendidos, respectivamente, por Pessoa ortónimo e pelo heterónimo Álvaro de Campos.

O contributo de Gianluca Miraglia estuda pormenorizadamente a transformação do heterónimo Ricardo Reis, cuja estreia ocorre em *Athena* em 1924, com a publicação do *Livro Primeiro da Odes*. A primeira apresentação pública do heterónimo deu a conhecer uma versão “renascida”, bem diferente da criada em 1914. Com efeito, um confronto entre as composições preparadas para o heterónimo, nesse primeiro ano de vida, e as versões dadas à estampa uma década depois, evidencia o profundo trabalho de reformulação empreendido por Pessoa. O estudo sublinha a importância deste “renascimento” de Reis, ao mesmo tempo que reflete sobre o próprio processo de reformulação do heterónimo e sobre as vias de projeção deste ao longo da década de 1920, sem integrar as odes iniciais, reafirmando o carácter definitivo do Reis de *Athena*.

No artigo de Flávio Rodrigo Penteado, o foco deixa de incidir no contributo pessoano na revista para se concentrar na colaboração do escritor sintrense Francisco Costa, que trocou com o poeta dos heterónimos uma breve, mas intensa, correspondência que Penteado analisa no pormenor, com o intuito de enquadrar a colaboração de Costa na revista e de sublinhar, numa ótica comparativa, semelhanças e diferenças entre as concepções estéticas dos dois autores. A relação epistolar de Costa e Pessoa teve impacto na mudança de perspetiva da visão poética do primeiro, orientada pelo princípio “nem emoção sem arte, nem arte sem emoção”.

O olhar expande-se novamente com os últimos dois contributos da revista, que apresentam reflexões sobre a receção e o legado da mesma.

Em “*Athena* e o argonauta das sensações verdadeiras”, Caio Gagliardi desenvolve-se a partir das considerações do professor Antônio Nogueira acerca do poema XLVI de *O Guardador de Rebanhos*, tentando ressaltar a pluralidade de sentido que o texto adquire quando tendo em consideração três diferentes contextos: o âmbito geral da revista *Athena*, o escopo mais estrito do ciclo poemático em que está inserido, e o plano do excerto do poema apresentado no maior vestibular do Brasil em 2008, no qual o professor Antônio Nogueira era corretor.

Segue-se um estudo de Rui Sousa sobre o diálogo intercorrido entre Fernando Pessoa e José Saramago, atentando sobretudo na receção saramaguiana das odes de Ricardo Reis publicadas na revista *Athena* e de como esta receção foi crucial para o modo como Saramago tomou contacto com Pessoa e procedeu à escrita de *O ano da morte de Ricardo Reis*.

O dossiê termina com um artigo de Teresa Filipe, em que a autora explora as informações que podemos obter através do exemplar anotado da revista *Athena*, recentemente integrado na biblioteca particular de Fernando Pessoa, destacando a sua relevância para os estudos pessoanos. Pela primeira vez, apresenta-se uma transcrição completa das anotações feitas por Pessoa. O estudo permite também uma reflexão sobre o conteúdo das principais edições de referência e sobre as diferentes

abordagens a estas intervenções autorais, nomeadamente ao nível da opção por incluí-las ou não. Esta investigação questiona o estatuto da marginália, concentrando-se nas implicações críticas e editoriais deste tipo de anotação textual. A pesquisa destaca ainda a unicidade desse exemplar anotado e a presença de alguns colaboradores da revista na biblioteca particular pessoana.

Assim, através de uma panorâmica que procura observar a revista *Athena* a partir de múltiplos olhares, que consideram as idiossincrasias do projeto pessoano, o contexto no qual ele se insere, os colaboradores que nela participaram e a receção que a revista proporcionou, esperamos que este *special issue* da *Pessoa Plural* dedicado ao centenário de *Athena* possa contribuir para uma visão heterogénea e original da revista.

Bibliografia

- ANÓNIMO (1915). “Literatura de manicómio – Os poetas do ‘Orpheu’”. *A Capital*, n.º 1670, Lisboa, 30 de Março. <https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ACapital/ACapital.HTM>
- CARNEIRO LEÃO, Emmanuel (1980) (trad.). *Heráclito. Fragmentos. Origem do Pensamento*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- ECO, Umberto (1989). *Obra Aberta*. Trad. de João Rodrigo Narciso Furtado. Lisboa: Difel.
- JÚDICE, Nuno (1986) *A Era de Orpheu*. Lisboa: Teorema.
- LOURENÇO, Eduardo (1974). *Tempo e Poesia*. Porto: Inova.
- PESSOA, Fernando (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edição crítica Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (1925). “Escolha de Poemas de Alberto Caeiro (1889-1916). De ‘O Guardador de Rebanhos’ (1911-1912)”. *Athena*, n.º 4, Lisboa, Janeiro, pp. 145-156.
- ____ (1924). “A revista ‘Athena’ e o que nos afirmou Fernando Pessoa”. *Diário de Lisboa*, Lisboa, 3 de novembro, p. 5.
- SOSA, Rui. (2011). *Os bastidores de Orpheu*. Lisboa: Lusofia Press. Disponível no seguinte link: https://lusosofia.ubi.pt/textos/20121023-sousa_rui_os_bastidores_de_orpheu.pdf

CARLOTTA DEFENU é bolsista de pós-doutoramento no âmbito do projeto de investigação *Modernismo.pt*, do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição da Universidade Nova de Lisboa. A sua investigação foca-se no tratamento e na edição dos espólios de Ronald de Carvalho e Armando Côrtes-Rodrigues. Obteve o Mestrado em Língua e Literatura Portuguesa na Universidade Sapienza de Roma e doutorou-se em Crítica Textual na Universidade de Lisboa, com uma tese sobre a génese e a reescrita da poesia ortónima de Fernando Pessoa. Publicou vários artigos e capítulos de livros, com foco em questões de crítica textual, crítica genética e estudos genéticos de tradução.

CARLOTTA DEFENU is a postdoctoral fellow in the research project *Modernismo.pt* at the Institute for the Study of Literature and Tradition of the Nova University of Lisbon. Her research focuses on the work of Ronald de Carvalho and Armando Côrtes Rodrigues. She obtained a Master's degree in Portuguese Language and Literature from the Sapienza University of Rome and a Ph.D. in Textual Criticism from the University of Lisbon, with a thesis on the genesis and rewriting process of Fernando Pessoa's orthonymous poetry. She has published various articles and book chapters, focusing on issues of textual criticism, genetic criticism, and genetic translation studies.

*

STEFFEN DIX frequentou a Universidade de Tübingen, a Universidade Católica Portuguesa e a Freie Universität Berlin. De 2005 a 2013, foi investigador de pós-doutoramento no Instituto de Ciências Sociais de Lisboa. Atualmente, é professor auxiliar e coordenador do curso de Estudos Europeus na Universidade Aberta (UAb). Coordena também o grupo de investigação "Religião, Globalização e Dinâmicas Locais" no Centro de Estudos Globais da UAb. Os seus interesses de investigação incluem, sobretudo, a história religiosa e a secularização na Europa, bem como o modernismo europeu. Publicou ou editou vários livros, números especiais, capítulos de livros e artigos em revistas científicas internacionais.

STEFFEN DIX attended the University of Tübingen, the Catholic University of Portugal, and the Freie Universität Berlin. From 2005 to 2013, he was a postdoctoral researcher at the Institute of Social Sciences in Lisbon. He is currently an assistant professor and coordinator of the European Studies program at the Open University (UAb). He also coordinates the research group "Religion, Globalization, and Local Dynamics" at the Center for Global Studies at UAb. His research interests primarily include religious history, secularization in Europe, and European modernism. He has published or edited several books, special issues, book chapters, and articles in international scientific journals.

A continuidade descontínua de duas revistas centenárias

[The discontinuous continuity of two centenary magazines]

Steffen Dix*

Palavras-chave

Fernando Pessoa, *Athena*, *Orpheu*, Nacionalismo, Cosmopolitismo, Paganismo superior.

Resumo

O modernismo europeu teve início com pequenas revistas, muitas vezes com tiragens reduzidas. Além disso, o começo do século XX foi um período de grande turbulência política, marcado pela rápida ascensão de nacionalismos radicais. Portugal não foi uma exceção a essa tendência. O objetivo principal deste artigo é analisar o contexto sociocultural da época, apoiando a tese de que tanto *Orpheu* quanto *Athena* eram revistas extemporâneas que, apesar de parecerem desconectadas no tempo, compartilhavam uma forma de continuidade descontínua.

Keywords

Fernando Pessoa, *Athena*, *Orpheu*, Nationalism, Cosmopolitism, Superior paganism.

Abstract

European modernism began with small magazines, often with limited circulation. Additionally, the early 20th century was a period of significant political turbulence marked by the rapid emergence of radical nationalisms. Portugal was no exception to this trend. The main aim of this article is to examine the sociocultural context of the time, supporting the thesis that both *Orpheu* and *Athena* were magazines that, despite their seemingly out-of-sync nature, shared a form of discontinuous continuity.

* Centro de Estudos Globais – Universidade Aberta (CEG-UAAb).

Ler, como contemporâneos, duas revistas extemporâneas

Uma parte significativa das obras literárias do modernismo europeu apareceu, pela primeira vez, em pequenas revistas de tiragem modesta, com um público reduzido e, em geral, de curta duração. Em 2010, Robert Scholes e Clifford Wulfman destacaram a enorme importância dessas *small magazines* e enfatizaram a dialética entre modernismo e modernidade: “Modernism began in the magazines, and the magazines in which it began were – all of them – shaped by modernity” (SCHOLES e WULFMAN, 2010: 43). Essa dialética é particularmente importante para uma leitura contemporânea, pois essas revistas não foram concebidas para os leitores de hoje. Nosso contexto sociocultural e nossa mentalidade contemporânea são bastante diferentes.

Devido a uma certa lógica histórica, os escândalos provocados, por exemplo, pela revista *Orpheu* ou pelo *Ulysses* (publicado pela primeira vez como uma série na *The Little Review*) já não são completamente compreensíveis para o leitor moderno. Podemos ter uma noção da indignação pública da época, mas a revolta exacerbada contra os “artistas de Rilhafoles” ou a proibição inicial de *Ulysses* parecem, para nós, excêntricas. De fato, já não somos contemporâneos de Fernando Pessoa ou de James Joyce. No entanto, podemos tentar ler essas revistas como se fôssemos.

Uma leitura contemporânea dessas revistas é essencial para uma compreensão mais profunda do modernismo. Vários estudiosos sugerem técnicas que nos ajudam, pelo menos em parte, a ler essas revistas que já celebraram mais de cem anos. A condição mais importante para uma leitura contemporânea de revistas modernistas ou centenárias é a consideração simultânea das suas características internas e externas (BROOKER e THACKER, 2009: 6; SCHOLES e WULFMAN, 2010: 143-149).

Do ponto de vista interno, devemos prestar atenção a aspectos como o conteúdo específico (cultura, poesia, prosa, sociedade, política, desporto, publicidade, etc.), os colaboradores e editores, o formato e o design gráfico (ilustrações, fotografias, tipografia, materialidade da revista, etc.), bem como as estratégias de distribuição (livrarias, bancas, assinaturas, tiragem, etc.). Externamente, é importante observar o contexto sociocultural da revista, que abrange fatores como o estado da modernidade (ou da falta dela) na sociedade em questão, bem como a sua situação política.

Dessa forma, a perspectiva externa está relacionada à posição específica de uma revista no seu ambiente sociocultural e à sua relação com a mentalidade contemporânea de uma sociedade particular. Isso também permite tirar conclusões sobre a relação dialética entre modernidade e modernismo nessa sociedade. Uma estratégia para entender essa perspectiva externa poderia ser uma análise das reações públicas a uma determinada revista modernista ou uma comparação ampliada entre várias revistas (quanto ao conteúdo, colaboradores, etc.). Uma reação agressiva a uma revista modernista ou a ausência de qualquer reação podem, em essência, significar o mesmo: uma descoincidência entre a modernidade sociocultural (ou a falta dela) e o modernismo representado pela revista.

Ao considerar os aspetos internos e externos, sobretudo de *Orpheu* e de *Athena*, este artigo explora brevemente o ambiente sociocultural e intelectual em que essas revistas nasceram. Constatar-se-á que o modernismo português surgiu num contexto amplamente desfavorável. Os anos 1910 e 1920 foram marcados por um nacionalismo crescente, incompatível com as características cosmopolitas ou universalistas do modernismo defendido por Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, José de Almada Negreiros e outros. Por outro lado, rapidamente se percebe que o ambiente sociocultural e intelectual da época era muito limitado, caracterizado por uma promiscuidade singular – e, às vezes, irritante – e um ecletismo acentuado.

Finalmente, ao tentar interpretar *Orpheu* e *Athena* em relação ao seu contexto sociocultural e intelectual, percebemos que há, entre *Orpheu* e *Athena*, uma continuidade descontínua. A escolha dessas revistas não se deve apenas ao centenário de *Athena*. A observação paralela das duas revistas é interessante por outra razão: entre *Orpheu* e *Athena* não houve evolução. Em relação à heteronímia (ou heteronimismo), Pessoa insinuou, na sua carta a Adolfo Casais Monteiro de 20 de janeiro de 1935, que ela era uma viagem “em planície” de um lugar a outro (PESSOA: 1999, 350). O mesmo acontece com as revistas: com *Athena*, Fernando Pessoa retorna à sua concepção universalista de *Orpheu*.

Uma leitura verdadeiramente contemporânea de uma revista centenária é, evidentemente, uma utopia, sobretudo se as lermos isoladas do seu contexto. As características de um movimento literário ou a mentalidade de uma época não podem ser deduzidas apenas dos textos, que só existem em relação mútua com a sua época e a posição sociocultural dos seus autores. A interpretação cuidadosa dessa interação gera uma imagem mais precisa da natureza cultural de um período.

Para compreender a “contemporary mentality”, poderíamos referir-nos a Ezra Pound, que foi designado justamente como o “fundador dos estudos modernos de revistas literárias”: “By ‘contemporary mentality’ Pound means what we would now probably call ideology. In his introduction to *Make It New*, he referred to this method as an examination of ‘symptoms which the visiting anthropologist or student of Kulturmorphologie would have noticed as ‘customs of the tribus Britannicus’” (SCHOLES e WULFMAN, 2010: 17).

Simplificando, as duas questões principais são: Quem escreveu o quê, quando e onde? E quem produziu o quê, com que intenção e em que circunstâncias? Todos os produtos artísticos estão inseridos num determinado ambiente sociocultural e político com o qual estão em constante correlação, direta ou indireta. As experiências modernistas são moldadas pelos pensamentos e ideias filosóficas, pelos eventos políticos e pelas condições sociais e culturais da sua época.

Uma abordagem sociocultural e histórica de *Orpheu* e de *Athena* corresponde metodologicamente à teoria literária do Novo Historicismo (GALLANGER e GREENBLATT: 2001), que observa um acontecimento histórico com mais profundidade, considerando que literatura e arte não existem separadas de discursos não literários ou

artísticos. *Orpheu* e *Athena* são incompreensíveis sem um elevado grau de familiaridade com o contexto político e social ou, de modo geral, com a realidade material em que foram produzidos.

Este artigo é uma tentativa de trazer à luz as condições históricas e o ambiente sociocultural e político de *Orpheu* e de *Athena*. No sentido de Ezra Pound, trata-se de uma tentativa de desenvolver, ainda que parcialmente, uma “Kulturmorphologie” do “tribus lusitanicus” dos anos 1910 e 1920. Deve-se notar, porém, que um projeto deste tipo só pode ser realizado de forma limitada num artigo breve. Em vez de uma análise exaustiva deste ambiente sociocultural, seguiremos a ideia de Ezra Pound e observaremos a génese de *Orpheu* e de *Athena* no contexto das edições da época. Assim, torna-se compreensível que *Orpheu* e *Athena* possam ser vistos como um contraprojeto a um nacionalismo radical, que deu início ao isolamento completo de Portugal até à década de 1970, reforçando a ideia de que essas duas revistas foram inteiramente extemporâneas.

Promiscuidades editoriais; ou quem pertence à nova geração?

Através de várias publicações, o movimento da Renascença Portuguesa influenciou de forma significativa a vida sociocultural de Portugal. Um dos principais objetivos da Renascença consistia em elevar o nível intelectual e cultural do país, num contexto estritamente nacionalista. Jaime Cortesão, através da revista quinzenal *A Vida Portuguesa* (<https://purl.pt/284>), publicada pela primeira vez no final de outubro de 1912, defendeu um “rejuvenescimento” da pátria e da raça portuguesas sob a liderança de uma nova geração: “O melhor sinal do rejuvenescimento da Raça está nas qualidades da sua nova geração, que [...] é aguerrida, original, entusiástica e voluntariosa” (CORTESÃO, 1912: 1). Esta reivindicação de rejuvenescimento estava impregnada de saudades do passado, mas um passado que devia renascer com uma alma nova. O saudosismo era, no sentido literal, um anseio por um “feliz isolamento em que tem vivido, longe dos grandes centros onde tudo se altera” (PASCOAES, 1913: II), ou por tempos em que a alma portuguesa ainda não havia sido corrompida “pelas más influências literárias, políticas e religiosas vindas do estrangeiro” (PASCOAES, 1912: 3). Em certo sentido, o saudosismo e a tentativa de rejuvenescer a alma portuguesa eram um regresso às fontes originais, com um espírito supostamente imaculado e não contaminado por influências externas. Era, portanto, uma espécie de avanço para trás, ou um nacionalismo tradicional com algumas tendências radicais.

Em 10 de fevereiro de 1914, *A Vida Portuguesa* publicou um “manifesto” redigido por Teixeira de Pascoaes, que não deixava dúvidas quanto à sua posição. Para Pascoaes, a alma lusitana estava adulterada “devido a influências estrangeiras”, e a futura obra da Renascença resumia-se ao objetivo de “reintegrar a alma da nossa Raça na sua pureza essencial, revelar o que ela é na sua intimidade e natureza originária”, proporcionando “ao povo uma educação lusitana e não estrangeira; uma arte

e uma literatura que sejam lusitanas” (PASCOAES, 1914: 11). Nos manifestos das vanguardas modernistas do início do século XX, o objetivo era, geralmente, romper com uma realidade presente considerada obsoleta e evocar algo radicalmente novo. Embora buscassem o novo no passado, os saudosistas consideravam-se, curiosamente, uma vanguarda, capaz de conduzir Portugal a um futuro luminoso, identificado por eles num passado imaculado. A nova geração, ou os “novíssimos poetas” da Renascença Portuguesa, procuravam rejuvenescer um passado entendido como puro e estritamente lusitano. Levando essa ideia ao pé da letra, trata-se, de facto, de uma ideia com traços fascistas.

Apesar da popularidade do saudosismo, surgiram críticas que apontavam para a sua mentalidade fechada. Na mesma edição de 10 de fevereiro de 1914, encontra-se um texto intitulado “Nacionalismo e Cosmopolitismo”, redigido num tom defensivo. Nele, Cortesão defende o movimento contra a acusação de ser “uma espécie de cidadela que tenta encarcerar o espírito português”, argumento que considera exagerado. Ele afirma que a Renascença Portuguesa possuía alguns traços cosmopolitas, mas essa defesa não convence, já que o seu conceito de cosmopolitismo se limitava praticamente ao ensino das línguas inglesa e alemã nas Universidades Populares (CORTESÃO, 1914: 9). Embora, em alguns momentos, o saudosismo pareça colocar a humanidade acima da pátria, essa postura continua a ser contraditória, pois Pascoaes refere-se repetidamente ao “temperamento messiânico” da alma portuguesa e à impossibilidade de “uma justiça para toda a Humanidade”, que considera um “sonho quimérico” (PASCOAES, 1913: 11). É provável que algumas das críticas à mentalidade fechada do saudosismo tenham vindo de indivíduos que, apenas alguns meses depois, lançariam uma revista que se apresentaria como alternativa radical ao nacionalismo exclusivo dos saudosistas, reivindicando para si também o título de nova geração e propondo novas pontes entre Portugal e a Europa.

Embora Fernando Pessoa tenha simpatizado, durante algum tempo – ou seja, na sua “adolescência intelectual” (Pessoa: 1999, 85) –, com as ideias da Renascença Portuguesa, parece que entre 1913 e 1914 ocorreu uma reorientação das suas convicções. Nos seus primeiros textos sobre a nova poesia portuguesa, publicados em 1912 na revista *A Águia* (<https://purl.pt/12152>), Pessoa ainda sustenta o teor nacionalista dos saudosistas, afirmando que a literatura dos grandes “períodos criadores” deve ser marcada por um “espírito nacional patente e dominante”. Assim, as suas afirmações coincidem “absolutamente com aquelas intuições proféticas do poeta Teixeira de Pascoaes sobre a futura civilização lusitana, sobre o futuro glorioso que espera a Pátria Portuguesa. Tudo isso, que a fé e a intuição dos místicos deu a Teixeira de Pascoaes, vai o nosso raciocínio matematicamente confirmar” (PESSOA, 2000: 14-15). Apesar de, a 22 de janeiro de 1913, ter escrito uma carta entusiasticamente elogiosa a Jaime Cortesão, na qual se referia à “alma altíssima da nossa Raça” (PESSOA, 1998: 72), há indícios de que, gradualmente, Pessoa começou a afastar-se das tendências nacionalistas da Renascença. Embora mantivesse uma proximidade amigável com

Cortesão e fosse leitor regular do seu quinzenário, as suas anotações começaram a revelar pensamentos divergentes. Até ao verão de 1914, Pessoa manteve algum interesse em publicar na *A Águia*, mas as diferenças entre o saudosismo e o lusitanismo dos principais colaboradores da Renascença e o espírito mais cosmopolita dos futuros editores de *Orpheu* tornaram-se evidentes nos últimos meses desse ano. Numa carta de 12 de novembro de 1914 a Álvaro Pinto, fundador de *A Águia*, Pessoa expressa com clareza que não se identifica com o nacionalismo da Renascença:

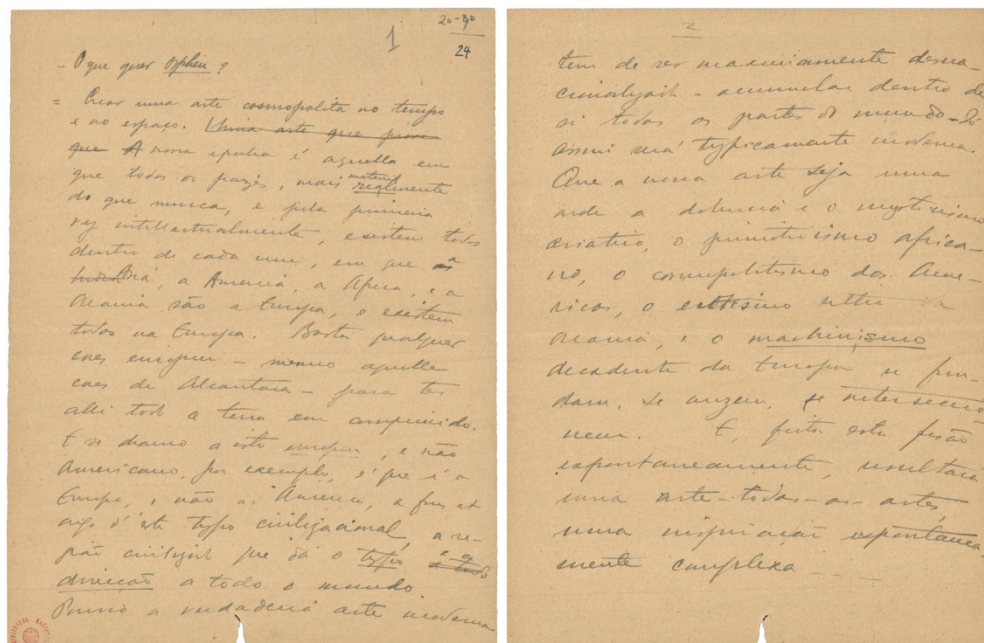
Sei bem a pouca simpatia que o meu trabalho propriamente literário obtém da maioria daqueles meus amigos e conhecidos, cuja orientação de espírito é lusitanista ou saudosista; e, mesmo que não o soubesse por eles mo dizerem ou sem querer o deixarem perceber, eu a priori saberia isso, porque a mera análise comparada dos estados psíquicos que produzem, uns o saudosismo e o lusitanismo, outras obras literárias no género da minha e da (por exemplo) do Mário de Sá-Carneiro, me dá como radical e inevitável a incompatibilidade de aqueles para com estes.

(PESSOA, 1998: 129)

Ao contrário da maioria dos seus compatriotas, e também do espírito geral na Europa da época, Pessoa começou a entender o cosmopolitismo como a atitude intelectual do seu tempo (PESSOA, 2009: 77). Desenvolveu, então, uma noção complexa de um nacionalismo cosmopolita, que tinha um carácter extemporâneo poucos meses antes da eclosão da Primeira Guerra Mundial. O seu nacionalismo manteve-se, mas foi-se tornando cada vez mais recetivo – talvez naturalmente, dado o seu crescimento num ambiente não português – a influências estrangeiras e a múltiplos elementos cosmopolitas, incompatíveis com qualquer forma de saudosismo ou lusitanismo. De certa forma, foi sempre impossível para Pessoa identificar-se com esses movimentos, pois sempre foi “estrangeiro aqui como em toda a parte”, como Álvaro de Campos escreveria um ano após o fim de *Athena* (PESSOA, 2014: 185). O seu nacionalismo cosmopolita (ou sintético) assemelha-se ao modo de ser de muitos modernistas europeus. James Joyce, por exemplo, viveu uma vida cosmopolita e era inteiramente irlandês, mas, ao mesmo tempo, foi um crítico radical do nacionalismo irlandês da sua época.

De forma geral, *Orpheu* foi uma expressão do nacionalismo cosmopolita de Fernando Pessoa, funcionando como uma alternativa ao manifesto nacionalista de Teixeira de Pascoaes, publicado em 10 de fevereiro de 1914 no quinzenário *A Vida Portuguesa*. Este manifesto visava principalmente impedir o influxo de estrangeirismos na literatura e na arte nacionais. A publicação de *Orpheu* em 1915 deve ser entendida, portanto, como um projeto alternativo ao nacionalismo exclusivista dos saudosistas. Os colaboradores de *Orpheu* consideravam-se também como a nova geração, mas nada tinham em comum com as ideias nacionalistas do saudosismo. Nesse sentido, Pessoa não deixa margem para dúvidas: “– O que quer *Orpheu*? | = Criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço. [...] Porisso a verdadeira arte

moderna tem de ser maximamente desnacionalizada – acumular dentro de si todas as partes do mundo. Só assim será tipicamente moderna” (PESSOA, 2009: 76).



Figs. 1 e 2. Início do texto dialogado “O que quer Orpheu?”.

Embora *Orpheu* tenha sido uma revista puramente de literatura e arte, também possuía uma vertente “política”, no sentido em que aspirava a uma saída do isolamento sentimental e a uma integração na modernidade europeia – ou seja, a uma europeização de Portugal. Em maio de 1915, na última página de *A Águia* (2.^a série, vol. VII, n.º 41), foi mencionado que a revista recebeu o primeiro número de *Orpheu*. Contudo, essa receção não mereceu nenhum comentário.

Para se obter uma visão mais política ou socioculturalmente diferenciada de *Orpheu*, ou da geração *Orpheu*, é útil considerar brevemente a revista *A Ideia Nacional*. O editor dessa revista monárquica e protofascista, Homem Cristo Filho, estava em Paris no final de 1915, exibindo publicamente o seu conhecimento de *Orpheu*. Numa carta de 24 de dezembro de 1915, Mário de Sá-Carneiro referiu-se ao “*Orpheu* mundial”, pois “o H. Cristo contou à assistência o barulho da revista, fez circular o n.º 1 (único que tem) etc.” (SÁ-CARNEIRO, 2015: 441). Esta referência é um pouco enigmática, pois não esclarece se a palavra “barulho” usada por Homem Cristo Filho teve uma conotação positiva ou negativa, mas pode-se supor que a conotação era negativa. Vale notar que Homem Cristo Filho possuía apenas o primeiro número, possivelmente por considerar que este, com capa de José Pacheco, tinha para ele uma importância particular.

Entre 17 de março e 15 de maio de 1915, foram publicados dezoito números de *A Ideia Nacional*, que se apresentou como uma revista decididamente política. Nesse período, a revista tinha uma aparência exterior banal, e a maioria dos artigos

atacava de forma cáustica e insultuosa a Primeira República e o então presidente do ministério (hoje primeiro-ministro) de Portugal, João Chagas. Na noite de 16 para 17 de maio de 1915, houve uma tentativa de assassinato contra João Chagas, possivelmente incitada, ao menos indiretamente, pelos artigos insultuosos de Homem Cristo Filho, o que levou à suspensão temporária da revista.

Apesar dos artigos políticos agressivos, é notável que, em várias pequenas contribuições, a revista anunciava com grandes elogios o surgimento de *Contemporanea*, descrita como “nobre revista”, produto do “bello talento” e da “languissima cultura artistica” de José Pacheco, destacando-se entre a massa de “gazetas, livros e escriptos, tudo denuncia as maguas e os ódios da batalha em que vivemos” (*A Ideia Nacional*, n.º 3, 1915: 94-95). Ironia das coincidências, um breve texto elogiava indiretamente Fernando Pessoa, pelo menos como autor anónimo do ‘Programa’ de *Contemporanea*, apresentando-o como um “elegantissimo folheto”, no qual “o gosto requintado do finíssimo artista [...] José Pacheco” era notável, desde a escolha da capa até à cor do papel e dos caracteres tipográficos (*A Ideia Nacional*, n.º 4, 1915: 128). De fato, um elegante número *specimen* de *Contemporanea* saiu em maio de 1915, superando todas as expectativas dos colaboradores de *A Ideia Nacional*: “A parte artistica é uma verdadeira maravilha e a parte litteraria não lhe fica a dever nada. [...] A todos os nossos amigos aconselhamos a leitura da *Contemporanea*” (*A Ideia Nacional*, n.º 16, 1915: 512).

De certa forma, esses elogios efusivos visavam convencer José Pacheco a assumir a direção artística de *A Ideia Nacional*. A revista voltou a ser publicada a partir de 6 de abril de 1916, agora sob a responsabilidade estética de José Pacheco. Não surpreende, portanto, que a nova *A Ideia Nacional* tenha se diferenciado esteticamente da edição anterior, de 1915, surgindo quase como uma irmã gémea do número *specimen* de *Contemporanea*. A revista sofreu uma transformação completa, agora apresentada como “Revista Monarchica Semanal Illustrada – Politica – Arte – Litteratura – Modas – Elegancias – Sport”, com o mesmo tamanho do número *specimen* de *Contemporanea*, praticamente o mesmo layout e até com alguma publicidade em comum (como a da ‘Perfumaria Mimosá’). Essa semelhança sugere que ambas as revistas se dirigiam ao mesmo público burguês, bem mais amplo do que o público de *A Águia*, da primeira série de *A Ideia Nacional* e, certamente, de *Orpheu*.

Esteticamente, a nova *A Ideia Nacional* transformou-se de um folheto cinzento e triste numa revista elegante e aprazível, com referências evidentes ao modernismo. Assim como a *Renascença Portuguesa*, os colaboradores de *A Ideia Nacional* entendiam-se como uma espécie de vanguarda, uma nova geração responsável pela renovação de Portugal. No primeiro número da revista, de 6 de abril de 1916, Homem Cristo Filho fala de uma “Hora Decisiva” que deveria ser “a hora bemdita do resurgimento nacional!”, com homens “unidos na mesma estreita comunhão espiritual” (*A Ideia Nacional*, n.º 19, 1916: 4).

O segundo número traz, na página de rosto, uma ilustração de José de Almada Negreiros intitulada “PARADOXO”, palavra que descreve involuntariamente o caráter geral da segunda série da revista: uma ideologia ultraconservadora promovida por meio de uma estética moderna. A colaboração mais surpreendente desse número é um breve comentário sarcástico de Fernando Pessoa sobre a nova geração em Portugal, que revela, de forma implícita, que ele identificava a nova geração com os participantes de *Orpheu*: “A influência da nova geração sobre a vida portuguesa? Nenhuma, porque não há vida portuguesa. A única vida portuguesa que há é a nova geração, e essa, por enquanto, pouco se tem influenciado a si próprio” (PESSOA, 2000: 126).

Esta ironia provavelmente refere-se às reações histéricas ao aparecimento de *Orpheu*. Por outro lado, é paradoxal que uma dessas reações tenha vindo do próprio Homem Cristo Filho no terceiro número da nova *A Ideia Nacional*. Embora o ataque ao futurismo pareça referir-se ao Comité Futurista de Lisboa, constituído por Almada Negreiros e Santa Rita Pintor, ele abrangia também *Orpheu*, que era erroneamente associado ao futurismo. Homem Cristo Filho declarou o futurismo obsoleto, afirmando que o futuro pertencia agora a uma nova geração:

Estamos fartos de palavras loucas. Os futuristas das gerações passadas só encontravam, para lhes fazer frente, velhos de muito saber e boa vontade, mas de energias alquebradas. Felizmente, porém, a taça transbordou e a geração nova rasgou, indignada, a bandeira da anarquia, para avorar, na haste das lanças aguerridas, o estandarte victorioso do Bom Senso.

(*A Ideia Nacional*, n.º 22, 1916: 2).

Podemos supor que Homem Cristo Filho incluía a geração de *Orpheu* no grupo dos “futuristas das gerações passadas”. Esta suposição é corroborada pelo fato de que a resposta a esse insulto foi dactilografada por Fernando Pessoa. Ao lado dos saudosistas, havia agora mais uma outra nova geração, cujas ideias culturais e políticas divergiam das dos colaboradores de *Orpheu*. Ou seja, parece que havia, nessa altura, várias gerações novas em Portugal, todas elas com vontade de renovar o país, embora todas imaginassem uma direção diferente.

A geração de *Orpheu* era extemporânea num ambiente dominado por um nacionalismo – por vezes tradicionalista, outras vezes mais radical – que buscava isolar-se de influências estrangeiras. No mundo intelectual restrito da época, era comum que escritores e artistas progressistas contribuíssem para revistas conservadoras. Essa situação se prolongou, e *Athena* surgiria, quase dez anos depois de *Orpheu*, também como uma revista extemporânea. Pessoa continuou a se deparar com a estreiteza nacional / nacionalista e a falta de espírito cosmopolita entre os seus contemporâneos, como revelou numa carta de 31 de outubro de 1924 a William Bentley: “As you know – or perhaps you do not know –, the spirit of clique and coterie [...] is especially keen here, for no other reason, of course, than that the smaller the cultural centre, the narrower the cultural spirit and more highly developed therefore the particular manifestations of general provincialism” (PESSOA, 1999: 52).

Outras promiscuidades editoriais, ou a continuidade descontínua

A revista *Contemporanea* pode ser entendida como uma curiosa continuidade descontínua entre *Orpheu* e *Athena*. Em termos tipográficos, *Contemporanea* era a revista mais sofisticada dos anos 1920, publicada de forma relativamente irregular entre 1922 e 1926, após o número *specimen* de 1915. Inicialmente, houve uma publicação constante dos primeiros nove números entre maio de 1922 e março de 1923, seguidos pelo décimo número em março de 1924, um suplemento em março de 1925 e os três últimos números da terceira série, que saíram entre maio e outubro de 1926.

Dois fatores explicam essa continuidade descontínua que *Contemporanea* representa. Por um lado, houve uma continuidade coletiva de *Orpheu*, pois praticamente todos os antigos membros participaram, de forma ativa e mais ou menos regular, em *Contemporanea*. Além disso, a revista está intimamente ligada à gênese de *Athena*. Por outro lado, houve uma descontinuidade, já que *Contemporanea* se destacou por um certo ecletismo político e estético. Assim, a esta revista é o elo entre as duas manifestações mais importantes do modernismo português.

Embora aparente ser relativamente homogênea na sua aparência exterior, *Contemporanea* é, na verdade, bastante heterogênea ou eclética em termos estéticos e culturais, expressando, com frequência, orientações diversas ou até opostas. É impressionante e surpreendente como *Contemporanea* conseguiu reunir um vasto leque de opiniões diferentes. Com uma mistura entre ousadia e elegância, a revista trouxe à tona várias personalidades com fortes inclinações reacionárias, nacionalistas ou até fascistas, ao lado dos modernistas mais progressivos do seu tempo. Nas páginas de *Contemporanea*, encontram-se contribuições de vários membros de *Orpheu* e de outros artistas modernistas, lado a lado com textos de representantes importantes do Integralismo Lusitano, como António Sardinha, Hipólito Raposo e Alberto de Mon-saraz. Ou, por mencionar um outro exemplo, ao lado de Celestino Soares, editor do periódico republicano e antifascista *Sol*, surgiram textos de João de Castro Osório, um dos principais agitadores de uma “Revolução Nacionalista” inspirada na *Marcia su Roma*, que reuniu milhares de militantes fascistas sob a liderança de Mussolini. Assim, *Contemporanea* é um espelho que reflete, de maneira clara, a promiscuidade ou o ecletismo que dominaram a vida cultural de Portugal nas décadas de 1910 e 1920.

Em termos políticos, *Contemporanea* tinha uma inclinação para um espectro conservador, nacionalista e de direita. Quanto à sua orientação estética, era bastante ambígua, embora predominassem os contributos modernistas. Isso significa que as numerosas contribuições modernistas não tornaram *Contemporanea* necessariamente uma revista modernista. É talvez por essas razões que Pessoa interpretou a revista como uma publicação “admirável”, mas de “pura decoração” (PESSOA, 2000: 224).

A existência de uma agenda política, mesmo que difusa, e, sobretudo, a ausência de uma clara orientação estética, explicam bem a diferença entre *Contemporanea* e *Athena*. É importante notar que a palavra estética não precisa se referir apenas

às teorias do belo ou da arte. Em termos filosóficos, a estética pode também referir-se à percepção sensitiva da vida em geral. Essa diferenciação é particularmente importante para a compreensão de *Athena* e pode ser exemplificada por uma breve comparação entre as diferentes noções estéticas de Leonardo Coimbra e Fernando Pessoa. Em *Contemporanea*, n.º 8, Leonardo Coimbra defende um ideal cristão de beleza, no qual Cristo desempenha um papel central. Na sua opinião, a beleza não pode ser fragmentária — ou plural — e necessita de um elemento unificador: “A Beleza pura é, pois, o coração de Deus revelado [...] A Beleza pura é Cristo. É a própria Beleza, porque é a pura Unidade revelada e patente” (COIMBRA, 1923: 52). De acordo com a noção estética de Leonardo Coimbra, a beleza não é um produto humano, mas sim uma revelação divina.

No seu texto “Antonio Botto e o ideal estético em Portugal”, Pessoa encontra a perfeição estética no ideal helênico, distinguindo-o explicitamente do ideal cristão. No seu imaginário, ou seja, na sua interpretação do imaginário grego, a vida é compreendida como uma imperfeição que requer intervenção humana para criar beleza. Ao aceitar a imperfeição da vida, o ideal helênico da beleza ou da arte consiste no “aperfeiçoamento subjetivo” da vida:

[O] heleno, sentindo que a vida é imperfeita, busca criar, ele, a perfeição, substituindo a arte à vida; e busca incluir em cada obra, para que a substituição seja perfeita, ou toda a vida ou um aspecto supremo da vida. [...] O heleno, sentindo que a vida é imperfeita, busca aperfeiçoá-la em si próprio, vivendo-a com uma compreensão intensa, vivendo de dentro, com o espírito, a essência do transitório e do imperfeito.

(PESSOA, 2000: 178)

Se lermos este texto com atenção, podemos concluir que se trata mais de uma apresentação da conceção estética do próprio Pessoa do que uma defesa ou apreciação do livro *Canções* de António Botto. A apresentação de António Botto como representante máximo do ideal estético grego não é outra coisa senão uma espécie de ornamentação para a explicação do seu próprio ideal estético ou da sua noção de cultura.

Logo no primeiro texto de *Athena*, Pessoa volta a examinar o “aperfeiçoamento subjetivo” da vida com uma terminologia e uma argumentação muito semelhantes, começando sua apresentação da revista com as seguintes frases: “Tem duas formas, ou modos, o que chamamos cultura. Não é a cultura senão o aperfeiçoamento subjetivo da vida. Esse aperfeiçoamento é direto ou indireto; ao primeiro se chama arte, ao segundo, ciência. Pela arte nos aperfeiçoamos a nós; pela ciência aperfeiçoamos em nós o nosso conceito, ou ilusão, do mundo” (PESSOA, 2000: 217). Numa conclusão preliminar, poder-se-ia afirmar que *Athena* foi um “aperfeiçoamento subjetivo” da vida, na medida em que os heterônimos mais importantes apareceram, pela primeira vez, num palco comum, “substituindo a arte à vida”. Como Pessoa afirmou numa entrevista ao *Diário de Lisboa* de 3 de novembro de 1924, *Athena* é uma revista “puramente de arte” (PESSOA, 2000: 224), e é nesse sentido que conseguiu,

nos cinco números da revista, aperfeiçoar a vida por meio de uma encenação pública da heteronímia. Em *Athena*, a arte substituiu a vida na maneira como os heterônimos mais importantes apareceram pela primeira vez num palco comum.

No dia 4 de agosto de 1923, Pessoa indicou a continuidade descontínua entre *Orpheu*, *Contemporanea* (e *Athena*) numa carta a Armando Côrtes-Rodrigues: “V. não imagina, apesar da enorme influência que ficou do *Orpheu*, diminuído moral e intelectualmente tudo. V. tem visto a *Contemporanea*? É, de certo modo, a sucessora do *Orpheu*. Mas que diferença! Que diferença! Uma ou outra coisa relembra esse passado; o resto, o conjunto...” (PESSOA, 1999: 16). Assim, da mesma forma que Pessoa entendeu a *Contemporanea* como sucessora de *Orpheu*, a revista de José Pacheco deve ser vista também como antecessora de *Athena*. Vários indícios sustentam esta hipótese. *Athena* foi publicada exatamente quando *Contemporanea* interrompeu sua publicação, e um conflito entre os editores de *Contemporanea* foi decisivo para a gênese de *Athena*. O surgimento de *Athena* ocorreu devido a problemas de saúde e dificuldades financeiras de José Pacheco, assim como a alguns desacordos sobre a reestruturação editorial ou a continuidade geral de *Contemporanea*.

Numa carta a Adriano del Valle, datada de 23 de março de 1924, Pessoa menciona o grave estado de saúde de José Pacheco: “O José Pacheco [...] tem estado muito doente; creio, mesmo, que está perdido, pois se declarou a tuberculose que nele estava, de há muito, latente”, e questiona quem o “substituirá na *Contemporanea*”. A carta termina com uma invocação curiosa, uma espécie de epiclese provavelmente não incidental: “Estas coisas de arte e literatura [...] são mais graves e mais altas do que muitos julgam, que julgam que julgam. Atena, deusa da Harmonia e da Ciência na Arte, proteja e auxilie!” (PESSOA, 1999: 39-40). Será que Pessoa já sabia, nessa altura, que *Contemporanea* teria uma sucessora?

Quanto à substituição de *Contemporanea* ou à reorganização editorial, o próprio José Pacheco confiou em António Ferro, a quem escreveu, no dia 5 de agosto de 1924 — isto é, cinco meses após a publicação do número 10 da revista — uma carta na qual menciona suas dificuldades de saúde e financeiras, implorando: “não me deixem aqui esquecido como se tivesse já desaparecido definitivamente” (in PIRES, 1993: 150). É notável que o número 10 de *Contemporanea* apresentava algumas diferenças significativas em relação aos números anteriores. Embora José Pacheco continuasse a ser mencionado como o diretor principal da revista, parece que ele já não havia participado ativamente na preparação desse número, certamente devido à sua tuberculose. Pela primeira vez, além do diretor José Pacheco, aparecem nas notas editoriais um diretor literário, António Ferro, e um diretor artístico, Ruy Vaz. Os problemas financeiros eram visíveis por meio de um aumento no preço da revista e de um número reduzido de páginas. A separação rigorosa entre a parte literária e a parte artística foi provavelmente sugerida por Ruy Vaz, que se mostrou disposto a continuar com a liderança de *Contemporanea*, independentemente da doença do seu diretor geral. No entanto, essa proposta não foi bem recebida. Em 1 de setembro de

1924, José Pacheco enviou outra carta a António Ferro, expressando seu descontentamento com uma “oferta” de Ruy Vaz: “Por me ter comprometido com vocês sobre a *Contemporanea*, desprezei a oferta do Ruy Vaz quando ele se apresentava como o editor da revista, fazendo tudo além de editar, enquanto eu não pudesse trabalhar, isto é, tal qual fez com o número 10. Resultado: agora nem ele, nem vocês!” (in PIRES, 1993: 151).

Como revelou a Adriano del Valle numa carta de 1 de junho de 1924, Pessoa considerou o número 10 de *Contemporanea* “péssimo [...] salvo quanto a um ou dois elementos”, que eram, com certeza, o prefácio do próprio Adriano del Valle ao livro *La Sombrilla Japonesa* de Isaac del Vando-Villar e o poema “5 Horas” de Mário de Sá-Carneiro (PESSOA, 1999: 42). Ruy Vaz tinha, então, a vontade e também os meios financeiros para dar continuidade a *Contemporanea*, mas não conseguiu porque José Pacheco, como proprietário, não aceitou sua “oferta”. No dia 14 de novembro de 1924, Pessoa enviou mais uma carta a Adriano del Valle e confessou, em *post scriptum*, que alguém o havia convidado “há pouco a dirigir literariamente uma revista que sairá em outubro. Aceitei. Pus-lhe o nome de *Athena*” (PESSOA, 1999: 43). É fácil concluir que foi o próprio Ruy Vaz quem convidou Pessoa para dirigir a parte literária da nova revista.

No entanto, a constelação editorial da nova revista, à qual Pessoa deu “o nome de *Athena*”, era bastante curiosa, uma vez que se tratava principalmente de um empreendimento de três filhos do pintor João Vaz. Ruy Vaz foi o diretor artístico e o proprietário; Mário Vaz, autor dos artigos de crítica de arte da revista; e Paulo Vaz, responsável pelos assuntos administrativos e editoriais, assumindo, muito provavelmente, também o financiamento da revista em família.¹ Embora os irmãos Vaz tenham assumido toda a responsabilidade financeira e administrativa de *Athena*, concederam a Pessoa uma liberdade ilimitada no que diz respeito à conceção da parte literária. É importante salientar este fato, pois essa concessão testemunha a confiança e a estima que os irmãos Vaz tinham por Pessoa. Essa autonomia permitiu a revisitação, ou uma continuidade descontínua, de um projeto de Pessoa que remete aos tempos de *Orpheu*. Ou seja, o convite e a generosidade dos irmãos Vaz proporcionaram a Pessoa a oportunidade inesperada de apresentar ao público um dos grandes projetos da sua vida literária — o Paganismo Superior.

Quase exatamente um ano antes da publicação do primeiro número de *Athena*, no dia 13 de outubro de 1923, Pessoa deu uma entrevista memorável à *Revista Portuguesa*, na qual chamou a atenção para uma coincidência histórico-cultural muito particular:

¹ Agradeço a Joana Cunha Leal as informações sobre a família de João Vaz. No excelente artigo dela nesta edição há informações mais detalhadas sobre a parte artística da *Athena*.

Chamo a atenção para o facto, mais importante que geográfico, de que Lisboa e Atenas estão quase na mesma latitude. [...] Não queiramos que fora de nós fique um único deus! Absorvamos os deuses todos! [...] Criemos assim o Paganismo Superior, o Politeísmo Supremo! Na eterna mentira de todos os deuses, só os deuses todos são verdade.

(PESSOA, 2000: 197-199)

Como já indicamos, o Paganismo Superior remete para os tempos de *Orpheu*, ou pouco depois, quando Pessoa anotou nos seus fragmentos a ideia de publicar uma revista chamada *Athena*, cujo objetivo consistia numa “reconstrução pagã”. Nesse âmbito, surgiram inúmeros textos teóricos sobre a repaganização da sociedade (António Mora) e uma introdução à obra de Alberto Caeiro (Ricardo Reis e António Mora).

Independentemente da primeira publicação de Caeiro e Reis, o objetivo principal da antiga *Athena*, cujo diretor era António Mora, referia-se explicitamente a um “Regresso dos Deuses”, com todas as suas consequências sociais, culturais e políticas. Assim, em termos de material textual, *Athena* já estava completa alguns anos antes da sua publicação efetiva. Considerando que Pessoa teve praticamente liberdade ilimitada na direção literária da nova *Athena*, surge a questão: por que não retomou o antigo projeto sob a direção ou, pelo menos, com a participação de António Mora? A ausência de Mora na nova *Athena* é particularmente pertinente, afinal, ele era o teórico principal do paganismo pessoano.

Pessoa nunca se referiu a essa questão (e talvez nem sequer a tenha colocado a si mesmo), e a resposta pode ser, então, apenas especulativa, construída a partir de outros documentos ou anotações. Hipoteticamente, a ausência de António Mora na nova *Athena* pode ser atribuída a duas razões. A primeira é relativamente banal e relaciona-se ao catolicismo de Ruy Vaz. Em relação à escolha dos poemas de Alberto Caeiro, publicados no quarto número de *Athena*, é notável que o oitavo poema, que fala do regresso do Menino Jesus à Terra, esteja ausente da seleção. Pessoa estava ciente de que esse poema poderia ser interpretado como um insulto ou uma blasfêmia. Como ele indicou anos mais tarde numa carta a João Gaspar Simões, não incluiu o poema em *Athena* justamente por conta do catolicismo de Vaz:

O que lhe poderei enviar, se quiser, é o oitavo poema de *O Guardador de Rebanhos*, do Caeiro, ou seja, o poema sobre a vinda de Cristo à Terra, que não publiquei na *Athena* por ser ofensivo para a Igreja Católica; nem isso convinha à *Athena* como publicação em geral, nem estava certo, sendo católico o Ruy Vaz, diretor comigo da revista e proprietário dela.

(PESSOA, 1999: 222)

Ao considerar que Pessoa não incluiu o oitavo poema de Caeiro em *Athena* devido ao catolicismo de Ruy Vaz, entende-se que António Mora também não poderia estar presente na nova *Athena*. Em comparação com o radicalismo anticristão e anticatólico de Mora, o oitavo poema de Caeiro parece bastante inocente. Mora entendia o cristianismo (que às vezes designava pejorativamente como “cristismo”) como a maior decadência da humanidade, e sua argumentação em favor do paganismo era

quase sempre combativa. Essa agressividade do filósofo leva à segunda razão pela qual Mora não apareceu na revista: sua hostilidade aberta e a radicalidade do seu “Regresso dos Deuses” não eram compatíveis com os objetivos de *Athena* como publicação, e nem “convinha(m) à *Athena* como publicação em geral”.

Além da apresentação de Caeiro e Reis, o “Regresso dos Deuses” foi o ponto central da antiga *Athena* de António Mora. Porém, na verdade, esse projeto era completamente anacrônico, e foi precisamente nesse aspeto que houve uma divergência de opinião entre Pessoa e Mora. Dois mil anos de cristianismo não podem ser desenhados da mentalidade do homem moderno. Pessoa sublinhou essa impossibilidade de forma inequívoca, contrariando assim as intenções de Mora (e de Ricardo Reis) e do seu “Regresso dos Deuses”. Somente um “Paganismo Superior”, ou o “Politeísmo Supremo”, serão viáveis na modernidade, como Pessoa reafirmou em 1923 – ou seja, um ano antes da publicação de *Athena* – na entrevista à *Revista Portuguesa*.

Para compreender a complexa atitude pagã de Pessoa, é essencial diferenciar o “Regresso dos Deuses” de António Mora do “Paganismo Superior” de Fernando Pessoa. Essa diferenciação é manifestada no “Programa geral do Neo-Paganismo Português”, um texto central na sua obra. Neste programa, o paganismo português está dividido numa ortodoxia e uma heterodoxia. O ramo ortodoxo do paganismo português, representado sobretudo por Mora, entendia a “religião do Cristo” como “um produto da decadência romana, que se fixou” ou como “produtor de uma degenerescência nas ideias e nos sentimentos de onde deriva o estado perpetuamente mórbido da nossa civilização”. Para esse ramo, a única saída dessa decadência consistia num regresso direto aos antigos deuses dos gregos e dos romanos. Ao contrário dessa posição, o ramo heterodoxo, representado pelo próprio Pessoa, percebeu a impossibilidade desse regresso e defendeu o “Paganismo Superior” como “uma interiorização do paganismo” ou uma tentativa de “descobrir qual o sentido interior do polytheismo, o que era, na sua essência subjectiva, o polytheismo” (PESSOA, 2002: 146-148). Existe, por um lado, a intenção de lutar contra o cristianismo e de elevar novamente os antigos deuses aos seus tronos, e, por outro lado, a consciência da necessidade de se adaptar às circunstâncias modernas e de encontrar o sentido interior da pluralidade divina.

Essa discrepância também se reflete no “Programa do periódico de Caeiro, R. Reis, etc.” que, consequentemente, é algo contraditório. Neste programa, o autor (Mora, Reis ou Pessoa?) utiliza um vocabulário combativo, como “neutralização”, “atacar”, “fazer guerra”, “desfazer”, “combater”. No sétimo ponto do programa, porém, é exigido calma e um equilíbrio estoico:

Por enquanto, todo o nosso esforço deve ser criar para nós a nossa attitude, procurar reencontrar a Grecia dentro de nós, formar uma concepção do Universo e das Cousas que seja a necessaria e procurada continuação da concepção grega. Se esta attitude tiver de alastrar, ella alastrará por si, sem que tenhamos que chamar a attenção gritando. Todo o enthusiasmo é um desequilibrio. É de mau gosto ser energico e feroso. Tudo pertence ao Destino, deus dos

Deuses [...] Mas não convidamos ninguém a procurar-nos. A nossa obra exige que cada um se isole, para ver se se encontra. Todos os esforços são poucos, dada a confusão que nos cerca em tudo, para nos encontrarmos equilibradamente, e não irmos despenhados, como christãos doentes, pelos nossos sonhos abaixo, nem caírmos na acção, porque isso é proprio de quem não tem nada que fazer.

(PESSOA, 2002: 140-141 [1.^a publ., *Pessoa por Conhecer*, 1990, texto 347]; cf. Figs. 3 a 6)

Essa parte menos combativa do reencontro com “a Grécia dentro de nós” corresponde à intenção expressa, em outubro de 1923, na entrevista da *Revista Portuguesa*: “Não queiramos que fora de nós fique um único deus! Absorvamos os deuses todos!”. O reencontro com “a Grécia dentro de nós” ou a absorção de todos os deuses, que é nada menos que a descoberta do “sentido interior do politeísmo”, começou já por volta de 1915 e teve seu auge em outubro de 1924, com a publicação do primeiro número de *Athena*. No entanto, essa descoberta do “sentido interior do politeísmo” obviamente não era praticável com a retórica combativa de António Mora.

Visto que Pessoa pretendia o reencontro com “a Grécia dentro de nós”, pode-se afirmar que *Athena*, assim como *Orpheu*, foi uma revista extemporânea. *Athena* também se mostrou extemporânea em relação a *Contemporanea*, pois mantinha-se afastada das polémicas políticas de uma época marcada por um novo crescimento dos nacionalismos e pela ascensão do fascismo na Europa. Embora *Athena* tenha sido uma revista “puramente de arte”, Pessoa nunca se manteve apolítico em relação à exaltação nacionalista do seu tempo, que, anos mais tarde, resultou em consequências catastróficas. Após o fim de *Athena*, Pessoa continuou a participar de *Contemporanea*, embora fosse evidente que nunca se identificou com a orientação política dessa revista.

Pelo contrário, no final da sua vida, Pessoa aproximou-se mais da geração da *presença*, cujas ideias estavam aparentemente mais em sintonia com seu cosmopolitismo do que com o nacionalismo obstinado e fechado dos saudosistas ou de alguns representantes de *Contemporanea*. Essa ideologia dominou profundamente a mentalidade de grande parte do meio intelectual português nas décadas de 1910 e 1920. Com exceção de dois ou três artigos com um carácter mais ou menos político, *presença* era, assim como *Athena*, principalmente uma revista de arte. Um desses artigos, de carácter mais político, foi escrito por João Gaspar Simões e intitulado “Nacionalismo em Literatura”. Ele terminava com a seguinte frase: “Revoltemo-nos, pois, contra êsse espírito pretensioso e provinciano do escritor português, que, olhando o mundo do seu ponto mais excêntrico, supõe olhá-lo do próprio centro – dignificando a nossa literatura pela introdução nela dum espírito superior, europeu, compreensivo...” (SIMÕES, 1927: 2).

A leitura comparada de algumas revistas portuguesas das décadas de 1910 e 1920 demonstra claramente que a “mentalidade contemporânea” dessa época era marcada por um nacionalismo cada vez mais fechado, que, em parte, já apresentava características fascistas. Por outro lado, havia um pequeno grupo de artistas que se

distanciava desse tipo de nacionalismo, resistindo à politização da arte em favor de um nacionalismo de “espírito pretensioso e provinciano”. Ao ler a opinião de Gaspar Simões sobre o nacionalismo na literatura, Pessoa talvez se lembrasse do seu *Orpheu* como uma ponte entre Portugal e a Europa. Nesse sentido, *Athena* também representa uma continuidade descontínua entre *Orpheu* e *presença*.

17/95-

87-90

Programmao periodico de Casiro, R. Reis, etc.

Melhor do que enfatizar no início, por uma exposição argumentada, a comunicar ao nosso público, seja qual tenha de ser, e de quantos possa vir a ser, será, em breves palavras, classificativamente, enfatizar em fórmulas dogmáticas qual seja o resumo (summa) da nossa atitude. No desdobrar das publicações aqui a inserir virão, cada uma em sua necessária altura, as provas das assertões que este programa postula, e o estabelecimento letrado das bases em que esses mesmos postulados assentam. Por ora, para fins de gravar na mente dos possíveis curiosos d'este periódico, limitamos a nossa apresentação a essa sucinta das bases sobre que assenta a nossa atitude.

As cláusulas seguintes encerram-a completamente:

1. A civilização moderna, assente sobre bases de positivismo cristão, é a que iniciou uma decadência; em lugar de "continuar" a obra da Grécia, enxertou-se sobre o espírito grego isolante o espírito romano decadente e o espírito asceta decadente. A nossa civilização é o produto da tripla decadência somada, e que tem de terminar na neutralização da vida. A decadência por vezes, e em certos pontos, realça um sobre os outros. Tudo o que me tenho aliado, e que verdadeiramente tem continuado progresso, tem sido contrário ao próprio íntimo espírito da nossa civilização.

2. Importa, portanto, acima de tudo, procurar reatar a tradição perdida da obra grega, afastando o elemento romano e o elemento semita, que representam atrasos e degenerescências em referência ao psychismo grego, formas inferiores de civilização que superavam as culturas anteriores a ela.

3. Para isso importa, antes de mais nada, atacar de frente o espirito philosophico, que data, na sua forma mais doente, de Kant, que pretende centralisar no homem e na consciencia individual a realidade do Universo; importa, isto e, reconstruir o materialismo grego (« não no sentido de o aceitar tal qual elle era - isso não constituiria progresso) mas de o fazer evoluir.

4. Imports, e depois, fazer guerra directa a quantas formas literarias pertencem ao mysticismo christão, varrendo de diante lo caminho das nossas idéas os obstaculos que lhe ergue a convicção da importancia da chamada Vida Interior. *Revela o homem no interior de si*

(6) Gros attitud. pose
essentielle. sem. + her
intend. principal; son
plus ou moins sem.
elle, plus ou moins

[illegible]

5. Desfazem-se os grandes valores que existem na vida e na natureza, e a vida torna-se uma luta constante para a realização dos desejos. O ideal grego é essencialmente de calma e de domínio de si próprio; a tônica aspecto de sensualidade e de fúria da beleza através dos cérebros grosseiros dos romanos e, depois, devido pela mentalidade confusa dos semitas de várias espécies. O ideal grego é de castidade dentro da normalidade; de equilíbrio dentro da realização dos desejos e dos instintos. No seu grau mais nobre, é representado pelo ideal estoico, essencialmente intelectual, essencialmente triste. O grego era essencialmente triste, como todos os grandes equilibrados, em quem o elemento psíquico basilar a consciência da impermanência, da fatalidade e da inutilidade das coisas, sem que haja de indivíduo para si próprio licença para sonhar além-mundos ou paraíso que nenhum facto natural justifica ou aponta. Platão é a decadência do ideal grego.

6. Combater, dentro dos debsis limites que a intelligencia pode ter na sua accao, as ideas imperialistas, collectivistas, humanitarias, etc.

As pequenas nações são as unicas que tem direito a existir, porque o unico aggregado humano civilizado é a Cidade, e o unico aggregado humano natural é a região. - O individuo é a unica realidade natural, e estrave d'elle e para proveito d'elle que a sociedade existe; porisso deve ser combatido tudo quanto

7. Qual quer que seja a attitude propria a tomar n'um periodo de civilização verdadeira, no periodo actual a attitude tem de ser adaptada a elle, tem de ser uma attitude de calma afastamento, de reconhecimento por cada individualidade de si propria de accordo consigo e com as grandes realidades fundamentais do Universo. - Não fazer propaganda ostensiva nenhuma; expor ideas sem querer convencer, deixando que quem quiser a si se convenga; não se preoccupar com os problemas modernos, de especie nenhuma, nem nacionaes, nem economicos, nem estheticos mas com intelligencias. Por enquanto, todo o nosso efforço deve ser crear para nos a nossa attitude, procurar reencontrar a Grecia dentro de nos, formar uma concepção do Universo e das Coisas que seja a necessaria e procurada continuacão da concepção grega. Se esta attitude tiver de alastrar, ella alastrará por si, sem que tenhamos que chamar a attenção gritando. Todo o enthusiasmo é um desequilibrio. É de mau gosto ser energico e intenso.

8. Presentemente, temos que ser estoicos, como foram os últimos representantes do paganismo no meio da febre e da lama do império romano, do lado do cristianismo nascente, das invasões espiritivas semíticas; e ao nosso caminho é ao contrário do d'elles. Elles vieram do paganismo

Figs. 3 e 4. Primeira folha do “Programmado periodico”.

17/96 3 87-91

natural

para o estoicismo, porque o paganismo, em face da civilização do império decadente (da civilização decadente) tem de ser o estoicismo. Não iremos buscar o estoicismo para reatar o fio e ver se conseguimos subir outra vez, mas a nosso modo, as fontes e as origens do espírito pagão. Os estoicos ficaram sem sequentes; seremos nós os sequentes d'elles.

9. Tudo isto não teria sentido se fosse uma attitude decidida intellectualmente, isto é, concebida como uma philosophia de acção. Os autores que se reúnem para formar este periodico são todos temperamentalmente assim, não intellectualmente. O facto de apparecerem n'um país pequeno mais do que um temperamento d'este genero é, já de si, indicador de qualquer coisa. Não é pagão quem quer, mas quem pagão nasce. Não comprehende o paganismo quem quer, mas sim apenas quem o sente nas veias. Há muito quem ame o paganismo, mas um paganismo a romana, que não é senão a degenerescência e a doença do outro, porque, propriamente, nem a romana sou ser, mas antes a romana da decadência, ou a moderna, concebendo a mesma através de Roma, e essa Roma através da Judéa que está no nosso sangue. Somos uma mistura de decadências.

10. O facto de que em Portugal apparecem estes temperamentos parece indicar que tem o nosso país que tomar sobre si a vanguarda - talvez inutil - do movimento neo-pagão. Uma escola dizendo-se neo-clássica appareceu em France, mas esta, tão longe como os outros de sentir a sobriedade do ideal grego, e aliás, é monarchica, imperialista e catholica, o que nenhum grego por temperamento pode ser. É uma tentativa de sentir a Grécia, mas sempre através de Roma, e Roma decadente, que a Grécia é sentida.

11. Nada nos daria maior prazer do que receber qualquer signal de accordo connosco da parte de quaesquer portugueses que julguem da hora a nossa obra. Mas não convidamos ninguém a procurar-nos. A nossa obra exige que cada um se isole, para ver se se encontra. Todos os esforços são poucos, dada a confusão que nos cerca em tudo, para nos encontrarmos equilibradamente, e não irmos despenhados, como christãos gentes, pelos nossos sonhos abaixo, nem cubrimos na acção, porque isso é proprio de quem não tem nada que fazer. Não fallamos com pessoa nenhuma, nem nos dispomos a fazer propaganda da nossa attitude, excepto a inevitavel que o nosso periodico faça. Aceitamos de bom grado toda a controversia, mas não publicaremos aqui artigos de adversarios. A nossa obra é nossa; responderemos contudo sempre, porque sabemos onde estamos e para onde é o nosso caminho.

12. A calma, a paz e o dominio de si proprio são o nosso objectivo e o que propomos a cada um qual que queira estar connosco; o afastamento da sensualidade, da religiosidade interior, das intuições humanitarias, Só n'uma reconstituição do paganismo dos hellenos se

4

pode encontrar o balsamo para a febre das nossas almas. Procuremos ver as cousas claramente, não pondo ideias nossas adiante dos olhos, graves e tristes como convem a homens conscientes da fatalidade das cousas e da nossa transitoria pequenez dentro d'este grande e sereno Universo.

II.

Para que nada fique por explicar, e como as origens são tudo, pode interessar a alguns leitores saber como nasceu este movimento, que assim tão inesperadamente lhe apparece.

Ha quatro annos encontravam-se em Lisboa os tres collaboradores d'esta revista e um outro individuo ainda, poeta, hoje desviado infelizmente para attitudes febris e mysticas, e vulturas de desequilibrio; não importa, porém - elles quatro encontravam-se em Lisboa ha quatro annos. Em todos nós havia uma ansia - febril ainda - de encontrar aquillo que em nós communmente havia, e que era tão palpavelmente inimigo de tudo quanto nos cercava, desde a arte até a vida. Talvez o convívio despertasse finalmente no maior de todos quatro, enfim, o sentido da nova orientação a dar ao conceito do Universo. Um anno depois Alberto Casiro leu-nos a serie de poemas que veem publicados a diante, e que formam o grande primeiro passo para o nosso fim. Essa obra que singelamente segue um marco millenário - vez-se-ha depois do pensamento humano. Passa-se de que hoje, entre esta gente que nos cerca, fosse possível ir assim reatar o fio da tradição grega perdida. Alberto Casiro é o maior de todos os poetas contemporaneos, e dizemos só isto, porque seria talvez excessivo; posto que verdadeiramente dizer mais. O Guardador de Rebanhos foi para todos nós qualquer coisa como para um bomhador da Renascença deveria ser a descoberta da America, se elle pudesse bem medir o que de alli resultaria. Não medimos bem, e logo, o que era a obra que elle nos lára. Elle conseguira livrar-se de tudo quanto constituia a alma que o christianismo nos fez, regressou a um christianismo primitivo, mais pagão do que outra coisa, e, assim, encontrou outra vez a Natureza, ha dois mil annos perdida da intelligencia dos homens. Com O Guardador de Rebanhos o espirito humano fez a cousa mais importante que ha dois mil annos tem feito, regressou ao seu lar, de um golpe eliminou todas as camadas de degenerescência que Roma e a Judéa nos puneram. Ha ainda filamentos de sentimentalidade christã n'essa obra; mas o essencial era descobrir o

O corpo do nosso movimento, individual, e não ficou fecho, e nem vez para sempre. O paganismo apparece sob uma forma renovada e original. D'oravante todas as difficuldades

Figs. 5 e 6. Segunda folha do "Programmado periodico".

Bibliografia

- AMARAL, João de (1915). "Arte e Elegância. A 'Contemporanea'." *A Ideia Nacional: revista politica bi-semanal*, n.º 3, Aveiro, pp. 94-95. <https://purl.pt/28788>
- BROOKER, Peter; THACKER, Andrew (2009). "General Introduction". *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, vol. I [Britain and Ireland 1880–1955]. Peter Brooker, Andrew Thacker (eds.). Oxford: Oxford University Press, pp. 1-26.
- COIMBRA, Leonardo (1923). "Cristo como Ideal de Beleza". *Contemporanea*, n.º 8, Fev., Lisboa, pp. 49-53. <https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/CONTEMPORANEA/Contemporanea.htm>
- CORTESÃO, Jaime (1914). "Nacionalismo e Cosmopolitismo". *A Vida Portuguesa: Boletim da "Renascença Portuguesa"*, n.º 22, Porto, 10 de fevereiro, p. 9. <https://purl.pt/284>
- ____ (1912). "A Vida Portuguesa". *A Vida Portuguesa: quinzenário de inquérito à vida nacional*, n.º 1, Porto, 31 de outubro, p. 1. <https://purl.pt/284>
- GALLAGHER, Catherine; GREENBLATT, Stephen (2001). *Practising New Historicism*. Chicago: University of Chicago Press.
- PESSOA, Fernando (2014). *Obra Completa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (2002). *Obras de António Mora*. Edição de Luís Filipe B. Teixeira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (2000). *Crítica: Ensaios, Artigos e Entrevistas*. Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (1998). *Correspondência 1905-1922*, (ed. de Manuela Parreira da Silva). Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (1999). *Correspondência 1923-1935*, (ed. de Manuela Parreira da Silva). Lisboa: Assírio & Alvim.
- PASCOAES, Teixeira de (1914). "Para a história da 'Renascença Portuguesa'". *A Vida Portuguesa: Boletim da "Renascença Portuguesa"*, n.º 22, Porto, 10 de fevereiro, pp. 10-12. <https://purl.pt/284>
- ____ (1913). *O Génio Português na Sua Expressão Filosófica, Poética e Religiosa*. Porto: Renascença Portuguesa.
- ____ (1912). "Renascença". *A Águia*, 2.ª série, vol. I, n.º 1, Porto, Janeiro, pp. 1-3. <https://purl.pt/12152>
- PIRES, Daniel (1993) (coord.). *Pacheco, Almada e "Contemporânea"*. Pesquisa e coordenação editorial de Daniel Pires, António Braz de Oliveira. Lisboa: Centro Nacional de Cultura, Bertrand Editora.
- SÁ-CARNEIRO, Mário (2015). *Em Ouro e Alma: Correspondência com Fernando Pessoa*. Edição de Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china.
- SCHOLES, Robert; WULFMAN, Clifford (2010). *Modernism in the Magazines: An Introduction*. New Haven & London: Yale University Press.
- SIMÕES, João Gaspar (1927). "Nacionalismo em Literatura". *Presença: Folha de Arte e Crítica*, n.º 7, Coimbra, novembro, pp. 1-2.

STEFFEN DIX frequentou a Universidade de Tübingen, a Universidade Católica Portuguesa e a Freie Universität Berlin. De 2005 a 2013, foi investigador de pós-doutoramento no Instituto de Ciências Sociais de Lisboa. Atualmente, é professor auxiliar e coordenador do curso de Estudos Europeus na Universidade Aberta (UAb). Coordena também o grupo de investigação “Religião, Globalização e Dinâmicas Locais” no Centro de Estudos Globais da UAb. Os seus interesses de investigação incluem, sobretudo, a história religiosa e a secularização na Europa, bem como o modernismo europeu. Publicou ou editou vários livros, números especiais, capítulos de livros e artigos em revistas científicas internacionais.

STEFFEN DIX attended the University of Tübingen, the Catholic University of Portugal, and the Freie Universität Berlin. From 2005 to 2013, he was a postdoctoral researcher at the Institute of Social Sciences in Lisbon. He is currently an assistant professor and coordinator of the European Studies program at the Open University (UAb). He also coordinates the research group “Religion, Globalization, and Local Dynamics” at the Center for Global Studies at UAb. His research interests primarily include religious history, secularization in Europe, and European modernism. He has published or edited several books, special issues, book chapters, and articles in international scientific journals.

A modernidade enquanto retorno ao passado: A revista *Athena* como *arrière-garde*

[Modernity as a return to the past:
The *Athena* magazine as *arrière-garde*]

Carlotta Defenu*

Palavras-chave

Fernando Pessoa, *Athena*, *Arrière-garde*, Vanguarda, Classicismo.

Resumo

O propósito deste contributo é refletir sobre o classicismo da revista *Athena*, em dois níveis principais: o das características estéticas e formais dos contributos aí publicados pelos heterónimos Ricardo Reis e Alberto Caeiro, e o da poética e da conceção da arte que a revista pretende veicular, expressas já na nota de abertura escrita por Fernando Pessoa e publicada no primeiro número da revista, em 1924. Ao refletir sobre o espírito classicista da revista, o artigo propõe enquadrar este projeto pessoano no âmbito mais vasto do conceito de *arrière-garde*, em contraposição com o espírito vanguardista da revista precedente: *Orpheu*.

Keywords

Fernando Pessoa, *Athena*, *Arrière-garde*, Avant-garde, Classicism.

Abstract

The purpose of this contribution is to reflect on the classicism of the magazine *Athena*, in two main areas: the aesthetic and formal characteristics of the contributions published there by the heteronyms Ricardo Reis and Alberto Caeiro, and the poetics and conception of art that the magazine aims to convey, already expressed in the opening note written by Fernando Pessoa and published in the first issue of the magazine in 1924. In reflecting on the classicist spirit of the magazine, the article seeks to situate this Pessoaan project within the broader context of the concept of *arrière-garde*, in contrast to the avant-garde spirit of the preceding magazine, *Orpheu*.

* Universidade Nova de Lisboa/ IELT.

Ao lançar, em 1915, a revista *Orpheu*, Fernando Pessoa funda o primeiro modernismo em Portugal, inserindo-se, ao mesmo tempo, no seio do movimento vanguardista que estava a desenvolver-se no contexto geral europeu. Nove anos mais tarde, com a publicação da revista *Athena*, o poeta dos heterónimos parece ir num sentido contrário, promovendo uma publicação periódica profundamente embebida de espírito classicista, veiculadora de uma arte pura, fundada nos princípios de harmonia e equilíbrio, que parece, em grande medida, situar-se em forte contraposição ao intento fraturante de *Orpheu*.

Nesse sentido, com menos de uma década de distância, Pessoa assume, primeiro, o papel de um dos principais idealizadores do movimento de vanguarda mais significativo do primeiro modernismo português, e, mais tarde, o de iniciador da respetiva *arrière-garde*, estabelecendo, contudo, com essa primeira vanguarda, uma relação essencialmente dialógica.

Ao situar a revista *Athena* no contexto das *arrière-gardes*, oferece-se, em parte, uma justificação para a possível estranheza do aparecimento de uma revista de inspiração classicista no percurso literário de um autor tipicamente percecionado como o maior representante do movimento modernista em Portugal.

De facto, a revista apresentava uma certa diversidade. A heterogeneidade dos contributos que aparecem nos cinco números de *Athena*, publicados entre outubro de 1924 e fevereiro de 1925, representa, pelo menos em parte, o principal motivo da dificuldade em se encontrar uma definição unívoca para o espírito da revista. *Athena* é, por isso, classificada de formas diferentes, por vezes até opostas, nos dicionários e ensaios que tentam resumir num único lema o espírito da revista. Assim, no célebre prefácio que antecede a reedição da revista, publicada pela editora Contexto em 1983, Teresa Sousa de Almeida define *Athena* como uma das várias revistas do modernismo (ALMEIDA, 1983: s.p.), enquanto Richard Zenith defende a ideia de que, com o projeto de *Athena*, Pessoa pretendia dar forma a um movimento através do qual se pudesse “passar completamente por cima do modernismo” (ZENITH, 2022: 739). Manuela Parreira da Silva, no célebre *Realidade e Ficção*, sustenta a tese de que a revista pessoana “perspetiva-se [...] contra as vanguardas” (SILVA, 2004: 360), enquanto, por seu lado, o *Grande Dicionário da Literatura Portuguesa e de Teoria Literária*, dirigido por João José Cochofel, define *Athena* como “revista de vanguarda” (COCHOFEL, 1977: 505).

A aparente contradição dessas definições reflete, na realidade, a heterogeneidade da revista, que acolhia nas suas páginas contributos mais modernistas intercalados com contributos ainda de vívida reminiscência decadentista. Essa diversidade surpreende ainda mais se considerarmos que grande parte da produção da revista era assegurada pelo próprio Pessoa, na sua voz ortónima ou nas dos seus três maiores heterónimos – Reis, Caeiro e Campos –, com textos poéticos, em prosa, ou traduções.

Surgida após o fracasso, objetivo, de *Orpheu*, e do fracasso, no entender de Pessoa, de *Contemporanea* de José Pacheco – que, na altura, se encontrava doente com tuberculose e com dificuldades financeiras para assegurar o prosseguimento da revista – *Athena* representa a concretização final, e talvez a única efetivamente possível, de diferentes projetos homónimos que Fernando Pessoa teorizava desde 1915. No entender do poeta dos heterónimos, o maior fracasso da revista *Contemporanea*, identificado desde o seu início, residia, contudo, no facto de não possuir um projeto cultural bem definido.

Planos para *Athena*: *Cadernos de Reconstrução Pagã*, cujo diretor seria o heterónimo António Mora (cf. BNP/E3, 48B-11; ver Anexo 1), remontam, pelo menos, a 1915, sendo retomados por Pessoa em 1918 e em 1923. A revista, que em alguns planos apresenta o título alternativo *Cadernos de Cultura Superior* (cf. BNP/E3, 87-68; ver Anexo 2), incluiria, tal como a *Athena* que virá a ser efetivamente publicada, contributos dos maiores heterónimos, com a única exceção de Álvaro de Campos. O primeiro contributo relevante seria um artigo sobre o “Neopaganismo Português”, assinado por António Mora ou Ricardo Reis (cf. ZENITH, 2022: 605-606).

Athena era também o nome de um “correspondence college” e de uma “school for minorities”, idealizados por Fernando Pessoa, que teria a ambição de oferecer cadeiras de “Mental Culture”, “Literary Culture” e “Social Culture” (cf. Figs. 1 e 2; ver Anexos 3 e 4 para a transcrição em inglês e a tradução em português).

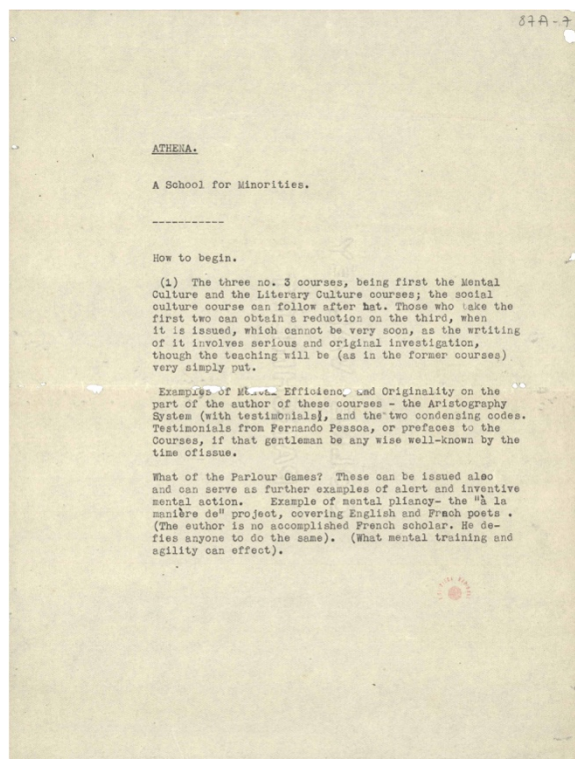


Fig. 1. Projeto para “Athena. A School for Minorities” (BNP/E3, 87A-7).

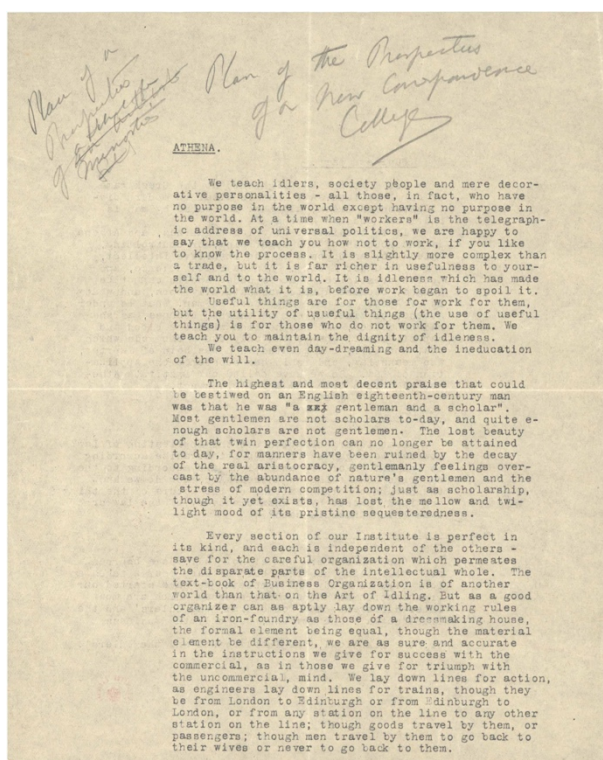


Fig. 2. Plano para um "Correspondence College" chamado "Athena" (BNP/E3, 551-18v).

É curioso notar que, já em 1915, enquanto Pessoa se dedicava à publicação de uma revista que, de acordo com a moda vanguardista, visava criar rutura e escândalo, uma parte dos seus esforços estava concentrada no planeamento de uma publicação neopagã profundamente embebida de espírito classicista.

Na sua concretização, *Athena* acaba por ser uma revista que, de certa forma, ainda reflete os vestígios dos projetos homónimos abortados, mas mantém a forma através da qual Fernando Pessoa melhor sabia exprimir-se: a poesia e a reflexão estética. A este projeto, Pessoa decidiu atribuir o papel de palco para a primeira *mise en acte* do universo heteronímico, sendo que foi precisamente nas páginas desta revista que os heterónimos Ricardo Reis e Alberto Caeiro se estrearam publicamente. É também nesta revista que Pessoa constrói um diálogo entre as várias personalidades por ele criadas, com destaque mais evidente, pelo menos na superfície, para o diálogo entre o ortónimo e Campos. Através desse expediente, Fernando Pessoa transporta a sua voz ortónima para o âmbito do *drama em gente*, situando-se num plano análogo ao dos atores fictícios por ele criados.

Assim, tal como apontado por Teresa Sousa de Almeida, "atrás de *Athena* está [...] o esforço voluntarista de Pessoa que [...] procurou fazer dela o espaço de uma utopia" (ALMEIDA, 1983: s.p.). Nesse sentido, *Athena* representaria uma "encenação" criada *a propos* pelo poeta dos heterónimos para que estes (juntamente com o ortónimo, cuja categoria começa a ser criada precisamente a partir da encenação posta em ato na revista) pudessem ter, no cenário literário português, um espaço em que se enquadrar.

Na nota de abertura da revista, Pessoa apresenta os polos principais da reflexão teórica que daria vida à *Athena*:

Da sensibilidade, da personalidade distinta que ella determina, nasce a arte per o que se chama a inspiração [...]. A só sensibilidade, porém, não gera a arte [...]. Há mister que ao que a sensibilidade ministra se ajunte o que o entendimento lhe nega. Assim se estabelece um equilíbrio; e o equilíbrio é o fundamento da vida. A arte é a expressão de um equilíbrio entre a subjectividade da emoção e a objectividade do entendimento.

(PESSOA, 1924a: 6)

Se a arte é o fruto da sensibilidade de um indivíduo que precisa do entendimento para ser imortal, poder-se-ia dizer que os heterónimos são o fruto da sensibilidade de Pessoa, cujo entendimento é oferecido pela encenação posta em prática nas páginas de *Athena*.

A encenação, aliás, começa já nesta nota de abertura. Esta, por um lado, define a arte enquanto “uma contemplação ativa, uma ação parada” (PESSOA, 1924a: 6), cujo fim é elevar e, “sendo ella perfeita, é o signal maior da imperfeição que somos” (PESSOA, 1924a: 8), antecipando e enquadrando assim a publicação das *Odes* de Ricardo Reis, que aparecerão nas seguintes páginas do primeiro número. Mas, por outro lado, a nota serve como pretexto para que Álvaro de Campos, contrariando o ortónimo, possa afirmar a sua estética não aristotélica, segundo a qual a arte é “como toda a actividade, um indício de força, ou energia” (PESSOA, 1924b: 114).

Ao colocar Álvaro de Campos a contradizer o ortónimo, Fernando Pessoa oferece o melhor entendimento possível do heteronimismo: uma síntese de (aparentes) contradições.¹

De resto, numa carta de 1924 dirigida a Paulo Osório, Pessoa descreve *Athena* como “alheia [...] a todo o tipo de escola ou corrente” (PESSOA, 1999: 57), programaticamente afirmando o intuito de uma arte multiforme que serve como pressuposto da revista e de toda a sua obra literária.

¹ Vale a pena ressaltar que este diálogo entre Pessoa ortónimo e Álvaro de Campos já tinha sido antecipado na revista *Contemporanea*, cujo terceiro número, de 1922, traz Fernando Pessoa, ele próprio, a louvar o livro *Canções*, de António Botto, por representar “uma das revelações mais raras e perfeitas do ideal estético”, que Pessoa considera a forma “mais explicitamente representativa” do ideal helénico (PESSOA, 1922a: 124). Numa carta aberta ao diretor de *Contemporanea*, publicada no quarto número da revista, Álvaro de Campos responde ao ensaio de Pessoa ortónimo, apontando como elemento distintivo da obra de Botto não o ideal estético, a beleza, mas a força: “Ideal estético, meu querido José Pacheco, ideal estético! Onde foi essa frase buscar sentido? [...] Estética, José Pacheco? Não há beleza, como não há moral, como não há fórmulas senão para definir compostos. [...] Tudo é um jogo de forças, e na obra de arte não temos que procurar «beleza» ou coisa que possa andar no gozo desse nome. [...] Louvo nas *Canções* a força que lhes encontro. Essa força não vejo que tenha que ver com ideais nem com estéticas” (PESSOA, 1922b: 4). Nas páginas da revista *Athena*, o debate entre o ortónimo e o heterónimo futurista é ampliado, não se aplicando apenas ao livro de Botto, mas estendendo-se a considerações sobre a arte em geral.

Numa entrevista concedida ao *Diário de Lisboa*, em 3 de novembro de 1924, Pessoa reitera este conceito, ao afirmar que a criação de uma revista “puramente de arte”, como *Athena* pretendia ser, excluía “o critério da homogeneidade (escola ou corrente)”, revelando assim “que a arte é essencialmente multiforme, o que é uma das primeiras coisas que tem que aprender muita gente que já o sabe” (PESSOA, 1924c: 5). Através dessas palavras, Pessoa explicita a ideia de um projeto de síntese atemporal que, apesar de incluir contributos de outros poetas, serve principalmente como palco para dar a conhecer a sua própria poesia, de cuja autoria (seja como heterónimo, ortónimo ou tradutor) provêm metade dos contributos publicados na revista.

Assim, se a nota de abertura antecipava e enquadrava a poesia de Reis, ao mesmo tempo os “Apontamentos para uma esthetica não-aristotelica” de Álvaro de Campos servem de preâmbulo para a publicação de *O Guardador de Rebanhos* de Alberto Caeiro, sobretudo ao nível da apologia das sensações e da teorização de uma poesia isenta de racionalidade: “Ora a arte, como é feita por se sentir e para se sentir – sem o que seria ciência ou propaganda – baseia-se na sensibilidade. A sensibilidade é pois a vida da arte” (PESSOA, 1924b: 114).

Se *Athena* “funciona então como um palco privilegiado que permitiu a Pessoa encenar-se” (ALMEIDA, 1983: s.p.), parece necessário perguntar qual é o sentido do classicismo nesta encenação. Ou, dito de outra forma, importa questionar por que razão Fernando Pessoa optou por dar à revista em que queria encenar o seu maior projeto poético um carácter classicista? Em primeiro lugar, é oportuno ressaltar que o classicismo de *Athena* se desenvolve em dois níveis. O primeiro nível, mais estrito, é veiculado pelos poemas que Ricardo Reis e Alberto Caeiro aí publicam.

As *Odes* de Reis publicadas no primeiro número da revista exemplificam os temas das filosofias estoica e epicurista característicos da sua poesia: o *tempus fugit* e a tomada de consciência da impermanência da vida (“As rosas amo dos jardins de Adónis, | Essas volucres amo, Lídia, rosas, | Que em o dia em que nascem, | Em esse dia morrem [...]; PESSOA, 1924d: 19); a resignação perante o fato e a brevidade da vida, cuja única consolação é o aproveitamento da beleza que nos é oferecida:

Melhor destino que o de conhecer-se
 Não frui quem mente frui. Antes, sabendo
 Ser nada, que ignorando:
 Nada dentro de nada.
 Se não houver em mim poder que vença
 As Parcas três e as moles do futuro.
 Já me dêem os deuses
 O poder de sabê-lo;
 E a beleza, incriável por meu sestro,
 Eu goze externa e dada, repetida
 Em meus passivos olhos,
 Lagos que a morte seca.

(PESSOA, 1924d: 21)

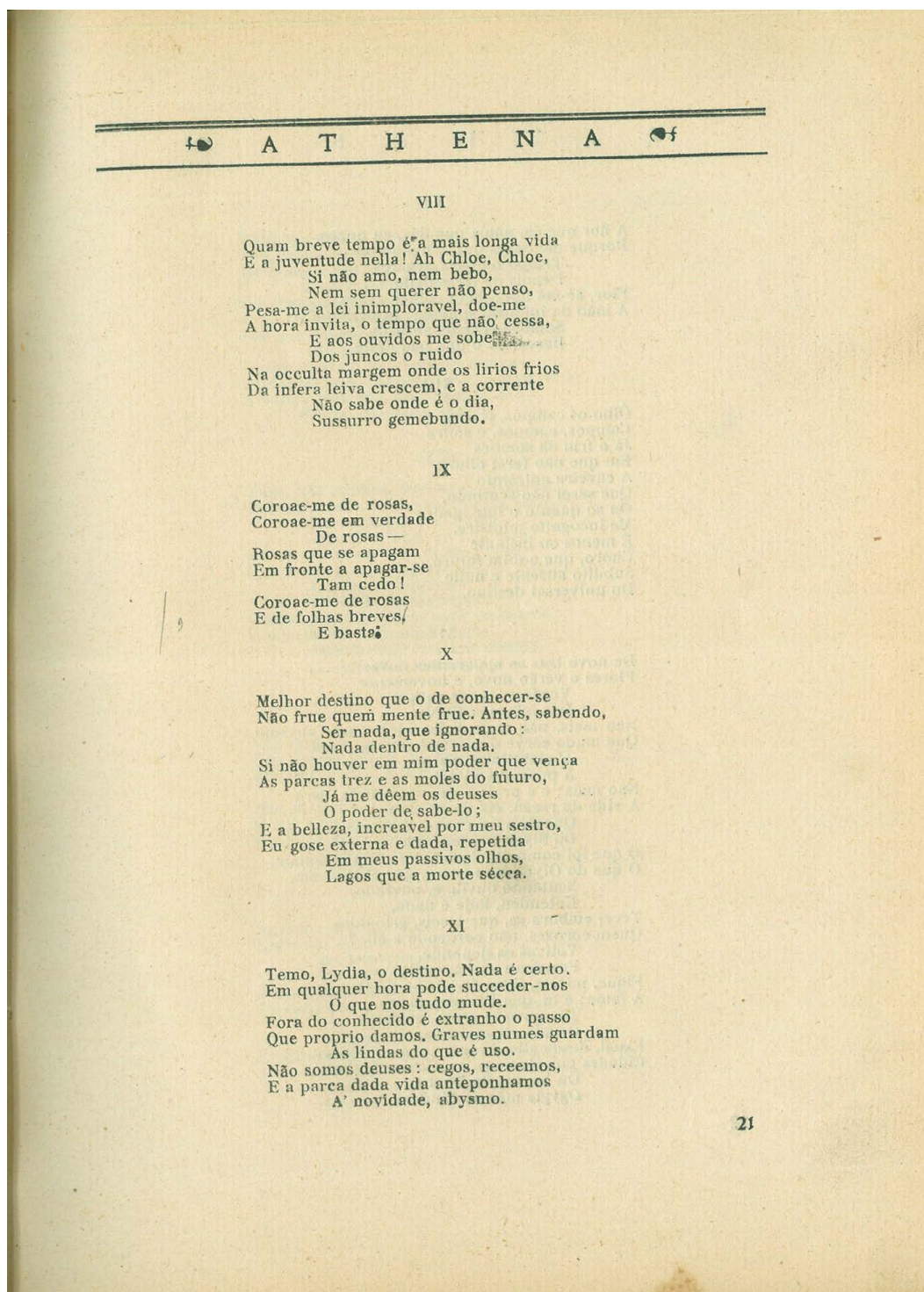


Fig. 3. *Athena*, nº 1, 1924, p. 21. Exemplar da biblioteca particular de Fernando Pessoa
https://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/0-28/1/0-28_item1/index.html?page=25

Ao classicismo *tout-court* de Ricardo Reis – que o próprio Fernando Pessoa define, num texto de 1914 intitulado “Ricardo Reis: vida e obra”, como “neo-classicismo científico” (PESSOA, 2016: 351) – opõe-se, no entanto, o classicismo filosófico ideal de Alberto Caeiro. De facto, se, tal como apontado por Jacinto do Prado Coelho, o classicismo do heterónimo Ricardo Reis “tem um sentido histórico-literário mais estrito”, observável “no tratamento de temas típicos da literatura greco-latina [...] e ainda no recurso a processos versificatórios e linguísticos que evocam a poesia horaciana ou a poesia neoclássica românica” (COELHO, 1973: 145), o classicismo de Alberto Caeiro é um classicismo menos estético-literário, menos anacrónico e mais intrinsecamente filosófico.

Caeiro é o mestre que na sua obra mais exacerba o puro objetivismo da arte que Fernando Pessoa teorizava já nos primeiros anos da década de 1910, ao lançar o Sensacionismo. Tal como evidenciado por Luís de Sousa Rebelo, de facto, o sensacionismo pessoano tem raízes na filosofia estoica e pré-socrática, sendo “uma filosofia materialista que crê firmemente na existência do mundo exterior e procura examinar, por isso mesmo, a transmutação do concreto na sensibilidade estética” (REBELO, 1982: 292). O objetivismo sensacionista de Fernando Pessoa tem profundas raízes na cultura clássica e é o principal propósito do projeto de reconstrução do paganismo que o poeta promove já a partir da década de 1910, de acordo com o qual era necessário, tal como se depreende de um texto datável de 1917 atribuído a Ricardo Reis, “fazer renascer o objetivismo puro dos gregos e dos romanos” (PESSOA, 2016: 232).

Na identificação entre sensações e realidade, Alberto Caeiro será o heterónimo no qual o objetivismo materialista teorizado por Pessoa no contexto da sua estética sensacionista tomará forma de maneira mais concreta.

Assim, ambos os heterónimos, através das suas publicações na *Athena*, contribuem para a construção do espírito classicista da revista. Não é, no entanto, só a esse nível que o classicismo de *Athena* se configura, estando também na ambição geral da revista. Como apontado por Teresa Sousa de Almeida, as palavras de apresentação da revista publicadas por Pessoa mostram que o poeta faz “apelo ao classicismo como se a única forma de modernidade fosse agora o retorno ao passado” (ALMEIDA, 1983: s.p.).

Através de *Athena*, Pessoa procurava programatizar uma arte à maneira grega, procurando um “equilíbrio entre a subjectividade da emoção e a objectividade do entendimento” (PESSOA, 1924: 6); o classicismo da revista subjaz a um projeto de arte totalizante, multiforme, que olha para o passado para reafirmar o moderno, sendo a arte suprema “a infância triste de um deus futuro, a desolação humana da imortalidade presentida” (PESSOA, 1924a: 8).

É oportuno ressaltar que, aquando do surgimento da revista, em toda a Europa se assistia a uma reformulação do conceito de Modernismo: tal como evidenciado por Steffen Dix, o anseio por uma renovação da sociedade que tinha animado os espíritos modernistas antes da Primeira Guerra Mundial enfrentou uma profunda

desilusão no período entre as duas Grandes Guerras, no seio do qual se assistiu a uma profunda mudança de perspetiva perante a reinterpretação e a assimilação do passado dentro da interpretação da contemporaneidade e do espírito modernista (DIX, 2011: 183).

Pessoa não podia certamente ficar indiferente a esta revivescência classicista que caracterizava muitos autores da primeira metade do século XX; de facto, como apontado por David Jackson, esta vertente pode ser considerada um dos seus “adverse genres” (JACKSON, 2017: 124). A educação anglófona que Fernando Pessoa tinha recebido nos anos passados em Durban aproximara o jovem Pessoa desde muito cedo da leitura dos clássicos. Tal como apontado por Sousa Rebelo, apesar de ser prática comum em Portugal, a influência da tradição clássica sentia-se com muito mais profundidade no contexto britânico, sob cujo influxo Pessoa tinha passado a sua adolescência. Nesse contexto, a tradição clássica era tida como ponto de partida a partir do qual repensar a época moderna (REBELO, 1982: 283).

Nesse contexto, não devem surpreender “os interesses classicistas de um grande poeta de vanguarda” (REBELO, 1978: 238), sobretudo se considerarmos que a leitura e o conhecimento dos clássicos, muitas vezes por intermédio da literatura inglesa de época vitoriana, tinham sido uma parte fundamental da formação de Fernando Pessoa, alinhando-se plenamente com a inclinação do pensamento crítico do século XX, que revisitou a tradição clássica como uma forma de refletir sobre a modernidade.

De resto, a constante tensão entre passado e presente é a base ideológica da poética modernista, que, tal como apontado por Adam J. Goldwyn e James Nikopoulos, desde os seus primórdios se desenvolveu a partir de um princípio historicista, “bringing the past into the present and thereby projecting their modernity back onto history” (GOLDWYN & NIKOPOULOS, 2017: 8).

Nesse contexto, o *revival* classicista dos séculos XIX e XX expressava uma reação contrária ao que se interpretava como uma rejeição de regras e limites na arte, bem como ao excesso de espontaneidade e liberdade criativa. Vale destacar que as revivescências do classicismo na era moderna não procuravam necessariamente promover um mero retorno à Antiguidade, mas sobretudo defender uma síntese entre passado e futuro, servindo também como uma manifestação de descontentamento face à situação histórica e social anterior à Primeira Guerra Mundial e no período entre as duas guerras.

É precisamente por este motivo que não é incomum observar uma aproximação a ideais e temáticas classicistas em autores tipicamente considerados próximos do movimento vanguardista. Casos emblemáticos encontram-se no contexto italiano. Nas artes figurativas, por exemplo, o pintor italiano Giorgio de Chirico, fundador da pintura metafísica e apreciado por André Breton e pelos surrealistas, opôs-se, em 1919, à tendência dos pintores vanguardistas para a abstração, bem como à desconsideração de qualquer tipo de harmonia ou regra técnica promovida por eles,

declarando, programaticamente, “*pictor classicus sum*” (DE CHIRICO, 1919: 19) e inspirando-se, nas suas obras, no *Umanesimo* e no *Rinascimento* florentino.

Na literatura, deve recordar-se a comparação apresentada por Filippo Tommaso Marinetti no *Manifesto do Futurismo* de 1909, em que afirma que “un’automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotracia” (MARINETTI, 1914: 6). Assim, mesmo num momento de aparente rutura com relação ao imaginário clássico, é a um motivo relacionado com esse universo mental que o fundador do Futurismo recorre, sugerindo, embora por contraponto, a importância e persistência desse património mais vasto.

Citando estes e outros exemplos, Theodore Ziolkowski evidencia que a reapropriação dos clássicos ocorrida no século XX configura-se enquanto uma reapropriação irónica, na medida em que é suficientemente distante do modelo que toma em consideração para poder evidenciar a tensão entre passado e presente e expressar a convicção de que a restauração completa e a repetição dos princípios classicistas, tais como eram encarados na Grécia Antiga, são inalcançáveis na civilização ocidental do século XX (ZIOLKOWSKI, 2015: 120, 192).

Esta reapropriação irónica ocorre, de acordo com Leonard B. MEYER (1967: 196), com base em quatro princípios, que são os da paráfrase, do empréstimo, da simulação e da modelação. Parece-me que são estes dois últimos princípios os postos em ato por Fernando Pessoa, no sentido em que ele reutiliza elementos e princípios característicos da estética clássica, na estrutura das *Odes* de Ricardo Reis e nos princípios estético-filosóficos de Alberto Caeiro, para dar vida a obras modernistas que conservam os ideais das obras clássicas.

Adicionalmente, à semelhança da operação comparativa posta em ato por Marinetti no seu *Manifesto*, o desdobramento heteronímico parece concretizar o mesmo tipo de paralelo, através de um processo em que o classicismo de Reis exacerba o futurismo de Campos e reafirma a canonização da obra clássica num poeta modernista.

Se, de acordo com Christopher S. Wood, “to be modern is not to dismiss the classics as false or overrated, but to see them as paths to truth that can no longer be retraced” (WOOD, 2012: 168), Pessoa, no projeto de *Athena*, parece ir mais longe, ao sintetizar nas páginas de uma única revista a historicização dos clássicos e o anseio para o futuro característicos da identidade modernista.

Nesse contexto, o classicismo de *Athena* pode ser enquadrado no conceito de *arrière-garde*, em contraposição com *avant-garde*. Tal como apontado por William Marx, esse conceito pode ser entendido como um movimento que opta, de forma deliberada, por renovar o campo literário não pela rejeição das suas bases retóricas, mas pela reinterpretação das antigas tradições literárias: “Nothing resembles a group of youths who proclaim themselves to be in opposition to present realities more than another group of youths who boast an analogous claim, even if the first group is looking forward and the second is looking backwards” (MARX, 2009: 65).

O crítico vai mais longe ao afirmar que a existência de uma vanguarda pressupõe necessariamente, enquanto sua consequência, o surgir de uma correspondente *arrière-garde*, sendo estas duas as faces de uma mesma realidade, dentro da qual uma geração tardia, ao retomar as ideias fundamentais de um movimento que, no seu florescer, era considerado vanguardista, assume o papel de *arrière-garde* no novo contexto em que opera (MARX, 2009: 65).

Fernando Pessoa, através da sua experiência com as revistas literárias por si fundadas na primeira metade do século XX, parece fazer-se promotor das duas coisas, contrapondo ao impulso fraturante e veementemente projetado no futuro que caracterizara *Orpheu*, sobretudo através de uma das facetas do heterónimo Álvaro de Campos, que desponta com as suas odes à maneira dos manifestos futuristas, um outro projeto norteado pela reivindicação da pureza da arte clássica de *Athena*, dando a conhecer ao público português o neo-classicismo epicurista de Ricardo Reis e o objetivismo neopagão de Alberto Caeiro.

De acordo com a interpretação de Helena Carvalho Buescu, o classicismo e a *arrière-garde* de Ricardo Reis representam uma das formas mais veementes da vanguarda modernista pessoana, precisamente pela capacidade de fazer convergir dentro de um único projeto poético a dialética entre repetição e diferenciação, entre rutura e tradição, que se situa na base da capacidade de Fernando Pessoa para compatibilizar, através dos seus heterónimos, tradições literárias aparentemente incompatíveis e, por vezes, consideradas contraditórias. Nesse sentido, tal como sugerido pela crítica, o projeto poético pessoano baseia-se na ideia de “*integrative and omnivorous language and awareness, conceived more as a locus where violent and tensional inclusions are played out than as the creation of discursive and poetic homogeneities*” (BUESCU, 2013: 77).

A capacidade de conjugar rutura e tradição num movimento de constituição de *arrière-garde* e vanguarda parece-me poder aplicar-se, não só à criação heteronímica, mas também à própria ideação dos projetos literários de que Fernando Pessoa se fez promotor através das revistas que fundou.

Assim, se um movimento de *arrière-garde* é caracterizado pelo retomar de conceitos previamente expressos por uma vanguarda, num contexto novo e diferente, através do projeto da revista *Athena*, Fernando Pessoa projeta esses pressupostos no seio da sua própria obra, atribuindo um novo rosto aos elementos fundantes da sua poética, nomeadamente o desdobramento do sujeito e a poética das sensações, já veiculados em *Orpheu*, principalmente através dos ismos por si teorizados, com especial enfoque para o Interseccionismo e o Sensacionismo. Em *Athena*, esses ismos foram transportados para um novo horizonte, concretizando outras dimensões do projeto heteronímico, em primeiro lugar a estreia pública do objetivismo materialista do mestre Alberto Caeiro, estruturante de toda a dinâmica do *drama em gente*.

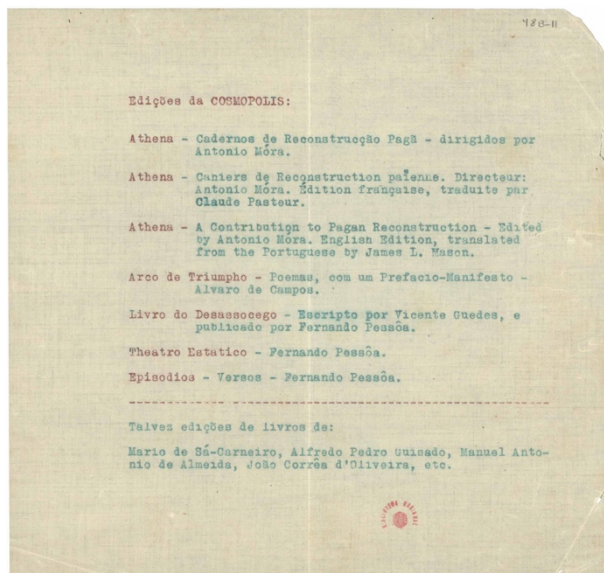
ANEXOS

Símbolos utilizados

<>	segmento riscado
<> [↑]	segmento riscado e acréscimo na entrelinha superior
[↑]	acréscimo na entrelinha superior

Anexo 1

[48B-11^r]



Edições da COSMOPOLIS:

Athena – Cadernos de Reconstrução Pagã – dirigidos por Antonio Móra.

Athena – Cahiers de Reconstruction païenne. Directeur: Antonio Móra. Édition française, traduite par Claude Pasteur.

Athena – A Contribution to Pagan Reconstruction – Edited by Antonio Móra. English Edition, translated from the Portuguese by James L. Mason.

Arco de Triunfo – Poemas, com um Prefacio-Manifesto – Alvaro de Campos.

Livro do Desassocego – Escripito por Vicente Guedes, e publicado por Fernando Pessoa.

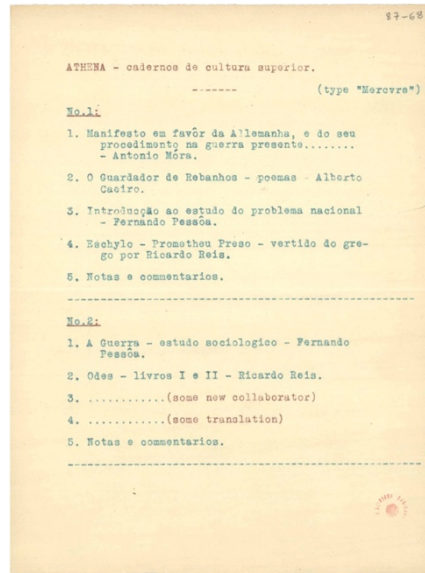
Theatro Estático – Fernando Pessoa.

Episódios – Versos – Fernando Pessoa.

Talvez edições de livros de:

Mario de Sá-Carneiro, Alfredo Pedro Guisado, Manuel Antonio de Almeida, João Corrêa d'Oliveira, etc.

Anexo 2

[87-68^r]

ATHENA – cadernos de cultura superior.

----- (type “Mercvre”)

No. 1:

1. Manifesto em favôr da Allemanha, e do seu procedimento na guerra presente.....
– Antonio Móra.
2. O Guardador de Rebanhos – poemas – Alberto Caeiro.
3. Introducção ao estudo do problema nacional
– Fernando Pessôa.
4. Eschylo – Prometheu Preso – vertido do gre-go por Ricardo Reis.
5. Notas e comentarios.

No. 2:

1. A Guerra – estudo sociologico – Fernando Pessôa.
2. Odes – livros I e II – Ricardo Reis.
3. (some new collaborator)
4. (some translation)
5. Notas e comentarios.

Anexo 3

[87A-7^r]

ATHENA.

A School. For Minorities.

How to begin.

(1) The three no. 3 courses, being first the Mental Culture and the Literary Culture courses; the social culture course can follow after that. Those who take the first two can obtain a reduction on the third, when it is issued, which cannot be very soon, as the writing of it involves serious and original investigation, though the teaching will be (as in the former courses) very simply put.

Examples of Mental Efficiency and Originality on the part of the author of these courses – the Aristotography System (with testimonials), and the two condensing codes. Testimonials from Fernando Pessoa, or prefaces to the Courses, if that gentleman be any wise well-known by the time of issue.

What of the Parlour Games? These can be issued also and can serve as further examples of alert and inventive mental action. Example of mental pliancy – the “à la manière de” project, covering English and French poets. (The euthor [sic] is no accomplished French scholar. He defies anyone to do the same=. (What mental training and agility can effect).

[Tradução]

ATHENA.

Uma Escola para Minorias.

Como começar.

(1) Os três cursos nº 3, sendo o primeiro o curso de Cultura Mental e o segundo o curso de Cultura Literária; o curso de Cultura Social pode vir a seguir. Aqueles que frequentarem os dois primeiros podem obter uma redução no terceiro, quando este for disponibilizado, o que não será muito em breve, dado que a sua redação envolve uma investigação séria e original, embora o ensino seja (tal como nos cursos anteriores) bastante simples.

Exemplos de Eficiência e Originalidade Mental por parte do autor destes cursos – o Sistema Aristográfico (com testemunhos) e os dois códigos condensados. Testemunhos de Fernando Pessoa, ou prefácios para os cursos, caso esse senhor seja de algum modo bem conhecido na altura da publicação.

E os Jogos de Salão? Estes também podem ser disponibilizados e podem servir como mais exemplos de ação mental atenta e inventiva. Exemplo de flexibilidade mental – o projeto “à la manière de”, abrangendo poetas ingleses e franceses. (O autor não é um estudioso competente de francês. Desafia qualquer um a fazer o mesmo). (O que o treino mental e a agilidade podem realizar).

Anexo 4

[55I-18^v]²

ATHENA.

We teach idlers, society people and mere decorative personalities - all those, in fact, who have no purpose in the world except having no purpose in the world. At a time when “workers” is the telegraphic address of universal politics, we are happy to say that we teach you how not to work, if you like to know the process. It is slightly more complex than a trade, but it is far richer in usefulness to yourself and to the world. It is idleness which has made the world what it is, before work began to spoil it.

Useful things are for those who work for them, but the utility of useful things (the use of useful things) is for those who do not work for them. We teach you to maintain the dignity of idleness.

We teach even day-dreaming and the ineducation of the will.

The highest and most decent grade that could be bestowed on an English eighteen-century man was that he was “a <†> gentleman and a scholar”.

Most gentleman are not scholars to-day, and quite enough scholars are not gentleman. The lost beauty of that twin perfection can no longer be attained to day, for manners have been ruined by the decay of the real aristocracy, gentlemanly feelings overcast by the abundance of nature’s gentleman and the stress of modern competition; just as scholarship, though it yet exists, has lost the mellow and twilight mood of its pristine sequesteredness.

Every section of our Institute is perfect in its kind, and each is independent of the others – save for the careful organization which permeates the disparate parts of the intellectual whole. The text-book of Business Organization is of another world than that on the Art of Idling. But as a good organizer can as aptly lay down the working rules of an iron-foundry as those of a dressmaking house, the formal element being equal, though the material element be different, we are as sure and accurate in the instructions we give for success with the commercial, as in those we give for triumph with the uncommercial, mind. We lay down lines for action, as engineers lay down lines for trains, though they be from London to Edinburgh or from Edinburgh to London, or from any station on the line to any other station on the line; though goods travel by the, or passengers; though men travel by them to go back to their wives or never to go back to them.

[Tradução]

ATHENA.

Ensinamos pessoas ociosas, membros da alta sociedade e meras personalidades decorativas – todos aqueles, de facto, que não têm propósito no mundo, exceto o de não ter propósito no mundo. Numa época em que os “trabalhadores” são o tema telegráfico da política universal, temos o prazer de dizer que ensinamos a arte de não trabalhar, se estiver interessado no processo. É um processo um pouco mais complexo do que uma profissão, mas muito mais rico em utilidade, tanto para si como para o mundo. Foi a ociosidade que fez o mundo tal como o conhecemos, antes que o trabalho começasse a arruiná-lo.

² Acrescentado a lápis, na zona superior da página: “Plan of a Prospectus of <an institute> [↑a school for] minorities <school>” e “Plan of a Prospectus of a Correspondence College”.

As coisas úteis são para aqueles que trabalham para as obter, mas a utilidade das coisas úteis (o uso das coisas úteis) é para aqueles que não trabalham para as conquistar. Nós ensinamos a manter a dignidade da ociosidade.

Ensinamos até a sonhar acordado e a deseducação da vontade.

O mais elevado e mais digno elogio que se podia dar a um homem inglês do século XVIII era chamá-lo “um cavalheiro e um erudito”. Hoje, a maioria dos cavalheiros não são eruditos, e muitos eruditos não são cavalheiros. A beleza perdida dessa perfeição dupla já não pode ser alcançada, pois os bons modos foram arruinados pela decadência da verdadeira aristocracia, e os sentimentos cavaleirescos ofuscados pela abundância dos “cavalheiros naturais” e pelo stress da competição moderna; assim como a erudição, embora ainda exista, perdeu a suavidade e a serenidade crepuscular da sua antiga reclusão.

Cada secção do nosso Instituto é perfeita no seu género, e cada uma é independente das outras – exceto pela organização cuidadosa que permeia as diversas partes do todo intelectual. O manual de Organização Empresarial é de um tipo diferente do da Arte da Ociosidade. Mas assim como um bom organizador pode definir com igual competência as regras de funcionamento de uma fundição de ferro ou de uma casa de costura, sendo o elemento formal o mesmo, ainda que o material seja diferente, também nós somos tão precisos nas instruções que damos para o sucesso da mente comercial como nas que damos para o triunfo da mente não comercial. Estabelecemos linhas de ação, tal como os engenheiros traçam linhas para os comboios, sejam elas de Londres para Edimburgo ou de Edimburgo para Londres, ou de qualquer estação para outra na linha; quer transportem mercadorias ou passageiros; quer os homens viajem para regressar às suas esposas ou para nunca mais regressar.

Bibliografia

- ALMEIDA, Teresa Sousa de (1983). “Athena ou a encenação necessária”. *Athena: revista de arte*. Direção de Fernando Pessoa e Ruy Vaz. Lisboa: Contexto Editora, s.p.
- BUESCU, Helena Carvalho (2013) “Pessoa’s Unmodernity: Ricardo Reis”. *Fernando Pessoa’s Modernity Without Frontiers*. Mariana Gray de Castro (ed.). Woodbridge: Tamesis, pp. 75-85.
- COCHOFEL, João José (1977) (org.). *Grande Dicionário da Literatura Portuguesa*, vol. 1. Lisboa: Iniciativas Editoriais.
- COELHO, Jacinto do Prado. (1973). *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa: Editorial Verbo. 4.ª ed.
- DE CHIRICO, Giorgio. (1919). “Il ritorno al mestiere”. *Valori Plastici*, n.º 11-12, Roma, Novembro-Dezembro, pp. 12-19.
- DIX, Steffen. (2011). “How the First Portuguese Modernism Became Public: From Orpheu to Athena”. *Portuguese Modernisms. Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*. Steffen Dix e Jerónimo Pizarro (eds.). Oxford: Legenda, pp. 182-192.
- GOLDWYN, Adam J.; NIKOPOULOS, James. (2017). “Introduction: Modernist Studies at the Crossroads of Classical Reception, Seferis Reads Eliot and Cavafy”. *Brill’s Companions to Classical Reception*. Adam J. Goldwyn e James Nikopolous (eds.). Leiden; Boston: Brill, pp. 1-18.
- JACKSON, Kenneth David. (2017). “The Classical Ideal in Fernando Pessoa”. *Brill’s Companions to Classical Reception*. Adam J. Goldwyn e James Nikopolous (eds.). Leiden; Boston: Brill, pp. 123-141.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. (1914). “Manifesto del Futurismo”. *I Manifesti del Futurismo*. Firenze: Lacerba, pp. 6-10.
- MARX, Willian. (2009). “The 20th Century: Century of the Arrière-Gardes?”. *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*. Berlin: De Gruyter, pp. 59-71.
- MEYER, Leonard B. (1967). *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- PESSOA, Fernando. (2016). *Obra Completa de Ricardo Reis*. Edição de Jerónimo Pizarro e Jorge Uribe. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____. (1999). *Correspondência: 1923-1935*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. (1924a). “Athena”. *Athena*, n.º 1, Lisboa, outubro, pp 5-8. <https://bibliotecaparticular.casafer-nandopessoa.pt/0-28>
- _____. (1924b). “Apontamentos para uma esthetica não-aristotelica”. *Athena*, n.º 3, Lisboa, dezembro, pp. 113-115.
- _____. (1924c). “A revista ‘Athena’ e o que nos afirmou Fernando Pessôa”. *Diário de Lisboa*, 3 de novembro, p. 5.
- _____. (1924d). “Odes. Livro Primeiro”. *Athena*, n.º 1, Lisboa, outubro, pp. 19-24.
- _____. (1922a). “Antonio Botto e o ideal esthetico em Portugal”. *Contemporanea*, n.º 3, Lisboa, julho, pp. 121-126. <https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/CONTEMPORANEA/Contemporanea.htm>
- _____. (1922b). “Alvaro de Campos escreve á ‘Contemporanea’”. *Contemporanea*, n.º 4, Lisboa, outubro, p. 4
- REBELO, Luís de Sousa. (1982). *A Tradição Clássica na Literatura Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte.
- _____. (1978). *Fernando Pessoa e a Tradição Clássica*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian.
- SILVA, Manuela Parreira da. (2004). *Realidade e Ficção: Para uma Biografia Epistolar de Fernando Pessoa*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- WOOD, C. S. (2012) “Reception and the Classics”. *Reception and the Classics. An Interdisciplinary Approach to the Classical Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 163-171.
- ZENITH, Richard. (2022). *Pessoa: Uma Biografia*. Tradução de Salvato Teles de Menezes e Vasco Teles de Menezes. Lisboa: Quetzal.

CARLOTTA DEFENU é bolsista de pós-doutoramento no âmbito do projeto de investigação Modernismo.pt, do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição da Universidade Nova de Lisboa. A sua investigação foca-se no tratamento e na edição dos espólios de Ronald de Carvalho e Armando Côrtes-Rodrigues. Obteve o Mestrado em Língua e Literatura Portuguesa na Universidade Sapienza de Roma e doutorou-se em Crítica Textual na Universidade de Lisboa, com uma tese sobre a génese e a reescrita da poesia ortónima de Fernando Pessoa. Publicou vários artigos e capítulos de livros, com foco em questões de crítica textual, crítica genética e estudos genéticos de tradução.

CARLOTTA DEFENU is a postdoctoral fellow in the research project Modernismo.pt at the Institute for the Study of Literature and Tradition of the Nova University of Lisbon. Her research focuses on the work of Ronald de Carvalho and Armando Côrtes Rodrigues. She obtained a Master's degree in Portuguese Language and Literature from the Sapienza University of Rome and a Ph.D. in Textual Criticism from the University of Lisbon, with a thesis on the genesis and rewriting process of Fernando Pessoa's orthonymous poetry. She has published various articles and book chapters, focusing on issues of textual criticism, genetic criticism, and genetic translation studies.

Mera paisagem?

O projeto artístico de *Athena*

[Mere landscape?
The artistic project of *Athena*]

Joana Cunha Leal*

Palavras-chave

Fernando Pessoa, *Athena*, Ruy Vaz, Mario Vaz, Modernismo, Primitivismo, Ecletismo.

Resumo

Este artigo analisa a componente artística da revista *Athena*, dirigida pelo pintor Rui Vaz (1891-1955). Embora a direção literária de Fernando Pessoa e a importância dos conteúdos que ele escreveu para *Athena* tenham consolidado a relevância da publicação no campo dos estudos literários, a sua dimensão plástica foi considerada inconsistente e tida como irrelevante, permanecendo invisível nos campos da história da arte e da cultura visual. Este estudo resgata essa componente artística, analisando-a como uma parte autónoma e significativa do projeto de *Athena*. Para isso, examina a orientação e os contributos reunidos por Rui Vaz, investigando não só como o pintor chegou à direção da revista, mas também as suas opções editoriais e os colaboradores que envolveu. Neste contexto, aprofunda-se a análise dos textos do crítico Mário Vaz (1889-1977), especialmente no que diz respeito aos termos da sua defesa do modernismo. Por fim, explora o papel da história da arte e o protagonismo das imagens na consolidação do projeto pedagógico de *Athena*.

Keywords

Fernando Pessoa, *Athena*, Ruy Vaz, Mario Vaz, Modernism, Primitivism, Eclecticism.

Abstract

This article analyzes the artistic component of the magazine *Athena*, directed by the painter Rui Vaz (1891-1955). Although the literary direction of Fernando Pessoa and the significance of the content he wrote for *Athena* established the publication's relevance in the field of literary studies, its visual dimension was considered inconsistent and deemed irrelevant, remaining invisible in the fields of art history and visual culture. This study recovers that artistic component, analyzing it as an autonomous and significant part of *Athena*'s project. To this end, it examines Rui Vaz's direction and contributions, investigating not only how the painter came to lead the magazine, but also his editorial choices and the collaborators he involved. In this context, the analysis of the texts by the critic Mário Vaz (1889-1977) is deepened, particularly regarding his defense of modernism. Finally, it explores the role of art history and the prominence of images in consolidating *Athena*'s pedagogical project.

* Instituto de História da Arte NOVA FCSH e IN2PAST.

“Uma revista puramente de arte”

Athena: revista de arte publicou cinco números dirigidos pelo poeta Fernando Pessoa e o pintor Rui Vaz datados de outubro de 1924 a fevereiro de 1925. Sendo a segunda revista a ter Pessoa na direção, e tendo publicado “16 poemas ortónimos, 20 odes de Ricardo Reis e 39 poemas de Alberto Caeiro (assim revelando pela primeira vez estes heterónimos), além de dois discutidos ensaios de Álvaro de Campos” (SENA, 1977: I, 505), *Athena* está bem referenciada e a importância do projeto da revista é plenamente reconhecida no domínio dos estudos literários. O aprofundamento da análise, e da discussão dos seus conteúdos poéticos e estéticos, amplia a razão literária da revista a ponto de se ter considerado que “*Athena* é fundamentalmente uma encenação” concebida por Pessoa para que os seus poemas e os “de Ricardo Reis ou de Alberto Caeiro pudessem aparecer integrados num qualquer movimento, numa qualquer estética. O resto [...] é quase paisagem” (ALMEIDA, 1983: s.p.).

A dimensão plástica de *Athena* surge, assim, completamente subalternizada, facto que o campo da história da arte não contribuiu para mitigar.¹ Pelo contrário, a visibilidade e a importância atribuída ao projeto da revista são, na perspetiva das artes visuais, praticamente inexistentes. *Athena* limita-se quase sempre a ser mencionada de passagem, e acaba por ser descartada graças à suposta inconsistência da componente dirigida pelo pintor Rui Vaz (1891-1955). Por outras palavras, observada a partir da sua componente plástica, a heterogeneidade dos artistas que a revista escolheu apresentar tornou-se o dado mais visível e também o mais problemático. Trata-se de uma escolha eclética que inclui, como veremos, para além de várias referências históricas internacionais, os pintores modernos Lino António, José de Almada Negreiros e Mily Possoz, a par de pintores hoje menos conhecidos como Mamía Roque Gameiro e Manuel Maria Bordallo Pinheiro, e ainda vários artistas-chave do século XIX em Portugal: o escultor António Soares dos Reis e os pintores Miguel Ângelo Lupi e Visconde de Menezes. Ora, excluindo o estudo de Patrícia ESQUÍVEL (2007) sobre teoria e crítica de arte em Portugal nas décadas de 1920 e 1930, e o interesse pontual suscitado pelos textos publicados na revista no âmbito de investigações monográficas dedicadas aos artistas mencionados, *Athena* permanece praticamente invisível. A invisibilidade é agravada pelo facto de o seu ecletismo ser, para além disso, contrastado em perda, quer com o brilho da ruptura atribuída a *Orpheu* — cujos *hors textes* (publicados e por publicar) foram determinantes para firmar a consistência de uma produção de vanguarda em território nacional² —, quer

¹ Ainda que Jorge de Sena cedo tenha afirmado esta componente como interessante: “Subintitulada ‘revista de arte’, *Athena* publicou também interessantes notas críticas sobre arte portuguesa ou a arte em Portugal, devidas em grande parte a Rui Vaz, e o seu aspecto gráfico, discreto e simples, era também ‘capa’ para a respeitabilidade do Modernismo vanguardista” (1977: I, 506).

² Ver especialmente SERRA (2015: 389-405) e SOARES (2014; e 2015: 103-108).

com o peso atribuído à revista *Contemporanea* na marcação dos desenvolvimentos do modernismo em Portugal nesta primeira metade da década de 1920 (FRANÇA, 1991a: 159-176 e 1992: 154-156; PIRES e OLIVEIRA, 1993).

Outra parte do problema resulta de uma conceção da história da arte em geral, e da história do modernismo e das vanguardas em particular, como uma sequência cronológica desenhada exclusivamente pela força de oposição do que se apresenta como novo, como absolutamente original, o que, como veremos, não tem respaldo no projeto de *Athena*. Nas palavras de Teresa ALMEIDA, a revista representa mesmo “uma reacção à vanguarda” (1983: s.p.). Fernando Cabral Martins destaca o relevo dado pela revista aos pintores modernos Almada Negreiros e Mily Possoz, e atribui, na verdade, à componente plástica uma dimensão relevante, sem deixar, porém, de assinalar “o clima quase académico” que nela “por vezes assoma” (MARTINS, 2008: 63). No mesmo sentido ia já o parágrafo que José-Augusto França dedica a *Athena* na sua *A Arte em Portugal no Século XX*. Embora ressalve a presença dos pintores modernistas e chame atenção para o texto de abertura de Pessoa e o ensaio sobre estética não aristotélica assinado por Álvaro de Campos, considera que a revista tem “interesse artístico menor” (FRANÇA, 1991b: 109).

Numa famosa entrevista concedida ao *Diário de Lisboa*, publicada a 3 de novembro de 1924, Pessoa acentua a pertinência de *Athena* tratando de distingui-la da sua saudosa *Orpheu* e da *Contemporanea* de José Pacheco.³ Numa passagem muito citada, a publicação recém-lançada é apresentada como “uma revista puramente de arte, isto é, nem de ocasião e início como o ‘Orpheu’, nem quase de pura decoração, como a admirável ‘Contemporânea’” (PESSOA, 1924: 5).

Nessa entrevista, Pessoa esclarece ainda outras particularidades de *Athena*, por exemplo, o facto de a revista visar um público diversificado. No jogo das suas palavras, *Athena* era “feita para o público que ‘compreende’ a arte, e, ao mesmo tempo, para que os públicos, que a não compreendem, compreendam, um que ela tem que compreender, o outro que ela pode ser compreendida, visto que há quem a compreenda” (PESSOA, 1924: 5). Primordial para o sucesso da tarefa em mãos era acentuar e ensinar “que a arte é essencialmente multiforme”, pelo que o espaço de *Athena* não estava vocacionado para celebrar o valor de uma única escola ou corrente artística (PESSOA, 1924: 5). Pelo contrário, Pessoa apresenta a revista como um projeto que quer abraçar a diversidade da produção artística e literária, ao mesmo tempo que investe na inteligibilidade — no aprofundamento e completude — das matérias que resgata ou dá a conhecer. O investimento na componente visual mediante o

³ Neste contexto, vale a pena recordar a carta que Fernando Pessoa dirige a Armando Côrtes-Rodrigues a 4 de agosto de 1923, na qual não apenas confessa as suas muitas saudades dos tempos de *Orpheu* — “do *Orpheu*, do paúlismo, das intersecções e de tudo o mais que passou!” —, mas acrescenta também: “V. tem visto a *Contemporânea*. É, de certo modo, a sucessora do *Orpheu*. Mas que diferença! que diferença! Uma ou outra coisa relembra esse passado; o resto, o conjunto...” (PESSOA, 1999: 16; cf. SILVA, 2004: 351, n. 225).

esforço de multiplicação de imagens do trabalho dos artistas terá aqui, e como se verá, um papel decisivo e diferenciador da nova revista.

Finalmente, e seguindo ainda a entrevista ao *Diário de Lisboa*, *Athena* valoriza a novidade, mas não para fazer cumprir a determinante histórica de celebração do novo concebida como base do modernismo. Nesta revista a novidade importa pedagogicamente, no sentido em que “em igualdade estética, preferimos o autor desconhecido ao conhecido, o obscuro ao que sofreu publicidade, e, de autores conhecidos, os novos aos velhos aspectos de sua obra” (PESSOA, 1924: 5).

Creio que se vislumbram já algumas das razões que tolheram a análise do projeto artístico de *Athena* no campo da história da arte. *Athena* não foi feita para responder às expectativas de permanente inovação formal que dominaram o campo. A abertura à diversidade da produção artística associada à aposta pedagógica encaixava mal na narrativa modernista que essencializou a história da arte do modernismo e, como tal, *Athena* foi desvalorizada. De nada vale o tom empenhado de Pessoa quando reafirma *Athena* como “uma revista para se compreender”: a historiografia do modernismo, que adora a força propulsora dos manifestos e das ruturas, não perdoou intentos pedagógicos e agregadores.

Foi por ser “uma revista para se compreender” que *Athena* manteve uma rigorosa separação da parte literária, dirigida por Pessoa, e da parte artística, dirigida por Rui Vaz: “para compreender, dividem-se os assuntos”. E, como Pessoa teve ainda o cuidado de sublinhar, *Athena* é uma revista “com orientação”, isto é: “não só com directores, mas também com direcção” (PESSOA, 1924: 5).

No desenvolvimento deste artigo proponho-me analisar a orientação dada à componente artística de *Athena* e discutir alguns dos contributos que reuniu. Será possível valorizar noutros termos as opções editoriais artísticas desta revista e torná-los mais compreensíveis? Que projeto tinha Rui Vaz? E quem é Rui Vaz (Ruy, na grafia original)? Como chega este pintor a *Athena*? Quem são os colaboradores que chama à revista? Como lidar com a heterogeneidade das referências visuais dos estudos e apreciações críticas trazidos à revista?

À partida, parece relativamente pacífico constatar que estamos longe do *one man show* concebido por Pessoa para a componente literária da revista — esse mesmo que permitiu a Teresa ALMEIDA afirmar a revista “como um palco privilegiado que permitiu a Pessoa encenar-se” (1983: s.p.)

Um diretor artístico

Rui de Moraes Vaz (1891-1955) era filho do pintor naturalista João Vaz (1859-1931) — discípulo de Silva Porto e figura conhecida do Grupo do Leão. Fernando de Pamplona apresenta Rui Vaz como “arquiteto e pintor contemporâneo” e dá-o como discípulo de seu pai e do pintor Carlos Reis, assinalando ainda que “obteve na Sociedade Nacional de Belas Artes a 2ª medalha em pintura” e teve postumamente “uma

tela na Exposição ‘30 Anos de Cultura’, promovida pelo Secretariado Nacional de Informação em 1956” (PAMPLONA, 1988: V, 333). José-Augusto França acrescenta informação importante, identificando Rui Vaz entre os expositores do *III Salão dos Humoristas Portugueses* (Lisboa, 1920) e o conjunto de artistas chamados a participar na campanha de decoração do Bristol Club em 1925 (FRANÇA, 1991a: 543, n.78),⁴ o que o coloca muito claramente na órbita dos modernistas ativos em Lisboa no início da década de 1920 e particularmente na esfera de atração de José Pacheco e da revista *Contemporanea*.

Não espanta por isso que o percurso que conduz Rui Vaz até ao projeto da revista *Athena* tenha passado por uma intervenção com algum protagonismo na crise institucional vivida na Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA) a partir de 1921. Espoletada pela recusa de uma obra do pintor Eduardo Viana para a exposição anual desse ano, a polémica “questão dos novos” agravou-se a partir do momento em que José Pacheco, então em vésperas de lançar a *Contemporânea*, ensaiou o que José-Augusto França classificou como “um golpe de estado na SNBA” (FRANÇA, 1992: 151).

Como bem demonstrou Cristina Azevedo Tavares o “mal-estar” na SNBA estava latente há muito: ainda que não fossem dominantes, as reações negativas aos seus salões anuais, pela qualidade dos artistas representados e pela “valorização dos valores académicos”, remontavam pelo menos a 1906.⁵ É certo que alguns artistas associados ao movimento moderno vinham expondo no salão anual da SNBA – como é precisamente o caso de Eduardo Viana (desde 1905), mas também de Mily Possoz (desde 1909), ou Abel Manta e Dordio Gomes (ambos desde 1913) (TAVARES, 1993: 60) – isso não obstou, porém, a que houvesse uma tentativa de reformulação dos estatutos da Sociedade imediatamente antes da polémica recusa de Eduardo Viana. Ora, essa tentativa de reforma e alargamento da base de sócios da SNBA foi protagonizada por Rui Vaz em março de 1921 e teve o apoio de alguns membros da direção (TAVARES, 1993: 60).

Ainda que a iniciativa tenha falhado serviu de exemplo a José Pacheco que, após a notícia da recusa da obra de Viana algures em final de abril de 1921,⁶ “pro-

⁴ Situa depois Rui Vaz como “professor dos ensinos técnico e liceal” e como estando dedicado à valorização da renda de bilros em Vila do Conde. Esta valorização terá passado pela organização da estrutura de ensino. Sobre a campanha do Bristol Club, ver FRANÇA (1991a: 113-114).

⁵ Tavares cita José de Figueiredo que, em 1906, referia as “coisas horríveis” que se encontram expostas no salão anual da SNBA (TAVARES, 1993: 59).

⁶ Segundo o Regulamento das Exposições anuais da SNBA, publicado no catálogo da 17ª exposição institucional (1920), a exposição de pintura a óleo, escultura e arquitetura decorre entre 1 e 31 de maio de cada ano. A formação do júri da exposição está fixada no artigo 20º, no seguintes termos: “A Direcção convoca 15 dias antes da abertura das exposições, **(15 de Abril), para a exposição a que se refere o n.º 3 do Artº 1º d’este regulamento** todos os artistas que tenham enviado os seus boletins [de submissão de obras], a fim de elegerem entre os artistas socios, trez vogaes efectivos e trez suplentes, que devem ser dois pintores, dois escultores e dois architectos para constituirem o juri de admissão

move uma campanha com o objectivo de fazer participar na vida associativa da SNBA, não apenas artistas, mas um grande número de individualidades ligadas evidentemente à corrente modernista” (TAVARES, 1993: 60), lançando assim a polémica que, com dimensão de escândalo, impregnou a imprensa e dominou o ambiente artístico e cultural lisboeta por muito tempo.

Quatro anos depois, em março de 1925, “a questão da Sociedade Nacional de Belas Artes” ainda constituía matéria para um artigo de duas páginas no primeiro suplemento da *Contemporanea*. O artigo, ilustrado com uma reprodução da pintura de Columbano Bordalo Pinheiro *O Grupo do Leão*, oferecia uma reconstituição dos acontecimentos “na sua rigorosa sucessão”.⁷ Rui Vaz surge citado entre os sócios da SNBA que apoiaram a tentativa de golpe de José Pacheco, isto é, entre os poucos que, “nos termos regulamentares, [...] subscreveram as propostas de admissão dos seus amigos, as quais eram inicialmente cerca de cem, mas que, decorridos poucos meses — à data em que a Sociedade, pela violência, pôs termo ao incidente — já atingiam o número de cento e oitenta”.⁸

Se recuarmos de novo a 1921, encontramos publicado no jornal *O Século* (edição da noite de 7 de setembro) o artigo “As Belas-Artes. O que vai ser da Sociedade? Quais as consequências da admissão de novos sócios” assinado por Leitão de Barros onde o autor assume uma posição crítica relativamente à iniciativa de José Pacheco que muito rapidamente inverterá.⁹ O artigo interessa porque Rui Vaz foi um dos alvos das críticas (inesperadas) de Leitão de Barros que, “tendo embora apoiado a entrada de artistas modernistas naquela casa”, se manifestava agora contra a forma conflitual que o movimento dos novos lhe parecera tomar (*apud* PIRES e OLIVEIRA, 1993: 162-163). Rui Vaz é, então, apresentado como um dos principais responsáveis pela “enxurrada” que, entre muitos outros, traria à SNBA “o talento do grande expressionista moderno que é Almada Negreiros” (*apud* PIRES e OLIVEIRA, 1993: 163).

Rui Vaz não deixou de responder a Leitão de Barros, constituindo a sua resposta a única manifestação pública que lhe conhecemos. Nela, ironiza a emoção criada pelo talento jornalístico de Leitão de Barros e manifesta a sua perplexidade perante as acusações que lhe foram dirigidas (*apud* PIRES e OLIVEIRA, 1993: 168). Ainda

e classificação das obras, juntamente com os presidentes das cinco Secções, vogais natos do juri, e com o Presidente da Direcção que dirige os trabalhos” (realce no original).

⁷ O artigo não está assinado, mas é muito provavelmente da autoria de José Pacheco.

⁸ Os restantes sócios envolvidos, para além do próprio José Pacheco, eram apenas Celestino Soares e Leitão de Barros.

⁹ A 18 de setembro de 1921, *O Século* (edição da noite) publica um artigo com a co-autoria de José Pacheco e Leitão de Barros onde se lê: “O segundo signatário escreveu neste jornal um artigo — a que o sr. Vaz ontem se refere — antes de ter um pleno conhecimento do programa de acção dos novos sócios. Uma vez inteirado desse programa e procurado pelos seus dirigentes na própria noite em que esse artigo se publicou, deu-lhe como artista e como novo a sua completa adesão” (*apud* PIRES e OLIVEIRA, 1993: 170).

que fosse para si “uma honra, propor a entrada naquela agremiação [a SNBA], de alguns, se não todos os indivíduos” que se candidatavam a sócios, confessa não ter patrocinado mais do que duas ou três propostas, cabendo maiores responsabilidades ao, agora relutante, Leitão de Barros (*apud* PIRES e OLIVEIRA, 1993: 168). Como explicitarei atrás, a relutância de Leitão de Barros desfaz-se imediatamente a 18 de setembro, depois de conhecer a proposta de ação dos novos sócios que ajudara a patrocinar, e em cuja razoabilidade passou a rever-se plenamente.



Fig. 1. Rui Vaz, “O Parque”. *Contemporanea*, n.º 6 (dez.1922).

Ainda no contexto da crise da SNBA, vale a pena sublinhar a simpatia que o pai de Rui Vaz, o pintor João Vaz, foi demonstrando pela causa dos “novos”, e que lhe valeu, não apenas a oferta de um banquete no Leão d’Ouro,¹⁰ mas também a publicação de obras suas em *hors-texte* na *Contemporanea*: o desenho “Pescadores” surge reproduzido logo no primeiro número da revista em maio de 1922, e de novo no número de dezembro do mesmo ano. Esse número publica também a reprodução

¹⁰ Testemunhado pelo discurso de Almada Negreiros publicado a 15 de novembro de 1921 e também pela coleção de caricaturas de Leal da Câmara e José Dias Sancho publicadas no número da *Ilustração Portuguesa* de 24 de dezembro de 1921. O discurso de Almada surge no *Diário de Lisboa* de 15 de novembro de 1921. Em 1941, Almada esclarecerá ainda que João Vaz foi homenageado “pela sua declaração pública feita em momento de partidos estéticos de que não podia deixar de acompanhar a opinião de arte dos seus filhos que faziam parte do movimento chamado ‘dos novos’” (NEGREIROS, 2006: 363).

de uma “Marinha” e, acrescente-se, a única pintura de Rui Vaz de que há registo: “O Parque” (Fig. 1). Trata-se de uma paisagem urbana marcada por um enquadramento inusitado, propriamente modernista, no sentido em que o pintor não se rende a uma representação descritiva do objeto com que escolheu marcar o primeiro plano da composição (um obelisco), que surge, por isso, truncado. A qualidade da reprodução a preto e branco não permite, porém, dizer muito mais sobre a pintura.

A colaboração de Rui Vaz na *Contemporanea* não se limitou à reprodução de uma obra sua. A proximidade entre o pintor e José Pacheco, que “a questão dos novos” permite averiguar, é corroborada nas várias vicissitudes que ditaram a atribulada história da revista, afetada quer por problemas financeiros, quer pela degradação das condições de saúde do seu diretor. É assim que, no percurso que conduz Rui Vaz até *Athena*, a *Contemporanea* mantém um lugar de grande destaque: Vaz foi um dos proponentes de uma profunda transformação prevista para a estrutura de suporte da revista *Contemporanea* em 1923 (cf. PIRES e OLIVEIRA, 1993: 107-109) tendo, para além disso, assumido excecionalmente a direção artística do seu número 10, publicado em março de 1924.

Em troca de correspondência com o poeta ultraísta Adriano del Valle,¹¹ Fernando Pessoa anuncia a 1 de junho de 1924 a saída de “um número 10 da *Contemporânea*” que lhe parece vir “péssimo, salvo quanto a um ou dois elementos, entre os quais (sem favor) o seu prefácio ao livro do Vando-Villar” (PESSOA, 1999: 42).¹² A 24 de setembro de 1924, uma nova carta de Pessoa a Adriano del Valle¹³ permite supor que as reservas da crítica anterior não seriam exatamente dirigidas ao trabalho de Rui Vaz, já que o prolongado impedimento de José Pacheco, por questões de saúde, chamara também António Ferro à *Contemporanea*. Coube, portanto, a Ferro a direção literária do número que desagradou a Pessoa.

É também a António Ferro que José Pacheco escreve a 1 de setembro de 1924 – isto é, já em véspera de lançamento de *Athena* –, em tom de arrependimento e pedido de socorro para assegurar o futuro da sua revista, dando conta de que: “Por me ter comprometido com Vocês sobre a ‘Contemporânea’ desprezei a oferta do Rui Vaz quando este constava [*sic*] de ser ele o editor da revista, fazendo ele tudo além de editor, enquanto eu não pudesse trabalhar, isto é, tal qual fez com o número 10. Resultado: agora nem ele, nem vocês!” (*apud* PIRES e OLIVEIRA, 1993: 151). Ou seja, Rui Vaz procurou um envolvimento editorial mais sólido na *Contemporanea*, que José Pacheco não pôde, ou não quis, oferecer-lhe.

¹¹ Redator da revista *Grécia*, publicada em Sevilha sob a direção de Isaac del Vando-Villar. Sobre as relações entre Fernando Pessoa e os ultraístas andaluzes, ver António SÁEZ DELGADO (2019: 401-427).

¹² Agradeço ao Steffen Dix a chamada de atenção para esta carta.

¹³ Onde se lê: “O nº 10 de *Contemporânea* não foi feito por José Pacheco, que na ocasião estava muito doente. Dirigiu-a o Rui Vaz, grande amigo do Pacheco, e co-director comigo da revista *Athena*, de que lhe falei, e que sairá agora em Outubro (cerca de 20)” (PESSOA, 1999: 47; cf. SILVA, 1990: 130).

Foi seguramente no rescaldo do afastamento provocado por esta recusa que Rui Vaz decidiu avançar com Fernando Pessoa para o projeto da revista *Athena*. É mesmo possível que quando Pessoa partilha com Adriano del Valle, no *post-scriptum* de uma outra carta datada de 14 de setembro de 1924, que foi convidado “há pouco para dirigir literariamente uma revista a sair em Outubro” (PESSOA, 1999: 43) estivesse a ser exato, porque, neste contexto, não parece estranho que a ideia de uma nova publicação tivesse surgido da parte de Rui Vaz. Coube, ainda assim, a Fernando Pessoa definir o título da revista (SILVA, 2004: 350).

Antes de mergulhar nos conteúdos de *Athena*, quero ainda sinalizar duas situações relevantes no número da *Contemporanea* com direção artística de Rui Vaz. Primeiro, importa voltar a sublinhar até que ponto a crise da SNBA continua a marcar o contexto cultural e artístico da capital, justificando quer a publicação do texto de Leitão de Barros intitulado “Carta relativamente aberta sobre S. de Nacional de Belas-Artes” (BARROS, 1924: 30-32), quer a identificação da imagem do primeiro *hors-texte* publicado. A reprodução do busto “Rapariga Francesa” do escultor Francisco Franco, é apresentada com a legenda: “premiado no *Salon da Societé National des Beaux-Arts* em Paris. recusado na exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes em Lisboa”.

O segundo destaque vai para o artigo “A Exposição de Lino António” assinado M.V. e datado de fevereiro de 1924. A crítica reporta-se à primeira exposição do pintor em Lisboa, realizada entre o final de janeiro e o início de fevereiro desse ano. Lino António reunia nos espaços da SNBA um total de 53 pinturas, quatro aquarelas e 15 desenhos com predomínio de temáticas associadas às lidas do mar, acrescidas de algumas paisagens e retratos. A abordagem ao trabalho de Lino António importa por várias razões, mas também porque o crítico M.V. — tentativamente identificado como Mário Vaz por Patrícia ESQUÍVEL (2007: 43), como se verá —, será imediatamente transferido para a revista *Athena* por Rui Vaz, tornando-se o mais assíduo e importante colaborador da sua secção artística. Para o primeiro número de *Athena*, M.V. voltará a escrever sobre o jovem pintor modernista Lino António. Também por esta via se identifica um elo de ligação entre a *Contemporanea* e *Athena*, associado à intervenção de Rui Vaz em ambas as revistas nesse ano de 1924. E também por aqui se percebe a urgência de Pessoa em vincar, desde o primeiro momento, a diferença entre as duas revistas, reclamando para *Athena* uma profundidade que não reconhecia à vocação decorativa da “admirável ‘Contemporânea’” (PESSOA, 1924: 5).

Um crítico de arte

Mário Vaz (M.V.) é o principal crítico de arte da revista *Athena*. É sobre ele que recairá a responsabilidade de fazer compreender a arte moderna, uma tarefa que reforçará o projeto pedagógico de *Athena* através da apresentação crítica de vários artistas modernos — Lino António, Almada Negreiros e Mily Possoz, a par de Mamia Roque Gameiro e o escultor oitocentista António Soares dos Reis.

Ainda que Mário Vaz tenha já sido considerado como o crítico “mais interessante” da primeira metade dos anos 1920 (ESQUÍVEL, 2007: 179-180) —, nada se sabe a seu respeito. Teresa ALMEIDA (1983: s.p.) ao assinalar o “louvável intuito pedagógico” de *Athena* sublinhado por Pessoa, escreve que este está igualmente patente na sua componente artística e sai reforçado “por notas explicativas, assinadas por M.V. (?) ou anónimas, onde por vezes se nota a influência (a mão?) de Fernando Pessoa” (ALMEIDA: n.16). A subtil interrogação desta nota foi referenciada por Patrícia Esquível que não pôde descartar totalmente a hipótese de M.V. ser “mais um desdobramento do poeta” (ESQUÍVEL, 2007: 50, n.100). No entanto, e mesmo sem encontrar quaisquer dados biográficos sobre Mário Vaz, é Esquível quem associa o crítico M.V. dos anos 1924-25 ao crítico Mário Vaz autor de um texto sobre Abel Manta na revista *Cultura* em 1929 e de um depoimento no catálogo do Salão dos Independentes em 1930. A historiadora de arte tem, porém, o cuidado de esclarecer que cita M.V. como Mário Vaz “apenas para facilitar o discurso, deixando embora em aberto a possibilidade de revisão da sua identidade” (ESQUÍVEL, 2007: 43, n.76).

Certo é que, entre os seis filhos do pintor João Vaz foi agora possível encontrar — para além do diretor artístico de *Athena* e do seu “administrador e editor”, Paulo Vaz (1887-?) —, a referência a Mário Moraes Vaz (1889-1977) sobre o qual, de novo, tudo se ignora, com exceção das datas de nascimento e morte indicadas. Seja como for, há um Mário Vaz no seio de uma família fortemente envolvida na produção de *Athena*, e a quem não custa atribuir uma educação artística sólida, assegurada num ambiente familiar onde o naturalismo, com a aura do Grupo do Leão, aceita a legitimidade das práticas pictóricas associadas aos “novos” e toma por pertinentes os desenvolvimentos da pintura moderna. Faço notar que, se há uma marca distintiva na escrita de M.V. ela decorre da demonstração de uma muito sólida formação artística, pelo que creio firmemente que Mário Vaz deve ser destacado como um colaborador não encenado na revista *Athena*.¹⁴

Seguindo o tom e os conteúdos de muitas outras vozes da crítica ativas na defesa do modernismo, Mário Vaz defende uma arte desvinculada do artifício que atribui aos preceitos de composição académicos (i.e. defende uma arte autêntica, capaz de revelação), pautada pela expressão individual do artista (i.e. uma arte *sincera*) e moderna porque capaz de reencontrar uma *verdade primitiva* que não é *mistério simbolista*. É essa força de revelação e de oposição ao academismo que, de modos diferentes, encontra nas obras de Lino António, Almada Negreiros e Mily Possoz, os três artistas modernos a quem dedica os seus primeiros artigos na revista *Athena*.

¹⁴ Maiores dúvidas pode haver relativamente a alguns dos textos anónimos a que Teresa Almeida também se refere, e que mencionarei brevemente à frente. Faço, porém, notar que qualquer hipotético contributo de Fernando Pessoa nos textos da componente artística da revista terá de ser somado ao volume impressionante de trabalhos efetivamente publicados (cf. SENA, 1977: I, 505).

Como ficou dito, o crítico Mário Vaz chega a *Athena* vindo da *Contemporanea*, pela mão do diretor artístico em equivalente transição. A pintura de Lino António constitui matéria que acompanha a transferência. No número 10 da *Contemporanea*, o trabalho de Lino António é centro e pretexto para uma série de considerações a favor de uma superação da estética do naturalismo academizado dominante nos salões anuais da SNBA. Nesse primeiro texto, Mário Vaz trabalha para refutar o *perceptualismo* da conceção dominante do naturalismo (i.e. a ideia da pintura como um registo mecânico do que se vê) e para problematizar a voz comum sobre o que o separa da arte moderna. Escreve, para tanto, que a arte é “sempre a revelação de uma *verdade nova* [...] O Pintor *reinventa* a Natureza, criando o universo da sua visão; e a verdade que nos dá, sendo puramente sensível, é a mais pessoal, variável e perfectível de todas as verdades. A Pintura não *anota*, comemora o mundo visível” (VAZ, 1924a: 33).

A “verdade nova” que encontra no trabalho de Lino António não traduz “nenhum artifício estéril da factura, ou ainda qualquer desígnio obscuro e vão de simbolismo”, mas atesta simplesmente a “tranquila imaginação do artista, rica mas inocente” (VAZ, 1924a: 33). Alheias a modos artificiosos e vãos que atribui à produção academizada, as telas de Lino são comemoração do instinto criador do artista.¹⁵

O crítico saúda, por último, os desenhos que Lino também expõe, classificando-os como *desenhos escritos*, “libertos das massas volumosas e ôcas” e de “inoportunos claro-escuros”. Nesta “espécie nova” que devemos aos artistas modernos, reinam as linhas: “elas, e só elas, ingenuamente nos contam do modelo” (VAZ, 1924a: 33).

Na “notícia breve” que, já no primeiro número de *Athena*, Mário Vaz volta a dedicar às obras de Lino António, os desenhos não são referidos. Mas o texto surge agora acompanhado de cinco reproduções das obras que foram expostas — um desenho, um estudo (Fig. 2) e três pinturas —, investimento que a *Contemporanea* não comportara. Vaz insiste na defesa da pintura moderna e revisita muitas das expressões que usou antes para caracterizar a pintura de Lino António. Retoma sobretudo a tese *ingenuista* do pintor de “olhos escancarados verdadeiramente *vendo* com inocência”, “empenhado em demonstrar-nos a ignorância dos meios e processos” estabelecidos para a pintura (VAZ, 1924b: 30-31).¹⁶ Encontra-se assim preservada a qualidade suprema da “sinceridade do artista” que tanto lhe interessa vincar, cons-

¹⁵ São “festas para os seus largos olhos escancarados à luz, para a sua visão jovem e desanuviada, sôfrega de cor e de cores; festas também para o seu forte instinto criador, que ora não se detém em requintes deprimentes de selecção, nem tão pouco se dispersa ou diminui em maneirismos de técnica” (VAZ, 1924a: 33).

¹⁶ Patrícia Esquível sublinha o facto de Mário Vaz dar relevo à “individualidade do pintor frente à natureza” e pronunciando-se diretamente sobre as obras acrescenta: “De facto, encontramos nestas telas uma liberdade de pincelada (a que se alia uma componente construtiva), cuja ‘selvajaria’ e inocência o pintor iria perder ao longo dos anos” (ESQUÍVEL, 2007: 180).

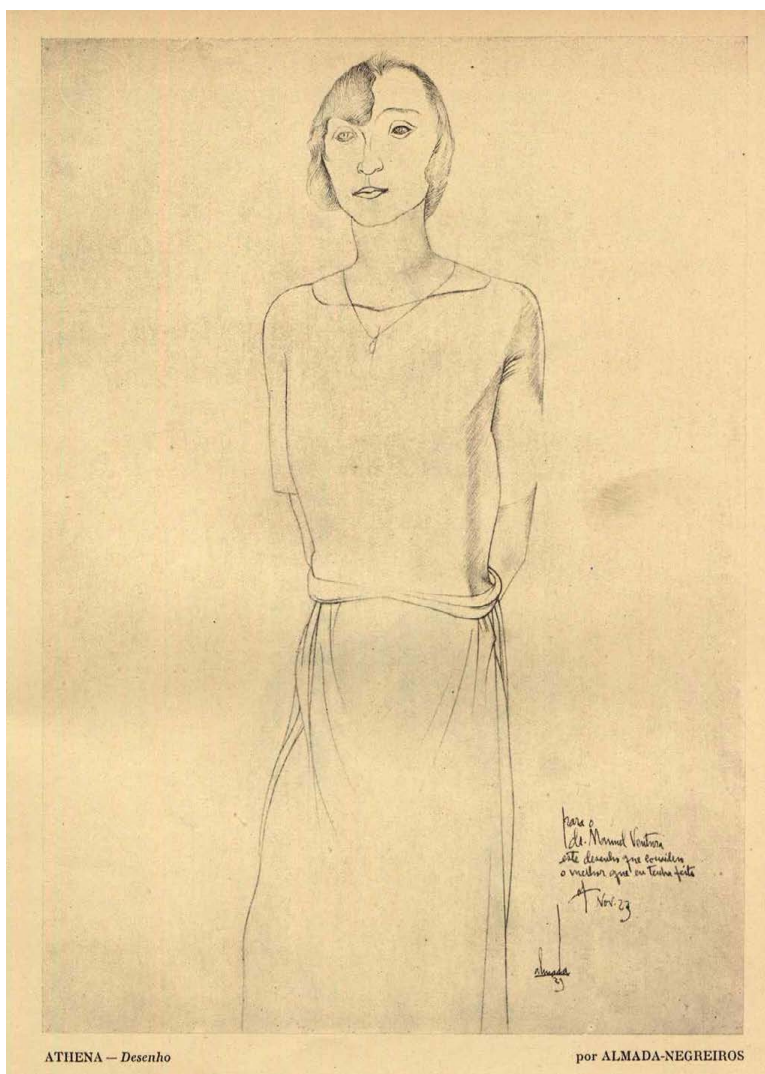
truindo um argumento que mergulha as suas raízes no enfoque teórico que Champfleury traz ao realismo.¹⁷



Fig. 2. Lino António, “Esquisso dos Pescadores”. *Contemporanea*, n.º 1 (out.1924).

¹⁷ Escreve Meyer SHAPIRO, remetendo para os textos de Champfleury reunidos em *Le Réalisme* (1857): “As the chief journalistic defender of Courbet in the early fifties, Champfleury was publicly identified as the apostle of realism, and assumed the responsibility of its theoretical defence, although he sometimes disavowed the name as misleading and vague; it was less adequate than the slogan of ‘sincerity in art’ which he opposed to *l’art pour l’art*” (1942: 175). Patrícia ESQUÍVEL (2007: 56-57) discute a importância da ideia de sinceridade no combate ao academismo, ainda que não a associe à sua raiz realista.

É já no segundo número de *Athena* que Mário Vaz volta a dar atenção às transformações cruciais que encontra no campo do desenho, dedicando-se a analisar os trabalhos de Almada Negreiros (artista que colaborara já na componente literária do número inaugural da revista). *Athena* publica um conjunto de quatro desenhos – um retrato feminino (Fig. 3), uma varina idealizada, um *Pierrot e Arlequim* e um autorretrato – que não provêm de qualquer exposição, mas de uma recolha ativa do crítico. Mais do que que *escritos*, os desenhos de Almada parecem a Mário Vaz ter “vida própria” soprada pela imaginação do artista (VAZ, 1924c: 74). Não há nada de superficial nas linhas traçadas pela mão de Almada, escreve, tal como afirma que a técnica do artista como desenhista e pintor “não é, como muitos pretendem, pobre”.¹⁸



ATHENA — Desenho

por ALMADA-NEGREIROS

Fig. 3. Almada Negreiros, “Desenho”. *Athena*, n.º 2 (nov. 1924).

¹⁸ Como defende Patrícia ESQUÍVEL (2007: 180), esta poderia ainda ser uma resposta à *superficialidade talentosa* atribuída por Pessoa às caricaturas de Almada 11 anos antes.

Em Almada, os “traços quebrados, secos, como que ácidos, estão cheios de intenção e movimento. Mesmo quando o seu lápis encontra a “frescura de expressão” e a “inocência de alguns desenhos de crianças”, serve sempre um “ideal estético” que, revelando-se, revela um “artista sabedor e consciente” (VAZ, 1924c: 74). Ou seja, a tese *ingenuista* que permitira ao autor fazer a defesa do trabalho de Lino António conhece aqui uma importante variação, porque em vez do filtro involuntário da inocência do olhar do pintor, o que encontramos em Almada é uma reserva de conhecimento da história da arte e um desfazer intencional das convenções artísticas. Assim, motivado pela obra de Almada, Mário Vaz enuncia um novo antídoto contra a decadência dos modos académicos: a procura do legado dos pintores primitivos que, em Portugal, pode contar com a formidável descoberta dos painéis de Nuno Gonçalves. Conclui: “Estes dois factos, de importância diversa: o cansaço de uma arte decrépita, sem nobreza nem ideal, e o aparecimento da obra extraordinária do pintor lusitano [Nuno Gonçalves], quanto a mim, de certo modo explicam o movimento *modernista* entre nós” (VAZ, 1974c: 76).

A tese que Mário Vaz propõe sobre a génese do modernismo em Portugal refuta, portanto, a ideia da construção de *um* futuro para a arte sem *um* passado (não académico e, muitas vezes, mítico) da arte, que permaneceu associada a diversas vanguardas (como é, por exemplo, o caso do Futurismo e do Dadaísmo, mas que não é sustentável no caso do Cubismo). Esta tese valer-lhe-á a acusação de revisionismo do ímpeto de vanguarda da década de 1910 e de tentativa de branqueamento do ativismo futurista de Almada Negreiros (ESQUÍVEL, 2007: 181), em termos que reforçam a leitura global de *Athena* como um projeto de “reacção à vanguarda” (ALMEIDA, 1983: s.p.) e que discutirei mais à frente.

Por agora, retomo a leitura do texto notando que, na perspetiva de Mário Vaz, Almada, para além de sentir a sua própria época, “sente e compreende o passado”. Se a modernidade das capitais europeias lhe sorri, não menos “lhe sorriem a graça imaginativa e a coloração primária dos frisos decorativos do antigo Egipto, a inércia expressiva das suas figuras humanas, a fauna e flora estilizadas das margens do Nilo”, ou a “sua amada Lisboa, ancestral e alegórica”, ou ainda o “artificial *segundo Império* das *crinolinas*, com os seus poetas olheirentos e cintados, com os seus *Pierrots* e *Arlequins*” (VAZ, 1974c: 75). Assim o demonstram as ilustrações da sua *Histoire du Portugal par coeur* (publicada no número um da *Contemporanea*, em maio de 1922), não apenas pelo conteúdo da representação, mas sobretudo pelo modo como a representação é construída, que recupera neste caso, como bem vê Mário Vaz, o aspecto conferido pela “técnica das gravuras de madeira do século XVIII” (VAZ, 1974c: 75).

É precisamente às gravuras de madeira de Mily Possoz que Mário Vaz dedica o seu artigo no terceiro número de *Athena* (VAZ, 1924d: 116-117). A artista é mencionada no volume anterior da revista na dedicatória de um dos desenhos de Almada – “para Mily Possoz, o melhor desenhador português do meu tempo”, assim mesmo, no masculino e com data de novembro de 1923 – tal como merecera, ainda da parte de

Almada Negreiros, a publicação de um artigo de uma página motivado pelas aguarelas que mostrou no Salão da *Ilustração Portuguesa* em maio de 1924 (ALMADA, 1924: 3).

O que motiva Mário Vaz não são as aguarelas, mas as xilogravuras. Acompanham o artigo quatro reproduções — duas paisagens urbanas (Fig. 4) e duas temáticas religiosas — perante as quais a tese *ingenuista* de Mário Vaz sobre a produção artística do modernismo em Portugal ganha contornos primitivistas ainda mais consistentes. Se bem que denuncie uma certa voga contemporânea de apropriação da “arte humilde, quase silvestre, profundamente cristã” da gravura em madeira (“em França”) por via da qual se desfigurou o “carácter de rusticidade primitiva” que lhes associa, o que vislumbra no caso de Mily Possoz é bem o contrário. Possoz é uma “artista rara” que cultiva a gravura em madeira e soube utilizar as suas potencialidades para exponenciar um modo de representação único. Raro é por isso, também, o encontro entre as referências infantis e *primitivas* dos desenhos da artista e este seu novo modo de produção: “que outro meio de expressão mais propício à sua arte, ao mesmo tempo, simples e singular?” (VAZ, 1924d: 117).

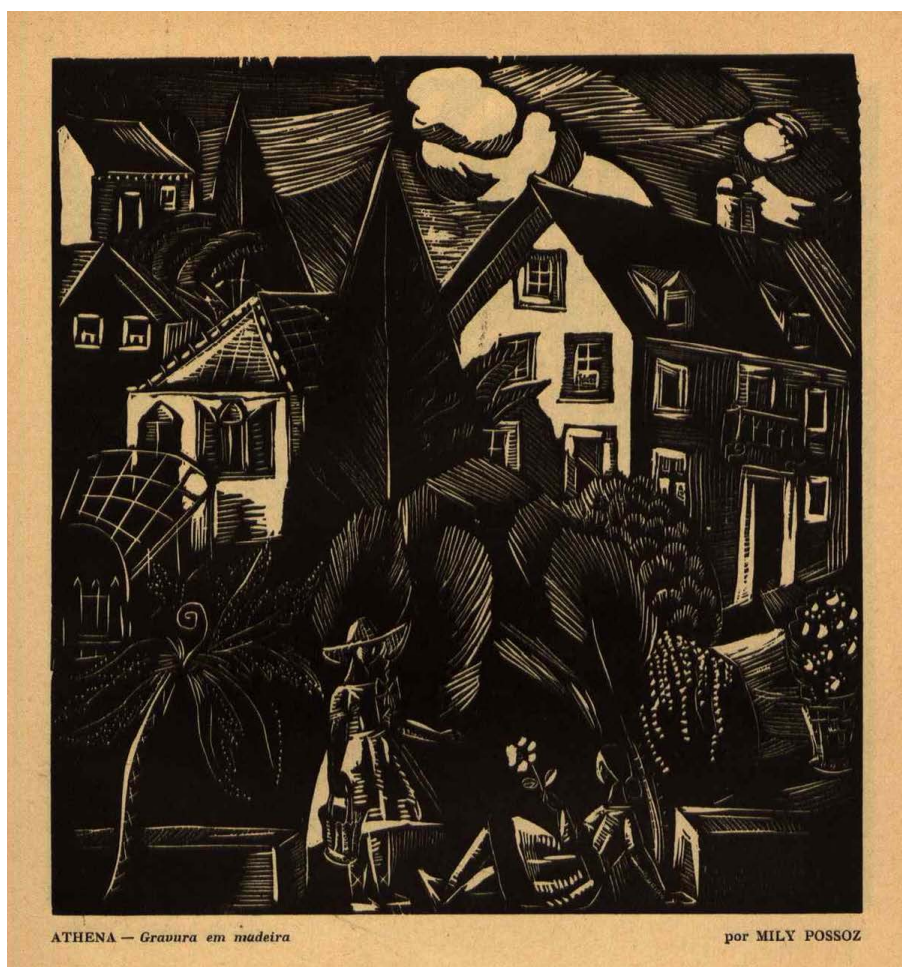


Fig. 4. Mily Possoz, “Gravura em madeira”. *Athena*, n.º 3 (dez. 1924).

Um último grande artigo de Mário Vaz sobre a situação artística sua contemporânea surge no número cinco de *Athena*, com o título “A Pintura Realista e o ‘Virtuosismo’ (A propósito de alguns quadros de Mamía Roque Gameiro)” (VAZ, 1925: 205-208). O artigo é acompanhado de um considerável número de imagens das obras da jovem pintora — dois desenhos, um dos quais um retrato, e a reprodução de três pinturas: uma paisagem, um retrato de corpo inteiro e uma natureza morta que é destacada com a novidade de uma imagem a cores. Esta imagem colorida é um dado único em toda a *Athena*, e o destaque que confere ao trabalho de Mamía Roque Gameiro é inversamente proporcional ao peso que a sua pintura tem para o desenvolvimento do artigo.

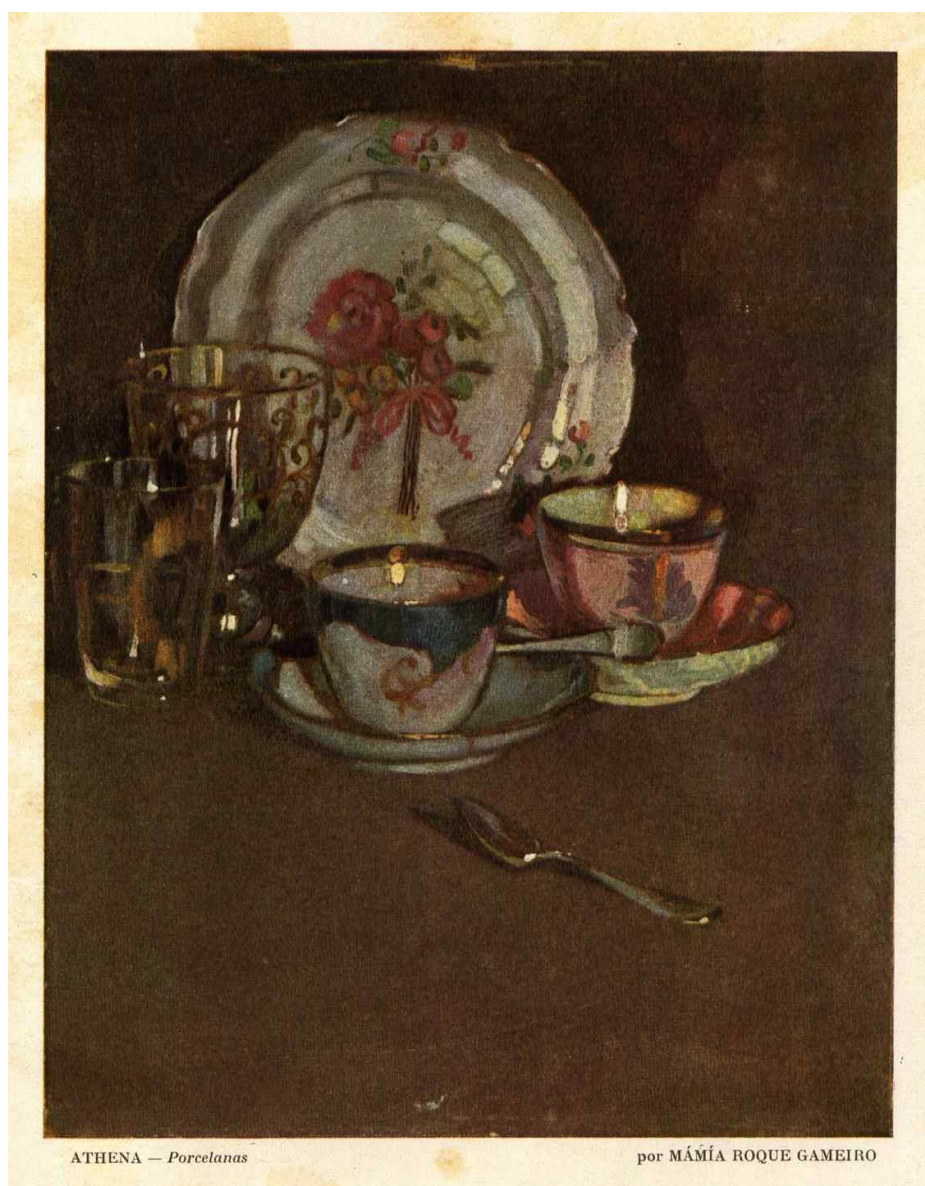


Fig. 5. Mamía Roque Gameiro, “Porcelanas”. *Athena*, n.º 5 (fev. 1925).

É certo que uma das pinturas reproduzidas a preto e branco, a paisagem “Eri-ceira”, afirma linhas compositivas e uma contenção na representação claramente modernistas, porém, a imagem colorida de *Athena* distingue a tela “Porcelanas” (Fig. 5), onde a capacidade ilusionista da pintura é explorada a par de uma dinâmica de cores e reverberações de luz. Essa escolha devolve-nos aos temas que Mário Vaz discute no artigo — o realismo e o virtuosismo —, onde a referência à pintura de Mamía Roque Gameiro é, realmente, muito residual.

Mário Vaz procura neste artigo expor o que considera ser a “doutrina estética do realismo” explicitando, por um lado, o que a distancia do modernismo e, por outro, os desenvolvimentos que dão origem ao que classificará como virtuosismo. O que aqui procurará fazer não é uma defesa direta do modernismo, mas antes uma crítica severa ao que crê ser um dos mais louvados *frutos* da doutrina estética do realismo. Ou seja, Vaz demole na sua crítica o que identifica como uma das tendências de referência da pintura portuguesa contemporânea, mas nenhum exemplo concreto é citado no texto, pelo que a crítica permanece algo críptica. Na verdade, Mário Vaz para além de combater a noção de arte pela arte parece estar a associar-lhe a pintura de Columbano Bordalo Pinheiro. Todavia, o texto não esclarece cabalmente os praticantes da *pintura-mistério* a cuja denúncia o crítico se entrega. Certo é que, muito mais do que à obra de Mamía Roque Gameiro, o artigo é-lhes dedicado.

Mário Vaz define realismo na pintura como um exercício de concentração, fruto de um trabalho de depuração do campo de visão, isto é, de uma procura do essencial que não admite a minúcia.¹⁹ Tal exercício de concentração, constata, não impediu os realistas de condenar as “tendências sintéticas” da “pintura moderna ou modernista” (VAZ, 1925: 206), porque se entende que valorizar um motivo não é o mesmo que enveredar “pelo caminho da deformação, desprezando a visão normal, quer dizer, comum” (VAZ, 1925: 206). Para um “verdadeiro realista” a fidelidade à natureza é um princípio inabalável, pelo que a pintura deverá ser *sumária*, mas não *sintética*, sob pena de deixar de ser realista.

Ora o que Vaz vai procurar fazer, depois de, como acabámos de ver, ter aclarado os termos que sustentam a sua discussão, é analisar alguns desenvolvimentos concretos desta teoria estética, desenvolvimentos que, não sendo modernistas, acabam igualmente por distorcer os princípios estéticos do realismo. Ou seja, a abolição do detalhe e da minúcia “que foi sempre, na pintura de todos os tempos, uma clara manifestação de sinceridade” — isto é, da expressão individual do artista —, acabou por abrir caminho a um “jogo simultâneo de realces e supressões, a uma procura exclusiva de efeitos, da qual o rigor, a solidez do desenho só poderá sair sacrificada”

¹⁹ Nas suas palavras: “Ao contrário do que tantas vezes tem sido dito, o chamado *realismo*, ou, pelo menos, os mais representativos dos pintores *realistas*, não compreendem nem admitem a minúcia” (VAZ, 1925: 206). O primeiro cuidado do pintor seria, assim, “eliminar do campo da sua visão aquilo que arbitrariamente ele considera detalhe inútil e prejudicial, coisa fictícia” (VAZ, 1925: 206).

(VAZ, 1925: 206)). Não há contornos claros, as linhas não existem. Existem apenas planos de luz e planos de sombra que caminham igualmente para esbaterem as suas diferenças. As nuances trataram também de ensombrar a cor. A “nebulosidade é tomada como suprema harmonia e suprema arte”.²⁰ Esta produção é artificiosa e não se inscreve na tradição da pintura, não tem história, nem finalidade, acusa. Não responde a qualquer ideal, limita-se a ser técnica. Corresponde a habilidade e é somente mistificação. Trata-se de uma pintura em que a visão do observador é violentada pelo artista e que já não é, por isso, realismo, mas “virtuosismo pictural dos fins do século XIX” ou o pesadelo “arte-mistério” de que se desperta agora (VAZ, 1925: 206).

Essa pintura virtuosista está também nos antípodas do impressionismo, porque este último trouxe consigo as cores claras e, sobretudo, inscreve-se na história da pintura – Vaz dá conta de como “o chefe dos *impressionistas* [Manet] confessava que o que de pintura sabia aprendera em Velasquez e Frans Hals”. Não é *pintura-mistério*, “mas, pelo contrário, revelação”. Ou seja, para Mário Vaz, o pintor virtuosista “está condenado a não perceber nada”, nem da arte do passado, nem da moderna.

Donde, ainda que o virtuosismo provenha da escola realista, acaba por ser a sua “cabal e inteira negação”. É neste contexto que Mário Vaz recupera a referência ao trabalho do pai de Mamía, o pintor Roque Gameiro, ao qual, diz, “com propriedade se pode aplicar a designação de realista”. Ainda que tenha sido “classificado, desdenhosamente, de pintor *minucioso*” (VAZ, 1925: 208), Mário Vaz recupera Roque Gameiro como um pintor que soube conservar-se fiel às suas tendências artísticas e que contribuiu para a formação de dezenas de pintores independentes. É por esta via que chega a Mamía Roque Gameiro, destacada como exemplo dessa formação qualificada. A sua pintura mantém-se pessoal. Traz uma “claridade inconfundivelmente moderna” e um traço ao mesmo tempo “delicado e vigoroso”. Não conhece “sombras inoportunas” e “sem ao de leve roçar pela extravagância, a sua pintura (para quê negá-lo?) liberta-se por completo das peias *realistas*, que atrás tentei definir. Não é decerto uma pintura *larga*, que subordina os detalhes ao *motivo* central, esta arte delicada que, pelo contrário, se compraz no encantamento do pormenor” (VAZ, 1925: 208).

O louvor de Mário Vaz à minúcia e ao pormenor na pintura dos Roque Gameiro como expressão de *sinceridade*, aponta para o que parece ser uma concepção eclética das possibilidades da pintura contemporânea, norteadas sobretudo por duas exigências: a libertação das peias do academismo e a recusa da arte pela arte (que constitui, afinal, o pecado do virtuosismo).

²⁰ Escreve ainda que “[...] em Portugal, essa pintura de artifício, sem significação nem consistência, absorveu por completo a atenção e o aplauso de um público ignaro que, não frequentando museus, não escutando conferências, e em absoluto privado de revistas e livros de arte, facilmente se deixa perverter na visão, no gosto e no verdadeiro sentido da pintura” (VAZ, 1925: 207).

Como se conjuga essa abertura eclética com a defesa do modernismo? Que balanço pode fazer-se do contributo crítico que Mário Vaz traz a *Athena*?

Constata-se que, para Mário Vaz, a defesa do modernismo parece implicar não apenas a reivindicação de uma arte livre do academismo e capaz de manifestar a expressão individual do artista, mas também a denúncia de desenvolvimentos artísticos contemporâneos, alheios ao modernismo, onde o crítico paradoxalmente descobre um conjunto de características negativas que concorrem, afinal, com a deplorável via da *deformação* e da *síntese* atribuída *a priori* à pintura moderna (ideia associada ao cubismo, por exemplo).

Como vimos, não é a simpatia por qualquer caminho de *deformação* criativa que aproxima Mário Vaz do trabalho dos três artistas sobre os quais escolheu escrever. Ainda assim, a arte moderna importa decisivamente ao crítico pelo seu potencial de resgate de uma *verdade primitiva*. Sem desprezar a atenção à natureza e/ou à história da arte, essa *verdade primitiva* toma várias expressões: é revelação involuntária na tese *ingenuista* que desenvolve sobre a pintura de Lino António; é articulação exemplar entre referências e meios de produção na abordagem, já propriamente primitivista, que faz das xilogravuras de Mily Possoz; e é construção e sofisticação, sustentadas em experiência contemporânea e num profundo conhecimento da história da arte (com destaque para o impacto da descoberta dos painéis de Nuno Gonçalves), na análise dos desenhos de Almada Negreiros.

Mais do que assumida ruptura, o modernismo é, então, para Mário Vaz, uma força de oposição assente num ideal primitivista de refundação das artes visuais. Como ficou dito atrás, promove *um* futuro da arte a partir de *um* passado da arte (necessariamente não académico e potencialmente mítico).²¹ Importa agora esclarecer que qualquer acusação de revisionismo do ímpeto de vanguarda da década de 1910 a partir desta tese esquece, afinal, não apenas a base sensacionista, de *soma-síntese*, do projeto da revista *Orpheu* que marca essa década-chave (PESSOA, 2009; DIX, 2015), mas também que o primitivismo é trave-mestra do modernismo, constituindo um dos esteios a partir dos quais a promessa de renovação e a conquista de autenticidade artísticas foram em grande medida concebidas (LEAL e SANTOS, 2024).

²¹ Patrícia Esquível equaciona o pensamento de Mário Vaz no quadro das *encenações* de Pessoa em *Athena*, atribuindo uma “estética algo fauve” às suas críticas e uma interpretação do texto sobre o trabalho de Mily Possoz em que também não me revejo. Escreve: “De facto, Mário Vaz em nada se identificava com o classicismo proposto por Pessoa, em *Athena*, como reação contra os excessos românticos e simbolistas. O crítico com a sua estética algo fauve (construída com base numa experiência sensorial), mostrar-se-ia muito mais próximo da ‘estética não-aristotélica’ de Álvaro de Campos, também ela (apenas quanto ao modo como foi formulada, mas não quanto às motivações e finalidade) reagindo contra esse classicismo de *Athena*. Se os artigos sobre Lino denunciavam claramente esta proximidade, mesmo antes de Álvaro de Campos ter publicado os seus (é caso para perguntar se eles não terão, de algum modo, influenciado a sua génese), [no] artigo sobre Milly (sic) Possoz, por inerência à feminilidade da pintora (é importante não esquecer isto), estendia a valorização da ingenuidade a uma estética cristã e a uma ‘mística pueril de criança’ distanciando-se da ‘estética não-aristotélica’” (ESQUÍVEL, 2007: 181).

Para além disso, a força de oposição do modernismo não corresponde sempre ao mito da pura originalidade da vanguarda (KRAUSS, 1986). É bem sabido que escândalo da receção de *Orpheu* e das exposições de Amadeo de Souza Cardoso, e a provocação futurista de Santa Rita e Almada Negreiros não terão equivalente no período pós-Guerra, mas essa diferença não implica uma completa dissolução ou uma imediata domesticação do modernismo. Há gradações, há ações e momentos de maior e menor embate, e há sobretudo, neste início dos anos 1920, um contexto marcado pelas profundas repercussões da crise da SNBA, no qual o partido dos modernos trabalha para afirmar-se (escamoteando dissensões, sobretudo políticas), ganhando visibilidade e preponderância numa parcela considerável dos meios culturais.

Assim sendo, do ponto de vista de uma história da arte não essencialista e não judicativa (que é o meu), a voz de Mário Vaz na defesa da arte moderna, importa decisivamente pelo entendimento coerente e atualizado que oferece do modernismo na eclética *Athena*. A mesma importância se poderá reclamar para o remanescente dos conteúdos com uma componente artística de *Athena* dirigida por Rui Vaz.

Pedagogia de *Athena*: um olhar para a história da arte

Mário Vaz resgatou ainda para as páginas do número quatro de *Athena* uma figura que está longe de se cruzar com o modernismo: o escultor oitocentista António Soares dos Reis (VAZ, 1925a: 168-172). O empenho no reconhecimento do escultor espelha-se no louvor enfático do texto, mas também, e uma vez mais, na profusão de ilustrações (oito no total) que acompanham o artigo mostrando obras emblemáticas como *O Desterrado* e as estátuas *Conde de Ferreira* e *D. Afonso Henriques*, a par de cinco outras peças de sua autoria. O texto faz-se acompanhar de notas biográficas detalhadas e da transcrição de um artigo de Manuel M. Rodrigues publicado por ocasião da inauguração da estátua *D. Afonso Henriques* em Guimarães.

A apresentação de artistas portugueses do século XIX não constituía já novidade em *Athena*. Nos três primeiros números da revista deteta-se um padrão de publicação, necessariamente criado por Rui Vaz, segundo o qual a atenção a artistas modernos portugueses é sempre seguida de textos de apresentação de pintores do século XIX, também portugueses, abrindo depois espaço para temas gerais, não pictóricos, muitas vezes com dimensão internacional.

No primeiro número, depois do texto dedicado a Lino António, encontramos um artigo não assinado, que não é impossível que Mário Vaz também tenha escrito, dedicado à apresentação da obra do Visconde de Menezes e onde se louva amplamente o cosmopolitismo de um pintor que “ainda hoje *existe* para a arte” (ANÓNIMO, 1924: 31). O número de imagens associadas ao artigo é impressionante, incluindo reproduções de uma pintura de história, de uma paisagem, de uma natureza morta e de oito retratos (incluindo o famoso retrato da Viscondessa de Menezes). O tema internacional considera, depois, “quatro gravuras de Tiepolo” que se mostram também.

No segundo número, o artista moderno é, como sabemos, Almada Negreiros e o pintor do século XIX é Miguel Ângelo Lupi. Apresentado como um pintor “estruturalmente académico” que entendia a pintura como “nobre arte da composição”, e a quem a pintura portuguesa deve a sua “hora de teatralidade”, Lupi não merece o entusiasmo votado ao Visconde de Menezes. Ainda assim, dentro dos limites “característicos da sua *escola* e época”, a obra de Lupi “começa a ser considerada respetosamente por aqueles mesmo que, por ideias e obras, mais afastados se acham dela”. Rui Vaz admite quatro reproduções de obras suas, incluindo um desenho, um estudo, uma pintura religiosa, e o conhecido retrato “da mãe de Sousa Martins” — todas pertencentes à coleção do Museu Nacional de Arte Contemporânea. O tema geral, introduzido num artigo assinado por Emanuel Ribeiro, é devotado à “arte do livro” (RIBEIRO, 1924: 79-80). Também este texto surge acompanhado de imagens: uma reprodução de vinhetas e três frontispícios dos séculos XVII e XVIII. Este segundo número surge ainda enriquecido de um texto de história da arquitetura assinado por José Pessanha, que apresenta um levantamento rigoroso dos elementos arquitetónicos (devidamente ilustrados por desenhos e fotografias) e das campanhas de obras da igreja de Santa Maria de Sintra desde a sua fundação afonsina.

Finalmente, no terceiro número de *Athena*, encontramos, a par do artigo que Mário Vaz dedica às gravuras de Mily Possoz, um artigo anónimo que recupera o percurso e o trabalho de Manuel Maria Bordallo Pinheiro, isto é, outro artista português do século XIX. O texto é acompanhado por um conjunto de cinco reproduções — um desenho, duas cenas de género e dois retratos de tipos populares provenientes também, na sua maioria, da coleção do Museu Nacional de Arte Contemporânea. O tema geral abordado no volume coube ao curioso mundo do *ex-libris*. Surge profusamente ilustrado e é da autoria de Cardoso Martha (MARTHA, 1924: 117-121).

O padrão que Rui Vaz imprime aos primeiros números da revista é interrompido no quarto volume, no qual a componente artística aparece significativamente diminuída. Cinge-se, na verdade, ao artigo que Mário Vaz escreve sobre Soares dos Reis e que se fez acompanhar, como vimos, da transcrição do artigo de Manuel M. Rodrigues. Ainda assim, há que assinalar o número excepcional de imagens impressas que este número garante.

O quinto e último número indicia algum potencial de recuperação da revista, sobretudo pelo investimento na publicação da imagem colorida. Porém, o fulgor dos primeiros volumes não voltou a ser recuperado. Assim, para além do longo artigo em que Mário Vaz deplora o virtuosismo na pintura e louva as qualidades da pintura de Mamia Roque Gameiro, mostrando várias reproduções de obras suas, encontramos apenas um pequeníssimo texto anónimo sobre as gravuras Francesco Bartolozzi. O artista com longa estadia em Portugal, é apresentado como “quase um nome português”, mas o seu trabalho, combinando uma dimensão nacional e internacional, já não pode merecer mais do que uma reprodução.

Que Rui Vaz abraça na componente artística a missão pedagógica de divulgar a arte, especialmente a pintura, produzida em Portugal nos séculos XIX e XX é um dado seguro. O número inaugural de *Athena* anunciava, aliás, o projeto da publicação por fascículos de uns *Subsídios para uma Antologia da Pintura Portuguesa dos Séculos XVIII a XIX*. Os fascículos seriam gratuitos e deveriam acompanhar distribuição mensal da revista. Desta publicação, que Rui Vaz trataria também de organizar, constaria sobretudo “a reprodução dos mais notáveis quadros dos nossos artistas daqueles períodos históricos [...] obedecendo ao mais rigoroso espírito de ordem e selecção”. O anúncio destacava ainda o trabalho de *Athena* ao nível das imagens: “Sobre o que virão a ser essas *reproduções de luxo*, como perfeição técnica, nada diremos, pois de tanto nos julgamos dispensados em presença da larga ilustração artística de *Athena*, que sobremaneira honra a arte portuguesa” (VAZ, 2024: 32).

Manifesta-se neste projeto, tal como se manifesta no conteúdo dos sucessivos números da revista, uma consciência aguda sobre a relevância do conhecimento da história da arte para consolidar a compreensão e qualificar a produção artística do presente. Era, por isso, fundamental completar os “estudos, a que se dedicaram alguns dos nossos eruditos e críticos de arte [...] para a revelação e definição de uma escola portuguesa de pintura expressa e florescente em os séculos XV e XVI, na qual se nos deparam pintores de génio do vulto desmesurado de um Nuno Gonçalves” (VAZ, 2024: 32). Essa tarefa implicava contrariar o esquecimento em que caíram os pintores de épocas posteriores, e muito particularmente o século XIX, sem que isso significasse, como fica bem patente no texto sobre Miguel Lupi, escamotear as suas fragilidades.

Que tudo tenha ficado por fazer é uma perda considerável para a arte e a história da arte em Portugal, não pela intenção de dar continuidade à ideia de uma *escola portuguesa de pintura*, mas porque a manifestação da diversidade da produção oitocentista poderia, mesmo se modestamente, ter contribuído para uma consciência da diversidade artística e para a constatação de que as possibilidades criativas são indissociáveis das condições de produção e recepção artística. Teríamos, portanto, um importante reforço do propósito pedagógico que os cinco números de *Athena* cumprem exemplarmente.

A definição deste propósito destaca por si só o projeto de *Athena*, mas o que se tratou ao longo deste artigo foi dar a conhecer os termos em que a componente artística dirigida por Rui Vaz transformou essa intenção numa realização. Trabalhou-se, não a partir da ideia (essencialista) do putativo incumprimento de um sonho de vanguarda (necessariamente idealizado), mas da condição histórica e da potencial eficácia do ecletismo da sua componente artística. Juízos pré-concebidos à margem, é possível valorizar a componente plástica de *Athena* pela relevância de uma abordagem que, longe de consagrar a ideia de um desenvolvimento linear da produção artística e, como reclama Pessoa, longe de celebrar o valor de uma única escola ou corrente artística, abre a possibilidade de se entender esse campo na sua

ampla diversidade. Por extensão, a análise histórica dos conteúdos visuais, críticos e historiográficos de *Athena* convida-nos a observar um conjunto de diálogos, cruzamentos e relações artísticas que, no seu ecletismo fundamental, reiteram a riqueza (a impureza) do tempo histórico em que surgem.

Permitiu por último, reconhecer a inovação radical da aposta nas imagens patente na revista. A importância e o nível de investimento de Rui Vaz no tratamento das imagens ficam bem patentes no conteúdo de uma carta dirigida por Fernando Pessoa a Luís Miguel Rosa a 4 dezembro de 1924 (in SOUSA, PIZARRO e FERNANDES, 2022: 277-278). Nela se lê que os seus comentários à “‘print’ part of ‘Athena’” foram transmitidos a Rui Vaz, o qual, para além de se mostrar interessado nas sugestões técnicas para um tratamento *futurista* das imagens,²² responde também ao reparo negativo sobre a aglomeração das imagens no final de cada volume (reparo que Pessoa partilha). Como se lê na carta, “the bunching together of the prints at the end is indeed less agreeable to the reader than scattering them along the volume; but this was decided by Ruy Vaz, with full knowledge that the *effect* would be diminished, owing to what may be called his ‘anthological’ purposes” (in SOUSA, PIZARRO e FERNANDES, 2022: 278).

Tomar a opção antológica de agregação das imagens reproduzidas como respondendo a um objetivo, reitera o ecletismo como estratégia pedagógica em *Athena* e permite lembrar que a revista não tinha apenas diretores, mas tinha direção.

Por sua vez, recuperar o mote do ecletismo da componente artística de *Athena* permite reencontrar as palavras de Foteni Vlachou quando reclama para o seu trabalho um uso do termo que se afasta do sentido maioritariamente negativo que atravessa o seu uso *standard* no campo disciplinar — como combinação de estilos de vários artistas ou épocas de produção artística e significando, e regra, falta de originalidade. Pelo contrário, e como defende a historiadora da arte, ecletismo deve ser potenciado como um termo positivo, porque denomina um conjunto de escolhas ativas, “that indicates a process of selection, rejection, and adaptation to culture-specific goals” (VLACHOU, 2017: 3).

A antologia de imagens e os conteúdos críticos e historiográficos da componente dirigida por Rui Vaz, longe de fragilizarem o projeto da revista, dão-lhe um perfil integrador e exponenciam o seu potencial pedagógico. Conferem a *Athena* um impacto transformador, mesmo se a defesa do modernismo protagonizada por Mário Vaz não conforma a imposição de um cânone artístico. Por tudo isto, não creio que a componente artística de *Athena* possa mais alguma vez ser tida por “mera paisagem”.

²² No original: “Many thanks for your remarks as to the “print” part of “Athena”; I communicated them to Ruy Vaz. He was very interested as to the details you gave about the best manner to get the effect of the futurist or semi-futuristic pictures, though he said he was doubtful as to whether he could get the people at the engraver’s to carry them out” (in SOUSA, PIZARRO e FERNANDES, 2022: 277). Agradeço ao Jerónimo Pizarro a indicação desta documentação.

Bibliografia

- ALMEIDA, Teresa Sousa de (1983). “Athena ou a encenação necessária”. *Athena: Revista de Arte*. Direção de Fernando Pessoa e Ruy Vaz. Lisboa: Contexto Editora, s.p.
- ANÓNIMO (1924). “A obra do Visconde de Menezes”. *Athena: Revista de Arte*, n.º 1, Lisboa, Outubro, pp. 31-32. Cf. <https://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/0-28>
- ____ (1924a). “Subsídios para uma antologia da pintura portuguesa dos séculos XVIII a XIX”. *Athena: Revista de Arte*, n.º 1, Lisboa, Outubro, p. 32.
- ____ (1924b). “Um pintor académico: Miguel Lupi (1826-1883). *Athena: Revista de Arte*, n.º 2, Lisboa, Novembro, p. 76.
- ____ (1925). “A questão da Sociedade Nacional de Belas Artes”. *Contemporanea*, Lisboa, 1.º Suplemento, pp. 1-2. <https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt>
- BARROS, José Leitão de (1924). “Carta relativamente aberta sobre S. de Nacional de Belas-Artes”. *Contemporanea*, n.º 10, Lisboa, pp. 30-32.
- ____ ([1921] 1993). “As Belas-Artes. O que vais ser da Sociedade? Quais as consequências da admissão de novos sócios”. *Pacheko, Almada e “Contemporânea”*. Pesquisa e coordenação editorial de Daniel Pires e António Braz de Oliveira. Lisboa: Bertrand Editora, Centro Nacional de Cultura, pp. 162-164.
- DIX, Steffen (2015) (org.). *1915 – O ano do Orpheu*. Lisboa: Tinta da-china.
- ESQUÍVEL, Patrícia (2007). *Teoria e Crítica de Arte em Portugal (1921-1940)*. Lisboa: Colibri e IHA.
- FRANÇA, José-Augusto (1991a). ““Contemporânea” e os anos 20 portugueses”. *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 12/13, Lisboa, pp. 159-176.
- ____ (1991b). *A Arte em Portugal no Século XX*. Venda Nova: Bertrand. 3.ª ed.
- ____ (1992). *Os Anos 20 em Portugal*. Lisboa: Presença.
- KRAUSS, Rosalind (1986). *The Originality of the Avante-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press.
- LEAL, Joana Cunha; SANTOS, Mariana Pinto dos (2023). “Introduction. Primitivism, a difficult legacy. Iberian and transatlantic perspectives”. *The Primitivist Imaginary in Iberian and Transatlantic Modernisms*. Joana Cunha Leal, Mariana Pinto dos Santos (eds.). New York; London: Routledge, pp. 1-9. <https://doi.org/10.4324/9781003355519>
- MARTA, Manuel Cardoso (1924). “Ex-Libris”. *Athena: Revista de Arte*, n.º 3, Lisboa, Dezembro, pp. 117-121.
- MARTINS, Fernando Cabral (2008). “Athena”. *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Fernando Cabral Martins (coord.). Lisboa: Caminho, pp. 63-64.
- NEGREIROS, José de Almada (1924). “Jardins, flores e crianças interpretadas por Milly Possoz na exposição do salão da ‘Ilustração Portuguesa’”. *Diário de Lisboa*, 23 de Maio, p. 3.
- ____ ([1921] 2006). “Discurso de Homenagem a João Vaz”. *Manifestos e Conferências*. Edição de Fernando Cabral Martins, Luís Miguel Gaspar, Mariana Pinto dos Santos e Sara Afonso Ferreira. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 87-89 e 363.
- PAMPLONA, Fernando de (1988). *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalharam em Portugal*, vol. V. Lisboa: Livraria Civilização. 2.ª ed.
- PESSOA, Fernando (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (1999). *Correspondência, 1923-1935*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (1924). “A revista ‘Athena’ e o que nos afirmou Fernando Pessoa”. *Diário de Lisboa*, 3 de Novembro, p. 5.
- PESSANHA, José (1924). “Santa Maria de Sintra”. *Athena: Revista de Arte*, n.º 2, Lisboa, Novembro, pp. 68-74.
- PIRES, Daniel; OLIVEIRA, António Braz de (1993) (coord.). *Pacheko, Almada e “Contemporânea”*. Lisboa: Bertrand Editora, Centro Nacional de Cultura.
- RIBEIRO, Emanuel (1924). “A Arte do Livro”. *Athena: Revista de Arte*, n.º 2, Lisboa, Novembro, pp. 77-80.

- SÁEZ DELGADO, Antonio (2019). "El ultraísmo y el primer modernismo portugués". *El ultraísmo español y la vanguardia internacional*. José Luis Bernal Salgado, Aantonio Sáez Delgado (eds.). Madrid: Instituto Cervantes, pp. 401-427.
- SENA, Jorge de (1977). "Athena". *Grande Dicionário da Literatura Portuguesa e da Teoria Literária*. Dirigido por João José Cochofel. Lisboa: Iniciativas Editoriais, vol. I, pp. 505-506.
- SERRA, Filomena (2015). "'Il n'y a pas d'hors-texte'. Guilherme de Santa-Rita, Um Artista Sem Obra?". *1915 – O ano do Orpheu*. Steffen Dix (org.). Lisboa: Tinta da-china, pp. 389-405.
- SILVA, Manuela Parreira da (2004). *Realidade e Ficção: Para uma Biografia Epistolar de Fernando Pessoa*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. (1990). "Fernando Pessoa e a divulgação da cultura portuguesa em Espanha: algumas cartas inéditas". *COLÓQUIO/Letras*, n.º 117/118, Lisboa, pp. 129-139. <https://coloquio.gulbenkian.pt/>
- SOARES, Marta (2015). "Os 4 hors-textes de 'Orpheu 3'". *Os Caminhos de Opheu*. Richard Zenith, Fátima Lopes e Manuela Rego. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal / Babel, pp. 103-108.
- _____. (2014). *Amadeo e Orpheu: para o desenvolvimento das relações entre Amadeo de Souza-Cardoso e a revista Orpheu*. Dissertação de mestrado apresentada à NOVA FCSH. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- SOCIEDADE NACIONAL DE BELAS ARTES (1920). "Regulamento das Exposições anuais". *17ª Exposição*. Catálogo. Lisboa: Tip. do Anuário Comercial.
- SOUSA, Rui; PIZARRO, Jerónimo; FERNANDES, Manuel P. (2022). "O espólio infinito: Sobre as novas aquisições, 390 a 829". *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 21, Primavera, pp. 239-471. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.26300/zg56-re52>
- TAVARES, Cristina Azevedo (1993). "José Pacheco e os 'Novos'". *Pacheko, Almada e "Contemporânea"*. Pesquisa e coordenação editorial de Daniel Pires e António Braz de Oliveira. Lisboa: Bertrand Editora, Centro Nacional de Cultura, pp. 59-67.
- VAZ, Mário (1924a). "A Exposição de Lino António". *Contemporânea*, n.º 10, Lisboa, p. 33.
- _____. (1924b). "Notícia breve sobre um pintor da nova geração: Lino Antonio". *Athena: Revista de Arte*, n.º 1, Lisboa, Outubro, pp. 30-31.
- _____. (1924c). "Os desenhos de Almada Negreiros". *Athena: Revista de Arte*, n.º 2, Lisboa, Novembro, pp. 74-76.
- _____. (1924d). "As gravuras de madeira de Mily Possoz". *Athena: Revista de Arte*, n.º 3, Lisboa, Dezembro, pp. 116-117.
- _____. (1925). "A Pintura Realista e o 'Virtuosismo' (A propósito de alguns quadros de Mamia Roque Gameiro)". *Athena: Revista de Arte*, n.º 5, Lisboa, Fevereiro, pp. 205-208.
- _____. (1925a). "Soares dos Reis". *Athena: Revista de Arte*, n.º 4, Lisboa, Janeiro, pp. 168-171.
- VAZ, Rui ([1921] 1993). "A questão das Belas-Artes". *Pacheko, Almada e "Contemporânea"*. Pesquisa e coordenação editorial de Daniel Pires e António Braz de Oliveira. Lisboa: Bertrand Editora, Centro Nacional de Cultura, pp. 168-169.
- VLACHOU, Foteini (2016). "Why spatial? Time and the Periphery". *Visual Resources*, vol. 32, n.º 1-2, pp. 9-24. <https://doi.org/10.1080/01973762.2016.1132500>

JOANA CUNHA LEAL é professora do Departamento de História da Arte da NOVA FCSH, onde leciona cursos de graduação e pós-graduação sobre arte dos séculos XIX e início do século XX, teoria da arte e historiografia, e estudos urbanos. O seu trabalho mais recente privilegia o estudo dos modernismos e das vanguardas históricas ibéricas, também do ponto de vista das circulações. Em 2010, foi bolsista Fulbright (SAIC, Chicago) e, nos anos de 2010 e 2011, foi também *fellow* do Stone Summer Theory Institute. Os seus estudos sobre o modernismo ibérico consolidaram-se no contexto de dois projetos de investigação financiados pela FCT, dos quais foi investigadora responsável: “Modernismos do Sul” (2014-2015) e “Modernismos Ibéricos e o Imaginário Primitivista” (2018-2022). Foi diretora do Instituto de História da Arte da NOVA FCSH entre 2016 e 2022 e exerce agora funções como subdiretora na direção eleita para o triénio 2023-2025. Nos últimos anos, foi eleita para a direção da RIHA — The International Association of Research Institutes in the History of Art (em outubro de 2021) e nomeada membro do Conselho Científico do INHA — Institut national d’histoire de l’art (em janeiro de 2023).

JOANA CUNHA LEAL is a professor in the Art History Department at NOVA FCSH, where she teaches undergraduate and postgraduate courses on 19th and early 20th century art, art theory and historiography, and urban studies. Her recent work focuses on the study of Iberian modernisms and avant-garde circulations. In 2010, she was a Fulbright Scholar (SAIC, Chicago), and in 2010 and 2011, she was also a fellow at the Stone Summer Theory Institute. Her studies on Iberian modernism were consolidated through two research projects funded by the Portuguese Foundation for Science and Technology, in which she was the principal investigator: “Southern Modernisms” (2014-2015) and “Iberian Modernisms and the Primitivist Imaginary” (2018-2022). She was the director of the Art History Institute at NOVA FCSH from 2016 to 2022, and now serves as deputy director on the board elected for the 2023-2025 term. In recent years, she was elected to the board of RIHA — The International Association of Research Institutes in the History of Art (in October 2021) and appointed a member of the Scientific Council of INHA — Institut national d’histoire de l’art (in January 2023).

“Ah, poder ser tu, sendo eu!”

As traduções de Fernando Pessoa em *Athena*

["Ah, to be you, while being me!"]
Fernando Pessoa's translations in *Athena*

Margarida Vale de Gato*

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Edgar Allan Poe, Tradução literária, *Athena*, Intersemiótica, Neopaganismo, Estética não aristotélica.

Resumo

Athena: Revista de Arte não foi apenas palco para os três heterónimos de Fernando Pessoa, mas também um espaço de convergência de colaboradores e experimentação de géneros, artes, tradições e traduções. Este estudo examina as traduções publicadas na revista – poemas de Edgar Allan Poe, epigramas da *Anthologia Grega*, um ensaio de Walter Pater e contos de O. Henry – bem como reescritas pessoanas, analisando a sua interseção com os vetores editoriais de *Athena*. Três dimensões destacam-se: o neopaganismo dos esboços para “*Athena*” anteriores à revista; a encenação plural e heteronímica que articula tradução e pluralidade ficcional; e uma disputa estética entre a mimese clássica e uma força sensível, inter- e extra-pessoal, que acentua o tom tanático da revista, muito presente nas traduções de Poe.

Keywords:

Fernando Pessoa, Edgar Allan Poe Literary translation, *Athena: Revista de Arte*, Intersemiosis, Neopaganism, Non-aristothelic aesthetics.

Summary

Athena: Revista de Arte was not only a stage for Fernando Pessoa's three heteronyms, but also a space for the convergence of collaborators and the experimentation of genres, arts, traditions, and translations. This study examines the translations published in the magazine—poems by Edgar Allan Poe, epigrams from *The Greek Anthology*, an essay by Walter Pater, and stories by O. Henry—as well as Pessoa's rewritings, analyzing their intersection with *Athena*'s editorial vectors. Three dimensions stand out: the neopaganism present in preliminary sketches for “*Athena*” prior to the magazine's founding; a plural, heteronymic staging that connects translation with fictional plurality; and an aesthetic tension between classical mimesis and a powerful, inter- and extra-personal sensibility, which heightens the magazine's thanatic tone, very evident in the translations of Poe.

* Faculdade de Letras e Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa (CEAUL).

Ao contrário da deusa da sabedoria, ou ciência, que terá nascido adulta da cabeça de Zeus, a *Athena* da revista portuguesa de 1924-1925 parece ter sido fruto de uma gestação e desenvolvimentos mais complexos, bem como de um processo não mítico, mas editorial. Neste trabalho, debruço-me sobre as traduções em *Athena: Revista de Arte*, todas elas por Fernando Pessoa, ocupando cerca de um sexto da sua parte textual e dividindo-se por quatro proveniências autorais (por ordem de aparição, de Edgar Allan Poe, do coletivo da "Anthologia Grega", de Walter Pater e de O'Henry). Subsumirei a tradução enquanto *reescrita*, relevando o seu gesto de "manipulação da literatura" (LEFEVERE, 1985 e 1992) e destacando a confluência e competição não só entre estéticas, mas também entre tradições e sistemas literário-culturais. Anima esta conceção a ideia de que a tradução importa para a cultura de chegada como um modo de preencher algo em falta e, como tal, embora aborde aqui algumas operações textuais de traduções singulares, designadamente para perceber até que ponto há substituições atinentes às sempre esquivas escolhas "pessoais" de Pessoa, atenderei sobretudo ao que Gideon Toury denominou "política de tradução". Ou seja, procurarei descortinar motivações enquadráveis dentro de "normas preliminares" – o que traduzir para onde (TOURY, 2012, 82) – para perceber se as traduções consolidam ou complicam certas intenções atribuíveis à revista. A primeira remonta à sua gestação imbrincada no neopaganismo pessoano. A segunda prende-se com orquestração ou curadoria: a revista mostrou artistas diversos e ensaiou vários géneros textuais e pontes intersemióticas (abarcando as artes visuais e a escultura); numa parte substancial, serviu outrossim de "palco" aos heterónimos pessoanos e, neste aspecto, examinarei as relações entre tradução e heteronimismo, destacando por vezes "reescritas" subsumidas noutros contributos de Pessoa para a revista. A terceira intenção concerne uma disputa entre duas estéticas: uma, proposta no editorial do primeiro número por Pessoa, de arte como equilíbrio entre sensibilidade e ciência, não distante da captação mimética aristotélica, e outra de força, para lá da razão, talvez remanescente de um magnetismo sugerido por Platão, mas grandemente extravasada como dínamo subjugador por Álvaro de Campos nos seus "Apontamentos para uma Esthetica não Aristotélica", nos nºs 3 e 4. Permeando estes aspectos, relevarei, neste ensaio, a morte e suas ideações na revista, para que concorrem algumas das traduções.

A ideia do nome *Athena* como tutela editorial terá sido dividida por Fernando Pessoa com outro dos escritores por si criados, o Dr. António Mora, a quem se atribui a revisitação do neopaganismo em escritos como "O Regresso dos Deuses" e "Prolegómenos a uma reformação do Paganismo" (PESSOA, 2013c). Nos papéis do espólio pessoano, com data provável de 1915, encontram-se, entre outros, três textos dactilografados que anunciam o projeto "Athena". O documento [BNP/E3, 87-67], atribuído a António Mora (LOPES, 1990: 285) – embora este seja referido no corpo do texto na terceira pessoa –, parece constituir um prefácio ou um apelo à subscrição, em que, da "publicação" prevista, se diz incluir "obras definitivas" e textos "completos", e,

ao mesmo pertencer à categoria "revista" (comparada à queirosiana *Revista de Portugal*).¹ A publicação prevê a inclusão de uma tradução, tal como no documento [BNP/E3, 87-68]. Quer neste, quer em [BNP/E3, 48G-33], o plano parece ser o de um conjunto de cadernos, subsumidos numa provável coleção "Athena", sendo interessante que veiculem subtítulos alternativos: "Cadernos de Cultura Superior" e "Cadernos de Reconstrução Pagã". Este último diz bem com o seu fito de "denunciar a decadência do mundo moderno e defender a sua repaganização" (Pizarro e Ferrari, em PESSOA, 2013b: 450), validando simultaneamente a poesia de Caeiro e talvez enquadrando a de Reis. Seria, porém, pouco compatível com a orientação católica do parceiro de edição da *Athena* de 1924 – uma tensão ideológica subentendida em carta de Pessoa a Gaspar Simões a 3 de dezembro de 1930 (PESSOA, 1998: 141).

Já a pretensão de "cultura superior", se prescreve um movimento algo contraditório com a mais vanguardista, e por isso *underground*, revista *Orpheu*, anuncia a aspiração de "elevar" como fim da arte "suprema", conforme constará do editorial de *Athena* de 1924 (onde palavras da família de "perfeição" aparecem 27 vezes). De resto, para além de uma vertente elitista, mantém-se relativamente aos primeiros planos a pretensão de "exclui[r] o critério da fragmentação", nas palavras de uma entrevista de Fernando Pessoa ao *Diário de Lisboa* em 3 de novembro de 1924, em que rejeita "poucas produções de um autor para cuja compreensão sejam precisas muitas" (PESSOA, 1999: 25).

Athena cumpre o gizado na década anterior ao publicar uma generosa seleção dos dois heterónimos que nela se revelam, Ricardo Reis e Alberto Caeiro e ensaios completos de Álvaro de Campos. As novidades da *Athena* publicada relativamente à planeada consistiram em ter aparecido como "revista de arte" de curadoria dividida (Pessoa, para a literatura; e Ruy Vaz, para as artes plásticas), e em exibir textos de variados escritores além da companhia pessoana – nem todos, porém, com o mesmo generoso espaço de publicação. Traria ainda traduções, todas elas de Fernando Pessoa, ortónimo (embora aquelas da *Anthologia Grega* não estejam assinadas). É delas, primariamente, que me irei ocupar.

A ideia da revista como palco dos heterónimos foi há muito explorada pela crítica e é também argumento do prefácio de Teresa Sousa de ALMEIDA (1983) à edição facsimilada: "*Athena* é fundamentalmente uma encenação. Foi criada par que os poemas de Fernando Pessoa, de Ricardo Reis ou de Alberto Caeiro pudessem aparecer integrados num qualquer movimento, numa qualquer estética" (sem pág.). Apesar de demonstrar a coerência ou diálogo entre várias das peças pessoanas da revista, a prefaciadora não se atém muito nas traduções (exceção feita ao "Corvo" de Poe e ao perspicaz alvitre de que, no poema, "o 'demónio', isto é, o poder obscuro e maléfico do irracional, vem pousar sobre 'o alvo busto de Athena'") nem às peças de

¹ Agradeço a Jerónimo Pizarro não só a indicação de data provável dos documentos do espólio, como também toda a inestimável ajuda de orientação bibliográfica.

outros colaboradores. De facto, chega a dizer: '*Athena*... [f]oi criada para que os poemas de Fernando Pessoa, de Ricardo Reis ou de Alberto Caeiro pudessem aparecer integrados num qualquer movimento, numa qualquer estética. O resto, diríamos nós, ... é quase paisagem" (ALMEIDA, 1983).

Já Patrícia de Sá Freire Ferreira, que recentemente revisitou a "encenação heteronímica" (FERREIRA, 2022: 143) – justamente com base na história genética dos diversos planos de *Athena*, acrescida de uma reavaliação do peso do neopaganismo dos primeiros projetos – parece anunciar outra direção quando interroga:

[...] se considerarmos em *Athena* a centralidade da aparição dos heterônimos, reunidos e constituindo, como diz o poeta, uma outra espécie de drama, por que não reconhecer *Athena* – *Revista de Arte*, enquanto suporte, como uma espécie de teatro, cujo cenário ("a paisagem") é constituído pelas obras dos outros colaboradores, matérias componentes da estrutura que dá corpo, em alguma medida, à proposta estético-literária da revista?

(FERREIRA, 2022: 133)

Porém, o artigo de Ferreira acaba por preterir também um estudo sobre *Athena* enquanto teatro extensível a outros colaboradores (o que é pena, atendendo à abertura da revista ao género dramático e as suas duas interessantes peças teatrais, "Pierrot e Arlequim", de José de Almada Negreiros, e "Christmas Cake", de António Lobo de Oliveira), em favor de uma análise do que terão sido os "ensaios" para *Athena*. Ou seja, foca-se nos sobreditos planos anteriores, sob a égide preferencial de António Mora.

Ora, é interessante equacionar o neopaganismo presumível dos primeiros esboços de *Athena* – eminentemente estético, sensualista, influenciado pela morte de Deus nietzschiana e contraditor da autonomia do sujeito kantiano separado do fenómeno, instrumentalizado a partir de uma relocalização do papel dos deuses nas artes e literatura – com a composição heteronímica.² Podemos pensar, aliando o paganismo ao platonismo amiúde vincado por Pessoa, no paralelo entre vários deuses e vários poetas, animados por um *daimon*, ou, recuperando palavras do *Livro do Desassossego*, numa espécie de sonho prometeico: "ser eu Deus no pantheísmo real d'esse povo-eu, essência e acção dos seus corpos, das suas almas, da terra que pisam e dos actos que fazem" (PESSOA, 2010: 71). Contudo, não podemos esquecer que a doutrinação neopagã foi quase expurgada da *Athena* efetivamente vinda a lume; assim, Fernando Cabral Martins menorizou-lhe a importância, afigurando-se-lhe a revista esta como "a reformulação neoclássica" de cujas malhas se exclui António Mora (MARTINS, 2015, 178).

Outrossim, convém notar que o neoclassicismo do editorial do nº 1 de *Athena* é associado aos "gregos, que ainda nos governam de além dos próprios túmulos

² Steffen Dix refere a descrença cristã de Fernando Pessoa como instigadora de "uma extensa retrospectiva para o mundo antigo a partir da qual nasce um neo-paganismo literário absolutamente invulgar" (DIX, 2008: 525).

desfeitos" e, entre eles, sobretudo, a Platão e Aristóteles, de certa forma jogados um contra o outro para desvantagem do autor da *Poética*, dados os enfáticos "Apontamentos para uma Esthetica não Aristotélica" com que Álvaro de Campos virá, nos números subsequentes, litigar o ideal de arte votada à elevação genérica, a par com a ciência, no texto inaugural. Já Platão, segundo defende a poeta e classicista Tatiana Faia, poderia ser aliado da contenda de Campos. Não é nomeado nos textos de *Athena* pelo heterónimo, mas é persuasivo o argumento de que este se aproxima da postulação de *Íon* do poeta que, "fora de si", tem de "perder a razão" e arrastar os outros como "pedra magnética" (FAIA, 2011: 149).

Por outro lado, Platão é explicitamente invocado no editorial pessoano, o que ocorre em duas instâncias, sendo a primeira algo mistificadora:

Com tal assiduidade e estudo se empregam os summos artistas no conhecimento das materias, de que hão de servir-se, que antes parecem sabios do que imaginam, que apprendizes da sua imaginação. Nem escasseiam, assim nas obras como nos dizeres dos grandes sabedores, lucilações logicas do sublime; em a licção d'elles se inventou o dicto, *o bello é o esplendor do vero*, que a tradição, exemplarmente erronea, attribuiu a Platão.

(*Athena*, n.º 1 [Out. 1924] 1983: 5; cf. <https://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/0-28>)

Efetivamente, Platão nunca disse tal coisa; porém, a citação errónea, difundida por São Tomás de Aquino, parece conforme a alguns textos seus (*Fedro*, *Timeu*, *Filebo*, em que se alia a beleza à verdade e a moral; ver, a este respeito, O'ROURKE, 2020: 65-66).

Em todo o caso, o remoque antecede o único passo do texto onde se insinua o paganismo, a alusão à ação "dos que chamamos deuses" unindo arte e sabedoria (e chamando à liça as figuras Apolo e Atena, respetivamente). Daqui se pode depreender que, para *Athena: Revista de Arte*, a filosofia pagã recebeu nova roupagem, mais aceitável, ponderada e menos telúrica, compreensível quer para os sócios e colaboradores do projeto, quer para o público. A ideia elitista, conservadora e burguesa de arte atinente a perfeição, virá, porém, a ser contradita no já mencionado ensaio de Álvaro de Campos, com os argumentos de que uma nova estética surdiria da "força, ou energia" (*Athena*, n.º 3 [Dez. 1924] 1983: 113) e não da beleza, aliando-se à sensibilidade em detrimento da ciência, a partir da "unidade espontanea e organica, natural" (*Athena*, n.º 4 [Jan. 1925] 1983: 158). Mas até no editorial do n.º 1 de *Athena* perpassa a contradição, sendo difícil de perceber porque, perto do final, escolhe Pessoa, uma mais que duvidosa citação de Aristóteles, para ilustrar que o produto artístico é vida, enquanto concreto (subentende-se, particular na sensibilidade e no entendimento) e organização, enquanto abstrato (generalização na universalidade da razão). Diz o editorial: "Isto estabeleceu Aristoteles, uma vez para sempre, naquella sua phrase que é toda a esthetica: *um poema, disse, é um animal*" (*Athena*, n.º 1 [Out. 1924] 1983: 8). Curiosamente, deste trecho se poderia dizer, até com mais propriedade do que Pessoa faz ao de Platão (de *o belo é o esplendor do vero*), que o editorialista *erroneamente* o atribuiu, já que, na *Poética*, Aristóteles usará "animal"

para referir uma necessária organização em partes da obra (de tamanho ideal "nem demasiado pequeno... nem demasiado grande"; ARISTÓTELES, 2018: 51), apenas com um cariz ilustrativo. Porém, nestas duas traduções deturpadas do "Editorial" de *Athena* se resume de certa forma a tensão entre uma estética classicista intelectualizante e outra de força vitalista que se encena na revista.

Procurarei situar entre entes dois parâmetros algumas das traduções – e escolhas tradutórias – de *Athena*, ao mesmo tempo que as investigarei à luz de um argumento já antigo sobre a atividade tradutória de Pessoa que a aponta como preparação para a heteronímia.

A par de uma existência multilingue, os exercícios tradutórios de Pessoa são testemunho de um "gosto da 'personificação' inventada," segundo expressou Jorge de SENA (1984c: 326). Secunda esta tese Vivina Figueiredo, apresentando uma série de autores-tradutores criados por Pessoa (Charles James Search, Vicente Guedes, Nava, etc.), antes mesmo, alegadamente, de desenvolvido o esquema dos heterónimos. A autora serve-se da consideração de Pessoa, relativamente à sua tentativa de traduzir Shakespeare, de ser necessário o tradutor estar "penetrado do espírito" da obra (PESSOA, 1986: 156), para concluir, "o tradutor desdobra-se em outro passando a co-autor de uma obra que, sendo a mesma, é também outra e cuja elaboração se fica a dever a um acto de despersonalização – o mesmo esquema que, afinal, se encontra na base da fragmentação heteronímica" (FIGUEIREDO: 2005, 63).

Pode ser discutível até que ponto a alternância do processo tradutório é necessariamente despersonalização. Ressalve-se que, como sugerido acima, as traduções de *Athena* passíveis de serem analisadas num âmbito programático não são apenas as que vieram sinalizadas como tal, mas também as que foram usadas como referências em ensaios, ou então como motes mais ou menos encobertos de poemas. Será este o caso de "Ella canta, pobre ceifeira" (*Athena*, n.º 3 [Dez. 1924] 1983: 88), incluída na mostra "De um Cancioneiro", que SENA (1984a e 1984b) e MONTEIRO (2000) defenderam ter como modelo a balada de Wordsworth "The Solitary Reaper" (publicada em 1807). Embora não caiba aqui a escavação comparativa dos dois textos, o título deste ensaio replica uma frase do poema de Pessoa, "Ah, poder ser tu, sendo eu!" que possivelmente reflete a diferença da sua reescrita: enquanto Wordsworth escutava com distância de terceira pessoa a sua ceifeira para no final a fazer desaparecer e guardar para si a sua música, Pessoa estabelece com a dele uma relação de diálogo interpenetrante no desejo de que ambos possam ir mais longe. Assim, interpela-a: "Entrae por mim dentro [...] | Depois, levando-me, passae!" (com variantes no exemplar da Casa Fernando Pessoa). Ora, estender este entendimento ao heteronimismo parece-me uma interessante alternativa à da "despersonalização lírica" que Sena advogava ter sido perseguida às custas de uma voz poética própria e, por conseguinte, da possibilidade de um ortónimo (na sua leitura, meramente outro heterónimo). Assim, sugiro, pessoas que fossem passagens para dois, bilhetes duplos, operando como tradutores que inscrevem na translação um eu com certo peso, ponderado,

mas perturbador do controlo identitário da autoria ("Ter a tua alegre inconsciência | E a consciência d'isso" (*Athena*, n.º 3 [Dez. 1924] 1983: 88) não significariam a inexistência da pessoa de Pessoa.

Passarei ao elenco e à interpretação, dentro de uma suposta orquestração textual de *Athena*, das peças saídas na revista apresentadas como traduções, com relevo para as de poesia, mas dando previamente conta dos textos em prosa.

Prosa traduzida em *Athena*

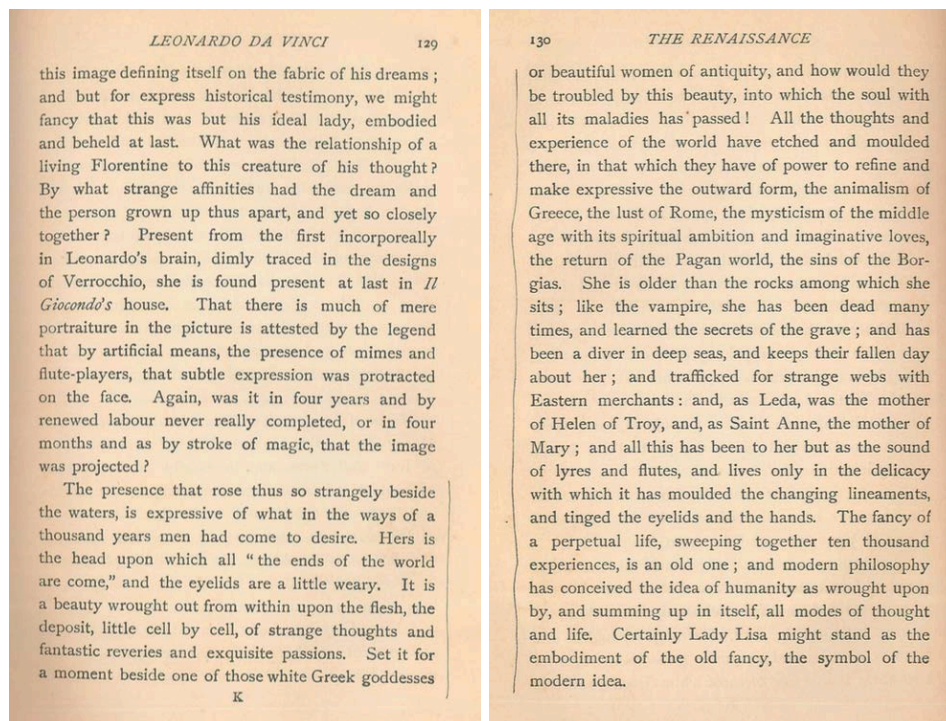
"La Gioconda" – Walter Pater, no n.º 2 de *Athena*, 1924, p. 58.

Trata-se do excerto de um ensaio com o título "Leonardo da Vinci homo minister et interpres naturae" datado de 1869 e coligido pelo célebre crítico e esteta britânico no livro *The Renaissance Studies in Art and Poetry* (1873). Terá sido feita a partir da edição da Macmillan and Co., Londres, 1915, ainda conservada na biblioteca particular na Casa Fernando Pessoa.³ Nesta, o excerto apresenta duas anotações: uma correção de uma gralha em inglês (riscando "ts" em "Its" e anotando à margem "n", p. 128) e um traço vertical na margem esquerda de todo o segundo parágrafo que traduziria (pp. 129-30), e que talvez contivesse o cerne do interesse para a revista, uma vez que dialoga com as obras de arte nela apresentadas e estudadas. Por um lado, o parágrafo realça, tal como estas, a sugestividade do busto feminino ("Aquella é a cabeça sobre a qual 'vieram todos os fins do mundo', e as pálpebras estão um pouco cansadas").⁴ Por outro, alude ao "regresso de um mundo pagão" ao mesmo tempo que condensa na Mona Lisa (ou "Dama Lisa", conforme Pessoa traduz, replicando fielmente o idiossincrático epíteto de Pater, "Lady Lisa") a panorâmica de épocas correspondendo ao carácter "essencialmente multiforme" que Pessoa afirmou ter pretendido para *Athena*: "reproduções de obras de um clássico, de um romântico, de um contemporâneo" (1999: 25). Assim, da obra de Leonardo, destaco, da apreciação de Pater "o animalismo da Grecia, a luxúria de Roma, o mysticismo da Edade Media [...] o regresso do mundo pagão, os peccados dos Borgias [...]; como o vampiro, morreu já muitas vezes, e apprendeu os segredos do tumulto" (*Athena*, n.º 2 [Nov. 1924] 1983: 58). Ressalto que nesta viagem figurada dos gregos ao romantismo, há uma interessante circularidade do animal – desde o da Grécia, já alvitado com a truncada citação de Aristóteles usada no editorial do n.º 1 da revista, ao do "vampiro" romântico –, o que traz uma estranha "garra" ao cansaço intelectual da Gioconda – ou da própria *Athena*, como sugerirei a propósito da tradução de "O Corvo" de Edgar

³ Pode aceder-se à sua digitalização aqui: <https://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-425>

⁴ O busto feminino marca presença desde o n.º 1 de *Athena*, com os retratos das mulheres da família do Visconde de Menezes (o "Retrato da 1ª Viscondessa de Menezes" é particularmente "giocondiano") até às figuras escultóricas de Soares dos Reis no n.º 4 ("Viscondessa de Moser" e "Flôr Agreste").

Allan Poe. Outrossim, repare-se que a Gioconda, segundo Pater / Pessoa, sugere uma transmogrificação afim à do Corvo e uma penetração nos mistérios da morte.



**Figs. 1 e 2. Exemplar de Fernando Pessoa (CFP 8-425).
Walter Pater, *The Renaissance* (1915), com traço à margem
do excerto selecionado para tradução em *Athena*, n.º 2, p. 58.**

"Dois Contos" no n.º 3 de *Athena*, 1924, consistindo em "A teoria e o cão" (pp. 89-95) e "Os caminhos que tomamos" (pp. 98-102); e, em 1925, "A decisão de Georgia", no n.º 5 (pp. 173-184) – de O'Henry.

Em ambos os números, a seguir ao título, surge "Tradução de Fernando Pessoa" (p. 89 e p. 173), e esta recorrência do mesmo autor traduzido excede em número de páginas as versões de Edgar Allan Poe para a revista, pelo que se presume considerável o interesse de Pessoa pelo autor norte-americano conhecido pelas suas histórias com finais de volte-face (*twist endings*). Quer "A teoria e o cão" (de cerca de 1903, com o título original "The Theory and the Hound"), quer "Os caminhos que tomamos" (publicado em *Whirligigs* de 1909 com o título "The Roads We Take") seguem o padrão de um desenlace intrigante / inesperado. O primeiro, em que um investigador criminal aparentemente asinino tem a difícil tarefa de descobrir um feminicida entre dois compatriotas expatriados na ilha de Ratona (possivelmente imaginária ou inspirada na Isla de Ratones, em Porto Rico), insere-se no género detectivesco cujo pen-

dor raciocinativo tanto entusiasmou Pessoa.⁵ Para além disso, o facto de no fim o mistério – o culpado do par, construção que remonta ao “duplo” e é associável ao jogo de disputa entre autoridades ficcionadas em *Athena* – ser deslindado por intermédio de um cão talvez ressoe com o lugar obscuro do animal na poética editorializada por Pessoa na revista.

“Os caminhos que tomamos” conta-nos a história de um corretor de Wall Street que tem um sonho do tipo *western* no qual se torna o bandido traíçoeiro, o que talvez tivesse tocado o lado de Pessoa d’*O Banqueiro Anarquista*. Já “A Decisão de Georgia” (com o título “Georgia’s Ruling”, de 1900) é de diferente teor: ao contrário do protagonista de “Os caminhos que tomamos”, deparamo-nos com o germânico Comissário da “Repartição Geral das Terras” (“General Land Office”, no inglês) num “distrito” (“county”) no Texas (p. 173), que, ao “ler” num mapa de divisão de terras o semblante de sua filha prematuramente falecida, resolve cumprir o seu último desejo de caridade “para uma grande quantidade de crianças” (p. 174, traduzindo “a whole lot of children”), decidindo que “os pequeninos d’este estado” (“the children of this state”) tinham o direito de permanecer numa região especialmente disputada (p. 184). A transmogrificação semiótica que este conto encerra, com um mapa evocando o benfazejo fantasma da filha do protagonista, representa um tipo de mistificação ancorada na ciência que me parece ao gosto pessoano (pense-se nos mapas astrais que desenhou para os heterónimos).

O texto traduzido denota respeito pelo original, ao mesmo tempo que contém achados de arreigamento literário no português (como o passo antes citado, “os pequeninos d’este estado”), parecendo confirmar, conforme sintetizado por Rita Patrício, um virtuosismo entre dois aspectos da tradução: “um, tanto como criadora de um texto pleno, outro, como geradora de um outro texto que ainda pretende ser o mesmo” (PATRÍCIO, 2012: 311). As compensações (isto é, marcações de aspectos estilísticos não necessariamente no mesmo lexema ou momento do texto de partida, mas quando o permite a língua de chegada; ver VINAY e DARBELNET, 1995: 331), com vista a transmitir o coloquialismo, o falar comum e às vezes dialectal, talvez indiquem o interesse de Pessoa pela construção de personagens e a junção de realismo com algum fantástico na ficção. Porém, esta intuição carece de um estudo aprofundado quer das traduções quer dos projetos de Fernando Pessoa em prosa ficcional.

O destaque dado a estes contos em *Athena* não deixa de ser intrigante, já que são ténues as ligações com outras narrativas breves apresentadas na revista. Entre elas, surge, no n.º 2, “A lata velha” de Augusto Ferreira Gomes que, apresentando-nos o retrato de uma pobre amargurada cuja focalização de terceira pessoa joga dialogicamente com um vocabulário popular, será talvez o mais equiparável ao estilo

⁵ Ver PESSOA (2008), que reúne o conjunto substancial de “novelas policiárias” projetadas para o protagonista “Quaresma”. Ver também MIRAGLIA (2018).

de escrita, o qual virá a ser apurado pela *persona* "Reporter X" do amigo de Pessoa.⁶ Uma outra peça ficcional de *Athena*, "Uma Noite", pelo novelista e diplomata Antônio de Sèves, no n.º 4 (pp. 135-144) tem o feminicídio (ou a sua tentativa, no caso de Sèves) como tema em comum com "A teoria e o cão". Ensaando também o monólogo interior, este conto tem a particularidade de se assemelhar a um outro que Pessoa terá escrito e deixado incompleto por volta de 1915 ("Uma carta da Argentina"; in PESSOA, 2015: 37-42). Em *Athena*, revista onde não figura nenhuma mulher escritora (embora Mily Possoz e Mâmia Roque Gameiro sejam contempladas nas artes visuais), o feminicídio (ou a sua hipótese) é também um tema comum aos três poemas que Pessoa escolheu traduzir de Poe, o autor que afirmou "a morte de uma mulher bela é o tema mais poético do mundo" (POE, 2016: 42).

Poesia traduzida em *Athena*

"Da Anthologia Grega," n.º 2 de *Athena*, 1924, p. 50.

Trata-se da tradução de oito epigramas provenientes de um "florilégio composto por dezasseis volumes que recolhe cerca de quatro mil epigramas, de autoria heterogênea, pertencentes a diversas épocas da civilização grega", também conhecido por *Antologia Palatina* (DEFENU, 2023a: 234). A atribuição a Pessoa resulta da descoberta no espólio de folhas manuscritas com os rascunhos dessas traduções, para além de *marginália* no seu exemplar da tradução inglesa de W.R. Paton (cinco volumes, publicados entre 1916 e 1918). Os epigramas traduzidos corresponderão a menos de metade dos que Pessoa deixou praticamente completos (pelo menos dezanove; ver DAMASCENO, 2012: 8), e é-me difícil especular porque terão sido selecionados entre os cerca de quatro mil de que se compõe a *Antologia Grega*. Não obstante, configuram uma das peças da revista mais vinculadas ao neopaganismo inicialmente intencionado, junto com os grupos de poemas de Ricardo Reis e Alberto Caeiro. Tal como o editorial de Pessoa nesse primeiro número, os epigramas contribuem para a genealogia classicista de Reis: assim, não só recupera os deuses desterrados de que o poeta tratará, como contém alguns dos tropos hedonistas que a sua poesia recuperará, mormente o vinho (no epigrama VII., 20, anónimo) e as rosas (no epigrama V., 81, atribuído a "Dionysio o Sofista"). Traduzir este género parece-me também um exercício curioso por si só, quer em termos de ritmo convoluto quer em termos de temá-

⁶ Note-se que, pela mesma altura em que *Athena* se publica, Augusto Ferreira Gomes se envolveu com Fernando Pessoa na publicação de histórias de Edgar Allan Poe em que há também um esforço realista no discurso direto e um pendor raciocinativo a par com o fantástico psicológico. Trata-se das publicações na coleção de "Novelas e Contos" pelas Edições Delta (obscura editora de breve memória): *O Escaravelho d'Ouro* ("The Gold-Bug"), *O Baile em Chamas* ("Hop-Frog") e *William Wilson* ("William Wilson") em 1923-1924, cuja tradução viria assinada por Carlos Sequeira, pseudónimo de Ferreira Gomes, e prefaciada por Fernando Pessoa (ver VALE DE GATO, 2008: 178).

tica contraditória e tons de ironia próximos dos cínicos e sofistas. Quem sabe a sua eleição releva de um propósito lúdico de jogar, dentro da arte grega que o editorial enquadrava como sensível e científica, versos do teor deste, atribuído a Platão: "Maçã, sou. Quem te ama atira-me a ti. | Xanthippe, consente. Ambas feneceremos" (*Athena*, n.º 2 [Nov. 1924] 1983: 50).

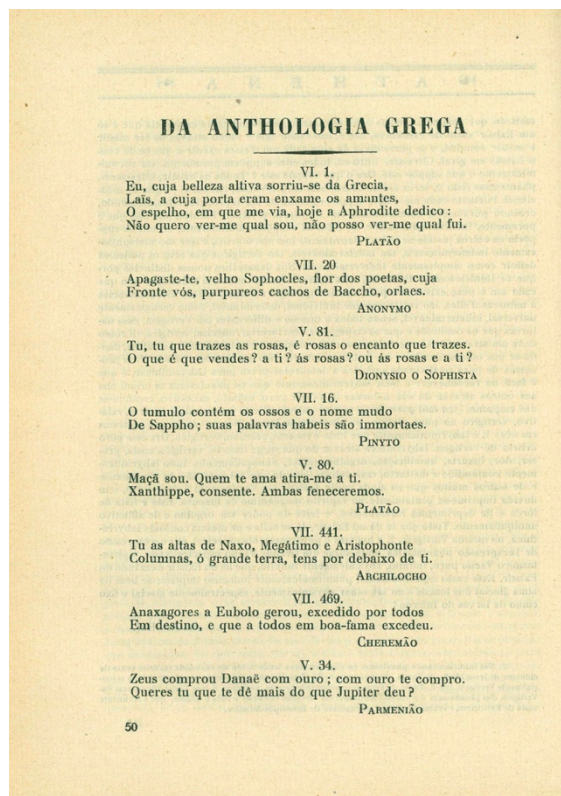


Fig. 3. "Da Anthologia Grega".

Os epigramas gregos apresentados em *Athena* têm ainda a particularidade de desestabilizar o fenómeno da autoria. O facto de este ser o único espécime da revista que não leva o nome do tradutor pode derivar de algum prurido no uso da tradução intermédia de Paton, ainda que indícios apresentados por DEFENU (2023a) atestem algum cotejamento com o grego (ver também FERRARI, 2009), e que o próprio Pessoa tivesse deixado escrito este apontamento (em [BNP/E3, 123-102^r e 103^r]):

Posso traduzir, através de idioma intermedio, qualquer poema grego, desde que consiga approximar-me do rhythm do original, para o que basta saber simplesmente *ler* o grego, o que de facto sei, ou que obtenha uma equivalencia rhythmica.

D'essa maneira traduzi alguns poemas da Anthologia Grega. A unica coisa a perguntar, a quem saiba grego e portuguez, é se a minha traducção está certa quanto ao sentido do poema, e se consegue uma equivalencia rhythmica sufficiente. A traducções d'essas posso legitimamente appôr um "traducção de F[ernado] P[essoa]"

(transcrito in PITTELLA e PIZARRO, 2017: 255).

É interessante o caso de ocultação e/ou lapso de autoria da tradução, sobretudo quando se sabe deste género do epigrama grego que uma parte substancial se situa entre a usurpação e homenagem do seu autor. Mencionando o facto de o epigrama anteriormente citado não poder ser de Platão, Rodrigo Bravo observa uma "concepção de autor particular", mais atenta "à função poética da linguagem do que à referencial" (BRAVO, 2023, 17), e acrescenta: "Seu verdadeiro autor, porém, não tinha o objetivo de enganar seu leitor e fazê-lo crer que Platão os escrevera. A atribuição de autoria, nesse caso, é um ato poético. Ao dizer que foram escritos pelo filósofo, o poeta anônimo que os compôs cria um "micro-drama" (BRAVO, 2023, 18).

Será talvez esta circunstância de tradutor de texto de autoria dramaticamente intuída que os títulos de dois documentos do espólio pessoano colocam numa espécie de *mise en abîme*: "Traducção de poemas gregos que não existem" ([BNP/E3, 46-18]) e "Traducção de poemas que não existem na Anthologia Grega" ([BNP/E3, 60-27]) – conjuntos breves de versos cuja atribuição, aliás, divide a crítica entre Fernando Pessoa e Ricardo Reis (ver DAMASCENO, 2012: 8; PESSOA, 2006a: 620; PESSOA, 2016: 455). Curiosamente, toda a especulação – desde a da omissão da autoria de tradutor dos epigramas em *Athena* à da invenção de outros por ortónimo ou heterónimo incerto – pode remeter para o conceito idealista de "tradutor invisível" que Pessoa teorizou. Este será, segundo o documento [BNP/E3, 14¹-22^r], aquele que, "ignorante do grego", se diz apreciador de Homero, quer não conhecendo "mais que uma traducção em prosa", quer mesmo nunca o tendo lido:

Muitos de nós, porém, nos figuramos, com razoavel exactidão, a alma e a vida de obras que nunca lemos, por vagas reminiscencias de referencias, [. . .]. Aqui o traductor invisivel opera invisivelmente. Já não intuicionamos: adivinhamos. É como se houvesse em nós uma parte superior da alma que soubesse por condição todos os idiomas e tivesse lido por natureza todas as obras.

Afinal, que é uma obra literaria senão a projecção em linguagem de um estado de espirito, ou de uma alma humana? [. . .]. Porque não haverá de alma para alma uma comunicação occulta, um entendimento sem palavras, pelo qual adivinhemos a sombra visivel pelo conhecimento do corpo invisivel que a projecta, e entendemos o symbolo, não por o conhecermos visto, mas por sabermos aquillo de que é symbolo?

Este texto do espólio foi criticamente transcrito na íntegra por FISCHER e FERRARI num ensaio em que bem viram os "contornos platónicos" (2020, 338) do argumento⁷, bem como a *nuance* de a dualidade corpo-alma em Platão se transportar para a de "corpo verbal" superado por "linguagem musical" enquanto ritmo ou acesso a uma reverberação pré-natal. De onde, a insistência de Pessoa na "equivalencia rhyth-

⁷ Como o compararam ao ideal de Walter Benjamin de "tarefa do tradutor": "nela, o original sobe a uma atmosfera linguística por assim dizer mais alta e mais pura [...] para a qual [a tradução] aponta pelo menos, de forma milagrosamente acutilante, como para essa região prometida e inalcançada da reconciliação e da plenitude das línguas" (BENJAMIN, 2015: 99).

mica" dos poemas que teria traduzido do grego, ou na indicação "rhythmicamente conforme com o original" que aporia às suas traduções de Poe na revista *Athena*. Ora, tomando a tese de Jorge de Sena de que era também a "medida rítmica" a impor a "personalidade heteronímica" (SENA, 1984b, 253), sugiro que a poesia traduzida em *Athena* acrescenta ao palco dos heterónimos na revista a seguinte didascália: se o tradutor invisível é o leitor que compreende o poema que não precisa de ler, o heterónimo talvez seja um "corpo verbal", traduzindo a compreensão rítmica de poemas que precisariam de existir. Resta explorar um pouco mais como entenderia Pessoa este ritmo também enquanto imagem ou forma anterior.

"O Corvo de Edgar Allan Poe", no n.º 1 de *Athena*, 1924, p. 27, e "Os Poemas Finais de Edgar Poe", no n.º 4, de 1925, consistindo em "Annabel Lee" (p. 161-62) e em "Ulalume" (p. 162-64).

Nos dois volumes, os contributos vêm com um parêntesis a seguir ao título: "(Tradução de Fernando Pessoa, rhythmicamente conforme com o original)" (pp. 27, 161). Sobre a proeza da conformidade rítmica prosódica destas traduções, já vários autores, desde CORRÊA (1963) e CAMPOS (1971) se pronunciaram. Numa edição em que busquei reconstituir os *Poemas Principais de Edgar Poe* (projeto que Pessoa deixou incompleto, mas com vários índices e rascunhos dispersos de textos traduzidos), determinei que Pessoa começava as suas traduções por escolher as palavras para as posições rimáticas, tendo por vezes anotado, à margem dos versos na sua edição *The Choice Works of E. A. Poe* (em sua posse desde 1904), apenas as hipóteses de terminações sonoras para rimas (VALE DE GATO, 2011: 25-28; ver também 2012, 96-98). Já em 2010, PORTELA providenciara um quadro comparativo entre "O Corvo" e "The Raven", demonstrando a capacidade de Pessoa de preservar o número exacto de assonâncias, consonâncias e cesuras, e Carlotta Defenu, dedicando vários estudos à "genética da tradução" pessoana (isto é, com base em testemunhos de sucessivas versões), tem mostrado como tal decalque, quer em "O Corvo" quer em "Ulalume" (DEFENU, 2021, 2023a e 2023b), resultou de precisas negociações e compensações rítmicas e fonéticas. Tal preciosismo por parte de Pessoa terá relevado de um entendimento particular de Poe e de "poema", que pode ler-se num documento ([BNP/E3, 14D-3^r]) encabeçado por "Poe, introd.": "Um poema é uma obra litteraria em que o sentido se determina *atravez* do rhythm" (PESSOA, 2013a: 215).

Em alguma medida, o método de Pessoa ecoa a jactância de Poe em "A Filosofia da Composição", pretendendo explicar a posteriori a génese de "O Corvo" a partir da definição do som do seu refrão, e talvez por isso João Ferreira DUARTE (2006) tenha uma posição destoante em relação ao mérito da "conformidade rítmica" de Pessoa. Para ele, o critério denunciaria um entendimento de poesia conservador, excessivamente formal, e, quando aplicado à tradução, tendente a um gesto domesticador, já que Pessoa terá recorrido ao expediente de juntar num verso o metro po-

pular das redondilhas maiores para conseguir, na sua tradução, o mesmo ritmo mistificador do mais célebre poema de Poe.

Porém, a ênfase de Pessoa no ritmo excederia uma aplicação formal da prosódia, mesmo que o poeta insistisse numa ligação estreita entre poesia e música. Diz-nos num apontamento de cerca de 1930: "A preocupação do *rhythm* infiltra-se, pois, na substância da mesma ideação, e o que é para ser pensado *rhythmically* não é pensado como se fosse só pensado" ([BNP/E3, 14^a-66^r]; transcrito em BOTHE, 2017: 248). Da afirmação, deduzo que o ritmo permite extravasar o pensamento e consubstanciar a ideação. Outrossim, numa conhecida nota em que comenta o "critério" para as suas versões de Poe, o poeta-tradutor refere-se a um "ritmo interno [interior?] ou visual", complementar do "ritmo verbal":

A poem is an intellectualised impression, or an idea made emotion, communicated to others by means of a rhythm. This rhythm is double in one, like the concave and convex aspects of the same arc: it is made up of a verbal or musical rhythm and of a visual or image rhythm, which concurs inwardly with it. The translation of a poem should therefore conform absolutely to the idea or emotion which constitutes the poem, to the verbal rhythm in which that idea or emotion is expressed; it should conform relatively to the inner or visual rhythm, keeping to the images themselves when it can, but keeping always to the type of image.

([BNP/E3, 18-57^r]; PESSOA, 1967, 74-75)

A conformidade absoluta que Pessoa preconiza para o ritmo verbal numa tradução dá lugar, é certo, a uma conformidade relativa quando se trata do visual; mas isto, supõe-se, deixa margem a que se coloque algo de *próprio* e/ou de intuído no contínuo do ritmo à semântica, quando a ambiência musical cede à metáfora e ao símbolo. Deste contínuo, relevou Henri MESCHONNIC (1999) o particular "modo de significar" do texto literário à tradução, em que um conceito alargado de ritmo justifica aquilo que no discurso literário supera o meramente veicular. Transpondo ritmo enquanto estilo, proponho a partir daqui uma ampliação de sentido, no âmbito tradutório, do que Lacan apôs ao aforismo de Buffon, "o estilo é o próprio homem", acrescentando-lhe a interrogação, "o homem que se interpela?" ["l'homme à qui on s'adresse?"; LACAN, 1966: 15].

Podemos entender o eixo entre o ritmo do poeta e a estilização do tradutor como o "arco" que Pessoa refere na sua nota e aliá-lo ao verso de "A Ceifeira" "Ah, poder ser tu, sendo eu!". Tomando esta interpelação como dirigindo-se à personalidade e ao estilo, lembro ainda a sugestão, avançada por Paschalis Nikolaou, de uma tradução criativa subsumir arcos autobiográficos: "translation as 'creative' when (often unconsciously) we read autobiographical arcs in what become for us instances of literary ventriloquism" (NIKOLAOU, 2006, 23). Este mesmo arqueamento pode aplicar-se a (re)escritas compostas pelas *personae* de Pessoa. Uma outra ideação terá surgido dos ritmos adotados dos autores que Pessoa admirou, por exemplo Alexander Search a partir de Poe ou Álvaro de Campos a partir de Whitman, num processo

que em VALE DE GATO (2020) designei de “overwriting”, e que em português me ocorre chamar *supra-escrita* (recordando tangencialmente o “supra-Camões” que Pessoa se arrogou de ser). Este processo, conjuntamente com um entendimento de ritmo como modo de significar em que se pensa mais “do que se fosse só pensado”, é o que permite entender a heteronimização para além do embalo rítmico que a terá espoletado, segundo Sena: “uma vez fixada a personalidade heteronímica, ou a medida rítmica, aquela ou esta multiplicavam-se por cissiparidade durante um curso prazo” (SENA, 1984b, 253). É que para Pessoa, como consta Arnaldo Saraiva, em *Pessoa – Tradutor de Poetas*, a confluência rítmica não implicava que nas suas traduções aderisse ao decalque lexical ou sequer *line-by-line* (SARAIVA, 1996: 46).

Pode bem ser que o acerto de ritmos alheios desse o tom à personalidade literária que em dado momento acudisse a Pessoa, e até certo ponto moldasse a sua fórmula argumentativa. Que Pessoa se ancorava neste tipo de fórmulas, prova-o, não despidiendamente, o início do editorial da *Athena*, n.º 1, cujo tom, apresentando duas alternativas como complementares é precisamente o mesmo do da nota sobre ritmo verbal e visual atrás citada: “Tem duas fôrmas, ou modos, o que chamamos cultura. Não é a cultura senão o aperfeiçoamento subjectivo da vida. Esse aperfeiçoamento é directo ou indirecto; ao primeiro se chama arte, sciencia ao segundo” (*Athena*, n.º 1 [Out. 1924] 1983: 5).

A substância que se ancora na música do ritmo traduzido, e a imagem artística, ou directa, veiculada, podem, assim sobrepostas, trazer-nos marcas de uma autoria que tenta exceder o seu próprio pensamento, sair a partir de si e tocar porventura numa forma anterior. É possível encontrar essas marcas também nas traduções de Poe para *Athena*, revelando, aqui e ali, o autor que se formou para editar a revista e que simultaneamente procurou desdobrar-se dentro dela. Esse será também aquele que traz marcas de outros percursos.

Pessoa, desde as suas primeiras publicações em português, pugnou por abrir caminho na “nova poesia portuguesa”, cuja direcção delineou nas páginas da *Águia* de 1912. Como investiguei anteriormente, as considerações de Poe sobre a expressão da obscuridade não dever resvalar no obscurecimento da ideia tiveram impacto no que Pessoa escreveu na *Águia* sobre a necessidade de sair da vagueza e complexificar o simbolismo (ver PESSOA, 1999: 42; VALE DE GATO, 2010: 125), e sobretudo na forma como pôs isso em prática por meio do *paúlismo* nos poemas que aí apresentou — criações de ambiência turva e ritmo de dolência hipnagógica, propício à dissolução de formas sólidas e à passagem entre estas. Assim, estabeleci correspondências entre os textos “Paúis de roçarem ânsias pela minh’alma” e “Na floresta do alheamento”, da *Águia*, e o poema “Ulalume”, reforçadas por opções tradutórias de Pessoa — por exemplo o “louro mortal” qualificando folhas que em Poe são “crisped and sere” poderá evocar “o louro | trigo na cinza do poente” de “Paúis” (VALE DE GATO, 2010: 127).

Acresce que a tradução de “Ulalume”, em *Athena*, reverbera a “nota paúllica” do conjunto de poemas “De um Cancioneiro” que Pessoa publica no terceiro número

da revista, incluindo "Ella canta, pobre ceifeira."⁸ Mormente, no primeiro poema do conjunto, "No entardecer da terra" (*Athena*, n.º 3 [Dez. 1924] 1983: 82), glosa-se em verso de balada (oscilante entre 8, 7 e 6 sílabas), um "sopro do longo outomno" que "[a]marelleceu o chão", paralelo a "[u]m vago vento erra, | Como um sonho mau num somno, | Na livida solidão". Na segunda estrofe, este vento "soergue [...] | As folhas, e volve, e revolve", torna-se "vento livido volve | E expira na lividez", e, na terceira, provoca a morte do sonho e do ser do poeta ("já não sou quem era"), regressando, enfim: "Mais frio | O vento vago voltou" (p. 82) Em "Ulalume", o poeta principia por notar: "O céu era livido e frio, | As folhas de um louro mortal", criando o cenário da "fria floresta spectral" onde "errei com minha alma", até descobrir a estela de uma perdida amada e já não ser o céu mas o seu "ser" que enregela: "E o meu ser ficou livido e frio" (*Athena*, n.º 4 [Jan. 1925] 1983: 162-64) – e aqui, significativamente, na tradução, Pessoa substitui "my heart" por "meu ser".⁹

Mais ainda do que a morte de uma bela mulher, a morte do poeta percorre as páginas de *Athena*. Mau grado certos estados de espírito depressivos em Sá-Carneiro e Álvaro de Campos, o impulso tanático dista de *Orpheu*, "necessita[do] de vida e palpitação" (MONTALVÔR, 1989: 6), pelo que as traduções de Poe, a que Pessoa se dedicou desde o início da década de 1910 (ver VALE DE GATO, 2011: 15), terão achado melhor lugar em *Athena*.¹⁰ Em *Athena*, a morte volveu-se concreta (a de Sá-Carneiro, memorializada no segundo número), bem como modernista morte de autoria (quase exclusiva aos gestos de heteronimização ou tradução de Pessoa); ou morte de um modernismo futurista para dar lugar a um classicista; ou morte tardo-simbolista, eivada de decadentismo; mas também morte em que saudade e/ou reminiscência platónica se mesclam de panteísmo naturalista, por exemplo comunicado através de Ricardo Reis: no poema XVIII, "me anticipo a sombra | Em que hei de errar, sem flores", ou no XX, "os nove abraços da frieza stygia | E o regaço insaciavel | Da patria de Plutão" (*Athena*, n.º 1 [Out. 1924] 1983: 23, 24).

⁸ De resto, "nota paúlca" foi a expressão usada por Pessoa para se referir a uma primeira versão desse poema. "Amo especialmente a última poesia, a da Ceifeira onde consegui dar a nota paúlca em linguagem simples. Amo-me por ter escrito 'Ah, poder ser tu, sendo eu! | Ter a tua alegre inconsciência | E a consciência disso!...' e enfim, essa poesia toda" (carta a Armando Côrtes-Rodrigues, 19 de janeiro de 1915, in PESSOA, 2009: 357)

⁹ A substituição integral possivelmente uma estratégia global de Pessoa, neste poema, de optar por termos mais analíticos e/ou metafísicos onde Poe insiste no passional ou sentimental, conforme notou António RALHA (1975: 164-67).

¹⁰ Haverá também uma razão circunstancial: Pessoa só então se achava apto a terminar o trabalho tradutório de Poe; andava à procura de pouso editorial para uma "Anthologia" do poeta que dava praticamente por concluída. Ver carta ao editor João de Castro de 20 de Junho de 1923, revelada por Teresa Rita LOPES (1993: 222-23).

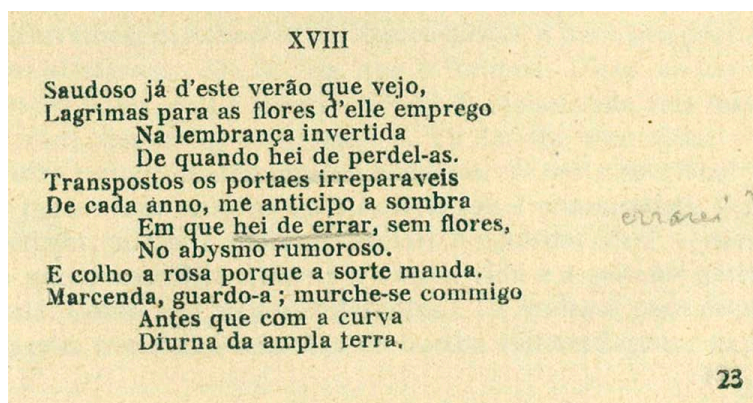


Fig. 1. Poema XVIII, de Ricardo Reis, com uma variante possível: "errarei".

<https://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/0-28>

Outros exemplos do tratamento da morte em traços decadentes, mas ao mesmo tempo repetidos, e logo, renováveis ou revisitáveis noutras *formas*, talvez noutros ritmos, serão os de Henrique Rosa, Gil Vaz e Mario de Saa. Entre os de Rosa, tio por afinidade de Pessoa (irmão do seu padraço), encontramos, no poema inicial do seu contributo para o primeiro número da revista, um soneto, "Agulha de Marear" que desde logo se corresponde com "Ulalume", já que o domina "a sombra do cypreste", tal como no poema de Poe se erra por uma "álea titanica, | [c]yprestea" (*Athena*, n.º 1 [Out. 1924] 1983: 9; *Athena*, n.º 4 [Jan. 1925] 1983: 162, respetivamente). No terceto conclusivo, "a sombra do cypreste, impavida entre as lousas, | tranquilamente aponta a Chymica das Cousas, | que infiltra em cada arbusto a dôr de um coração" (p. 9), e já no poema de Poe, *Psyche*, a alma do poeta, indica uma legenda numa laje, ainda que esta seja o nome da amada. Certo é que a "Chymica das Cousas", de Rosa, reverbera com a epígrafe, "Não ha morte, nem vida; ha fórmãs" (p. 9), que podia ser assacada a um qualquer neoplatónico, mas antes provém do romântico Camilo Castelo-Branco.

Vem de longe a morte em *Athena*, tal como a que carrega o busto de Gioconda segundo a leitura de Walter Pater da obra de Leonardo da Vinci, mas ela vem também de longe na tradição portuguesa. Num estudo anterior, já referido sobre dívida e apropriação de Poe nas traduções de Pessoa, apontei que a tradução de "Annabel Lee" transporta o saudosismo revitalizado com esperança de inocência que Pessoa firmou, via António Nobre, n.º "este reino ao pé do mar" (*Athena*, n.º 4 [Jan. 1925] 1983: 161; NOBRE, 2000: 198; ver VALE DE GATO, 2010: 127-28). "Purinha", a heroína homónima do poema de Nobre em *Só*, terá sido em parte já inspirada nas donzelas diáfanas de Poe e, conquanto convoque alguma vitalidade nacionalista (no tal "reino ao pé do mar") e poética no sujeito de um dos mais eufóricos textos de Nobre, não deixa de alimentar uma fantasia tétrica, "indo commigo para a mesma cova" (NOBRE, 2000: 203). Também em "Annabel Lee", o poeta termina, traduzido por Fernando Pessoa, com "meu anjo" (em Nobre, *Purinha* surge igualmente como a figura do "anjo"), "[n]o sepulchro ao pé do mar, | Ao pé do murmurio do mar" (*Athena*, n.º 4 [Jan.

1925] 1983: 162). Em *Athena*, esta morte ao rés da água ressoa um pouco com Ricardo Reis, na ode III, "O mar jaz", em que a voz pergunta ao final "Que me fará o mar que na atra praia | Echoa de Saturno?" (*Athena*, n.º 1 [Out. 1924] 1983: 19), mas também se corresponde com "águas correntes que não dormis" no poema "Rajadas" de Henrique Rosa, desta feita no n.º 3 da revista, reverberando outrossim "o vento sahiu de da nuvem de noite | gelando e matando" de "Annabel Lee", bem como o "vento frio" presente em "No entardecer da terra" da amostra "De um Cancioneiro" de Pessoa (pp. 109, 161 e 82, respetivamente).

Note-se, contrastivamente, que "Rajadas" de Henrique Rosa, iniciado por "Folhas que caem todos os annos", vem imediatamente a seguir, no n.º 3 da revista, a dois textos de Mario Saa, sob o cabeçalho "Poemas da Razão Mathematica" que parecem trazidos de uma tradição parnasiana de rigor formal, bem como da ironia que este permite sobre a mistificação poética de um saturnismo. É assim que "Xácara do Infinito" lança um tom irónico sobre o paulismo, "Fazia papa-luaça | com lama azul dos paues; | e embaciava a vidraça", ao mesmo tempo que não abdica da sua sugestividade (*Athena*, n.º 3 [Dez. 1924] 1983: 105). Denoto uma possível relação com facto de Poe ter enquadrado a mistificação poética de "O Corvo" enquanto problema matemático, em "A Filosofia da Composição": "o trabalho foi executado passo a passo, até à sua completude, com a precisão e sequência rígida de um problema matemático" (POE, 2004: 36).

Também já anteriormente sugeri que, sendo o interesse por "O Corvo" de Poe forçosamente indissociável de "A Filosofia da Composição", o esforço de Pessoa por produzir a mais rítmica das traduções do poema tinha tanto que ver com uma arrogância laboratorial / matemática como com as frágeis fronteiras entre racionalismo obsessivo, intuição de génio e excitação aos limites da loucura (ver VALE DE GATO, 2012). Num conjunto de notas que Jerónimo Pizarro coligiu e comentou sob o título *Escritos sobre Génio e Loucura*, encontra-se entre apontamento meio em francês meio em inglês: "L'activité de synthèse est liée à l'excitation mentale, comme celle de l'analyse l'est à la dépression... Um cas de coexistence des deux activités, Edgar Poe (remember also his success at mathematics)" ([BNP/E3, 134A-95^r]; PESSOA, 2006b: 53).¹¹ A constatação de que a dor e a emoção podem ser construções mentais e até hermenêuticas ou cognitivas tem consequências. Por um lado, vem perturbar noções de autenticidade e fingimento – note-se que em "A Filosofia da Composição", o relevo do "histrião literário" (POE, 2004: 35) prenunciava o "fingidor" pessoano. Por outro lado, corrói a ideia, proposta no editorial de *Athena*, de equilíbrio entre sensibilidade e entendimento, "subjativa e objetivo", e de aliança entre arte e ciência que "tende

¹¹ Ver também o documento [BNP/E3, 14D-17^r]: "O que distingue accentuadamente a personalidade mental de Poe é a coexistencia nelle de uma imaginação fantástica e hallucinante, de extraordinaria subtilidade e etheridade, e um raciocinio frio, clarissimo, maravilhoso na analyse como na synthese" (transcrito in VALE DE GATO, 2011: 41-42)

para a matemática" e produz uma "abstracção concreta" suscetível de atrair a "universalidade da razão" (*Athena*, n.º 1 [Out. 1924] 1983: 8). Voltamos, aqui, ao cerne que Álvaro de Campos virá contradizer, defendendo a ideia de "artista não-aristotélico" que:

[...] subordina tudo á sua sensibilidade, converte tudo em substancia de sensibilidade, para assim, tornando a sua sensibilidade *abstracta* como a intelligencia (sem deixar de ser sensibilidade), *emissora* como a vontade (sem que seja por isso vontade), se tornar um *foco emissor abstracto sensível* que force os outros, queiram elles ou nao, a sentir o que elle sentiu, que os domine pela força inexplicada.

(*Athena*, n.º 4 [Jan. 1925] 1983: 158)

Esta conceção de artista, precisada a seguir como "foco dynamogeneo" com efeito de domínio sobre o leitor, corresponde-se também com o texto e "A Filosofia da Composição", em que "O Corvo" é apresentado como um poema construído segundo a "consideração de um efeito" cujo propósito é prender o leitor na mesma excitação mental, ou *fancy*, do protagonista do poema: "Esta revolução do pensamento, ou da fantasia, por parte do amante, tem como intenção induzir outra similar por parte do leitor, trazer-lhe a mente para uma disposição adequada ao *desenlace*, o qual será agora desencadeado o mais rápida e *diretamente* possível" (POE, 2004, 50; 2009, 69). Ora, é sabido que o desenlace de "The Raven" consiste no aprisionamento perene do protagonista à sombra do "Corvo" – que se pode interpretar como sensibilidade ou força animal, dominando ou desafiando o intelecto humano de atributo divino, simbolizado por Athena, conforme frisado na tradução de Pessoa.

Conforme já relevado por ALMEIDA (1983: 5) e por MONTEIRO (2000: 120), Pessoa substituiu por "Athena" o epíteto de "Pallas" usado por Poe – além de este rimar com o título da revista, o atributo de Poe sublinha o aspecto de deusa da guerra, que traria associações dissonantes com o editorial desse mesmo número em que se apresenta a tradução de "O Corvo":

Estes gregos [...] [f]iguraram em o Deus Apollo a liga instinctiva da sensibilidade com o entendimento, em cuja acção a arte tem origem como belleza. Figuraram em a deusa Athena a união da arte e da sciencia, em cujo effeito a arte (como tambm a sciencia) tem origem como perfeição.

(*Athena*, n.º 1 [Out. 1924] 1983: 5)

Para além disso, se, no texto de partida, o busto é classificado primeiro como "placid" (verso 55) e depois como "pallid" (verso 104), no texto de Pessoa a gradação deixa de existir, surgindo "alvo" duas vezes (verso 39, sem correspondência com algum elemento qualificativo em Poe; e verso 104), o que deixa incólume a perfeição artística do busto grego – recordada em outros tantos bustos que, conforme atrás referido, pontuarão a revista na sua secção de artes visuais, desde o mais neoclássico ao mais apostado no *chiarosuro* (contraste produzido também pela "ave preta" sobre o

"alvo busto").¹² No verso 55 surge "augusto", talvez sugerido pelo adjetivo "placid", mas, numa espécie de hipálage tradutória, aplicado ao animal intruso: "Mas o corvo, sobre o busto, nada mais dissera, Augusto" (*Athena*, n.º 1 [Out. 1924] 1983: 28).

Note-se que o Corvo é já, no poema de Poe, um estranho animal, não só humanizado – "with mien of lord or lady" (POE, 1969: 365) – como deificado e endemonhado. Sugere-se ainda que ele possa corresponder à semifantasia do espírito transmogrificado da amada, o que tem um lastro gótico, mas é também neoplatónico. A tradução de Pessoa acentua o lado espectral quer da amada (que, em vez de "Lenore," passa a ser "[e]ssa cujo nome sabem as hostes celestiais" no v. 94), quer do animal, subtilizando, por exemplo, no v. 101, uma imagem bem mais gráfica e sensacionalista: "Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!" (POE, 1969: 369) torna-se "Tira o vulto de meu peito e a sombra de meus humbraes!" (*Athena*, n.º 1 [Out. 1924] 1983: 29). A própria escolha de "humbraes" para "porta", ainda que motivada pela rima por "nunca mais" confere à liminalidade do poema maior sugestão metafísica. A possibilidade de um mundo além-físico, porém, torna-se mais consentânea com a do cristianismo do que no poema de Poe, eliminando Pessoa referências à proveniência "plutónica" do Corvo ("night's Plutonian shore", no v. 47, é substituído por "trevas infernaes") ou à hipótese de ser um mensageiro conotado com a bíblia hebraica ou o círculo arturiano (no v. 89, "balm in Gilead" torna-se "bálsamo longínquo"). Ou seja, um pouco ao revés de possíveis intenções na tradução de poemas "Da Anthologia Grega", traços mais pagãos ou panteístas são domesticados nesta tradução.

*

A relação entre o neopaganismo da primeira ideação de *Athena* e as traduções efetivamente publicadas na revista de 1924-1925, no tocante quer a escolhas preliminares ou operacionais para as traduções presentes na revista, parece-me resultar ténue desta investigação, mas pode argumentar-se que há resquícios pagãos quer nas seleções "Da Anthologia Grega" quer no excerto de Walter Pater sobre a Gioconda. Por outro lado, julgo ter revelado uma maior dinâmica entre as traduções e os outros contributos da revista (de Pessoa e heterónimos, mas também de outros autores, tanto na vertente de escrita como de artes visuais), o que denota um grau importante de integralidade à publicação *Athena: Revista de Arte*. Procurei explorar funções possíveis de textos traduzidos dentro de "*Athena* ou a encenação necessária" (ALMEIDA, 1983), quer considerando os outros autores como figurando nela, quer a de se ter constituído como "palco para heteronímia" pessoana. Nesse sentido, interessou-me pensar como interagiriam tradução e heteronímia, e de que forma a constatação de "arcos autobiográficos", bem como de intenções subjetivas ou programáticas, nas

¹² O *chiaroscuro* é particularmente enfático nos retratos pelo Visconde de Menezes, apresentados no n.º 1.

traduções, nos dá uma outra face do aprendizado rítmico que subjazeu à heteronimismo: não necessariamente uma perda da identidade poética por meio da despersonalização lírica, mas um eu dissolvido e “penetrado” em diferentes estilos que o realizam. Daí a hipótese de “poder ser tu, sendo eu” ser aplicável ao heteronimismo como à tradução, eventualmente a aprofundar quanto mais se estudarem como reescritas as influências e leituras pessoais. Pensar estas traduções veladas e desviantes a par com o lapso ou escusa de Pessoa em assinar as traduções “Da Anthologia Grega”, bem como com as suas (ou de Ricardo Reis?), “Traduções de Poemas que Não Existem na Anthologia Grega” também nos coloca uma hipótese complementar sobre tradução e heteronímia: a do heterónimo como “tradutor invisível”, rememorando obras que nunca leu a partir de “uma parte superior da alma” (in FISCHER e FERRARI, 2020: 336). Esta hipótese, por seu turno, tendo cabimento na revista, converge com os seus ecos platónicos, os quais eventualmente ressoam também no conflito com a arte mimética (proporcional ao humano e universal, ao genérico) que a revista encena. O contraponto é uma poética magnética, subjugadora pelo seu foco dinamogénico que resulta também, senão abertamente do paganismo, de algum *daimonismo*, o qual, pelo menos nos poemas de Poe para a revista, se manifesta por meio de ritmos pressagiadores / mensageiros da morte. Em Poe, como em dois dos contos de O’Henry, e noutras peças de *Athena* – em poesia e prosa ficcional – a morte consubstancia-se, com certa misoginia, no apagamento, e às vezes na vingança, de uma mulher inocente. No geral, talvez as traduções de *Athena* concorram para uma outra morte: a da possibilidade de ruptura futurista em favor de um diálogo com a tradição e a influência, que, sendo mais conservador, não deixa de apontar a própria morte, e a escuta dos mortos, como bitola da renovação de formas.

Bibliografia

- ALMEIDA, Teresa Sousa de (1983). “Athena ou a encenação necessária”. *Athena: Revista de Arte*. Edição facsimilada. Lisboa: Contexto.
- ARISTÓTELES (2018). *Poética*. Edição e tradução de Ana Maria Valente, prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 6.^a ed.
- Athena: Revista de Arte* (1924-1925). Edição facsimilada. Lisboa: Contexto, 1983. [Dir. Fernando Pessoa e Ruy Vaz; vol. 1, n.º 1 (Out. 1924) – vol. 1, n.º 5 (Fev. 1925). Lisboa: Imprensa Libanio da Silva; cf. <https://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/0-28>]
- BENJAMIN, Walter (2015). *Linguagem / Tradução / Literatura*. Edição e tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim.
- BOTHE, Pauly Ellen (2017). “Algunos apuntes hacia una teoría de la traducción y la creación literaria en Fernando Pessoa”. *Pessoa Plural — A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º. 11, Primavera, pp. 236–254. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.7301/Z0QC01PR>
- BRAVO, Rodrigo (2023). “A Arte da Retórica: por uma poética da tradução do discurso filosófico”. *Arte da Retórica*. Edição e tradução de Rodrigo Bravo. São Paulo: Madamu, pp. 7-34.
- CAMPOS, Haroldo de (1971). “Edgar Allan Poe. Uma engenharia de avessos”. *Colóquio/Letras*, n.º 3, Lisboa, setembro, pp. 5-16.
- CORRÊA, Manuel Tânger (1963). “Mallarmé e Fernando Pessoa perante o ‘Corvo’ de Edgar Allan Poe”. *Ocidente*, vol. LXV, n.º 303, Lisboa, pp. 4-20.
- DAMASCENO, Rodrigo Lobo (2012). “Fernando Pessoa, tradutor discreto”. *Darandina Revisteletrônica*, vol. 5, n.º 1, Programa de Pós-Graduação em Letras da UFJF, pp. 1-19.
- DEFENU, Carlotta (2021). “Translation in Progress: The Manuscript of ‘O Corvo’ by Fernando Pessoa”. *Diffractions*, n.º 4, pp. 168-189. <https://doi.org/10.34632/diffractions.2021.10000>
- (2023a). *Génese e reescrita da poesia ortónima de Fernando Pessoa*. Tese de Doutoramento em Crítica Textual apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Repositório: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/58423>
- (2023b). “From ‘Ulalume’ to ‘Ulalume’: Pessoa Translating Poe”. *TTR. Traduction, terminologie, redaction*, vol. 36, n.º 2, pp. 157-187.
- DIX, Steffen (2008). “Neopaganismo”. *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Fernando Cabral Martins (org.). Lisboa: Caminho, pp. 523-526.
- DUARTE, João Ferreira (2006). “America in Exile: Pessoa translator of Poe”. *America’s Worlds and the World’s Americas / Les mondes des Amériques et les Amériques du monde*. Amaryll Chanady, George Handley, Patrick Imbert (eds.). Ottawa: University of Ottawa / Legas, pp. 391-400.
- FAIA, Tatiana (2011). “O modelo inconscientemente imitado. Um apontamento sobre Álvaro de Campos e Ruy Cinati”. *Central de Poesia: a receção de Fernando Pessoa nos anos ‘40*. Patrícia Soares Martins, Fernando Guerreiro, Golgona Anghel (orgs.). Lisboa: CLEPUL / FLUL, pp. 147-156.
- FERRARI, Patricio (2009). “Pessoa e a língua grega: O ‘murmurio humido das ondas’”. *Jornal i*, n.º 169, Lisboa, 19 de novembro, p. 39.
- FERREIRA, Patrícia de Sá Freire (2022). “Do ensaio à cena no teatro de Athena”. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, vol. 42, n.º 67, Belo Horizonte, pp. 127-148. <https://doi.org/10.17851/2359-0076.42.67.127-148>
- FIGUEIREDO, Vivina. (2005). “Fernando Pessoa e a Tradução”. *Hermeneus: Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria*, n.º 7, pp. 39-66. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/9386>
- FISCHER, Claudia J.; FERRARI, Patricio (2020). “‘A rhythm of another speech’. Pessoa’s theory and practice of poetry translation”. *The Translator*, vol. 26, n.º 4 [special issue: “Fernando Pessoa and Translation”; guest eds, Paulo de Medeiros, Jerónimo Pizarro], online: 13-7-2021, pp. 324-354. <https://doi.org/10.1080/13556509.2021.1902060>
- LACAN, Jacques (1966). “Ouverture de ce recueil”. *Écrits I*. Paris: Éditions du Seuil, pp. 15-17.

- LEFEVERE, André (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. Londres; Nova Iorque: Routledge.
- ____ (1985). "Why Waste our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm". *Manipulation of Literature*. Theo Hermans (coord.). Londres; Sydney: Croom Helm, pp. 215-243.
- LOPES, Teresa Rita (1993) (coord.). *Pessoa Inédito*. Lisboa: Livros Horizonte.
- ____ (1990). *Pessoa por Conhecer: Textos para um novo mapa*. Lisboa: Editorial Estampa.
- MARTINS, Fernando Cabral (2015). *Introdução ao Estudo de Fernando Pessoa*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- MESCHONNIC, Henri (1999). *Poétique du traduire*. Paris: Verdier.
- MIRAGLIA, Gianluca (2018). "'Essay on Detective Literature' & 'The Detective Story': dois ensaios de Fernando Pessoa sobre a ficção policial". *Pessoa Plural — A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 13, Primavera, pp. 399-507. Brown Digital Repository. Brown University Library. DOI: <https://doi.org/10.7301/Z0P849DN>
- MONTALVÔR, Luís de ([1915] 1989). "Introdução." *Orpheu*. Edição facsimilada. Prefácio de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Contexto.
- MONTEIRO, George (2000). *Fernando Pessoa and Nineteenth-century Anglo-American Literature*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- NOBRE, António (2000). *Poesia Completa*. Edição de Mário Cláudio. Lisboa: Dom Quixote.
- O'ROURKE, Fran (2020). "Beauty from Plato to Aquinas". *Ciphers of Transcendence: Essays in Philosophy of Religion in honor of Patrick Materson*. Fran O'Rourke (ed.). Newbridge: Irish Academic Press, pp. 64-109.
- PATRÍCIO, Rita (2012). *Episódios. Da Teorização Estética em Fernando Pessoa*. Vila Nova de Famalicão: Húmus.
- PESSOA, Fernando (2018). *Mensagem e Poemas Publicados em Vida*. Edição crítica de Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (2016). *Obra Completa de Ricardo Reis*. Edição de Jerónimo Pizarro e Jorge Uribe. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (2015). *A Estrada do Esquecimento e Outros Contos*. Edição de Ana Maria Freitas. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (2013a). *Apreciações Literárias*. Edição de Pauly Ellen Bothe. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (2013b). *Eu Sou Uma Antologia: 136 autores fictícios*. Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (2013c). *O Regresso dos Deuses e Outros Escritos de António Mora*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (2010). *Livro do Desasociego*. 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.
- ____ (2008). *Quaresma, Decifrador. As Novelas Policiárias*. Edição de Ana Maria Freitas. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (2006a). *Poesia: 1931-1935 e não datada*. Edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (2006b). *Escritos sobre Génio e Loucura*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (1999). *Crítica: Ensaios, Artigos e Entrevistas*. Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (1998). *Cartas entre Fernando Pessoa e os Diretores da Presença*. Edição e estudo de Enrico Martines. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

- _____. (1986). *Fernando Pessoa – O Comércio e a Publicidade*. Edição de António Mega Ferreira. Lisboa: Cinevoz / Lusomédia.
- _____. (1967). *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Edição de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- PITTELA, Carlos; PIZARRO, Jerónimo (2017). *Como Fernando Pessoa Pode Mudar a Sua Vida*. Lisboa: Tinta-da-china.
- POE, Edgar Allan (2016). *Poética (textos teóricos)*. Tradução de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- _____. (2009). *Critical Theory: The Major Documents*. Edited by Stuart Levine and Susan F. Levine. Urbana; Chicago: University of Illinois Press.
- _____. (1969). *Poems*. Edited by T. O. Mabbott. Cambridge: Belknap Press of Harvard University. Collected Works of Edgar Allan Poe, vol. 1.
- _____. (1902). *The Choice Works of Edgar Allan Poe: Poems, Stories, Essays*. London: Chatto & Windus.
- PORTELA, Manuel (2010). "'O Corvo' de Pessoa: uma filosofia da tradução". *Revista da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais*, n.º 7, pp. 40–53. <https://bdigital.ufp.pt/handle/10284/2800>; também: <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/23869>
- RALHA, António (1975). "A Tradução Portuguesa do Poema 'Ulalume' de E. A. Poe por Fernando Pessoa". *Biblos*, vol. 51, pp. 155-172.
- SARAIVA, Arnaldo (1996). *Fernando Pessoa, Poeta – Tradutor de Poetas: Os poemas traduzidos e o respectivo original*. Porto: Lello Editores.
- SENA, Jorge de ([1953] 1984a) "Fernando Pessoa e a literatura inglesa". *Fernando Pessoa & Cª Heterónima (Estudos coligidos 1940-1978)*. Lisboa: edições 70, pp. 89-96
- _____. (1984b). "Ela canta, pobre ceifeira...". *Fernando Pessoa & Cª Heterónima (Estudos coligidos 1940-1978)*. Lisboa: edições 70, pp. 243-301.
- _____. ([1974] 1984c). "O Heterónimo Fernando Pessoa e os Poemas Ingleses que Publicou". *Fernando Pessoa & Cª Heterónima (Estudos coligidos 1940-1978)*. Lisboa: edições 70, pp. 315-389.
- TOURY, Gideon (2012). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co. Revised edition.
- VALE DE GATO, Margarida (2020). "Fernando Pessoa, poet-translator, 'overwriting' Poe and Whitman". *The Translator*, vol. 26, n.º 4 [special issue: "Fernando Pessoa and Translation"; guest editors, Paulo de Medeiros, Jerónimo Pizarro], online: 19-5-2021 [Taylor & Francis], pp. 392-408. <https://doi.org/10.1080/13556509.2020.1856760>
- _____. (2012). "'Around Reason Feeling': Poe's Impact on Fernando Pessoa's Modernist Proposal". *Poe's Pervasive Influence*. Barbara Cantalupo (ed.). Bethlehem, PA: Lehigh Press.
- _____. (2011) (ed. e trad.). *Principais Poemas de Edgar Allan Poe*. Tradução de Fernando Pessoa e de Margarida Vale de Gato. Lisboa: Guimarães [Babel].
- _____. (2010). "Poetics and Ideology in Fernando Pessoa's Translations of Edgar Allan Poe". *The Edgar Allan Poe Review*, vol. 11, n.º 1, Janeiro, pp. 121–130. <https://www.jstor.org/stable/41506394>
- _____. (2007). "100 Years and Something of Poe in Anthologies" Odber de Baubeta, Patricia, Maria de Lurdes Morgado, Margarida Vale de Gato (eds.). *The Anthology in Portugal*. Bern: Peter Lang Verlag, pp. 153-219.
- VINAY, Jean-Paul; DARBELNET, Jean ([1958] 1995). *Comparative Stylistics of French and English. A Methodology for Translation*. Edited and translated by Juan C. Sager and M.-J. Hamel. Amsterdam: Benjamins. <https://doi.org/10.1075/btl.11>

MARGARIDA VALE DE GATO é professora e investigadora na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em Estudos Norte-Americanos e Tradução Literária. Dentro dessas áreas tem publicado ensaios académicos, principalmente sobre Edgar Allan Poe – tradução e edição da sua *Obra Poética Completa* (2009) ou a co-edição de *Translated Poe* e *Anthologizing Poe* (2014 e 2020) – bem como sobre relações entre Pessoa e a literatura norte-americana, e estudos de pedagogia colaborativa em tradução literária. Traduziu para português, entre outros, Henri Michaux, Nathalie Sarraute, W. B. Yeats, Mark Twain, Marianne Moore, Vladimir Nabokov, Jack Kerouac, Iris Murdoch, Alice Munro. Publicou os livros de poesia *Lançamento* (2016), *Atirar para o Torto* (2010), e *Mulher ao Mar*, um projeto em curso cuja última edição é *Mulher ao Mar e Corsárias* (2023).

MARGARIDA VALE DE GATO teaches and researches in the School of Arts and Humanities, University of Lisbon, in American Studies and Literary Translation. In these areas, she has published scholarship, mainly on Edgar Allan Poe—edition and translation of his *Obra Poética Completa* in 2009, or the co-edition of *Translated Poe* and *Anthologizing Poe* (2014 and 2020)—but also on the connections between Fernando Pessoa and US literature, as well as studies on collaborative pedagogy of literary translation and creative writing. She has translated into Portuguese, among others, Henri Michaux, Nathalie Sarraute, Yeats, Mark Twain, Marianne Moore, Vladimir Nabokov, Jack Kerouac, Iris Murdoch, Alice Munro. She has published the poetry collections *Lançamento* (2016), *Atirar para o Torto* (2010), e *Mulher ao Mar* [Woman Overboard], a work in progress whose latest edition is *Mulher ao Mar e Corsárias* (2023).

Nascer duas vezes: Ricardo Reis na revista *Athena*

[Born twice:
Ricardo Reis in the magazine *Athena*]

Gianluca Miraglia*

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Ricardo Reis, *Athena*, Odes, Heteronimismo.

Resumo

O Ricardo Reis que Fernando Pessoa apresenta ao público na revista *Athena* é um Ricardo Reis renascido, substancialmente diferente daquele que surgira em junho de 1914 e escrevera uma centena de odes até ao final da década de 1910. Com efeito, o *Livro Primeiro das Odes*, publicado em outubro de 1924 no número inaugural da revista, divide em duas partes distintas a biografia do heterónimo que, a partir desse momento, adquire o perfil poético que Pessoa sancionará na carta a Adolfo Casais Monteiro de 13 de janeiro de 1935.

Keywords

Fernando Pessoa, Ricardo Reis, *Athena*, Odes, Heteronymism.

Abstract

The Ricardo Reis that Fernando Pessoa presents to the public in the magazine *Athena* is a reborn Ricardo Reis, substantially different from the one who emerged in June 1914 and had written a hundred odes by the end of the 1910s. Indeed, the *Livro Primeiro das Odes*, published in October 1924 in the magazine's inaugural issue, divides the heteronym's biography into two distinct parts. From that moment, Reis acquires the poetic profile that Pessoa would later endorse in his letter to Adolfo Casais Monteiro on January 13, 1935.

* Universidade de Lisboa, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL).

São vários os motivos de interesse que a revista *Athena*, cujo primeiro número saiu há cem anos, no mês de outubro de 1924, oferece aos estudiosos da obra e da vida de Fernando Pessoa. Do ponto de vista biográfico, a edição da revista, como escreve Richard Zenith, no capítulo 54 da sua *Biography*, foi, por um lado, uma oportunidade inesperada que o escritor soube agarrar e concretizar, publicando uma ampla escolha dos escritos do ortónimo e dos heterónimos e não só: “*Athena* was not only an impressive showcase for writing by Pessoa and his heteronyms – the largest and most varied display to be published in his lifetime – but also the carefully curated exposition of a personal, literary utopia” (ZENITH, 2021: 649). Por outro lado, sempre na hábil análise do biógrafo, a revista acabou por se revelar, desde o primeiro número – veja-se a carta endereçada a William Bentley de 31 de outubro de 1924 – até ao último, uma experiência dececionante e traumática para Pessoa, pois, como demonstram as críticas dos jornais e até a correspondência do poeta, de facto “nobody took notice” da “spectacular, five-part presentation of his work as poet, essayist and creator of heteronyms” (ZENITH, 2021: 656), o que não deixou de se refletir no seu espírito ao longo dos anos imediatamente sucessivos.

O gesto de publicação em si, independentemente da sua receção, tem merecido a atenção da crítica que, ao analisar o desempenho de Pessoa na qualidade de diretor literário da revista, põe em luz a que definiu uma verdadeira encenação heteronímica: *Athena* se transforma num palco onde se alternam as entradas em cena do ortónimo e dos três heterónimos, estabelecendo um diálogo (ver: ALMEIDA, 1983; e, em particular, FERREIRA, 2024). Nesta apresentação conjunta dos heterónimos, dez anos depois do “dia triunfal”, ressaltam alguns aspetos que suscitam curiosidade e que já foram assinalados: “O caso de Álvaro de Campos é singular, pois as suas publicações são todas em prosa ensaística” (MARTINS, 2008: 63). Mas é sobretudo a forma como se materializa a revelação ao público de Alberto Caeiro e Ricardo Reis, que, ao contrário de Álvaro de Campos, continuavam inéditos e cujos poemas tinham sido lidos apenas por um restrito grupo de amigos do poeta, que merece um olhar crítico mais demorado.

No número inaugural da revista, Pessoa publicou vinte poemas de Ricardo Reis, que compõem o *Livro Primeiro* das *Odes*, enquanto para a apresentação de Alberto Caeiro optou por uma ampla escolha de *O Guardador de Rebanhos*, que saiu no número quatro, e dos *Poemas Inconjuntos*, vinda a lume no quinto e último número. Se, no caso de Alberto Caeiro, estamos perante uma seleção de poemas cuja escrita remonta, na sua maior parte, ao período imediatamente sucessivo ao “dia triunfal”, a opção de Pessoa relativamente a Ricardo Reis é muito diferente. Como oportunamente assinala Nuno Amado – no volume editado na coleção “Pessoana” da Imprensa Nacional Casa da Moeda, dirigida por Ivo Castro, e inteiramente consagrado à exegese da obra do heterónimo –:

O conteúdo do Livro I não resultou de uma mera seleção de material antigo, mas de um trabalho de composição intensíssimo (embora Reis tenha aproveitado muito do que fizera anteriormente, não só acrescentou odes novas como modificou as antigas, substituindo-lhes, acrescentando-lhes ou rejeitando-lhes versos, transferindo partes de uma para as outras etc.) que terá sido levado a cabo de setembro a dezembro de 1923. Das catorze odes que se encontram datadas nove são datadas de 1923 (V, VIII, X, XII, XIV, XV, XVI, XIX). Além destas ainda é possível ligar as versões definitivas das odes I, VI, XVII, e XX ao final de 1923.

(AMADO, 2018: 81-82)

Isto significa que o Ricardo Reis com o qual se depararam os leitores da revista *Athena* em outubro de 1924 pura e simplesmente não existia antes dos meses que vão de setembro a dezembro de 1923.

De facto, apenas um poema, “As rosas amo dos jardins de Adonis”, cuja primeira redação remonta ao dia 11 de julho de 1914, transita da fase anterior quase idêntico, apresentando umas mínimas variantes: “volucres” por “volúveis”; “em o dia” por “no dia”; “em esse dia” por “no mesmo dia”.¹ As odes “O mar jaz. Gemem em segredo os ventos”, de 16-10-1914, “O rhytmo antigo que ha nos pés descalços”, de 9-8-1914, “Não consentem os deuses mais que a vida”, de 17-7-1914, “Este seu escasso campo lavrando”, de 27-9-1914, “Cuidas tu, louro Flacco, que apertando”, de 11-7-1914, “Coroae-me de rosas”, de 12-8-1914, “Olho os campos, Neera,” de 16-6-1915², foram todas amplamente reelaboradas e de tal forma que, nas palavras de Luiz Fagundes Duarte, redundam em textos diferentes:

Das vinte Odes que compõem o *Livro Primeiro*, oito já haviam integrado o projeto de 1914, no entanto, existem autógrafos de sete delas que contêm versões diferentes, ainda que com o mesmo *incipit*, das que foram publicadas [...] logo, as odes comuns ao projeto de 1914 e ao *Livro Primeiro* da *Athena* são-no, excepto num caso (ode nº 2) apenas na aparência, pelo que no fundo, estamos perante dois projectos elaborados com quase dez anos de diferença, integrando o segundo (em 1924) textos mais antigos que já haviam sofrido uma profunda transformação, deles nos dando versões já de tal modo afastadas das versões primitivas (as de 1914) que podem, praticamente, ser considerados como textos diferentes.

(PESSOA, 1994: 17-18)

Entres os doze poemas novos (“Seguro assento na columna firme”³, “Como si cada beijo”, “Ponho na activa mente o fixo esforço”⁴, “Quam breve tempo é a mais longa

¹ Para uma informação mais detalhada acerca das variantes e da datação desta e das outras odes, vejam-se as respetivas Notas na edição preparada por Jerónimo Pizarro e Jorge Uribe (PESSOA, 2016b: 394-406).

² Deste poema existe uma versão posterior datada de 27-1-1917, também esta muito diferente da ode XIII publicada na *Athena*.

³ No espólio existe uma ode datada de 29 de janeiro de 1921 com igual *incipit* mas que apresenta notáveis diferenças no seu desenvolvimento (PESSOA, 2016b: 394). Veja-se: ABREU (1985).

⁴ Como informam Jerónimo Pizarro e Jorge Uribe: “Deste poema [...] não se localizam testemunhos no espólio pessoano. É possível que seja um texto tardio, atendendo a que não está incluído nos esquemas e projectos ricardianos ou com referência a Ricardo Reis” (PESSOA, 2016b: 397-398).

vida”, “Melhor destino que o de conhecer-se”, “Temo Lydia o destino. Nada é certo”, “A flor que és, não a que dás, eu quero”, “De novo traz as aparentes novas”, “Tuas não minhas, teço estas grinaldas”, “Não queiras, Lydia, edificar no espaço”, “Saudoso já d’este verão que vejo” e “Prazer, mas devagar”) destaca-se a ode VII que, aliás, foi publicada com uma gralha, “altiva” em lugar de “activa”, como mostra a correção de Pessoa no seu exemplar da revista, hoje guardado na Biblioteca Particular (ver PESSOA, 2016b: 397). Com efeito, este poema sintetiza a arte poética do heterónimo, assim como ela se concretiza na revista *Athena*, e passará a ser o texto que mais o identifica em posteriores escritos pessoanos acerca de Ricardo Reis.

O facto de Pessoa, quase dez anos depois de Ricardo Reis ter surgido na sua mente e se ter materializado em cerca de 40 poemas ao longo do seu primeiro ano de vida, sentir a necessidade de levar a cabo a profunda reelaboração da obra do heterónimo antes de o apresentar aos leitores de *Athena* não tem recebido até agora a atenção que, sem dúvida, merece. Nos artigos, ensaios, ou capítulos de livros que falam desta revista e do papel que Pessoa desempenhou nela diz-se apenas que nas suas páginas o escritor revelou finalmente Ricardo Reis, heterónimo que ficara inédito até então, ao par do mestre Alberto Caeiro, enquanto Álvaro de Campos fora companheiro do ortónimo em várias andanças pelas revistas modernistas. Segundo uma ideia consolidada na crítica pessoana, o processo de criação heteronímica estaria substancialmente consumado no glorioso ano de 1914, quando, dos três heterónimos, Pessoa teria definido com nitidez “as suas personalidades, as suas ideias e os seus estilos literários, bem como as relações entre eles” (ZENITH, 2015: 20). A partir dessa altura, para além de acrescentar uns elementos biográficos e as descrições físicas, Pessoa ter-se-ia limitado a efetuar uns pequenos ajustes às figuras literárias que constituem o sistema do heteronimismo, passando a ser sua principal preocupação a de encontrar a forma mais adequada de publicar as obras dos heterónimos, como testemunham os numerosos projetos editoriais guardados no espólio.⁵

Ora bem, em particular no caso de Ricardo Reis, ao qual se aplica literalmente a conhecida frase do conde de Buffon – “le style est l’homme même” –, esta descrição da criação heteronímica afigura-se algo precipitada. Antes de 1923, Pessoa já tinha escrito uma centena de odes e, além disso, planificara a publicação de um ou mais livros delas entre 1915 e 1920, como indicam os vários projetos editoriais (SEPULVEDA e URIBE, 2016: 28-29). No espólio pessoano existem também duas listas, uma de fins de 1914, que enumera 36 composições, outra de 1917, contendo já 41, que

⁵ Na “Apresentação” da *Obra Completa de Ricardo Reis*, Jerónimo Pizarro e Jorge Uribe sublinham como a ficção heteronímica na versão consignada na carta a Casais Monteiro de 13 de janeiro de 1935 é tardia e “faz parte de um processo de ficcionalização com avanços e recuos” (PESSOA, 2016b: 12). Além disso, identificam claramente os diferentes Reis que podemos ler na sua edição: “o das 11 odes enviadas a Sá-Carneiro, o do projecto de 1917, o da *Athena*, o da *Presença*, e o que não saiu das arcas em vida de Pessoa (PESSOA, 2016b: 23). Uma descrição do heteronimismo, como autêntico *work in progress* ao longo da toda a vida de Pessoa, pode ler-se em MIRAGLIA (2020).

correspondem a um projeto editorial bem delineado e que, de resto, as edições críticas da obra de Ricardo Reis reproduzem (PESSOA, 2016b: 186-189). Tudo isto torna evidente, e de forma inequívoca, que Pessoa já tinha preparado cuidadosa e pormenorizadamente a edição de, pelo menos, um livro de odes por volta de 1917, e é de supor que, também ele, estivesse convencido que o estilo literário do heterónimo, a sua voz autêntica, estivessem nessa altura definidos com nitidez. Acontece que os projetos editoriais da segunda metade da década de 1910 goraram, o heterónimo permaneceu inédito durante mais alguns anos, e quando, por fim, surgiu a oportunidade de o publicar, Pessoa já se apercebera que o estilo literário e a voz autêntica de Ricardo Reis não eram nem podiam ser os de 1914 ou de 1917.⁶

A profunda reformulação da obra do heterónimo, que Pessoa leva a cabo na segunda metade de 1923 e que faz com que seja um Ricardo Reis renascido, dez anos depois do “dia triunfal”, aquele que se apresenta aos leitores da revista *Athena*, cinde a vida do heterónimo em duas partes nitidamente distintas. A partir desse momento, é o Reis de *Athena* que, para o seu criador, passa a ser o Reis definitivo, descrito de forma lapidar em carta dirigida a W. Bentley, datada de 31 de outubro de 1924:

I am sure that, if “Athena” could be read by someone with a proper understanding both of its spirit and of the language – a *knowledge* of the language would be indispensable, for instance, to appraise the “Odes” of Ricardo Reis, whose Portuguese would draw upon him the blessing of António Vieira, as his style and diction that of Horace (he has been called, admirably I believe, “a Greek Horace who writes in Portuguese”) –, some sort of justice might be expected.
(LOPES, 1993: 183)

Que esta viragem seja um ponto de não retorno, confirma-o a segunda oportunidade que se oferece a Pessoa para dar a conhecer ao público mais oito odes: a revista *Presença*, nomeadamente nos números 6, de 18 de julho de 1927, 10, de 15 de março de 1928, 31-32, de março-junho de 1931, e 37, de fevereiro de 1933. Os textos que o es-

⁶ A existência de uma evolução na poesia de Ricardo Reis foi obviamente já detetada pela crítica, mas sem que isso levasse a alterar a visão consolidada sobre a biografia do heterónimo. Além do volume de Silva Belkior (BELKIOR, 1983), veja-se *in primis* Fernando Lemos: “Impõe-se admitir que a prática poética de Ricardo Reis evoluiu e num sentido que podemos definir da variação para a unidade” (LEMOS, 1993: 35); e, mais recentemente, Richard Zenith: “Ao longo dos anos 20 e nos primeiros anos da década seguinte as odes de Ricardo Reis surgem com regularidade, mas vão-se tornando mais curtas, raramente contendo mais de doze versos, e os deuses quase deixam de aparecer. Nas 73 odes ricardianas seguramente compostas por Pessoa entre Junho de 1927 e o fim da sua vida, apenas um deus é fugazmente nomeado: Eolo, poeticamente evocado por causa de uma brisa (na ode que começa “Ténue, como se de Eolo a esquecessem”, datada de 13/6/1930) – e até mesmo referências genéricas aos deuses são raríssimas” (ZENITH, 2014:38); e Nuno Amado: “O conjunto das odes de Ricardo Reis não é de modo algum homogéneo. As odes de 1914, quando comparadas com a sua produção adulta, que considero começar apenas em junho com a maior das suas odes, “Os Jogadores de Xadrez”, e que atinge a sua expressão máxima apenas na década de 20, mais concretamente no final de 1923, quando corrige muitas das odes antigas a pensar na publicação do Livro I, são francamente imaturas” (AMADO, 2019: 120).

critor envia aos editores da revista coimbrã são datados de 1926 (“Não só vinho, mas nelle o olvido, deito”; “Quanta tristeza e amargura afoga”; “Já sobre a fronte vã se me acinzenta”), de 1927 (“A nada imploram tuas mãos já coisas”), de 1928 (“O rastro breve que das hervas molles”), de 1930 (“Quando, Lydia, vier o nosso outono”; “Tenue, como se de Eolo a esquecessem”) e de 1933 (“Para ser grande, sê inteiro: nada”); em caso algum Pessoa envia para colaboração odes escritas na primeira fase da vida de Ricardo Reis.

Repare-se, também, nos projetos editoriais relativos ao heterónimo: os da segunda metade da década de 1920 chegam a prever quatro livros de *Odes*, enquanto a partir de 1924 e até 1931 os projetos limitam-se a um ou no máximo dois livros.⁷ É verdade que num projeto de c.1932 (PESSOA, 2016b: 186) encontra-se a indicação de um a cinco ou livros, mas, deixando de lado a possibilidade de o número depender do seu formato, convém lembrar que entre 1925 e 1933 Ricardo Reis escrevera cerca de 90 odes novas e, sobretudo, como se verá melhor mais à frente, afigura-se improvável que os projetos mais tardios impliquem, ou revelem, qualquer intenção por parte de Pessoa de resgatar os poemas da primeira fase de vida artística do heterónimo assim como permaneceram no espólio na sua versão originária. Abrindo um breve parêntese, queria chamar a atenção sobre a complexidade que apresenta a interpretação dos numerosos projetos editoriais que Pessoa traçou e que o estudioso pode hoje consultar quer em livro, *O Planeamento Editorial de Fernando Pessoa*, parcialmente, mas com útil comentário de Pedro Sepúlveda e Jorge Uribe, quer na útil ferramenta da *Edição Digital de Fernando Pessoa*.⁸ No caso específico das *Odes* de Reis, é certamente verdade que “esta designação manifesta, desde o seu surgimento entre 1914 e 1915 [...] e até pelo menos 1933 [...] uma estabilidade incomum nos projetos pessoanos” (SEPULVEDA e URIBE, 2016: 27), mas também é verdade, pelo que se viu, que a este título correspondem obras diferentes antes e depois de 1924. Na realidade, nos projetos editoriais *nomina nuda tenemus* e é absolutamente necessário complementá-los com a atenta análise de outros documentos do espólio, e não só, para que se tornem deveras eloquentes.

Por volta do fim da década de 1920, Pessoa começou a escrever vários textos que deveriam integrar um volume consagrado à discussão estética entre Ricardo Reis e Álvaro de Campos. No doc. 16A-20^r, datado de c. 1930 (PESSOA, 2014: 509-510), o engenheiro debruça-se sobre a ode VII do *Livro Primeiro* publicado em *Athena*, um texto que constitui, nas suas palavras, a arte poética de Ricardo Reis reduzida em seis linhas, enquanto no doc. 71A-34^r e no doc. 71A-29^r, alude à ode XII, “A flor que

⁷ Ao examinar cronologicamente os projetos editoriais relativos a Ricardo Reis, Luiz Fagundes Duarte nota uma “tendência para reduzir o *corpus* das odes, ou pelo menos para aligeirar ou mesmo relativizar o conceito de *Livro*” (PESSOA, 1994: 16).

⁸ Para ulteriores informações sobre os projetos constantes do espólio, aconselha-se vivamente a leitura do recente contributo de Jerónimo Pizarro nas páginas desta revista (PIZARRO, 2023: 150-315).

és não a que dás, eu quero” (PESSOA, 2014: 498-499). Para exemplificar a especificidade da poesia de Ricardo Reis é justamente dos poemas publicados na revista *Athena* que Álvaro de Campos se serve, o que até poderia ser uma simples coincidência, mas toda a argumentação do heterónimo desenvolvida nestes escritos parece aplicar-se às composições da segunda fase, quer pela insistência no rigor métrico de Reis, quer pela alusão a outra ode “Coroa-me de rosas”, quer finalmente por mencionar a figura de uma das amadas, Chloe, que, com a única exceção de um poema de 1919, “Cedo de mais vem sempre, Chloe, o inverno”, de todos os modos posterior ao projeto de 1914-1917, se vai impondo como interlocutora privilegiada de Reis justamente a partir do *Livro Primeiro* publicado na revista *Athena*.

Vejamos agora a celeberrima carta que Fernando Pessoa endereçou a Adolfo Casais Monteiro em 13 de janeiro de 1935 (PESSOA, 2016c: 641-651). Acerca de Ricardo Reis, o escritor fornece algumas informações preciosas sobre as suas origens remotas. Origens essas que Richard Zenith confirma e analisa em pormenor, mercê de um minucioso levantamento dos documentos do espólio, para delinear depois o lento processo que, em seu entender, terá levado ao surgimento primeiro de Caeiro e sucessivamente de Reis, ambos herdeiros de um poeta do paganismo concebido por volta de 1910 (ZENITH, 2014).⁹ Importa destacar aqui, porém, o que Pessoa diz sobre o Reis ‘maduro’ e, em particular, a sua obra. Neste sentido, o poeta revela-se, em boa verdade, bastante lacónico, se considerarmos a profusão com a qual descreve os outros dois heterónimos, chegando a referir o título de uma obra de Alberto Caeiro, *O Guardador de Rebanhos*, e um poema de Álvaro de Campos, “Ode Triunfal”, enquanto não menciona nem obras nem composições específicas de Ricardo Reis. Mais loquaz é quando se debruça sobre o modo como os heterónimos escrevem em português, comparando-o com o seu próprio estilo (“Reis melhor do que eu, mas com um purismo que considero exagerado”), e quando explica como escreve em nome deles: “Ricardo Reis, depois de uma deliberação abstracta, que subitamente se concretiza numa ode”. É fácil reconhecer nesta última afirmação o reflexo da ode VII do *Livro Primeiro* publicado em *Athena*, um poema que, como vimos, Álvaro de Campos considerara a síntese perfeita da arte poética do heterónimo.

A carta a Casais Monteiro, datada de 13 de janeiro de 1935, mais conhecida como a “Carta sobre a génese dos heterónimos”, é obviamente muito mais do que uma simples carta privada, mas não deixa de ser uma carta dirigida a um destinatário específico. E este destinatário, Adolfo Casais Monteiro, só podia associar o que Pessoa escreveu acerca de Ricardo Reis aos poemas publicados em *Athena* e em *Presença*, sendo implícito que o autor de *Mensagem* tinha perfeita consciência disto. Projetar as considerações de Pessoa contidas nessa famosa carta sobre o primeiro período da vida de Ricardo Reis, que vai de 1914 até ao começo da década de 1920, e

⁹ Para uma teoria alternativa acerca da génese de Caeiro, que nascido materialista se transforma só num segundo momento em pagão, e da relação entre o mestre e Ricardo Reis, cf. MIRAGLIA (2022).

associá-las a composições como “Mestre, são placidas” ou “Vem sentar-te commigo, Lydia, á beira do rio”, por exemplo, é um sofisma ou uma falácia em que costuma cair a crítica pessoana.

Chegados a este ponto, levanta-se uma questão à qual se pode responder apenas com conjecturas: qual o destino que Pessoa daria às composições da primeira fase da vida do heterónimo no caso de ele conseguir editar um volume das suas odes no começo da década de 1930?¹⁰ Como bem nota Richard Zenith, na esteira dos estudos de Silva Belkior (BELKIOR, 1983: 110-112) e de Fernando Lemos (LE MOS, 1993: 34-38), algumas das primeiras odes de Ricardo Reis, escritas no mês de junho de 1914, não apresentam uma métrica regular:

O mais directo herdeiro do monte de versos compostos para “O Poema do Paganismo” foi Ricardo Reis, que incluiria numerosos deuses nas suas odes. Porém este, diferentemente do poeta do poema pagão mais antigo, escreveria versos sempre bem medidos. Mas não exactamente “sempre”, pois não foi assim na altura em que nasceu. Seis das suas primeiras catorze odes – nenhuma das quais publicada em vida de Pessoa – são meio regulares, ou meio irregulares, na sua métrica. Olhamos para a página e vemos estrofes bem definidas, tudo aparentemente conforme com as boas regras, mas contamos as sílabas e descobrimos versos muito descontraídos.

(ZENITH, 2014: 23)

Além disso, o próprio Ricardo Reis no doc. 51-7^r, um dos fragmentos mais antigos do prefácio que Pessoa tencionava acrescentar às *Odes* e que remonta aos primórdios da atividade poética do heterónimo, anterior portanto ao projeto de 1914, deixa transparecer uma certa hesitação acerca da qualidade literária de, pelo menos, alguns dos poemas que iria apresentar ao público. Curiosamente esta hesitação deriva do influxo nefasto que o mestre Caeiro teria na expressão lírica:

Sabeis porém, Mestre, que com certos abusos vossos de expressão não posso concordar.... Detalhes ha das vossas phrases que tiram á expressão o seu recorte e a sua limpidez, e estas são qualidades de que, physicamente quasi, tenho necessidade no verso escripto. O primeiro “livro” das m[inhas] odes – que escrevi ainda sob o impulso desequilibrado do entusiasmo que me veio de me conhecer – trahe a vossa influencia n’um poncto, esse, em que a creio perniciososa...

(PESSOA, 2016b: 203)

Por fim, num breve texto datado de 1928 e que deveria porventura integrar a discussão estética entre Ricardo Reis e Álvaro de Campos, o autor das *Odes* exemplifica com uma frase e um verso do engenheiro ao que pode levar o desprezo deste último pela expressão exata:

¹⁰ Como é notório, a maior parte dos poemas de Ricardo Reis ficaram inéditos e sobre a delicada e complexa tarefa da sua edição convém ler as ponderadas reflexões de Jerónimo Pizarro no sétimo capítulo do volume *Ler Pessoa* (PIZARRO, 2018: 125-140).

O desprezo de Campos pela exactidão das phrases, considerando purismo absurdo o exorço em apural-as e central-as, dá em resultado o elle, em seus proprios versos, cahir em coisas como a do oceano “lavando as costas”, sem olhar aos dois sentidos, um dos quaes comico, da palavra “costas” e esse outro do “Fui, como hervas, mas não me arrancaram”, em que parece que é herbívoro.

(PESSOA, 2016b: 326)

Acontece, como se assinala em nota, que a frase citada por Ricardo Reis como exemplo de desprezo pela exatidão aparece sim no verso 129 da “Ode Triumphal” (“E o mar antigo solene, lavando as costas”), mas consta também da primeira versão do poema “O rhytmo antigo que ha nos pés descalços”, datada de 9 de agosto de 1914 (PESSOA, 2016b: 58). Como sabemos este poema (cf. Fig. 1; BNP/E3, 51-19^r) é um dos oito que Pessoa selecciona entre os mais antigos e reformula, tornando-os outros, para a apresentação do heterónimo na revista *Athena*, sendo a ode VI do *Livro Primeiro*.

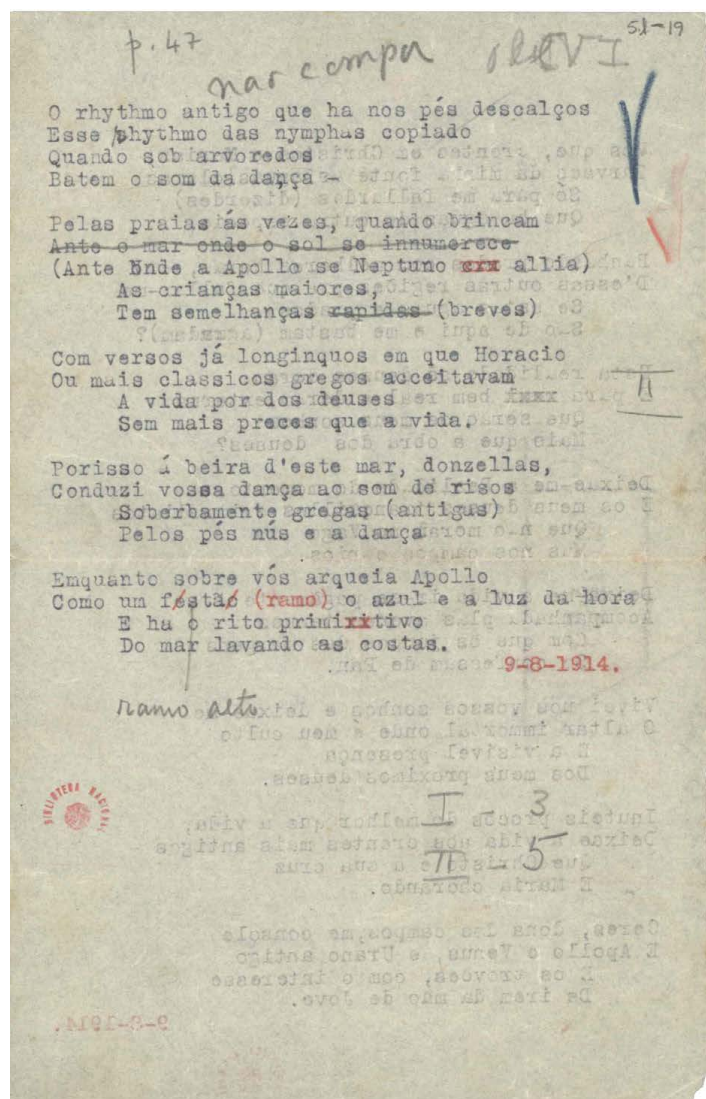


Fig. 1. “O rhytmo antigo que ha nos pés descalços” (BNP/E3, 51-19^r).

Tudo isto indicia que, no caso de realmente querer resgatar as composições da primeira fase de vida de Ricardo Reis, Pessoa iria provavelmente proceder da mesma forma através de uma cuidada seleção e de um hábil trabalho de reelaboração.¹¹ O que me parece de excluir terminantemente é a possibilidade de Pessoa publicar textos que deixassem transparecer o ter havido um qualquer tipo de evolução na atividade poética de Reis, ao contrário do que se verifica em Alberto Caeiro e em Álvaro de Campos. Pelo que se disse, e tendo presente a caracterização de Ricardo Reis na “Carta da génese dos heterónimos”, vale a pena lembrar o que escreveu Casais Monteiro a 17 de janeiro de 1935:

Acresce ainda que a forma fragmentária pela qual tem sido publicada a sua obra permite hesitações compreensíveis. Esta, por exemplo: parece-me que a sua poesia não manifesta uma evolução visível. Dir-se-ia que a sua maneira de evoluir não [ca]be em qualquer conceito que caiba na palavra evolução, pois v. evolui em personalidades, isto é, a sua evolução, não é evolução, é coexistência. Mas será assim? Não haverá na verdade evolução em cada um dos poetas que v. é?

(PESSOA, 1998: 283).

A resposta perentória de Pessoa, em carta datada da 20 de janeiro de 1935, é por demais conhecida:

É extraordinariamente bem feita a sua observação sobre a ausência que há em mim do que possa legitimamente chamar-se uma evolução qualquer [...] Talvez a solução do caso esteja no seguinte. O que sou essencialmente — por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja — é dramaturgo. O fenómeno da minha despersonalização instintiva a que aludi em minha carta anterior, para explicação da existência dos heterónimos, conduz naturalmente a essa definição. Sendo assim, não evoluo, VIAJO.

(PESSOA, 1998: 265-266)

¹¹ A este respeito, torna-se particularmente significativo um dos fragmentos do prefácio a Alberto Caeiro, no qual Ricardo Reis censura o mestre por não ter emendado ou riscado algumas composições de *O Guardador de Rebanhos*, em seu entender defeituosas: “Eu perdoaria ao poeta que elle houvesse assim permanecido ainda escravo de certos apetrechos sentimentaes da mentalidade christista, se elle nunca, até ao fim da obra, se conseguisse libertar d’elles. Mas se, a dada altura da sua evolução poetica, elle o fez, culpo-o, e severamente o culpo (como severamente, em pessoa, o culpei) de não voltar aos seus poemas anteriores, ajustando-os á sua disciplina adquirida, e, se alguns a essa disciplina se não sujeitassem, riscando-os inteiramente. Mas a coragem de sacrificar o que se fez é a que mais escasseia ao poeta. Tão mais difficil é refazer que fazer a primeira vez. Verdadeiramente, ao invéz do que diz o proloquio galico, é o ultimo passo o que mais custa” (PESSOA, 2016b: 261-262). Acerca da permanência de elementos franciscanos em *O Guardador de Rebanhos*, veja-se MIRAGLIA (2022: 200-203). O ditado francês ao qual se refere Reis é “Il n’y a que le premier pas qui coute”, atribuído a Madame du Deffand (1698-1780), como informa, na página 247, o *Dictionary of Foreign Phrases and Classical Quotations* que consta da Biblioteca Particular, disponível, desde há mais de uma década, em linha: <https://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-148>

Pessoa, em boa verdade, não responde de forma cabal às perguntas do jovem crítico coimbrão, que estava interessado justamente na evolução dos heterónimos, e, assim, reforça indiretamente aquela imagem da poesia de Ricardo Reis como sendo imune ao tempo, uma imagem que, de resto, procurara imprimir nos leitores através da própria apresentação das odes nas revistas *Athena* e *Presença*.

De facto, existe uma diferença notável e significativa na forma como Pessoa dá a conhecer a obra de Alberto Caeiro e a de Ricardo Reis nas páginas de *Athena*. A seleção de poemas de *O Guardador de Rebanhos*, publicada no número 4, é acompanhada pela data de composição da obra: 1911-1912. Também a seleção dos *Poemas Inconjunctos*, no número 5, leva a indicação dos anos em que teriam sido compostos os poemas: 1913-1915. Pelo contrário, o *Livro Primeiro* das *Odes* de Reis no número inicial da revista *Athena* surge sem qualquer indicação temporal, o mesmo acontecendo com os poemas do heterónimo que saíam alguns anos mais tarde em *Presença*. Deste ponto de vista, Ricardo Reis é um caso à parte entre os heterónimos, dado que vários poemas assinados por Álvaro de Campos foram editados com a indicação da data de composição, desde “Ode Triumphal”, no primeiro número de *Orpheu*, até “Tabacaria” no número 39 da revista *Presença*. Que Pessoa quisesse dar uma imagem de um Ricardo Reis sempre idêntico a si próprio, intemporal e condizente com a sua arte poética resumida na ode VII, confirma-o um documento, o 48C-29 (PESSOA, 2016a: 368-370 e 465), cuja datação exata levanta algumas dificuldades, mas que deve seguramente remontar ao começo da década de 1920, numa altura próxima da concreta reformulação da obra de Ricardo Reis, e quando Pessoa devia ter já amadurecido a ideia de fazer renascer o heterónimo. Neste texto, com o título de “Aspectos” – subtítulo, “Prefacio geral” –, Pessoa, em veste de simples publicador, sugere ao leitor que leia as obras de Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Antonio Mora, Alvaro de Campos e Vicente Guedes, como se fossem as obras de “diversos poetas, ou de escriptores diversos” e acrescenta, para ressaltar a total independência dessas figuras literárias em relação à sua pessoa: “Cada personalidade d'essas – repara e – é perfeitamente uma consigo propria, e, onde ha uma obra disposta chronologicamente, como em Caeiro e Alvaro de Campos, a evolução da pessoa moral e intellectual do author é perfeitamente definida” (PESSOA, 2016a: 369). Não parece forçado inferir destas afirmações que, segundo Pessoa, não haveria em Ricardo Reis nem obra disposta cronologicamente nem, por conseguinte, qualquer tipo de evolução. E que fosse esta imagem do heterónimo, incompatível com qualquer tipo de evolução, que Pessoa queria transmitir através da sua obra na década de 1930, confirma-o outro texto pertencente à discussão entre Reis e Campos. No doc. 16A-21 e 22^r, datado de c. 1930, Reis refuta as afirmações do engenheiro segundo as quais haveria uma evidente artificialidade na expressão lírica de Reis por este obrigar as emoções a “odes sapphicas e ou alcaicas” (PESSOA, 2014: 510). A argumentação do heterónimo repete, explana e reforça o que já expressara nos versos da ode VII do *Livro Primeiro*:

Quasi se conclue do que diz Campos, de que o poeta vulgar sente espontaneamente com a largueza que naturalmente projectaria em versos como elle escreve: e depois, reflectindo, sujeita essa emoção a cortes, retoques e outras mutilações ou alterações, em obediencia a uma regra exterior. Nenhum homem foi alguma vez poeta assim. A disciplina do *rhythm*o é apprendida até ficar sendo uma parte da alma: o verso que a emoção produz nasce já subordinado a essa disciplina. [...]

Quando o pensamento do poeta é alto, isto é, formado de uma idéa que produz uma emoção, esse pensamento, já de si harmonico pela junção equilibrada de idéa e emoção, e pela nobreza de ambas, transmite esse equilibrio de emoção e de sentimento á phrase e ao *rhythm*o, e assim, como disse, a phrase, subdita do pensamento que a define, busca-o, e o *rhythm*o, escravo da emoção que esse pensamento aggregou a si, o serve.

(PESSOA, 2016b: 329-330)

Ricardo Reis sugere que o verdadeiro poeta integra a disciplina do ritmo à sua alma, de modo que o verso nasce já harmonioso, subordinado ao equilíbrio entre ideia e emoção, sem necessidade de ajustes externos.

Em conclusão, não há dúvida que algo de marcante e decisivo aconteceu a Ricardo Reis, enquanto poeta, na passagem da década de 1910 para a de 1920, e porventura Fernando Pessoa, cōscia ou inconscientemente, o assinale, de forma indirecta, ao situar um episódio que muda a vida do heterónimo, o seu exílio para o Brasil, justamente no ano de 1919. A verdade é que, enquanto hoje sabemos cada vez mais acerca da biografia do poeta, graças sobretudo ao trabalho de Richard Zenith, continuamos a saber muito pouco das biografias ‘não autorizadas’ dos heterónimos.

Bibliografia

- ABREU, Maria Fernanda de (1985). “Sobre uma ode de Ricardo Reis. Duas versões ou dois poemas?”. *Colóquio-Letras*, n.º 88, Novembro, pp. 66-72. <https://colouquio.gulbenkian.pt/>
- ALMEIDA, Teresa Sousa de (1983). “*Athena* ou a encenação necessária”. *Athena – Revista de Arte*. Edição Fac-similada. Lisboa: Contexto.
- AMADO, Nuno (2019). *Os Anos de Vida de Ricardo Reis*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- BELKIOR, Silva (1983). *Fernando Pessoa – Ricardo Reis: os originais, as edições, o cânone das odes*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- FERREIRA, Patrícia de Sá Freire (2024). “Do ensaio à cena no teatro de *Athena*.” *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, vol. 42, n.º 67, pp. 127–148. <https://doi.org/10.17851/2359-0076.42.67.127-148>
- JONES, Hugh Percy (1923) (ed.). *Dictionary of Foreign Phrases and Classical Quotations; comprising 14,000 idioms, proverbs, maxims, mottoes, technical words and terms, and press allusions from the works of the great writers in Latin, French, Italian, Greek, German, Spanish, Portuguese, alphabetically arranged, with English translations and equivalents*. New and revised edition. Edited with notes by Hugh Percy Jones. Edinburgh: John Grant. (CFP 8-148).
- LEMONS, Fernando (1993). *Fernando Pessoa e a Nova Métrica*. Lisboa: Inquérito.
- LOPES, Teresa Rita (1993) (coord.). *Pessoa Inédito*. Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte.
- MARTINS, Fernando Cabral (2008). “*Athena*”. *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho, pp. 63-64.
- MIRAGLIA, Gianluca (2022). “Alberto Caeiro, o abominável S. Francisco de Assis, o efeito Reis e um livro reencontrado de Albert Dauzat”. *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 18, outono, pp. 193-238. Brown Digital Repository, Brown Univ. Library. <https://doi.org/10.26300/k16p-p856>
- _____. (2020). “Do ‘Dia Triunfal’ ao Orpheu: ascensão e queda de Alberto Caeiro”. *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 18, outono, pp. 366-386. Brown Digital Repository, Brown University Library. <https://doi.org/10.26300/xkkk-8w33>
- PESSOA, Fernando (2016a). *Obra Completa de Alberto Caeiro*. Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____. (2016b). *Obra Completa de Ricardo Reis*. Edição de Jerónimo Pizarro e Jorge Uribe. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____. (2016c). *Eu Sou Uma Antologia: 136 autores fictícios*. Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____. (2014). *Obra Completa Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____. (1998). *Cartas entre Fernando Pessoa e os Directores da Presença*. Edição e estudo de Enrico Martines. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. (1994). *Poemas de Ricardo Reis*. Edição crítica de Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- PIZARRO, Jerónimo (2023). “‘Projectos, tenho-os tido todos’: de 48-1 a 48B-28”. *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 24, outono, pp. 150-315. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.26300/9e28-dd44>
- _____. (2018). *Ler Pessoa*. Lisboa: Tinta-da-china.
- SEPÚLVEDA, Pedro; URIBE, Jorge (2016). *O Planeamento Editorial de Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ZENITH, Richard (2021). *Pessoa: A Biography*. New York: Liveright.
- _____. (2015). “Campos Triunfal”. *Estranhar Pessoa*, n.º 2, outono, pp. 13-29.
- _____. (2014). “Reis Triunfal”. *Estranhar Pessoa*, n.º 1, outono, pp. 26-41.

GIANLUCA MIRAGLIA é investigador do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL) da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. No âmbito dos Estudos Pessoaanos publicou vários artigos, entre os quais: “*Essay on Detective Literature & The Detective Story*: dois ensaios de Fernando Pessoa sobre a ficção policial”, in *Pessoa Plural*, n.º 13, primavera de 2018; “The Reception of Futurism in Portugal”, in *Portuguese Modernisms – Multiple Perspectives in Literature and the Visual Arts*, editado por Jerónimo Pizarro e Steffen Dix (Oxford: Legenda, 2010; Routledge, 2017); “Londres, 1914 – Junho: a obra-prima do Futurismo”, in *Pessoa Plural*, n.º 11, Primavera de 2017; “Do ‘Dia Triunfal’ ao Orpheu: ascensão e queda de Alberto Caeiro”, in *Pessoa Plural*, n.º 18, outono de 2020. Recentemente editou, de Álvaro do Carvalho, *Os Canibais e Outros Contos* (Lisboa: Porto Editora, 2021).

GIANLUCA MIRAGLIA is an Associate Researcher at the Center for Lusophone and European Literatures and Cultures (CLEPUL), at the Faculty of Arts and Humanities of the University of Lisbon. Within the field of Pessoaan studies he has published several articles: “*Essay on Detective Literature & The Detective Story*: dois ensaios de Fernando Pessoa sobre a ficção policial”, in *Pessoa Plural*, no. 13, Spring 2018; “The Reception of Futurism in Portugal,” in *Portuguese Modernisms: Multiple Perspectives in Literature and the Visual Arts*, edited by Jerónimo Pizarro and Steffen Dix (Oxford: Legenda, 2010; Routledge, 2017); “Londres, 1914 – Junho: a obra-prima do Futurismo,” in *Pessoa Plural*, no. 11, Spring 2017; “Do ‘Dia Triunfal’ ao Orpheu: ascensão e queda de Alberto Caeiro”, in *Pessoa Plural*, n.º 18, Fall 2020. He has recently edited, by Álvaro do Carvalho, *Os Canibais e Outros Contos* (Lisboa: Porto Editora, 2021).

Coadunados pela estética?

Fernando Pessoa e Francisco Costa

[United by Aesthetics?
Fernando Pessoa and Francisco Costa]

Flávio Rodrigo Penteado*

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Francisco Costa, Epistolografia, Memórias, Estética literária.

Resumo

A revista *Athena*, cujo centenário de publicação se completa em 2024, é geralmente lembrada pelos textos que Fernando Pessoa publicou nela, seja como autor (em nome próprio ou sob seus três grandes heterônimos), seja como tradutor. No entanto, aproximadamente metade das colaborações literárias veiculadas pelo periódico deve-se a outros escritores, a maioria dos quais permanece relegada à semiobscuridade. Levando isso em consideração, o presente artigo enfoca apenas um desses colaboradores, o escritor sintrense Francisco Costa (1900-1988), cuja amizade literária com Pessoa é testemunhada não apenas pela breve (porém significativa) correspondência entre ambos, mas também pelo diálogo que seus poemas suscitam nas páginas de *Athena*. Serão igualmente discutidas as diferenças e similaridades entre as concepções poéticas defendidas por ambos os autores.

Keywords

Fernando Pessoa, Francisco Costa, Epistolography, Memories, Literary aesthetics.

Abstract

The magazine *Athena*, whose centenary of publication is celebrated in 2024, is generally remembered for the texts that Fernando Pessoa published in it, either as an author (in his own name or under his three major heteronyms) or as a translator. However, approximately half of the literary contributions featured in the periodical were made by other writers, most of whom remain in relative obscurity. Taking this into consideration, the present article focuses on just one of those contributors, the Sintra-born writer Francisco Costa (1900-1988), whose literary friendship with Pessoa is evidenced not only by the brief (yet significant) correspondence between them, but also by the dialogue their poems evoke in the pages of *Athena*. The differences and similarities between the poetic conceptions advocated by both authors will also be discussed.

* Universidade Nova de Lisboa, Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (IELT – NOVA FCSH).

Codirigida por Fernando Pessoa e Ruy Vaz, a “revista de arte” *Athena* foi lançada no fim de outubro de 1924. O número inaugural anunciava a organização dela em dois volumes anuais, cada um compreendendo cinco números: o primeiro circularia entre outubro de um ano e fevereiro do ano seguinte; já o segundo, entre março e julho. Como se sabe, esteve circunscrita a um único volume, cujo quinto número, embora datado de fevereiro de 1925, veio a público somente em junho. Ao se traçar a história do periódico, é costume manter no horizonte tanto *Orpheu* (1915) quanto *Contemporanea* (1915; 1922-1926), tal como preceituara PESSOA (2000: 224) na entrevista que concedeu ao *Diário de Lisboa* em 3 de novembro de 1924. É também realçado, habitualmente, que *Athena* não apenas promoveu a primeira aparição pública de Alberto Caeiro e Ricardo Reis, mas também favoreceu a abordagem conjuntural dos escritos pessoanos, os quais, por vezes, se relacionam de forma explícita uns com os outros (exemplificam-no aqueles atribuídos a Álvaro de Campos, que, nas páginas da revista, polemiza com seu criador e alude ao “mestre Caeiro”). Daí Teresa Sousa de ALMEIDA, no prefácio à edição fac-similada, sugerir que “*Athena* funciona então como um palco privilegiado que permitiu a Pessoa encenar-se” (1983: [12]). Tendo em vista que quase metade das colaborações literárias ali reunidas corresponde a textos assinados ou traduzidos por Pessoa (em nome próprio ou alheio), é consensual, ainda, o entendimento de que os demais colaboradores exercem o papel de coadjuvantes, mesmo quando se trata de José de Almada Negreiros ou de Mário de Sá-Carneiro. Estando ainda por fazer estudos pormenorizados de contributos não pessoanos em *Athena*, este artigo enfoca só um dos autores tidos por secundários na publicação: o poeta, ensaísta e romancista sintrense Francisco Costa (1900-1988).

Descontados os autores anglófonos que Pessoa traduziu (Edgar Allan Poe, Walter Pater e O. Henry), dezesseis são os efetivos colaboradores literários na revista, enumerados a seguir na ordem em que nela figuram: n.º 1, Henrique Rosa (também presente no n.º 3), Almada Negreiros e António Botto; n.º 2, Mário de Sá-Carneiro, Raul Leal, Augusto Ferreira Gomes, Francisco Beliz, Gil Vaz e Castelo de Moraes; n.º 3, Luiz de Montalvor e Mário Saa (também presente no número seguinte); n.º 4, Carlos Lobo de Oliveira e António de Sèves; por fim, n.º 5, Francisco Costa, António Alves Martins e Alberto de Hutra (nome artístico de Alberto Teles Machado). Quando se lhes faz referência, em geral se enfatizam os mais conhecidos dentre os que compõem o “íntimo círculo afetivo” (MARTINS, 2008: 63) de Pessoa ou aqueles “estritamente vinculados às relações pessoanas” (FERREIRA, 2022: 132). Vejamos como são organizados por Manuela Parreira da Silva, que menciona os nomes de quase todos eles:

[...] a diversidade das colaborações literárias de Alberto de Hutra, Henrique Rosa, Francisco Beliz, Gil Vaz, Carlos Lobo de Oliveira, António de Sèves, António Alves Martins, nomes com pouca projeção, bem como das colaborações de alguns ex-*Orpheu* ou afins – Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Raul Leal, por um lado; António Botto, Ferreira Gomes, Castelo de

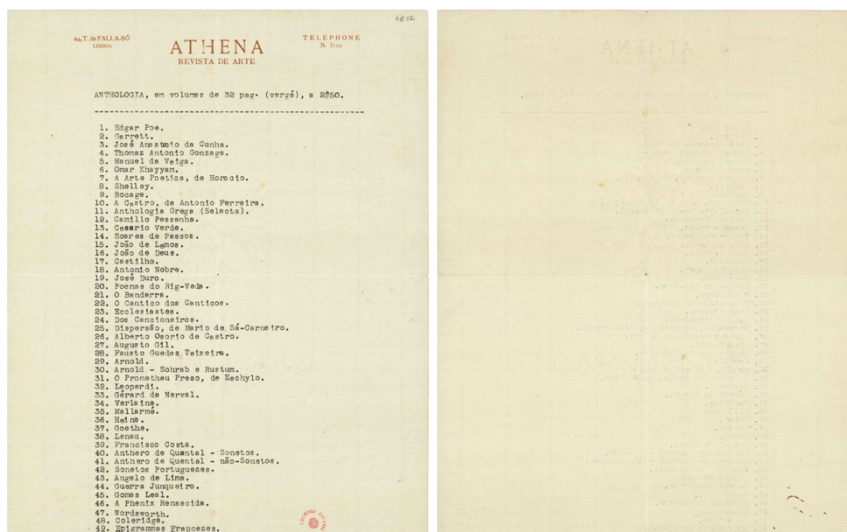
Morais, Mário Saa, por outro – acaba, sobretudo, por fornecer a paisagem onde Fernando Pessoa vai implantar o seu castelo interior.

(SILVA, 2004: 352)

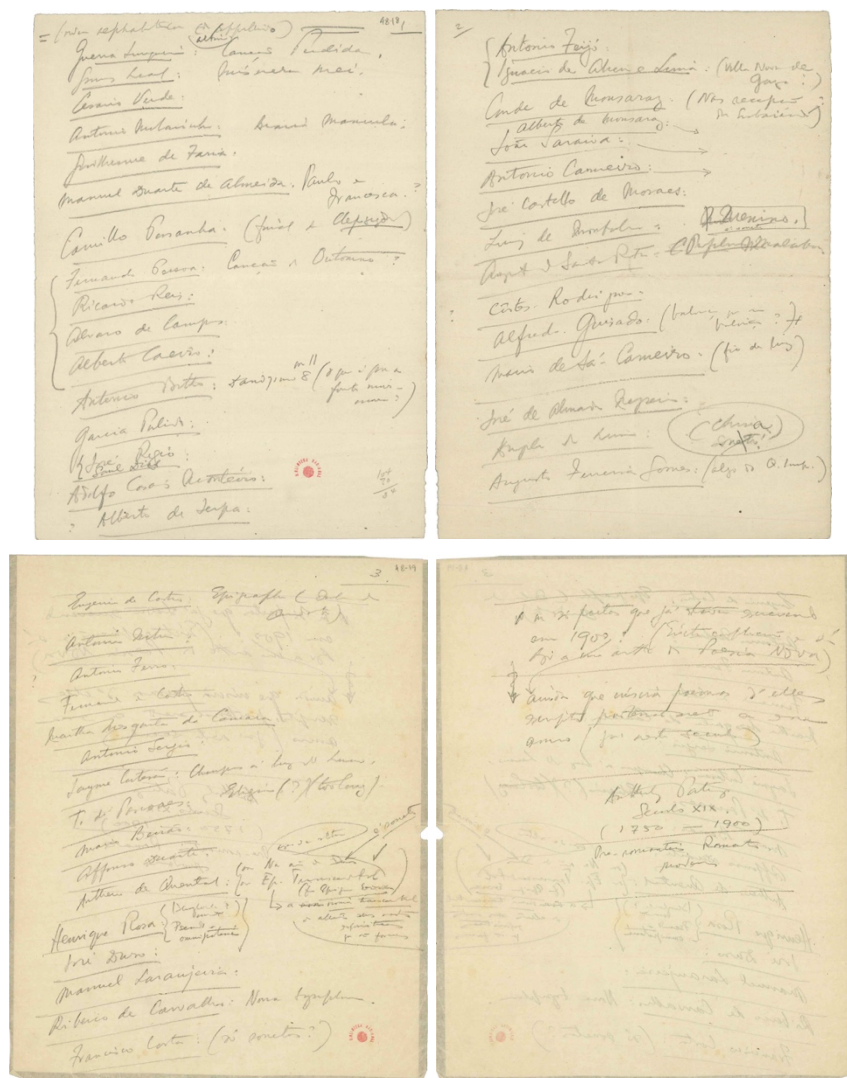
Ao replicar a percepção de Teresa ALMEIDA (1983: [9]), segundo quem as colaborações literárias de *Athena* equivaleriam a “quase paisagem” dos textos pessoanos, a professora da Universidade Nova de Lisboa omite somente Luiz de Montalvor (um dos de *Orpheu*) e Francisco Costa. Se, no excerto citado, a primeira omissão pode ser atribuída a um lapso, o que dizer da segunda? Ausente em comentários como os de ALMEIDA (1983: [13-14], BRÉCHON (1999: 384-385), CABRAL MARTINS (2008: 63-64) e FERREIRA (2022: 132), o nome do escritor nascido em Sintra é recuperado pela autora um pouco mais adiante: “Dentre os colaboradores efetivos de *Athena* real, merece uma referência destacada [...] Francisco Costa, não tanto pela qualidade da sua colaboração (oito sonetos no n.º 5) [...] mas, sobretudo[,] pela correspondência trocada com o diretor da revista” (SILVA, 2004: 353). Na medida em que o livro de Parreira da Silva se empenha em narrar a vida de Pessoa por meio das cartas que expediu e recebeu, é compreensível o destaque conferido, no capítulo “Para a história de *Athena*” (2004: 350-367), ao tão breve quanto significativo diálogo epistolar entre eles. Mesmo assim, caberá também prestar alguma atenção nos sonetos que o jovem poeta submete para o periódico, considerando-se a avaliação favorável de tais poemas pelo editor e a própria índole da revista, orientada pelo “princípio da inclusão” (ZENITH, 2022: 711). Efetivamente, de acordo com declarações reproduzidas pelo *Diário de Lisboa*, a revista *Athena* descartava o “critério de homogeneidade (escola ou corrente)” e privilegiava “o autor desconhecido ao conhecido”, bem como, no caso “de autores conhecidos, os novos aos velhos aspectos de sua obra” (PESSOA, 2000: 224-225).

Antes mesmo de nos determos nas cartas que ambos trocaram, já podemos assegurar que o interesse de Pessoa pela poesia de Francisco Costa não se esgota em *Athena*. Sabe-se que as listas de projetos elaboradas por ele remetem os antecedentes da publicação para a segunda metade dos anos 1910, altura em que o nome da divindade grega (ou mesmo o de sua equivalente romana, Minerva) apontava ora para uma revista nos moldes do *Mercure de France*, ora para “cadernos (quinzenais) de cultura superior” ou “cadernos de reconstrução pagã”, cujo protagonismo seria concedido, em ambos, ao heterônimo António Mora.² Se permanecermos atentos a essa espécie de documentos, verificaremos que o escritor sintrense figura em outras duas listagens editoriais.

² Pertencentes ao espólio do autor à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal, as listas podem ser consultadas na *Edição Digital de Fernando Pessoa – Projetos e Publicações* (pessoadigital.pt), ao se buscar pela cota de cada uma delas na seção “Documentos”. Cf. BNP/E3, 48G-26^v, 87-66^r, 48G-26^r, 87-68^r, 48B-11^r e 48G-33^r. Pessoa também considerou o nome *Athena* para uma coleção de traduções de periodicidade mensal, nos moldes da revista britânica *The Strand Magazine* (48C-50; c. 1920), bem como para uma instituição de ensino que ofereceria, entre outros, cursos de latim e de grego (144G-13; c. 1919).



Figs. 1 e 2. Lista datilografada em papel timbrado de Athena.



Figs. 4 a 6. Lista manuscrita destinada a uma antologia poética.

A primeira delas, datilografada em papel timbrado de *Athena* e datável de 1929-1932, diz respeito a uma série de pequenos volumes antológicos, com extensão de 32 páginas. Os cinquenta títulos previstos abrangem clássicos como “Arte Poética, de Horácio” e “O Prometeu Preso, de Ésquilo” ou um par de livros bíblicos (“O Cântico dos Cânticos” e “Eclesiastes”), além de autores estrangeiros como Poe, Leopardi, Mallarmé e Heine ou portugueses, contemplando tanto figuras canônicas (como Bocage, Garrett e Antero) quanto contemporâneas (como Mário de Sá-Carneiro e Ângelo de Lima). Entre essas últimas, Pessoa também reservava um lugar para Francisco Costa (cf. Fig. 1, BNP/E3, 48-12; cf. PIZARRO, 2023: 168-170). Já a segunda, um pouco mais tardia (c. 1934-1935), é relacionável, de acordo com Pedro SEPÚLVEDA e Jorge URIBE (2016: 222), a uma projetada *Antologia de Poemas Portugueses Modernos*, em colaboração com António Botto, que viria a concretizá-la em 1944.³ Em tal listagem, Pessoa se questionava não sobre o acolhimento de produções do poeta sintrense, mas sim sobre a forma poética delas: “Francisco Costa: (só sonetos?)”. A interrogação também se estendia a “Shylock”, mas não a “Pseudo-onipotência”, ambos poemas de Henrique Rosa estampados em *Athena* (o primeiro, um soneto, no n.º 1; o segundo, composto por quartetos com rimas alternadas, no n.º 3), alcançando também, entre outros, um soneto de Antero, “Na mão de Deus”, cuja substituição pelo “Epigrama transcendente” (quartetos com rimas interpoladas) aparenta ter sido cogitada por Pessoa (cf. Fig. 2, BNP/E3, 48-18 e 19r; cf. PIZARRO, 2023: 177-179).⁴

Esta última lista é temporalmente próxima do ensaio “A Poesia Nova em Portugal” (1935), manuscrito inconcluso em que PESSOA (1967: 365) pretendia estudar “as obras em verso, até hoje publicadas em livro, dos seguintes novos poetas: José Régio, Adolfo Casais Monteiro, Adolfo Rocha (Miguel Torga), Alberto de Serpa, Marques Matias”. No início do texto, logo após elucidar o critério norteador da reflexão (“Por poesia nova [...] não entendo poesia de jovens – a palavra ‘novo’ opõe-se a ‘antigo’ que não a ‘velho’ –, mas poesia que representa novidade [...]”; PESSOA, 1967: 364), o ensaísta assim se pronuncia sobre Francisco Costa, que é ali acompanhado por uma autora também presente na listagem referida: “Não me ocuparei, pois, dos que [...] se servem de formas antigas ou versam, ainda que de um modo novo, temas tradicionais. Por isso não tratarei, por exemplo, dos admiráveis poetas – que por mal conhecidos bem o mereceriam – que são Marta Mesquita da Câmara e Francisco Costa” (PESSOA, 1967: 364-365).

No *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, encontra-se um sucinto verbete sobre Francisco Costa, redigido por José CAMÕES (2008: 190) e no qual é ponderado que, apesar de Pessoa se lhe aludir, no dito ensaio, como um poeta promissor, “a sua poesia denota uma tendência neoclássica de conservadorismo re-

³ Foi publicado na antologia o soneto “Esfinge”, pertencente a *Verbo Austero* (cf. PESSOA e BOTTO, 1944: 151).

⁴ Note-se que Pessoa escreve “Transcendental”, conforme as edições publicadas até então. Luiz Fagundes Duarte opta pela lição autógrafa “transcendente” (QUENTAL, 2018: 139; 356), aqui seguida.

acionário à mudança modernista”. Logo a seguir, complementa-se que há severas condenações às correntes modernas em alguns “dos seus textos doutrinários, sobretudo nos prefácios”. Trata-se de observações compatíveis com a prática e o ideário estéticos assumidos pelo escritor sintrense, cuja obra permanece pouco conhecida um século mais tarde, à parte os esforços em contrário feitos por ele até o fim da vida.⁵ De todo modo, tais observações podem ser, em certa medida, matizadas com base na revisitação dos escritos de Francisco Costa à luz do diálogo que manteve com Pessoa.

Já agora, podemos nos perguntar: de que forma chegaram a *Athena* os sonetos de Francisco Costa, muito mais jovem do que os demais colaboradores? No verbete sobre a revista que redigiu para um *Grande Dicionário de Literatura Portuguesa e de Teoria Literária*, saído em 1977, Jorge de SENA (1988: 178) o menciona como um daqueles recrutados “no círculo das estimas literárias ou amizades pessoais de Fernando Pessoa”. Essa versão é corroborada pelo próprio Francisco Costa em seu *Ensaio de Autobiografia Literária* (1979), posteriormente reimpresso no volume *Última Colheita* (1987), sob o título “Autobiografia Literária”: “Fernando Pessoa [...] pediu-me alguns desses poemas inéditos para a sua revista *Athena*” (COSTA, 1989a: 535). Mais adiante, contudo, o autobiógrafo refere que o editor “acolheu um parente pobre, um simples autor de sonetos” (COSTA, 1989a: 573) no número que encerra o primeiro

⁵ É provável que já tendo em vista a organização de suas *Obras Completas*, cujos três volumes viriam a ser postumamente editados em 1989, pela Lello & Irmão – Editores, o octogenário Francisco Costa tenha reunido no volume *Diálogos Estéticos* (1981) alguns textos de índole ensaística e verve polêmica que publicara nos anos 1940 e 1950. Entre eles, destaca-se a entrevista “A Velhice do Moderno”, originalmente intitulada “A Velhice do Modernismo” (1945). Nela, aprofundam-se as severas críticas a essa estética antes expostas no prefácio ao seu terceiro livro de versos, *Algemas de Ouro* (1933), editado pela Imprensa da Universidade de Coimbra, que acolheu a obra por indicação do poeta e professor universitário Eugénio de Castro. Em conciso comentário àqueles *Diálogos Estéticos*, Jacinto do Prado COELHO (1982: 69) se declarava melancólico perante as ideias ali defendidas, que, por lhe parecerem datadas, teriam sobretudo valor documental. Por sua vez, José Carlos Seabra PEREIRA (1987: 139), ao comentar o volume *Última Colheita* (1987) – que, além de poemas publicados nas décadas de 1920 e 1930, coligia produções mais tardias, bem como um relato autobiográfico publicado no fim dos anos 1970 –, considerava as obras poéticas de Francisco Costa “injustamente esquecidas mesmo por aqueles que mantêm vivo o apreço pela sua obra de romancista”. Dali a pouco mais de uma década, o ensaísta, no primeiro volume de sua colossal tese de doutoramento, daria alguma atenção aos versos do autor (cf. PEREIRA, 1999). Registre-se, ainda, o que observava João Bigotte CHORÃO (1988: 108) ao introduzir uma breve página de homenagem ao escritor, na sequência de seu desaparecimento: “Mais conhecido (ou menos ignorado hoje) como romancista [...] foi pela poesia [...] que Francisco Costa entrou na vida literária”. Completados mais de trinta anos do falecimento do escritor, é possível constatar que a memória de sua obra perdura na cidade onde nasceu, viveu, trabalhou e morreu. Devem-se a ele, por exemplo, a fundação da biblioteca e do arquivo municipais, na primeira metade do século XX. Ainda hoje, o soneto “Cruz Alta” permanece inscrito em rochedo instalado no Miradouro da Cruz Alta, na Serra de Sintra. Em sua “Autobiografia Literária”, Francisco Costa narra de que modo o poema foi parar ali e comenta: “[...] essas catorze linhas se tornaram as mais lidas de quantas publiquei em papel” (COSTA, 1989a: 536).

volume da publicação. Não passa despercebida a diferença entre os dois excertos: em um, o jovem poeta é *convidado* a colaborar no periódico dirigido pelo colega mais experiente; no outro, sugere-se que o novato terá sido *admitido* nas páginas da revista, donde se pode inferir que Pessoa talvez o desconhecesse até então. Qual das duas passagens estaria mais próxima do que terá ocorrido?

Voltemo-nos para a correspondência dos autores. Em 7 de maio de 1925, PESSOA (1999: 75) se dirige a Francisco Costa como “Exmo. Senhor”, perfazendo um grau de formalidade incompatível com alguém próximo de si. Trata-se, segundo pontua Manuela Parreira da SILVA (2004: 73), da fórmula de saudação dispensada por ele a Sampaio Bruno, Camilo Pessanha e Miguel de Unamuno (figuras de vulto, acrescentemos, à diferença do neófito a quem escrevia àquela altura). Cerca de um mês depois, trata-o por “Meu Exmo. Camarada” (PESSOA, 1999: 79), possivelmente em função do modo como fora tratado por seu interlocutor em resposta à primeira mensagem: “Exmo. Sr. e Meu Exmo. Camarada” (COSTA, 1999a: 381). Verifica-se padrão semelhante na mais significativa das três missivas endereçadas a ele que chegaram até nós, expedida em agosto daquele ano e na qual emprega a fórmula “Meu prezado Camarada” (PESSOA, 1999: 83), idêntica à utilizada por Francisco Costa dez dias antes, ao lhe agradecer o envio do n.º 5 de *Athena* (cf. COSTA, 1999b: 384), e habitual nas cartas que Pessoa dirigia a “literatos com quem mantém uma relação cordial mas distante” (SILVA, 2004: 73). Considerando-se que esta última mensagem é arrematada pela fórmula “Camarada grato e fervoroso admirador” (PESSOA, 1999: 85), na qual o adjetivo escolhido intensifica um substantivo que o remetente depois diria “não [...] distribuir ao acaso” (PESSOA, 1999: 249),⁶ nota-se o relativamente rápido estreitar de laços literários entre os dois, de que dão notícia não apenas as já referidas listagens editoriais, mas também a menção a Francisco Costa numa lista de indivíduos a quem planejava enviar exemplares de *Mensagem*, redigida em 5 de julho de 1935 (cf. PESSOA, 2020: 225-227).

A admiração construída ao longo de um trimestre e preservada até o fim da vida de Pessoa ainda não elucida, porém, as circunstâncias da colaboração do jovem sonetista em *Athena*, inclusive porque o nome dele não figurava em apontamentos menos distantes da concretização do periódico, longamente gestado, e nos quais já se fazia menção a futuros colaboradores (Almada, Botto, Leal, Montalvor, Rosa, Sá-Carneiro e Saa).⁷ De acordo com o que sugere o princípio da primeira carta que lhe

⁶ Repare-se no complemento à passagem citada, extraída de conhecida carta, remetida a João Gaspar Simões em 11 de dezembro de 1931, na qual faz a crítica ao livro *O Mistério da Poesia*: “[...] uso para consigo das palavras ‘admiração’ e ‘admirador’, que não costumo distribuir ao acaso; ‘apreço’ é o até onde vou onde não posso, a bem comigo, ir mais longe” (PESSOA, 1999b: 249). Inclusive, é curioso notar como progridem as fórmulas de despedida empregadas por Pessoa nas cartas a Francisco Costa: “com a maior consideração” (PESSOA, 1999b: 75); “Com o maior apreço e consideração” (PESSOA, 1999b: 80); “Camarada grato e fervoroso admirador” (PESSOA, 1999b: 85).

⁷ Cf. listas BNP/E3, 48B-26, 14E-5v, 87-72r e 48B-110, de 1922 e 1923 (cf. SEPÚLVEDA e URIBE, 2016: 159-166).

foi endereçada por Pessoa, terá sido Francisco Costa quem se dirigiu a *Athena*, interessado em nela publicar os seus versos. Para tanto, teve o apoio de um conhecido em comum, o pintor Jaime Martins Barata (1899-1970): “Juntas, envio a V. Exa. as provas da colaboração com que – enviando-ma por intermédio do Sr. Martins Barata – honrou esta Revista” (PESSOA, 1999: 75). Ao devolver-lhe as provas corrigidas, acautando o título geral sugerido pelo editor,⁸ também a forma como Francisco Costa se mostra grato pelo aceite de seus poemas para publicação certifica a hipótese de que terá sido não convidado, mas sim admitido a colaborar na revista: “Limito-me portanto a agradecer a V. Exa. a distinção que me confere publicando os meus sonetos na *Athena* e a pôr à sua disposição todo o meu limitado préstimo” (COSTA, 1999a: 381).

Esclarecida a forma como aqueles “Sonetos” chegaram à revista, convém não ignorar, ainda, um aspecto importante da troca epistolar entre os dois literatos: “Francisco Costa é um dos poucos interlocutores de Pessoa que não se apagam ou se sentem intimidados perante um tão crítico destinatário” (SILVA, 2004: 353). De fato, conforme a mesma autora assinala em outro estudo, tais interlocutores se limitam, com frequência, “a acusar a recepção, a prestar informações requeridas, a pedir colaboração [...] ou a manifestar encomiasticamente o apreço pelo poeta [...]”. Raramente falam de si, raramente se autoexprimem [...]” (SILVA, 1996: 22-23). Uma das exceções é o jovem poeta. Embora seja mais ilustrativa desse ponto de vista a segunda carta que enviou a Pessoa – sobre a qual ainda falaremos, inclusive porque suscitou expressiva resposta da parte do destinatário –, tampouco podemos deixar de levar em consideração a primeira. Nela, além da devolução das provas corrigidas, do aceite do título geral que lhe fora sugerido e do anúncio do lançamento, ainda naquele mês, do livro *Verbo Austero*, Francisco COSTA (1999a: 381) partilha com o colega mais experiente a saúde frágil de si mesmo e da sua mãe, fatores que o retinham em Sintra, “isolado de todos os centros literários”.

A “Autobiografia Literária” que compôs na velhice complementa o quadro esboçado por ele na última carta referida. Então distinguido pela religiosidade manifesta em sua obra romanesca,⁹ o escritor projeta, no início de sua rememoração, tanto a imagem de um aspirante a literato “adolescente e ateu” quanto a de “um poeta doente, que[,] ao regressar curado à vida comum, trocou o verso pela prosa e continuou a cantar sob a forma de romance” (COSTA, 1989a: 530). Infectado por uma

⁸ Na primeira carta que lhe enviou, PESSOA (1999b: 75) pede a Costa “o favor de escrever nas provas o título geral a que os oito sonetos deverão ser subordinados” e sugere “Sonetos”, tão-só, pois já fora publicada, naquele volume da revista, colaboração com o título “Oito Sonetos” (de Henrique Rosa, veiculados no n.º 1).

⁹ Não por acaso, os únicos dois romances do autor atualmente em catálogo se encontram cancelados por editora de assumida vocação cristã (cf. COSTA, 2016 e 2018). De todo modo, ele rejeitava a pecha de “romancista católico”. A esse respeito, cf. “Católico e romancista ou romancista católico?” (COSTA, 1989a: 574-577). Também nos *Diálogos Estéticos* se encontram referências nesse sentido, tal como em “Sobre o catolicismo em romance” (COSTA, 1989: 327-337), segmento do “Diálogo com João Mendes”.

doença pulmonar aos dezoito anos, teve de trocar a atividade laboral no comércio, mantido por sua família na Baixa lisboeta, pela convalescência na morada em Sintra, onde passou a se desenvolver como erudito graças aos livros que requeria ao pai, “editados em várias línguas, pois [se] habituara, com espantosa facilidade, a ler pelo menos seis, entre as quais o latim” (COSTA, 1989a: 533).

O autor não deixa de realçar a coincidência biográfica com Pessoa, que, em texto de 1935, quase integralmente dado a conhecer por João Gaspar Simões na biografia pioneira, designara sua profissão como a de “correspondente estrangeiro em casas comerciais” (PESSOA, 2022: 209): “No meu fatídico ano de 1918”, escreve, “tinha eu a meu cargo, além da contabilidade, a correspondência estrangeira da nossa casa comercial, na Rua dos Sapateiros – tal e qual como acontecia ao Fernando Pessoa, ali perto, na Rua dos Fanqueiros” (COSTA, 1989a: 532). Não fica por aí, todavia, o paralelo que traça de si mesmo com o escritor célebre, lendo-se imediatamente na sequência: “Ambos autodidatas a seguir à escola particular, mal sabíamos nós que estávamos destinados a ‘transfigurar o quotidiano’: ele, no poema prosaico, por meio dos seus heterónimos, eu, no romance poético, por meio das minhas personagens” (COSTA, 1989a: 532). Notemos que esta passagem, ao extrapolar a afinidade de certos episódios da vida de ambos, estabelece uma analogia que nivela o “destino” literário das duas figuras. Na prática, tal equiparação alça Francisco Costa a patamar análogo ao de Pessoa, cujo acelerado processo de mitificação culminaria, dali a pouco anos, no traslado de seus restos mortais para o Mosteiro dos Jerónimos, coroando-o, ao lado de Camões, não só como grande poeta nacional, mas como ícone supremo da cultura portuguesa.¹⁰ Ainda que, em 1944, o seu primeiro romance tenha recebido o Prêmio Eça de Queirós, do Secretariado de Propaganda Nacional, não se pode dizer que Francisco Costa tenha alcançado, em momento algum de sua trajetória literária, reputação equiparável à de Pessoa. Não se trata, no entanto, de comparação totalmente descabida sob o prisma do labor criativo de um e de outro. Para melhor compreendê-la, retornemos à correspondência dos autores, já que, em razão do escopo deste artigo, não será abordada a produção romanesca do escritor.

De acordo com o enunciado anteriormente, é na segunda carta enviada por Francisco Costa a Fernando Pessoa que ele se exprime de modo mais franco. Ainda jovem, com cerca de 25 anos, “fala-escreve de igual para igual ao já reconhecido camarada” (SILVA, 2004: 353). Pode-se dizer, então, que o nivelamento proposto décadas depois já se fazia notar no diálogo epistolar entre eles. Aliás, Manuela Parreira da SILVA (2004: 354) ainda observa que o interlocutor mais moço “devolve a Pessoa uma imagem reflexa” de *Athena*. Por certo, após se desculpar pelo silêncio de quase três meses desde a primeira mensagem que lhe enviara, atribuindo-o aos já aludidos problemas de saúde seus e da sua mãe, o interlocutor mais moço ressalta a “grande

¹⁰ Tal processo de mitificação corresponde àquele traçado por Eduardo Lourenço à época do cinquentenário de morte do autor. Cf. “Apoteose ou Segunda Morte de Fernando Pessoa” (LOURENÇO, 2022: 67-73).

satisfação” de ver os seus sonetos estampados na revista e elogia as traduções, pelo editor, de O. Henry e Edgar Allan Poe: “A tradução fiel, que reproduz a ideia original sem a desnaturar, é uma das artes mais ingratas e mais difíceis de conseguir” (COSTA, 1999b: 384). Sem se limitar ao aplauso, afirma também gostar muito de escritores americanos e destaca uma obra porventura desconhecida do escritor mais experiente:

Li há muito tempo *The Scarlett Letter*, de Nathaniel Hawthorne, que me deixou uma bela impressão. Há nessas páginas de 1850 extraordinários requintes de observação psicológica e descrições vivíssimas dos aspectos externos, tudo realizado com uma naturalidade imensa que deve causar o desespero de muito escritor moderno.

(COSTA, 1999b: 384)

Tanto SILVA (2004: 354-355) quanto ZENITH (2022: 1062) propõem ter sido por meio desta carta, expedida por Francisco Costa em 31 de julho de 1925, que Fernando Pessoa tomou conhecimento do dito romance. Isso porque, não muito tempo depois, a tradução pessoana da obra viria a público de forma anônima na revista *Ilustração*, em fascículos, entre janeiro de 1926 e fevereiro de 1927, sob o título *A Letra Encarnada*.

Apenas esse episódio já bastaria para distinguir Francisco Costa como um dos raros que não se deixa inibir por Pessoa no diálogo epistolar. No entanto, o interesse da missiva alcança também o debate estético, suscitado pela sugestão de que aquela obra, publicada na metade do século XIX, seria superior à de romancistas contemporâneos à dupla. Não por acaso, a assertiva que fecha o excerto citado funciona como pretexto para o remetente expor suas próprias ideias sobre a criação poética, que contrapõe àquelas sustentadas pelo destinatário no início da década anterior:

Reli há pouco o seu estudo sobre “A Moderna Poesia Portuguesa” publicado na *Águia*; e pergunto a mim mesmo com curiosidade qual será a sua opinião atual sobre essa sua entusiástica apologia de então.

Eu confesso-lhe que nunca compreendi bem essa poesia que, na lúcida definição de V. Exa., era uma “espiritualização da natureza e ao mesmo tempo uma materialização do espírito”. Sempre julguei que a verdade humana é a única base segura para a construção de obras duradouras.

(COSTA, 1999b: 385)

A passagem referida por Francisco Costa se encontra, com variações mínimas, no último artigo da série que teve lugar n’*A Águia* ao longo de 1912, intitulado “A Nova Poesia Portuguesa no Seu Aspecto Psicológico” (cf. PESSOA, 2000: 48). Não se contentando com uma afirmação sumária, o jovem poeta recorre à autoridade de Horácio, de quem cita, em latim, os versos 99-100 da *Epistula ad Pisones* para sustentar o ponto de vista que defende, alicerçado na comoção, por quem escreve, do leitor. Em seguida, desenvolve o seu contraponto às ideias do articulista de outrora com base no comentário a passagens, referidas no original em língua inglesa, de dois poemas de

Shelley, “Ode to the West Wind” e “Stanzas written in dejection, near Naples”. Ilustrativa do princípio de que imagens e símbolos concernentes à natureza valem não por si mesmos, mas sim pelo quanto correspondem a ideias e sentimentos do poeta, a menção ao poeta inglês não é aleatória. Na medida em que este fora evocado, no artigo de PESSOA (2000: 63), como exemplo do “panteísmo espiritualista” do Romantismo, tal menção decerto serve não apenas para o remetente atestar ao destinatário a sua proficiência no idioma (já sugerida na alusão que fizera à qualidade das traduções pessoanas de O. Henry e Edgar Allan Poe), mas, sobretudo, para se mostrar apto a estabelecer, em nível elevado, um diálogo crítico com Pessoa. Dá notícia disso a interpelação que arremata o raciocínio que lhe expõe: “Não lhe parece que o defeito da poesia de Pascoaes e sequazes foi e é ‘alimentar-se das coisas mortas’ e ‘pedir sonhos à matéria baça’?” (COSTA, 1999b: 386).¹¹

Àquela altura, é bem possível que o poeta veterano estivesse pouco interessado em se alongar na defesa do que escrevera, há mais de dez anos, no autoproclamado “órgão da Renascença Portuguesa”.¹² Ainda assim, podemos conjecturar que a informada carta recebida do mais jovem não o tenha deixado de todo indiferente, por se tratar de um momento em que “Pessoa, não pela primeira vez, estava tentando fomentar uma cultura de debate animado entre seus compatriotas intelectualmente letárgicos” (ZENITH, 2022: 711).¹³

Redigida em 10 de agosto de 1925, a carta-resposta de Pessoa se norteia pelos comentários que faz ao livro *Verbo Austero*, do qual o destinatário lhe enviara um exemplar junto com a mensagem anterior: “Sei que terei em V. Exa. um leitor dotado de um superior critério estético e isso é para mim, pode crer, um grande motivo de satisfação” (COSTA, 1999b: 386).¹⁴ À diferença do que, na maior parte das vezes, costumava fazer nesse tipo de ocasião, Pessoa responde quase de imediato, com a jus-

¹¹ Um pouco mais à frente, veremos que as sentenças entre aspas aludem a versos do próprio Francisco Costa, reproduzidos no quinto número de *Athena*.

¹² Veja-se o que escreve no fim da carta em que responde a Francisco Costa: “Lamento que houvesse perdido tempo relendo qualquer dos meus artigos críticos do tempo de *A Águia*. São episódios, talvez curiosos psicologicamente, da minha adolescência intelectual. Mantenho o ‘otimismo’ em que assentam; porém, hoje não daria a esse otimismo igual pensamento, nem aquela expressão” (PESSOA, 1999b: 85).

¹³ Em *Athena*, dão notícia desse empenho em fomentar o debate público os ensaios “O que é a Metafísica?” (n.º 2) e “Apontamentos para uma Estética Não-Aristotélica” (n.º 3 e n.º 4), ambos atribuídos ao heterônimo Álvaro de Campos e concebidos, segundo argumenta Pedro SEPÚLVEDA (2024: 103-130), como resposta ao artigo que abria o número inaugural da revista, “Athena”, assinado de forma ortônima. Por sua vez, os “Apontamentos” provocam uma réplica redigida pelo efetivo colaborador Mário Saa, intitulada “A Álvaro de Campos ou Apontamentos sobre os ‘Apontamentos para uma Estética Não-Aristotélica’” (n.º 4), igualmente analisada por Sepúlveda.

¹⁴ O exemplar ofertado exibe ainda, na página de guarda, a seguinte dedicatória: “Ao Exmo. Sr. | Fernando Pessoa, | com admiração e reconhe- | cimento, oferece | Francisco Costa | Sintra, 1. VIII. 1925”. Agradeço à Casa Fernando Pessoa, na figura da bibliotecária Teresa Monteiro, a autorização para aceder à cópia digitalizada do livro, de acesso restrito, em cumprimento à legislação de direitos autorais.

tificativa de já ter lido a obra antes de a receber (cf. PESSOA, 1999: 83). Se, conforme Parreira da Silva, a carta precedente de Francisco Costa devolvera ao editor literário de *Athena* uma imagem reflexa da revista, pode-se dizer que a réplica de Pessoa teve efeito similar sobre o autor de *Verbo Austero*, ao devolver-lhe uma imagem reflexa de seus versos, na qual o jovem poeta não se reconhece logo. Vejamos por quê.

Segundo Pessoa assegura a Costa, seria em larga medida coincidente o “critério estético” dos dois poetas, em cujas obras “o pensamento dirige a emoção”:

Aprecio tanto mais essencialmente os seus sonetos, quanto é certo que, exceto num ponto particular, o meu critério estético se coaduna – creio – com o seu. A arte é, para mim, a expressão de um pensamento através de uma emoção, ou, em outras palavras, de uma verdade geral através de uma mentira particular. Pouco importa que sintamos o que exprimimos; basta que, tendo-o pensado, saibamos fingir bem tê-lo sentido. [...] Para mim, pois, a arte é essencialmente dramática, e o maior artista será aquele que [...] – mais intensa – profusa e complexamente [...] exprimir tudo quanto em verdade não sente, ou, em outras palavras, sente apenas para exprimir.

(PESSOA, 1999: 84-85)

Na célebre carta remetida, em 19 de janeiro de 1915, a Armando Côrtes-Rodrigues, Pessoa já fizera declaração semelhante, ao destacar a componente dramática da “obra Caeiro-Reis-Campos” (PESSOA, 1998: 142). No fim da vida, tornaria a fazê-lo em cartas tão ou mais conhecidas do que essa, endereçadas a João Gaspar Simões e a Adolfo Casais Monteiro.¹⁵

No excerto reproduzido há pouco, contudo, trata-se de responder diretamente à concepção de poesia que, com base em um preceito horaciano, fora defendida por Francisco Costa na carta anterior: “Não basta serem belos os poemas, que sejam doces | e, para onde queiram, levem o espírito do ouvinte” (HORÁCIO, 2013: 20). É provável que Pessoa não desconhecasse o teor dos versos seguintes da *Epistula* (vv. 101-103), nos quais o poeta romano recomendava aos Pisões que chorassem, caso quisessem suscitar o choro na audiência: “Como os semblantes humanos riem aos que riem, assim | adaptam-se aos que choram; se queres que eu chore, tu mesmo | deves sofrer primeiro; então os teus infortúnios pungir-me-ão [...]” (HORÁCIO, 2013: 20). Tampouco devia ignorar a natureza performativa de tal choro, que não necessariamente se confundiria com o que porventura sentisse de fato o poeta (próximo, naquele contexto, de um ator): “[...] se representares mal os papéis, ou dormirei ou rirei” (HORÁCIO, 2013: 20; vv. 104-105).¹⁶

¹⁵ Cartas datadas, respectivamente, de 11 de janeiro de 1931 e 20 de janeiro de 1935 (cf. PESSOA, 1999: 254-255; 350).

¹⁶ Não custa recordar que, na celeberrima carta em que narra a gênese de seus heterônimos a Casais Monteiro, o *autorator* Fernando Pessoa (1999b: 344) dirá ter “chorado lágrimas verdadeiras” durante a escrita de “certos passos das *Notas para a recordação do meu Mestre Caeiro*, do Álvaro de Campos”. A expressão “autorator” advém de Fernando Cabral Martins (2010).

Está claro, pois, em qual ponto o “critério estético” de um não coincidiria com o do outro. Por meio do famigerado verbo *fingir*, Pessoa alude não propriamente ao ato de *mentir* (ou, pelo menos, não apenas a esse ato, uma vez que de fato se refere a uma “mentira particular”), mas sim ao de *modelar* as emoções expressas no poema, pouco importando que as tivesse sentido ou não. Nesse sentido, o “poeta fingidor” do famoso poema que viria a escrever dali a alguns anos pode ser aproximado do *fictor*, ou seja, daquele que, na acepção etimológica do termo, dava feição ao barro, tal como um ceramista com os dedos das mãos (*fingers*, em inglês, remetendo ao verbo latino *fungere*, “modelar”, “esculpir”, “figurar”) ou um escritor com as palavras (graças ao sentido lato daquele verbo, alusivo a “imaginar”, “representar”, “criar”). Daí ter sido o próprio Pessoa quem, no fim da carta a Francisco Costa, se encarrega de explicitar o que os distingue: “[...] compreende decerto o que pretendo dizer, e, ainda, em que é que esta minha doutrina estética se coaduna, por intelectual, com a que creio ser a sua; e por só intelectual, a ela se não ajusta” (PESSOA, 1999: 85). Dito de outro modo – e recorrendo agora ao que se exprime em “Isto”, outro conhecido poema ortônimo que viria a ser publicado na revista *presença* não muito depois de “Autopsicografia” –, os dois poetas teriam as emoções dirigidas pelo intelecto; porém, enquanto Francisco Costa se ocuparia de efetivamente sentir tais emoções com o coração, antes de torná-las inteligíveis pelo verbo, Pessoa as sentiria exclusivamente com a imaginação, sem usar o coração.

Não é o caso de aqui discutirmos em que medida essa “doutrina estética” se concilia com a poesia do próprio Pessoa, ortônima ou heterônima.¹⁷ Antes de mais nada, importa discernir o que, com muita sutileza, ensina a Francisco Costa: ao contrário do que este propugnava, a sua concepção de poesia não corresponde de todo ao critério horaciano. É neoclássica, se quisermos, mas não rigorosamente *clássica*.¹⁸ Cabe referir, ainda, de que modo o jovem poeta reagiu à imagem reflexa de sua poesia (e, por extensão, de seu fazer poético) que lhe foi devolvida pelo veterano. Por fim, cumprirá notar em que medida o ensinamento pessoano poderá ter ido além da dita carta, chegando mesmo às páginas de *Athena*. Começemos pela reação de Francisco Costa.

Há dois momentos-chave de tal reação, os quais demarcam uma importante mudança de perspectiva. Um é o da publicação da missiva, comentada pelo destinatário, no *Diário da Manhã*, em 12 de dezembro de 1944. O outro é o da revisão

¹⁷ A contrapelo do que sugeria o próprio Pessoa, ao insistir na componente dramática de seus escritos, reparemos na muito pertinente ressalva feita por ZENITH (2022: 37) em sua biografia do escritor: “Mais esclarecedoras do que cartas, anotações ou diários de curta duração são a poesia e a prosa literária de Pessoa, em boa parte autobiográfica, embora geralmente apenas de modo parcial ou distorcido. O mais crucial dos recursos para chegar ao coração do homem também é, portanto, o mais traiçoeiro”.

¹⁸ Um pouco à maneira dos teóricos franceses que, no século XVII, deduziram da *Poética* de Aristóteles a famosa “regra das três unidades”, sem que o estagirita as tivesse mencionado (fá-lo de forma incontestada apenas relativamente à de ação, aludindo à de tempo e sequer referindo a de espaço).

de ambos os textos (carta e comentário) no momento de composição do *Ensaio de Autobiografia Literária*, no fim dos anos 1970, quando Francisco Costa já tinha conso-lidada a sua carreira de romancista. De fato, em um dos anexos desse relato autobi-ográfico, intitulado “Fernando Pessoa: meu vizinho na Baixa”, o autor reproduzia trechos da mensagem que recebera há mais de cinquenta anos e ponderava:

[...] se Fernando Pessoa, dramaturgo a seu modo, vivia *com igual alma* (aqui o sublinhado é meu) os modos de ser e sentir de Alberto Caeiro e Álvaro de Campos, como podia ele dizer que o seu “critério estético” se coadunava com o de um simples poeta lírico, empenhado em escolher, na corrente ininterrupta das emoções, aqueles raros momentos onde o leitor de olhar tristonho:

*ache mudadas em cristais de sonho
as lágrimas comuns a toda a gente?*

Confesso que nessa altura [...] me considerava no polo oposto ao de Fernando Pessoa. “Longe de ser um pensamento expresso através de uma emoção fingida, cada um dos meus sonetos era antes uma autêntica emoção concretizada, um fio de água convertido em cristal, para se não dispersar.”

Assim eu argumentava em 1944, ao dar a público a carta do poeta, recebida vinte anos antes.
(COSTA, 1989a: 571)

Antes de prosseguirmos para o momento em que Francisco Costa muda de perspec-tiva, imediatamente a seguir ao excerto ora reproduzido, convém esclarecer que os versos citados por ele pertencem ao mesmo poema que referira na carta que suscita a réplica final de Pessoa, no instante em que, respaldando-se nas diretivas horacia-nas, afirmara não ser o bastante a beleza de um poema, caso este não transportasse consigo o espírito de quem o lê: “[o preceito de Horácio] pareceu-me sempre o pre-ceito sensato e eficaz para quantos desejem escrever versos que comovam o seu se-melhante e fiquem na memória dele” (COSTA, 1999b: 385). Complementando essa ideia, o jovem poeta alude ao segundo de três sonetos com o título “Palavras da Musa”, todos eles estampados no quinto número de *Athena*. Vale a pena nos determos neles de forma breve, evidenciando a sua centralidade no livro *Verbo Austero*.

Em sintonia com o que sugere a designação da série, almeja-se, naqueles ver-sos, a formulação de uma *ars poetica*, exposta logo na abertura dos oito “Sonetos” que Pessoa edita em sua revista. Além disso, no volume ao qual pertence, o tríptico dá testemunho da simetria de todo o poemário. Após introduzir a coletânea com uma composição de teor metalinguístico, “O Soneto”, dispõem-se, na seção “Prelú-dio”, os três sonetos da mencionada série, concebidos como monólogos dramáticos nos quais a divindade que inspira o poeta lhe dirige a palavra. O núcleo da obra consiste em seções cuja epígrafe é extraída do terceto que fecha cada um desses po-emas: o “Livro Primeiro” (9 sonetos) é descerrado pelo do primeiro “Palavras da Musa”; o “Livro Segundo” (8 sonetos), pelo do segundo; e o “Livro Terceiro” (27 sonetos), claro, pelo do terceiro. Por fim, no “Epílogo”, é espelhado o tríptico de

abertura, ao se apresentar outro tríptico, “Palavras à Musa”, no qual as composições, enunciadas na primeira pessoa, equivalem à réplica que o eu lírico direciona à entidade que lhe insuflara a escrita.

O primeiro soneto lança as bases da concepção defendida por Francisco Costa na carta de 31 de julho de 1925, ao recomendar que o poeta se concentrasse menos na realidade circundante do que em seu íntimo: “Despreza o mundo externo e não te ausentes | de ti mesmo. [...] | não pintes o que vês, – canta o que sentes” (COSTA, 1925: 9). Não se trata, porém, de uma poesia confessional, em sentido vulgar.¹⁹ Bem ao contrário, o que está em jogo aqui é a transfiguração poética do que o olhar capta, de modo que seja sempre “[...] a forma a envolver o pensamento | e nunca o pensamento a encher a forma” (COSTA, 1925: 10). Daí o jovem poeta ter acusado a poesia de Pascoaes de “alimentar-se das coisas mortas” e “pedir sonhos à matéria baça” (COSTA, 1999b: 386), contrariamente ao que preceitua a Musa que encarna nesse soneto: “Nunca das coisas mortas te alimentes; | não peças sonhos à matéria baça” (COSTA, 1925: 9).

Na carta mencionada, Francisco Costa demonstra erudição ao ilustrar, com base na poesia de Shelley, os princípios que expõe, segundo os quais os elementos da natureza “só têm real valor se a fantasia | em símbolos vibrantes os transforma” (COSTA, 1925: 10). No entanto, poderia ter colhido ilustrações igualmente válidas em “Alguns Poemas”, de Fernando Pessoa, conjunto de dezesseis escritos ortônimos que abriam o n.º 3 de *Athena*. Tome-se como exemplo disso o primeiro poema da série “De um Cancioneiro”, em cujas duas primeiras estrofes, que descrevem folhas varridas pelo vento no outono, encontramos o correspondente imagético – ou o correlato objetivo, na acepção de Eliot²⁰ – de um estado de alma do eu lírico, indelevelmente marcado por mudanças:

No entardecer da terra
O sopro do longo outono
Amareleceu o chão.
Um vago vento erra,
Como um sonho mau num sono,

¹⁹ Se o fosse, o editor literário de *Athena* poderia ter-lhe dito palavras similares às que dirigira dois anos antes, por interposta pessoa, ao poeta Alexandre Seabra: “Toda a gente sente. Toda a gente pensa. Nem toda a gente, porém, sente com pensamento ou pensa com emoção. Por isso há muita gente e poucos artistas” (PESSOA, 1999: 17; carta a Joaquim Pantoja, de 7 de agosto de 1923). Por sua vez, repare-se no que o rigoroso leitor de poesia constata em relação aos poemas de *Verbo Austero*: “Não são igualmente bons os sonetos todos que o compõem; são, porém, igualmente elevados. Varia o *quantum* de pensamento em eles expresso; porém em todos há pensamento, e por isso em todos elevação” (PESSOA, 1999: 84).

²⁰ A noção, sabidamente explorada por Eliot no ensaio “Hamlet” (1919), foi evocada por COSTA (1989a: 540) em seu relato autobiográfico. Trata-se de excerto em que se serve dela (atribuindo-a ao autor de língua inglesa) para caracterizar a sua própria prática como romancista.

Na lívida solidão.

Soergue as folhas, e pausa
As folhas, e volve, e revolve
E esvai-se ainda outra vez.
Mas a folha não repousa,
E o vento lívido volve
E expira na lividez.

Eu já não sou quem era;
O que eu sonhei, morri-o;
E até do que hoje sou
Amanhã direi, *Quem dera*
Volver a sê-lo!... Mais frio
O vento vago voltou.

(PESSOA, 2017a)

Por sua vez, o segundo soneto, de acordo com o que já se adiantou, pondera não ser suficiente o poeta sentir o que diz, sendo também preciso provocar a comoção do leitor, uma vez que este “procura um eco fiel de quanto sente” (COSTA, 1925: 12).

Logo, a dor particular – aquela sentida pelo poeta – seria transmutável na dor geral – aquela sentida pelo leitor, que se identifica com a exprimida pelo poeta –, assim mudando-se “em cristais de sonho | as lágrimas comuns a toda a gente” (COSTA, 1925: 12). Essa concepção seria depois retomada pelo autor no prefácio às *Algemas de Ouro* (1933), seu terceiro livro de versos²¹ e discernida, na entrevista “A Velhice do Modernismo” (1945), da teoria e da prática poéticas de Pessoa.²² Todavia, exceto pelo preceito de que o poeta carece de sentir o que exprime – “Sentir? Sinta quem lê!” (PESSOA, 2017b) –, há alguma proximidade entre o “critério estético” exposto no segundo soneto e o descrito por Pessoa na carta-resposta, mesmo se considerarmos que os versos da segunda estrofe de “Autopsicografia”, dedicada aos que leem o que o poeta escreve, introduziriam um importante complicador, ausente da *ars poetica* de Francisco Costa: eles sentem bem não as hoje célebres duas dores tidas pelo poeta, mas apenas uma terceira: a dor que eles, leitores, não têm (cf. PESSOA, 2017c). Foi essa possível proximidade, inclusive, o que motivou a aludida mudança de perspectiva de Francisco Costa acerca da imagem reflexa de sua poesia que recebe de Pessoa, sobre a qual falaremos a seguir. Antes, cabe apenas referir, finalmente, que o ter-

²¹ “Em meu modesto entender, o poeta deve escrever sinceramente o que sinceramente pensou. A poesia, embora viva do símbolo [...], não pode conservar-se independente da lógica [...] Só assim ela poderá realizar a sua nobre missão, que, no claro dizer de Shelley, consiste essencialmente em despertar, nos espíritos que a recebem, vibrações idênticas às que agitaram o espírito do autor” (COSTA, 1989b: 126).

²² “Fernando Pessoa confessa-se poeta de índole dramática, um poeta que mentia na emoção particular para exprimir uma verdade geral” (COSTA, 1989c: 246). Conforme já indicado anteriormente, a entrevista seria reintitulada “A Velhice do Moderno”, ao ser coligida por Costa nos *Diálogos Estéticos*.

ceiro soneto da série “Palavras da Musa” veicula ideias de fundo platônico-cristão, ao vincular o ato de “cantar a Dor” à transformação, em outro mundo, da treva em luz, demonstrando “como tudo converge para Deus” (COSTA, 1925: 13-14).

Sob o influxo desse último soneto, todo o “Livro Terceiro” de *Verbo Austero* – aliás, o mais extenso dos três que conformam a obra – já anunciava a índole religiosa da obra romanesca de Francisco Costa. De todo modo, sem que seja preciso levarmos em consideração o cristianismo que os conecta de modo evidente, teria essa ligação entre o poeta e o potencial romancista sido pressentida por Pessoa? É o que ele se pergunta em sua “Autobiografia Literária”, ao revisitar tanto a última carta que recebera do autor célebre quanto o comentário que fizera ao texto quando o deu a público.

Hoje, passados mais trinta e quatro anos, com nove romances no meu ativo literário, pergunto a mim próprio se o Fernando Pessoa, ao escrever-me em 1925, não estaria pressentindo, naquele meu desejo de “mudar em cristais de sonho as lágrimas comuns a toda a gente”, o futuro fingidor de histórias, que, desde o início da sua carreira de demiurgo literário, se empenhou precisamente em poetizar o real enfadonho, por meio de personagens verosímeis.

(COSTA, 1989a: 571)

Se o jovem poeta buscava exprimir suas emoções filtrando-as pela inteligência e o romancista se orientava pelo princípio “nem emoção sem arte, nem arte sem emoção” (COSTA, 1989a: 539), é mesmo perceptível a transição de um para outro, sem que nada de substancial se alterasse na prática literária do escritor. De todo modo, mantêm-se significativas distinções entre esta e a de Pessoa, para além daquelas assinaladas anteriormente. É nítida, por exemplo, a discrepância entre os versos que Pessoa atribui a Caeiro no quarto número de *Athena* e a defesa, por Francisco Costa, de que a Natureza vale não por si mesma, mas pelo que espelha do espírito do poeta: “O que nós vemos das coisas são as coisas. Por que veríamos nós uma coisa se houvesse outra?” (PESSOA, 2017d). Publicado no número seguinte da revista, também o soneto “A Lição das Nuvens”, no qual estas dizem ao eu lírico não passar de projeções as imagens que divisa nelas – “Pobre artista! | Somos formas sem vida; – a tua vista | é que nos dá tudo o que em nós adora” (COSTA, 1925: 44) –, destoa do que se lê no décimo poema de “O Guardador de Rebanhos”, dado a conhecer no n.º 4 de *Athena* e no qual Caeiro repreende alguém que afirma ter ouvido o vento falar-lhe “de memórias e de saudades | E de coisas que nunca foram”: “Nunca ouviste passar o vento. | O vento só fala do vento. | O que lhe ouviste foi mentira, | E a mentira está em ti” (PESSOA, 2017d). Daí a pertinente sugestão, feita por Manuela Parreira da SILVA (2004: 356), de que talvez não seja aleatório o gesto de Pessoa ao reunir “no mesmo número da revista a poesia de Francisco Costa e os ‘Poemas Inconjuntos’ de Alberto Caeiro, ensinando, através desse contraste, que ‘a arte é essencialmente multiforme’, como diz na entrevista ao *Diário de Lisboa*”.

Não sendo próximo de Pessoa, é improvável que Francisco Costa, à época em que se correspondeu com ele, estivesse a par da efetiva autoria, pelo seu interlocutor,

dos poemas publicados em *Athena* sob o nome de Alberto Caeiro, acerca dos quais não se pronunciou então. Certo é que, décadas mais tarde, a recolha de poemas daquele heterônimo nos dois últimos números da revista lhe pareceria compatível com um “espantoso cântico da imanência” (COSTA, 1989a: 573). Ainda assim, persiste, em toda a trajetória do escritor sintrense, a tendência a *estreitar* os limites da arte, enquanto Pessoa se empenhara em expandi-los. Desse modo, imediatamente antes de fazer tal elogio aos versos caeirianos, assevera que “em prosa [Pessoa] só teria obtido escritos medíocres em vez de escritos geniais” (COSTA, 1989a: 573), afirmação que a prosa fulgurante do *Livro do Desassossego* logo se encarregaria de desmentir.

Da mesma forma, na entrevista sobre “A Velhice do Moderno” (inicialmente “do Modernismo”), enaltece Pessoa “pelo seu inconfundível classicismo, pela sua vitória da ordem mental sobre o romantismo interior” (COSTA, 1989c: 245-246), valorizando os versos heterométricos – mas não livres e muito menos irregulares, na acepção mais corrente – do poema ortônimo “Aqui na orla da praia [...]” (PESSOA, 2007: 345-346), em detrimento do ritmo prosaico de “O sono que desce sobre mim” (PESSOA, 2014: 322-323), atribuído a Álvaro de Campos:

No mundo de amanhã, quando tiver passado o gosto do informe – que se julga definitivo como todas as modas –, esta poesia estará seca e insípida, como um feixe de feno; mas a primeira, dentro da sua redoma de cristal, conservar-se-á verde e gostosa enquanto for viva a língua em que foi escrita.

(COSTA, 1989c: 247).

Bem se vê que, mesmo na maturidade, Francisco Costa assimilou apenas parte da lição que lhe fora transmitida na teoria e na prática por Fernando Pessoa, uma vez que salienta apenas um aspecto – a saber: o cultivo da simetria e do bem-acabado, com base em formas de expressão consagradas pela tradição – dos escritos de quem se recusava a privilegiar este ou aquele modo de composição literária. E isso não apenas no que dava a conhecer em seu próprio nome ou no de seus heterônimos, instituindo um conjunto estilisticamente diverso, mas também no que acolhera de outros criadores efetivos em *Athena*, de quem a diversidade de colaborações literárias – a maior parte das quais ainda carece de maior estudo pela crítica – corrobora a vocação plural da revista: “assim se acentua e se ensina que a arte é essencialmente multiforme” (PESSOA, 2000: 224).

Bibliografia

- ALMEIDA, Teresa Sousa de (1983). *"Athena ou a encenação necessária"*. Athena: Edição Fac-similada. Lisboa: Contexto.
- BRÉCHON, Robert (1999). *Estranho Estrangeiro: Uma Biografia de Fernando Pessoa*. Tradução da edição portuguesa por Maria Abreu e Pedro Tamen; adaptação para o português do Brasil por Carlos Nougé. Rio de Janeiro: Record, 2.^a ed. [1.^a ed., 1996].
- CAMÕES, José (2008). "Costa, Francisco". *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Coordenação de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Caminho, p. 190. Disponível em <https://modernismo.pt/index.php/f/582-francisco-costa>
- CHORÃO, João Bigotte (1988). "Francisco Costa: estética e ética". *Colóquio/Letras*, n.º 102, Lisboa, p. 108. <http://coloquio.gulbenkian.pt/>
- COELHO, Jacinto do Prado (1982). "'Datado' ou intemporal?". *Colóquio/Letras*, n.º 65, Lisboa, p. 69. <http://coloquio.gulbenkian.pt/>
- COSTA, Francisco (2018). *Cárcere Invisível*. Prefácio de José Carlos de Seabra Pereira. Lisboa: Paulus.
- _____. (2016). *A Garça e a Serpente*. Prefácio de Guilherme d'Oliveira Martins. Lisboa: Paulus.
- _____. (1999a) "[Carta a Fernando Pessoa. Sintra, 8 de maio de 1925]". Fernando Pessoa. *Correspondência: 1923-1935*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 381.
- _____. (1999b) "[Carta a Fernando Pessoa. Sintra, 31 de julho de 1925]". Fernando Pessoa. *Correspondência: 1923-1935*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 384-387.
- _____. (1989a). "Autobiografia Literária". *Obras Completas*, vol. III. Porto: Lello & Irmão, pp. 527-577.
- _____. (1989b). "Prefácio [a *Algemas de Ouro*]". *Obras Completas*, vol. III. Porto: Lello & Irmão, pp. 123-132.
- _____. (1989c). "A Velhice do Moderno". *Obras Completas*, vol. III. Porto: Lello & Irmão, pp. 231-256.
- _____. (1925). *Verbo Austero: (1921-1924)*. Prefácio de Fidelino de Figueiredo. Lisboa: Parceria António Maria Pereira. Obra presente na Biblioteca Particular de Fernando Pessoa, sob a guarda da Casa Fernando Pessoa (cota 8-125). <https://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-125>.
- FERREIRA, Patrícia de Sá Freire (2022). "Do ensaio à cena no teatro de Athena". *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, v. 42, n.º 67, Belo Horizonte, pp. 127-148. <https://doi.org/10.17851/2358-9787.42.67.127-148>
- HORÁCIO (2013). *Epistula ad Pisonem*. Edição Bilingue. Organização de Bruno Maciel, Darla Monteiro, Júlia Avelar e Sandra Bianchet. Belo Horizonte: FALE/UFMG – Laboratório de Edição.
- LOURENÇO, Eduardo (2022). *O Lugar do Anjo: Crítica Pessoaana II (1983-2017)*. Edição de Pedro Sepúlveda. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- MARTINS, Fernando Cabral (2010). "O Autorator". Anna M. Klobucka e Mark Sabine (ed.). *O Corpo em Pessoa: Corporalidade, Género, Sexualidade*. Tradução de Humberto Brito. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 299-309.
- _____. (2008). "Athena". *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Coordenação de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Caminho, pp. 63-64. Disponível em <https://modernismo.pt/index.php/athena>
- PEREIRA, José Carlos Seabra (1999). *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa: (1900-1925)*. Dissertação de Doutoramento em Literatura Portuguesa. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- _____. (1987). "A poesia na jornada de Francisco Costa". *Colóquio/Letras*, n.º 100, Lisboa, pp. 139-141. <http://coloquio.gulbenkian.pt/>
- PESSOA, Fernando (2022). *Diários e Escritos Autobiográficos*. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Porto: Assírio & Alvim.
- _____. (2020). *Mensagem*. Edição de Jerónimo Pizarro. Leituras do texto de António Cirurgião, Onésimo T. Almeida, Helder Macedo, José Barreto. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____. (2017a). "[No entardecer da terra]". *Edição Digital de Fernando Pessoa: Projetos e Publicações*. Edição de Pedro Sepúlveda, Ulrike Henny-Krahmer e Jorge Uribe. Lisboa e Colônia, IELT,

- Universidade Nova de Lisboa e CCEH, Universidade de Colônia, 2017-2024, versão A3.0.0-C2.1.0. http://www.pessoadigital.pt/en/pub/Pessoa_Alguns-Poemas.
- ____ (2017b). “Isto”. *Edição Digital de Fernando Pessoa: Projetos e Publicações*. Edição de Pedro Sepúlveda, Ulrike Henny-Krahmer e Jorge Uribe. Lisboa e Colônia, IELT, Universidade Nova de Lisboa e CCEH, Universidade de Colônia, 2017-2024, versão A3.0.0-C2.1.0. http://www.pessoadigital.pt/en/pub/Pessoa_Isto.
- ____ (2017c). “Autopsicografia”. *Edição Digital de Fernando Pessoa: Projetos e Publicações*. Edição de Pedro Sepúlveda, Ulrike Henny-Krahmer e Jorge Uribe. Lisboa e Colônia, IELT, Universidade Nova de Lisboa e CCEH, Universidade de Colônia, 2017-2024, versão A3.0.0-C2.1.0. http://www.pessoadigital.pt/en/pub/Pessoa_Autopsicografia.
- ____ (2017d). “Escolha de Poemas de Alberto Caeiro: (1889-1915) – De ‘O Guardador de Rebanhos’: (1911-1912)”. *Edição Digital de Fernando Pessoa: Projetos e Publicações*. Edição de Pedro Sepúlveda, Ulrike Henny-Krahmer e Jorge Uribe. Lisboa e Colônia, IELT, Universidade Nova de Lisboa e CCEH, Universidade de Colônia, 2017-2024, versão A3.0.0-C2.1.0. http://www.pessoadigital.pt/pub/Caeiro_De_O_Guardador_de_Rebanhos
- ____ (2014). *Obra Completa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello; colaboração de Jorge Uribe e Filipa Freitas. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (2007). *Poesia: 1918-1930*. Edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine. São Paulo: Companhia das Letras.
- ____ (2000). *Crítica: Ensaios, Artigos e Entrevistas*. Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (1998). *Correspondência: 1905-1922*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (1999). *Correspondência: 1923-1935*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (1967). *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Edição de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- PESSOA, Fernando; BOTTO, António (1944). *Antologia de Poemas Portugueses Modernos*. Coimbra: Nobel.
- PIZARRO, Jerónimo (2023). “‘Projectos, tenho-os tido todos’: de 48-1 a 48B-28”. *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 24, Outono, pp. 150-315. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.26300/9e28-dd44>
- QUENTAL, Antero de (2018). *Poesia III: Poemas Dispersos, Alterados ou Destruídos*. Edição crítica de Luiz Fagundes Duarte; fixação de texto, aparato e índices por Luís Afonseca. Lisboa: Abysmo.
- SENA, Jorge de (1988). *Estudos de Literatura Portuguesa – III*. Lisboa: Edições 70.
- SEPÚLVEDA, Pedro (2024). *Ostensivo e Reservado: Leituras de Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- SEPÚLVEDA, Pedro; URIBE, Jorge (2016). *O Planeamento Editorial de Fernando Pessoa*. Colaboração de Pablo Javier Pérez López. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SILVA, Manuela Parreira da (2004). *Realidade e Ficção: Para Uma Biografia Epistolar de Fernando Pessoa*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (1996) “Introdução”, Fernando Pessoa, *Correspondência Inédita*. Lisboa: Horizonte, pp. 15-26.
- ZENITH, Richard (2022). *Pessoa: Uma Biografia*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras.

FLÁVIO RODRIGO PENTEADO é investigador de pós-doutoramento no projeto *Estranhar Pessoa* e membro integrado do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (IELT — NOVA FCSH). É também professor adjunto convidado na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa (ESTC–IPL), onde leciona as unidades curriculares de História do Teatro e Literatura Dramática. O seu trabalho foca-se na modernidade literária e teatral, com ênfase nas obras de Fernando Pessoa e Mário de Andrade. Publicou mais de uma dezena de artigos em revistas especializadas e capítulos de livros, vários deles centrados em Pessoa. Editou, entre outros, o volume *Mário de Andrade por Ele Mesmo*, de Paulo Duarte (Todavia, 2022). Também integra o grupo Estudos Pessoaanos da Universidade de São Paulo (estudospessoanos.fflch.usp.br).

FLÁVIO RODRIGO PENTEADO is a postdoctoral researcher on the *Estranging Pessoa* project and an integrated member of the Institute for the Study of Literature and Tradition at the Faculty of Social and Human Sciences of Universidade Nova de Lisboa (IELT — NOVA FCSH). He is also a adjunct visiting professor at the Lisbon Polytechnic Institute's School of Theatre and Cinema (ESTC–IPL), where he teaches the courses History of Theatre and Dramatic Literature. His work focuses on literary and theatrical modernity, with an emphasis on the works of Fernando Pessoa and Mário de Andrade. He has published over a dozen articles in specialized journals and book chapters, many of them centered on Pessoa. He edited, among others, the volume *Mário de Andrade por Ele Mesmo*, by Paulo Duarte (Todavia, 2022). He is also a member of the Estudos Pessoaanos group at the University of São Paulo (estudospessoanos.fflch.usp.br).

Athena e o argonauta das sensações verdadeiras: Com um testemunho do professor Antônio Nogueira

[*Athena* and the argonaut of true sensations:
With a testimony from Professor Antônio Nogueira]

Caio Gagliardi*

Palavras-chave

Athena, Fernando Pessoa, Alberto Caeiro, Poema XLVI, *O guardador de rebanhos*.

Resumo

Este estudo destaca o papel singular da revista *Athena* como uma radiografia estética da obra de Fernando Pessoa. O enfoque está direcionado para o surgimento de Alberto Caeiro na revista, em 1925, a partir de um cotejo com o testemunho detalhado sobre a inclusão do poema XLVI no maior vestibular do Brasil, em 2008. Especialista em Pessoa e um dos corretores daquele exame, o professor Antônio Nogueira, ao analisar a questão que inclui o referido poema, revela uma omissão em sua formulação. Com base em suas observações, o ensaio evidencia os diferentes sentidos que esse poema assume na seleção de 23 textos da *Athena*, no conjunto completo de *O guardador de rebanhos*, bem como no excerto apresentado no referido exame.

Keywords

Athena, Fernando Pessoa, Alberto Caeiro, Poem XLVI, *The Keeper of Sheep*.

Abstract

This study highlights the singular importance of the *Athena* magazine as an aesthetic x-ray of Fernando Pessoa's work. Its focus is directed towards the emergence of Alberto Caeiro in the magazine, in 1925, through a comparison with the detailed testimony regarding the inclusion of poem XLVI in Brazil's largest college entrance exam in 2008. An expert on Pessoa and one of the examiners of that test, Professor Antônio Nogueira, when analyzing the question that includes the mentioned poem, reveals an omission in its formulation. Based on his observations, the essay emphasizes the different meanings that this poem assumes in the selection of 23 texts from *Athena*, in the complete set of *The Keeper of Sheep*, as well as in the excerpt presented in the mentioned exam.

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

Embora Jorge de Sena tenha esclarecido, em sua alentada “Introdução ao *Livro do desassossego*”, escrita entre 1964 e 1969, que *Athena* “não pode ser considerada a revista da maturidade de Pessoa, como já foi afirmado, porque essa maturidade havia sido atingida (se maturidade podemos chamar-lhe) em 1914-1917, e se firmara na crise de 1918-1921” (SENA, 2000: 184), ainda assim, não há nada que se compare a ela no diversificado histórico editorial de Fernando Pessoa. Sob esse enfoque, resulta esclarecedora a sua comparação com *Orpheu* e *Presença*, as revistas fundadoras, respectivamente, do primeiro e do segundo modernismos em Portugal.

Se a cotejarmos com *Orpheu*, em que pese a singularidade histórica desta publicação, que se apresentava com sede em Portugal e no Brasil, e contava com um primeiro editor postíço, o jovem António Ferro, seus apenas dois números, publicados em 1915, ficaram restritos a Fernando Pessoa e a Álvaro de Campos. É verdade que ambos estavam representados pelo que de melhor haviam produzido até o período: o primeiro, como dramaturgo (“O marinheiro”) e poeta interseccionista (“Chuva oblíqua”); o segundo, como retrospectivamente decadente (“Opiário”) e nostálgica-mente futurista (“Ode triunfal” e “Ode marítima”). *Orpheu*, para além de ter se tornado o assunto do dia em Lisboa, marcou, enquanto geração e proposta de revolução expressiva, um momento único na história cultural de Portugal. Momento este, aliás, revivido dois anos depois, no volumoso número de *Portugal Futurista* (1917). Mas, se excetuarmos o Pessoa interseccionista, os *poemas sem suporte* de Mário de Sá-Carneiro e as, assim referidas, *odes futuristas* de Álvaro de Campos, não resta dúvida que *Orpheu* não se consolidaria, no plano estético, como uma revista modernista. Em seu número inicial, por exemplo, o tom dominante dos demais textos, somando-se a seleção de “Indícios de oiro”, de Sá-Carneiro, e a prosa de “Frizos”, de José de Almada Negreiros, aos poemas de Ronald de Carvalho, Alfredo Pedro Guisado e Armando Côrtes-Rodrigues, não era propriamente modernista, mas sim tardo-simbolista. Essa característica se repete com o conjunto de textos que compõem o número subsequente, assinados por Ângelo de Lima, Eduardo Guimaraens, Raul Leal, Violante de Cysneiros (pseudônimo de Côrtes-Rodrigues) e Luiz de Montalvor (cf. *Orpheu*, 1994; 2015). O derradeiro número publicado da revista produzia o confuso contraste da poesia desses autores com “Chuva oblíqua” e “Ode marítima”, poemas que se tornariam marcos incontornáveis do Modernismo e da moderna poesia portuguesa.

Já se compararmos *Athena* à longeva *Presença*, temos que considerar, justamente, os treze anos de duração da folha coimbrã, na qual, desde junho de 1927 (n.º 5), até maio de 1934 (n.º 41-42), Pessoa colaborou com 31 textos e, postumamente, com mais 13 textos. Esse montante de 44 textos (ao qual ainda se poderiam somar os 18 que foram publicados a seu respeito, entre notas, resenhas e análises críticas), iguala-se ao de João Gaspar Simões, editor e crítico mais influente da revista, ficando apenas atrás dos outros dois editores, José Régio e Adolfo Casais Monteiro. Pessoa, que nada

tinha de presencista, posto que o seu *fingimento* poético afrontava a *sinceridade* pretendida nos manifestos da revista,¹ imprimiu a sua marca na *Presença*, tornando-se, pela altíssima qualidade da contribuição enviada, sua figura poética principal. A *Presença* veiculou uma seleção incomparável de seus textos, entre os quais “Autopsicografia”, “Tabacaria”, “Aniversário”, “O oitavo poema de O guardador de rebanhos”, “Já sobre a frente vã se me acinzenta”, “Quando Lídia, vier o nosso outono”, “Apontamento”, “Datilografia”, “O Andaime” e “Apostila” (cf. *Presença*, 1993).

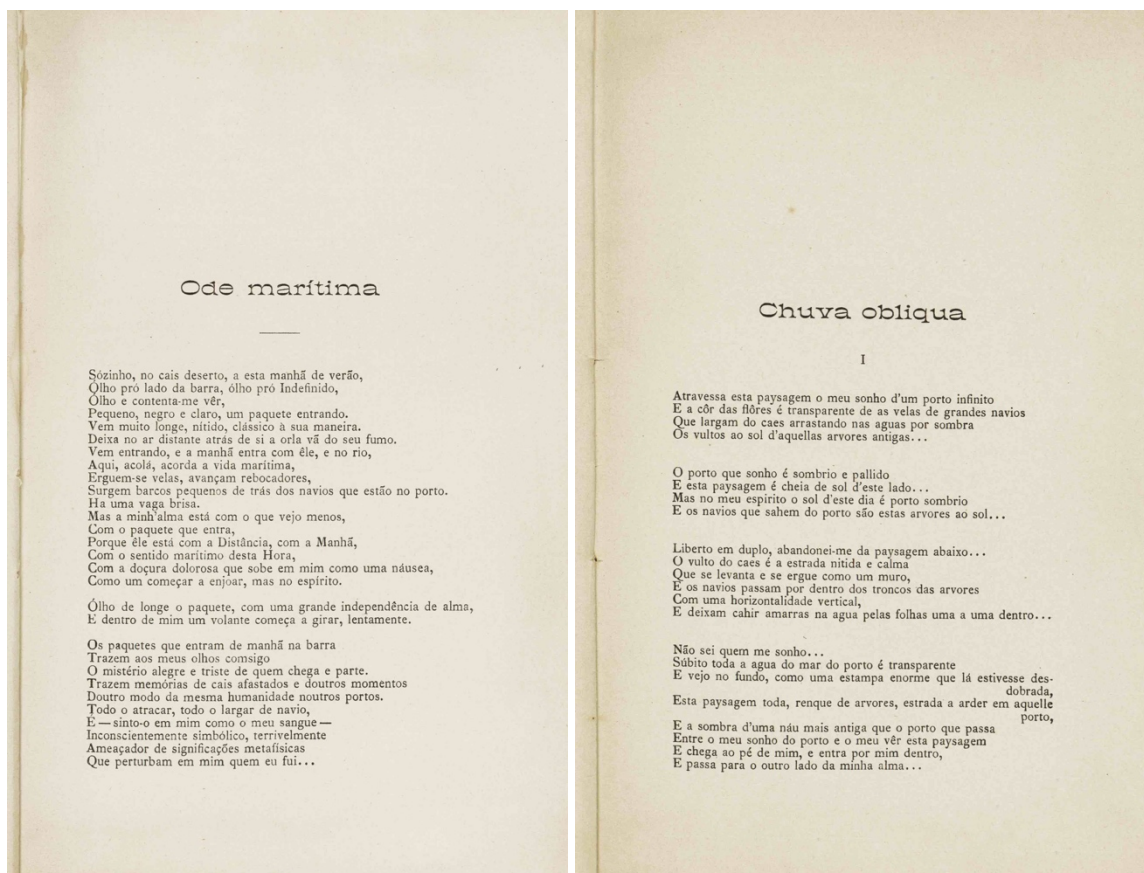


Fig. 1. Álvaro de Campos, “Ode marítima”. *Orpheu*, n.º 2, abril – junho de 1915, pp. 130-152.

Fig. 2. Fernando Pessoa, “Chuva oblíqua”. *Orpheu*, n.º 2, abril – junho de 1915, pp. 160-164.

Em que pese o valor histórico e o virtuosismo poético dessas duas revistas decisivas (em cujo grupo se poderia, sem dúvida, acrescentar ainda a revista *Contemporanea*, com seus treze números mais um *specimen* publicados entre 1922 e 1926²) é *Athena*, conforme procuraremos demonstrar, o periódico que oferece a mais completa radiografia estética da obra de Pessoa.

¹ Desenvolvi essa leitura em GAGLIARDI (2021).

² A revista *Contemporanea* publicou textos de fundamental importância na obra de Pessoa, entre os quais destacam-se “O banqueiro anarquista”, “António Botto e o ideal estético em Portugal”, “Mar português”, “Soneto já antigo”, “Lisbon revisited (1923)”, “Natal” e “O menino da sua mãe”. Para



Fig. 3. Álvaro de Campos, "Tabacaria". *Presença*, n.º 39, julho de 1933, pp. 1-2.

Pela batuta de Pessoa, seu diretor literário, *Athena* assume um papel performativo *sui generis* como contorno de sua obra. O que ocorre nos cinco números da revista é um jogo dramático, no sentido hegeliano de drama, isto é, uma colisão de forças. Dez anos antes, em *Orpheu*, Fernando Pessoa, dando-se a conhecer a si e a Álvaro de Campos, não teve tempo para isso. Mas nos três números da revista editados em outubro, novembro e dezembro de 1924, e nos dois últimos, em janeiro e fevereiro de 1925, encontra-se, num curto período, uma quantidade substancial da obra publicada durante a vida de Pessoa. Essa concentração, em oposição à extensão

uma abordagem da poesia de Pessoa em *Contemporanea*, cf. GAGLIARDI (2021) e também o número especial da revista *Pessoa Plural* (n.º 22) sobre o tema.

temporal e à diversificação de nomes de *Presença*, favoreceu um arranjo mais coeso e sugestivamente dialógico da obra. A sua reunião poética é composta por nada menos que 20 odes de Ricardo Reis, 16 poemas de Fernando Pessoa e 39 de Alberto Caeiro (sendo 23 de *O guardador de rebanhos* e 16 de *Poemas inconjuntos*).

Se é na revista *Athena* que Reis e Caeiro são apresentados, em bloco, isso também ocorre, a bem ver, com o ortônimo. Para compreendê-lo, basta considerar o histórico de suas publicações anteriores, ao todo 11 poemas (ou conjunto de poemas, como “Chuva oblíqua” e “Passos da cruz”, por exemplo), distribuídos ao longo de nove anos e em nove veículos diferentes (cf. PESSOA, 2009): *A Renascença* (1914), *Orpheu* (1915), *Exílio* (1916), *Centauro* (1916), *O Heraldo* (1917), *Portugal Futurista* (1917), *Acção* (1920), *Contemporanea* (1922) e *Folhas de Arte* (1924). Esse percurso episódico de publicações não oferecia condições para que se formulasse uma ideia suficientemente clara a respeito do ortônimo (apesar da inexistência desse termo até a publicação da *Tábua bibliográfica*, em dezembro de 1928; *Presença*, n.º 17, 1993: 250). É a massa de 16 poemas publicados no número 3 de *Athena* que cumpre esse papel.³

Além disso, a revista conta com um texto de Pessoa em memória de Mário de Sá-Carneiro, traduções de Edgar Allan Poe, Walter Pater e O. Henry, o manifesto de apresentação, intitulado “Athena”, também assinado por Pessoa, oito epigramas da *Antologia Grega*, e os artigos teóricos de Campos (“O que é a metaphysica”, *Athena*, n.º 2, 1983: 59-62); e “Apontamentos para uma esthetica não-aristotelica”, *Athena*, n.ºs 3-4, 1983: 113-115 e 157-160). Esse impressionante conjunto de 86 textos em apenas cinco números (ou cinco meses) faz de *Athena* tanto o mostruário mais completo dessa obra, como o palco de um conflito de valores opostos entre si encenado por Pessoa e seus heterônimos.

A “Matéria Controversa” da *Athena*

O desacordo mais evidente que se coloca na revista é estabelecido por Álvaro de Campos, ao polemizar, em “O que é a metaphysica?”, com o artigo de apresentação escrito por Pessoa, o qual cumpre a função de integrar artificialmente os poemas na estética de uma arte superior, que tivesse por finalidade elevar os espíritos. Eis como Campos polemiza com o colega: “Na opinião de Fernando Pessoa, expressa no ensaio *Athena*, a filosofia – isto é, a metaphysica – não é uma sciencia, mas uma arte. Não creio que assim seja. Parece-me que Fernando Pessoa confunde o que a arte é com o que a sciencia não é” (*Athena*, n.º 2, 1924: 59).

Na lista a seguir, Pessoa enumera, entre outros textos, o artigo de apresentação, assinado por ele próprio, e os dois artigos de Álvaro de Campos, publicados em

³ Em *Contemporanea* (n.º 4), temos o mostruário significativo de uma faceta do ortônimo com a publicação da que viria a ser a segunda parte de *Mensagem*, intitulada “Mar português” (pp. 9-14).

Athena, sob o ilustrativo título de “Matéria Controversa” (cf. Fig. 4). Em nota subsequente, oferece, como critério para a reunião, o “íntimo fio polemico” que os liga. Esse propósito inclui, como se vê, a participação do escritor Mário Saa, que, de fato, publica, em *Athena*, “A Álvaro de Campos – ou apontamentos sobre ‘Apontamentos para uma esthetica não-aristotelica’” (*Athena*, n.º 4, 1924: 165-167).

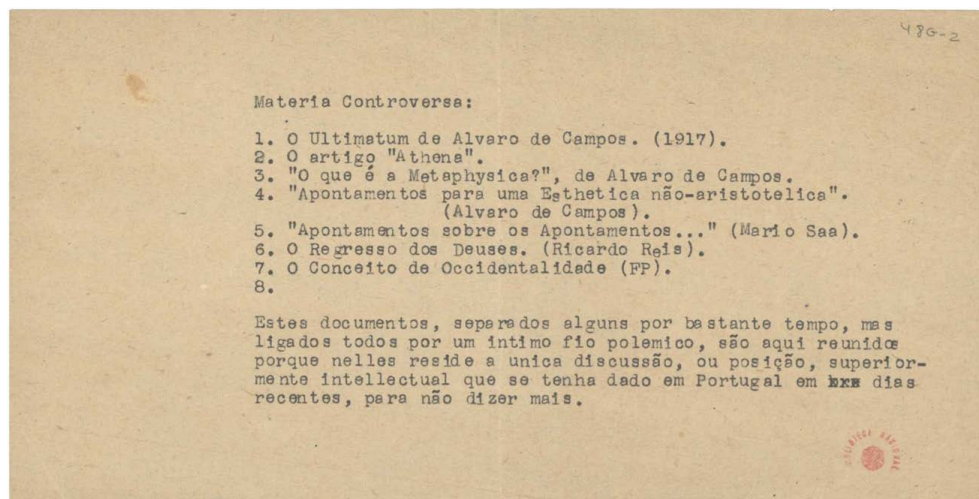


Fig. 4. Fernando Pessoa, “Matéria Controversa” (BNP/E3, 48G-2; post 1925).

Chama a atenção que Pessoa tenha incluído Mário Saa, autor do polémico *A invasão dos judeus* (1925) – publicado, aliás, naquele mesmo ano –, nesta reunião destinada a Álvaro de Campos, Fernando Pessoa e Ricardo Reis. Pessoa esquipara, assim, a posição de Saa às demais, caracterizando-a como uma exceção “superiormente intelectual” em Portugal.

Saa, que já havia publicado seus “Poemas da razão mathematica” em *Athena* (n.º 3, dez. de 1924), fazendo companhia à primeira parte do referido ensaio de Campos, tem o seu comentário a ele veiculado, justamente, em *Athena* (n.º 4, jan. de 1925), no mesmo número em que se publica a segunda parte dos “Apontamentos” de Campos. Provavelmente, Saa conheceu o ensaio do colega antes de sua publicação na revista. Mas, a bem ver, o seu comentário é, em sua maior parte, descritivo, constituindo-se mais como uma resenha do ensaio de Campos do que propriamente uma tentativa de polemizar com ele. O ponto em que Saa discorda de Campos pouco afeta as ideias do heterônimo, o qual Saa considera, aliás, “o maior dos racionalistas” (*Athena*, n.º 4, 1925: 167). Fazendo parte do grupo de *Athena*, Saa termina, na verdade, por divulgar o texto anterior, e por compactuar com o projeto heteronímico, conferindo, com a sua presença empírica, teor de realidade ao debate.

A maior parte desse artigo reproduz as palavras e a argumentação intrincada de Campos, não apresentando, portanto, autoria inteiramente distinguível do ensaio precedente. Quando isso não ocorre, Saa tece elogios explícitos ao colega, sobre o modo como “o artista Alvaro de Campos” “sustenta com brilho a sua ideia” (*Athena*,

n.º 4, 1925: 166). O trecho a seguir, repetido *ipsis litteris* na abertura dos dois primeiros parágrafos de Saa, é o mais evidente dessas passagens laudatórias: “Alvaro de Campos, cujo talento, só comparável ao de Fernando Pessoa, eu tanto admiro” (*Athena*, n.º 4, 1925: 165). Além disso, no texto é nítida a presença de jogos de ideias à maneira de Pessoa. Um dos mais identificáveis é o seguinte: “A meu ver o seu ponto de vista equivale à penetração do sentido materialista no domínio da Arte, sentido esse que está em notável contradição (e ora, pois, em absoluta conformidade!) com o espírito altamente racionalista de Alvaro de Campos” (*Athena*, n.º 4, 1925: 165). O jogo antitético entre “contradição” e “conformidade”, enfatizado pelos adjetivos “notável” e “absoluta”, é marcadamente pessoano. A título comparativo, em *O guardador de rebanhos*, por exemplo, ao anunciar as quatro canções que escrevera estando doente, Caeiro explica: “Concordam com aquilo que não concordam... | Estando doente devo pensar o contrário | Do que penso quando estou são | (Senão não estaria doente)” (PESSOA, 2007: 40).

Contradição e conformidade; concordar e não concordar – esse gênero desconcertante de argumentação é frequente na obra de Pessoa. A associação de ideias presente nesse panegírico disfarçado de polêmica justifica a suspeita de que Pessoa tenha participado, direta ou indiretamente, de sua elaboração. Afinal, dirigido por Pessoa, Saa se empenhava em promover o artigo de Campos.

As páginas de Pessoa na revista, quando consideradas em sua completude, encenam um elaborado arranjo conflitual de ideias, valores e perspectivas, que, tal como proposto pelo escritor, inclui, após a anteriormente referida resposta de Campos, um surpreendente Alberto Caeiro. Esse novo poeta surge, no quarto número de *Athena*, como “qualquer coisa natural”, sem “ambições nem desejos”, incomodado com os pensamentos, que são, para ele, o subterfúgio daqueles que não sabem olhar. No poema XXXIX, Caeiro dá as costas ao mistério que assombra os mundos de Pessoa e de Campos: “O mysterio das cousas, onde está elle?” E, como resposta: “As cousas são o unico sentido occulto das cousas” (*Athena*, n.º 4, 1925: 152-153). É especificamente ao Campos de “O que é a metaphysica?” que Caeiro responde, ao afirmar, na abertura do poema V (o segundo de sua antologia em *Athena*), que “Ha metaphysica bastante em não pensar em nada” (*Athena*, n.º 4, 1925: 146). O seu pensar sobre não pensar reduz ao ridículo o conflito filosófico dos colegas.

Mas, assim que o leitor percorre o último verso do poema XLIX, aquele que encerra o conjunto, “E lá fora um grande silencio como um deus que dorme” (*Athena*, n.º 4, 1925: 156), e, extasiado com o que se deparou até ali, espia a página da direita da revista, depara-se com o exato oposto do universo particular e anti-solidário de Caeiro: “Acima de tudo, a arte é um fenômeno social” (*Athena*, n.º 4, 1925: 157). Ora, o reaparecimento de Álvaro de Campos, encabeçando a segunda parte de “Apontamentos para uma esthetica não-aristotelica” (ensaio que responde, pelo menos em

parte, ao artigo de apresentação da revista), produz um evidente tensionamento crítico com os poemas imediatamente anteriores a ele.

Com *Athena*, Pessoa ofereceu um plano diretor de sua obra. O que o diferencia de seus muitíssimos planejamentos editoriais, foi o fato de seu autor o ter ensaiado publicamente. A noção de conjunto projetada nas páginas da revista é posterior e já muito distante daquela formulada na vanguarda de 1915, quando o maior vulto poético era Álvaro de Campos. Uma década depois, *Athena* não publica um único poema do engenheiro sensacionista. O seu posto é agora ocupado por Ricardo Reis e Alberto Caeiro. Pessoa abandona o espetáculo das vanguardas, que nunca o fascinaram verdadeiramente, para defender uma arte equilibrada, em que o concreto e o abstrato estivessem em harmonia. É, porventura, esse o momento em que toma consciência do binômio central de sua poesia, balanceado entre a “particularidade da emoção” e a “universalidade da razão”, e por ele identificado, no artigo de apresentação, como um atributo de Apolo: “A arte é a expressão de um equilíbrio entre a subjectividade da emoção e a objectividade do entendimento, que, como emoção e entendimento, e como subjectiva e objetivo, se entreopõem, e porisso, conjugando-se, se equilibram” (*Athena*, n.º 1, 1924: 6).

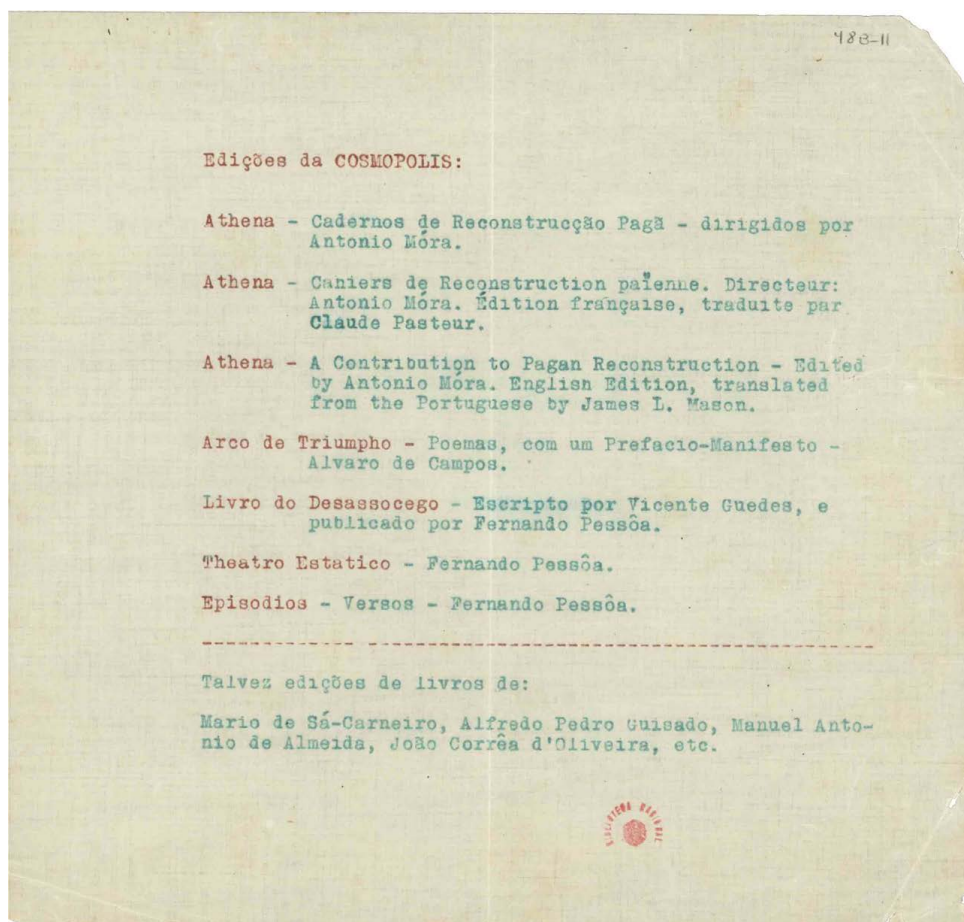


Fig. 5. Fernando Pessoa “Edições da COSMOPOLIS” (BNP/E3, 48B-11; c. 1915).

No seio dessa reelaboração, é, portanto, significativo atentar para o que mais nitidamente aproxima as composições do ortônimo, de Reis e de Caeiro umas às outras em *Athena*. Segundo Pessoa, o seu ponto de intersecção é o seu tom. Trata-se de textos que, para o editor literário da revista, entristecem-nos por nos tornarem conscientes de nossa imperfeição. Esse sentimento é nítido diante da “Pobre velha musica!”, que lança a felicidade de quem a ouve para um imaginário “outrora agora” (*Athena*, n.º 3, 1924: 83), ou no canto da ceifeira, que “canta sem razão!” (*Athena*, n.º 3, 1924: 88),⁴ despertando a aspiração impossível de viver inconscientemente como ela, estando ao mesmo tempo consciente disso. Embora seja a poesia do ortônimo aquela que mais nitidamente provoca esse sentimento, o mesmo ocorre ao sermos despertados, por Reis, para a insignificância humana diante dos deuses, os quais não nos consentem “mais que a vida” (*Athena*, n.º 1, 1924: 20). Resta-nos tão somente a ciência de aceitá-lo, sabendo que não passamos de “nada dentro de nada” (*Athena*, n.º 1, 1924: 21). O desânimo estético desses poemas na *Athena* refluí, embora mais sutilmente, pelas composições de Caeiro, eivadas daquele seu contentamento descontente, nas quais se prega a aceitação solitária de tudo com uma “tristeza” que “é socego | porque é natural e justa” (*Athena*, n.º 4, 1924: 145). Se o desalento é uma evidência nos poemas assinados pelo ortônimo, a aparente solaridade de Caeiro e a moderação fictícia de Reis não são capazes de apagar a sua profunda melancolia.

Pessoa apresenta viva consciência desse diapasão comum aos poemas, e encontra sua sintonia por meio dos seguintes termos de seu artigo de apresentação: “Se a arte ínfima tem por dever entreter, se a média tem por mister o embellezar, elevar é o fim da suprema. Porisso toda arte superior é, ao contrario das outras duas, profundamente triste. Elevar é deshumanizar, e o homem se não sente feliz onde se não sente já homem” (*Athena*, n.º 1, 1924: 8).

No plano poético, em consonância com esse propósito, destinava-se à *Athena*, afinal, o grande poema do ortônimo sobre o tema, e um dos maiores de toda a obra: “Ella canta, pobre ceifeira”. Não parece ser mero acaso Pessoa tê-lo escolhido para fechar o conjunto de 16 poemas assinados com o seu nome. É ali que, em tom desconsolado, lê-se o espantoso verso “O que em mim sente stá pensando” (*Athena*, n.º 3, 1924: 88), síntese absoluta das categorias oposicionais que ocupam o centro de sua poética, já antecipadas na apresentação da revista.

⁴ Publicado anteriormente na revista *Terra Nossa* (1916), esse verso foi modificado de “Canta! Arde-me o coração” para “Ah, canta, canta sem razão!”. A respeito da análise detalhada realizada por Jorge de SENA (2000) a respeito das mutações pelas quais passou o poema, Daiane Walker Araujo afirma: “Dentre os estudos de Sena acerca de Fernando Pessoa, talvez o texto mais ostensivamente exemplar dessa escrita de vestígios seja o ensaio ‘Ela canta, pobre ceifeira’, escrito entre 1965 e 1966, que não chegou a ser concluído e publicado pelo autor. Ali, claramente se percebe o anseio do crítico por encontrar o vínculo fundamental entre as variações do estilo pessoano (ou a sua evolução estilística) e o exercício de sua vontade criadora (ou a evolução de sua consciência estética) (ARAUJO, 2017: 40).

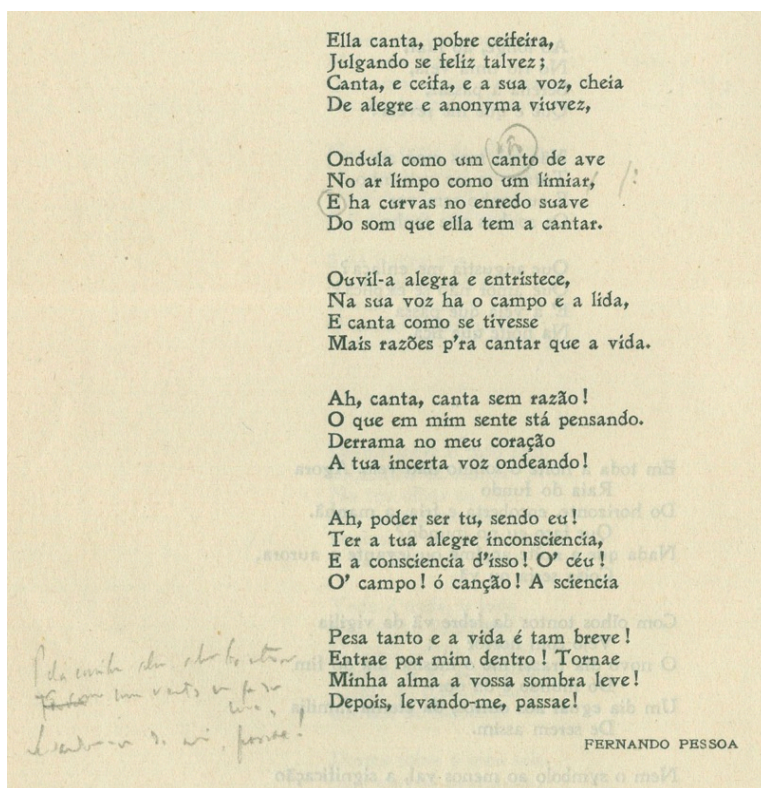


Fig. 6. Fernando Pessoa. "Ella canta, pobre ceifeira". *Athena*, n.º 3, dez. 1924, p. 88 (pormenor).
<https://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/0-28>

Àquela altura, vale dizer, o Campos de *Athena*, formulador de estéticas e debatedor crítico e teórico de seu tempo, era um ramo apenas de uma árvore repleta de galhos prestes a florescer longe dali.

À guisa de testemunho

É no contexto dessas proposições e objeções, as quais compõem a tertúlia pessoana em *Athena* (e da qual ofereci apenas uma amostragem), que se publica o poema XLVI de *O guardador de rebanhos*. Este artigo traz um testemunho significativo a seu respeito, por iluminar o papel fundamental que ele desempenha na estrutura da obra. E é justamente o seu enquadramento, digamos, *polemizante*, em *Athena*, que melhor destaca tanto o seu nexos quanto a sua função.

Ao me convidarem para contribuir com este número especial da *Pessoa Plural*, Steffen Dix e Carlotta Defenu me ofereceram o pretexto para que eu escrevesse a Antônio Nogueira, um *expert* na obra de Pessoa. Antônio é um amigo a um só tempo despretenso e brilhante, desinteressado pelo mundo acadêmico, e que só saiu do completo anonimato depois de eu ter publicado uma carta sua – um texto fundamental a respeito de um poema (mas também da poética, como um todo) de Álvaro de Campos – endereçada à professora Cleonice Berardinelli, na revista *Metamorfoses* (GAGLIARDI, 2022: 12-23).

Quando solicitado, Antônio me autoriza a publicar as suas ideias e a fazer referência ao seu nome, embora, segundo ele, fosse mais prático que eu as tomasse como minhas, porque, como ele diz, *é perda de tempo alimentar vaidades nessa vida*. Quem, nos nossos dias, seria capaz de tal desprendimento? Foi assim que expus como minhas, ideias que foram, pelo menos em parte, discutidas consigo, numa apresentação que realizei sobre Ricardo Reis, no II Congresso Internacional “Pessoa convivia pessoas – nos 90 anos da *Mensagem* e nos 50 anos do 25 de Abril” (GAGLIARDI, 2024), ocorrido recentemente em Brasília. É assim que faço justamente agora, ao relatar, dezesseis anos depois, o acontecido, no ano de 2008, com o referido poema XLVI, deslocado da seleção de 23 poemas de *Athena* e, posteriormente, do conjunto completo de 49 poemas que compõem *O guardador de rebanhos*, para o maior exame vestibular do Brasil, envolvendo milhares de inscritos e, posteriormente, um número incontável de estudantes e professores que se depararam com certa questão durante os seus estudos.

Antônio, corretor

Estamos em janeiro de 2008. O jovem doutor Antônio Nogueira compõe o grupo formado por professores e pesquisadores da área de letras, responsável pela correção da prova de português da segunda fase do maior vestibular do Brasil. Antônio ocupa silenciosamente um dos cantos de uma longa e rumorosa mesa retangular. Apesar dos 34 graus célsius que fazem do lado de fora do edifício, ele veste uma blusa abotoada até o pescoço para se proteger do vento glacial que sopra dos aparelhos de ar-condicionado instalados no alto das paredes.

Como se quisesse demonstrar disponibilidade, o supervisor caminha de um lado para o outro da sala. Gaspar impressiona os corretores por estar de mangas de camisa. Ele carrega o controle do ar-condicionado no bolso de trás da calça. A temperatura mínima que esses aparelhos atingem é 18 graus. Por dedução, sabemos qual é o motivo das unhas de Antônio estarem roxas, por que ele se encolhe na cadeira como uma ovelha tosquiada, e o que o leva a acompanhar de soslaio, com ares de assassino, os passos lépidos de Gaspar por entre as fileiras de mesas. Se repararmos bem, Antônio usa ainda um par de acessórios – um tampão de espuma laranja inserido em cada ouvido.

Ao longo de duas semanas, nosso corretor avalia milhares de respostas dos vestibulandos, sonha cinco vezes com algumas intrigantes formulações, passa nada menos do que sete horas entre discussões a respeito das respostas encontradas por ele e pelos colegas, e reproduz ou ouve deles as barbaridades com as quais se deparam no lugar das soluções. São os ossos do ofício. Incômodos vêm e vão. Como de hábito, os jornais publicam, no dia seguinte à aplicação da prova, comentários de professores de cursinhos pré-universitários sobre a dificuldade e a atualidade do

exame. Os cursinhos formulam seus gabaritos, distribuídos em folhetos e divulgados em páginas na internet. Com pequenas variações, os principais deles respondem de modo similar aos itens a) e b) que compõem a questão 08, da qual Antônio é um dos corretores. Nada ao longo do processo chega a marcá-lo negativamente. Nada, a não ser uma coisa – uma coisa que Antônio não pode superar: a própria questão 08. Vamos a ela.

A Questão 08 da Fuvest

FUVEST 2008

Q.08

Sou o descobridor da Natureza.
Sou o Argonauta* das sensações verdadeiras.
Trago ao Universo um novo Universo
Porque trago ao Universo ele-próprio.

Alberto Caeiro, *Poesia*.

*Argonauta: tripulante lendário da nau mitológica Argo; por extensão, navegador ousado.

Nos versos acima, Alberto Caeiro define-se a si mesmo de um modo que tanto indica sua semelhança como sua diferença em relação a um tipo de personagem de grande importância na História de Portugal.

- a) Em sua definição de si mesmo, a que tipo de personagem da História portuguesa assemelha-se o poeta? Explique brevemente.
- b) Considerados no contexto geral da poesia de Alberto Caeiro, que diferença esses versos assinalam entre o poeta e o referido tipo de personagem histórica de Portugal? Explique sucintamente.

<https://acervo.fuvest.br/>
consultado em 15-08-2024.

Antônio relê a questão, dessa vez atentando a cada detalhe. Que livro é esse, *Poesia*? Não seria *Poemas completos de Alberto Caeiro*? Não vem ao caso. Ele se atém à nota: ela já não responderia à primeira pergunta? A que tipo de personagem da história de Portugal Caeiro se equipara, senão, justamente, ao descobridor, ou ao “navegador”, figura central da expansão marítimo-comercial durante o século XVI? É mais complicado errar do que acertar a questão – é a conclusão a que Antônio chega com um breve sorriso. Um pouco decepcionado, o diligente corretor se volta para o item seguinte. Eis o xis da questão.

Qual é a diferença, afinal, entre Caeiro e o navegador? Segundo esses quatro versos, a diferença se estabelece entre duas concepções de “descobridor”. Os navegadores prestam serviço à Coroa e são movidos direta ou indiretamente pela glória e pela cobiça. Ao encontrarem novos territórios para expandir rotas comerciais e ampliar zonas de extração, eles enriquecem o império colonial. Para estes argonautas, digamos, das sensações falsas, as descobertas não valem por si mesmas, como novidade, mas pelos dividendos que representam para a monarquia portuguesa. Já Caeiro é um descobridor por ser capaz de olhar para o mundo sem a sua carga representativa, seja ela econômica, política ou metafísica. O que lhe interessa é a realidade empírica, revelado pelo olhar virginal, desinteressado, que busca nas coisas nada além delas mesmas. Trata-se, portanto, de perceber o mundo em si, exclusivamente a partir dos sentidos.

Essa seria, com um excesso de desenvolvimento, uma “resposta cheia”, tal como, mais tropo menos tropo, Gaspar orientou que se realizasse a avaliação.

Ocupadíssimo com as centenas de questões que deve corrigir diariamente, Antônio não dispõe de tempo para colocar seu desassossego em palavras, embora o incômodo persista como uma unha encravada. Para ele, esse “poeta”, ou essa imagem do “descobridor” – que “gabarita” a questão, segundo expressão que Gaspar pronuncia de boca cheia – não é Caeiro. Durante o rápido treinamento pelo qual os corretores passaram, Antônio chegou a levantar a mão, e assim que o supervisor olhou em sua direção e disse, com voz de general, “Você! Fale alto, para que todos ouçam!”, Antônio esboçou, para que ninguém ouvisse: “mas esta é apenas a proposição”. Imediata e incompreensivelmente, o supervisor agradeceu com um “Obrigado!”, que soou como se ele tivesse batido uma porta, e passou adiante, abandonando o viajante solitário que lançara aquele quase imperceptível comentário no espaço gélido da sala.

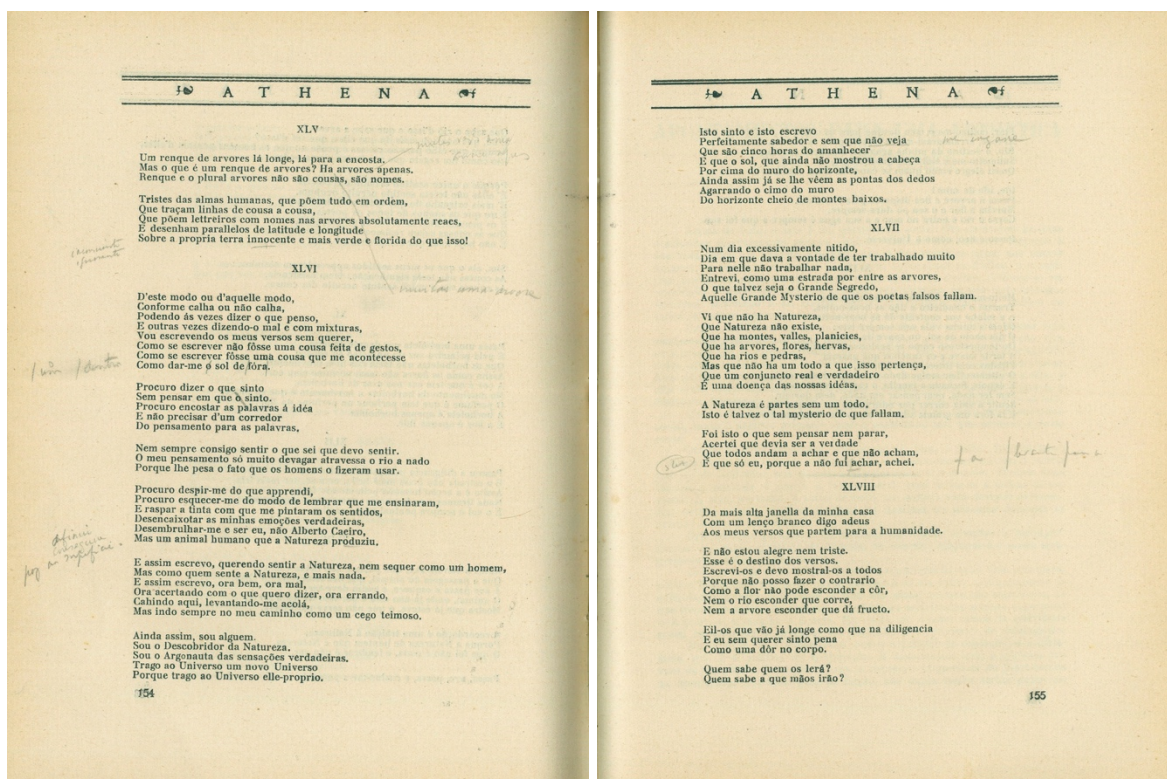
O poema XLVI, em *Athena* e em *O guardador de rebanhos*

Ao final do dia, Antônio se dispõe a reler o poema XLVI, aquele do qual haviam extraído a famigerada passagem. E o que ali se passa lhe parece justamente ser o contrário do que a questão demanda. Pela edição fac-similada de *Athena*, ele percorre a primeira seleção de 23 poemas de Caeiro. É o seu cartão de visitas para o mundo. Mas, apesar do numeroso conjunto, Caeiro não se mostra ali em seu todo. Na revista não está presente, por exemplo, aquele poeta que anuncia ter, a certa altura, adoecido, e então escrito quatro canções que são o oposto do que ele procura ser quando está são. Nessas canções de exceção, Caeiro recorre, por vezes, à rima, a metáforas explícitas e a expressões de desejo: a expressão “Quem me dera”, em tudo contrária ao heterônimo que não sonha e não aspira, abre o poema XVI e nada menos que quatro das cinco estrofes do poema XVIII (PESSOA, 2007: 72). A exclusão desses

poemas resulta na apresentação de um Caeiro imaculado, o mais próximo possível do ideal sensacionista, isto é, da imagem que ele mesmo projeta de si.

Também não aparece em *Athena* o mais longo e mais conhecido dos poemas de Caeiro: o oitavo, responsável por realizar uma ruptura na linearidade do conjunto de *O guardador de rebanhos*. Depois desse poema, Deus e os mitos cristãos deixam de representar um obstáculo à visão objetual do mundo. Esse evangelho segundo Caeiro, estampado isoladamente em *Presença* (n.º 30, 1931: 6-7), é, sem dúvida, o poema mais herético que Pessoa jamais escreveu.

A leitura do conjunto de 49 poemas de *O guardador de rebanhos* nos revela, com maior nitidez, a procura de uma naturalidade de expressão que é, no fundo, argumentativa; de um olhar límpido que se deixa turvar pelo pensamento; e de uma convicção que vacila diante da impossibilidade de Caeiro ser o menino Jesus que o oitavo poema encarna como voz interiorizada e descomplicada – como voz de um mestre que, mais complexo e menos uniforme do que o menino, não se reduziu aos próprios ensinamentos. Já na seleção da revista que Antônio folheia, o Caeiro que Pessoa nos apresenta é, salvo uma exceção, de uma integridade ímpar. Em *Athena*, temos um Caeiro desmembrado: o primeiro Caeiro menos 26 poemas. Este Caeiro de janeiro de 1925 é um sujeito sem grandes sobressaltos, despido de vacilos e complicações de espírito.



Figs. 7 e 8. Alberto Caeiro. "Poema XLVI". *Athena*, n.º 4, fev. 1925, pp. 154-155.

<https://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/0-28>

O que ocorre, no entanto, é que, percorrendo esse Caeiro lapidado pelas páginas de *Athena*, ao chegar no poema XLVI, Antônio se surpreende. Esse poema é, justamente, a ressalva que Pessoa faz aos demais.

Desde o seu verso de abertura, “Deste modo ou daquele modo”, o eu lírico confessa suas hesitações, deixando claro que é impossível se tornar aquele que pretende ser: “Procuro dizer o que sinto | Sem pensar em que o sinto. | Procuro encostar as palavras à ideia | E não precisar dum corredor | Do pensamento para as palavras” (PESSOA, 2007: 72). Antônio repara em como a repetição do verbo “procurar” reforça o seu contrário, isto é, não conseguir. A dicção do mestre assemelha-se, nesse poema, à de um discípulo – um discípulo de si mesmo. O que estamos lendo, Antônio se agita, é esse “corredor do pensamento”. E então Caeiro lança uma nova confissão de uma coerência impossível: “Nem sempre consigo sentir o que sei que devo sentir” (PESSOA, 2007: 72). O peso da cultura e da memória já reveste o pensamento e as sensações de sentidos prévios, de conotações específicas. Como Caeiro pode ser Caeiro se todas as coisas, afinal, já se apresentam paramentadas de significados?

A procura de Caeiro está em desautomatizar o próprio olhar, aprender a desaprender, sentir sem o condicionamento que a cultura, a história e a vida em sociedade implicam. Em suas próprias palavras, Caeiro esforça-se para “raspar a tinta com que” lhe “pintaram os sentidos”, “desencaixotar as” suas “emoções verdadeiras”, e, uma vez despido, desembrulhado, ser apenas ele, “não Alberto Caeiro, | Mas um animal humano que a Natureza produziu” (PESSOA, 2007: 72). Por que “não Alberto Caeiro”? Porque mesmo os nomes carregam uma genealogia cultural, prendem-nos a um sentido pregresso. Ser um “animal” não significa simplesmente ser um selvagem, mas voltar ao estado de liberdade protocultural, como uma *tabula rasa*.

Antônio chega até aí com uma impressão nítida a respeito do papel que Pessoa conferiu ao poema XLVI nesse conjunto mais breve. Coube a ele revelar o desvão ontológico entre o que Caeiro projeta como imagem de si e o que Caeiro realmente é. Embora esse poema tenha função similar em *O guardador de rebanhos*, ali esse efeito é diluído pela configuração de uma personalidade mais intrincada e cambiante. Sob diferentes ângulos, o poema XLVIII é antecipado por outros que foram excluídos de *Athena*. Ali, por esse motivo, ele se destaca: seu efeito de leitura é sensivelmente mais impactante dada a sua singularidade.

Quando lemos Caeiro, estamos muito próximos da “hipótese da estátua”, através da qual o empirista inglês Étienne de Condillac, baseando-se nos estudos de Locke e David Hume, procura demonstrar, no *Tratado das sensações* (1754), que a única forma de se obter uma sensação pura seria anulando a memória e ativando apenas um órgão do sentido por vez (CONDILLAC, 1993). O sensacionismo de Caeiro conta com essas heranças empiristas. Já Bergson define a “sensação pura”, no *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* (1889), como um estado no qual o indivíduo perde a consciência de si e se confunde com o que vê, com o que sente (cf. BERGSON,

1970). Ora, Caeiro dirá, justamente, “sou do tamanho do que vejo” (PESSOA, 2007: 27). Mas esse ideal perceptivo é inatingível. Na *Fenomenologia da percepção* (1945), Merleau-Ponty demonstra a impossibilidade de se obter uma sensação pura, uma vez que os objetos, no ato da percepção, irremediavelmente se revestem de significados para o sujeito perceptor (MERLEAU-PONTY, 2018). Não nos consta que Antônio conheça esses textos, mas a sua intuição condiz com milhares de páginas empiristas e fenomenológicas: Caeiro não se limita a ser o que pretende ser. Ele é a projeção, a ética positiva e didática, a vontade de realização de um ideal empirista na poesia de Pessoa – de um sujeito que fosse só sensação.⁵

“Mas esta é apenas a proposição” é uma frase desacompanhada e triste de Antônio. E, no entanto, ela sintetiza muito. Quando Caeiro afirma, sempre no mesmo poema, “E assim escrevo, querendo sentir a Natureza, nem sequer como um homem, | Mas como quem sente a Natureza, e mais nada”, ele está, como constantemente ocorre em sua poesia, “ensinando-se a ser ‘Caeiro’” (PERRONE-MOISÉS, 2001: 198). Como um “cego teimoso” (PESSOA, 2007: 73), Caeiro é persistente, mas sabe que nos apresentou um paradigma que, ele próprio, não é capaz de realizar.

Então chegamos ao *trecho-Fuvest*. Nesse ponto, Antônio terá se surpreendido ainda um pouco mais. Isso porque a estrofe reproduzida na questão não está completa. Os examinadores suprimiram o seu primeiro verso: “Ainda assim, sou alguém” (PESSOA, 2007: 72). Ora, ao afirmar retumbantemente o que ele é, nos quatro versos reproduzidos pelo vestibular, Caeiro só pôde fazê-lo – com a convicção com que o faz – depois de assumir uma ficção existencial. A expressão “ainda assim” expressa oposição entra a ideia contida nos quatro versos subsequentes, que compõem a questão, e o sentido confessional e vacilante do texto como um todo. Apesar de saber que não pode chegar a ser apenas esse “animal humano que a Natureza produziu”, Caeiro projeta diante de si uma tábua de salvação, um “alguém” ideal, já distante da realidade. Depois de tanto esforço, de tanta procura hesitante e, por vezes, malograda ao longo dos poemas que compõem *O guardador de rebanhos*, o eu lírico faz essa afirmação com um laivo de angústia: preciso ser alguém. É este o sal do desengano que lhe está por detrás. A tragédia de Caeiro está em ele ter memória, em ser consciente. Mas sem a consciência, a sua poesia, que é toda reflexiva – um pensar sobre não pensar – não seria possível. Ao excluir o primeiro verso da estrofe, os examinadores ocultam a tensão dramática do poema, convertendo o desejo de ser em simples realização.

O faz-de-conta-Caeiro, de um sujeito que pudesse viver num eterno “pasma essencial”, sem abstrair o mundo percebido, com a sensação desarticulada da memória – um sujeito todo sentidos –, é um dado evidente do poema. Mas se o candidato que está às voltas com a questão 08 for capaz de diferenciar esse Caeiro ideal

⁵ Desenvolvi essa proposta de leitura em GAGLIARDI (2010).

de sua realidade ontológica, isto é, do drama que constitui a impossibilidade de a poesia-Caeiro se transformar no ideal-Caeiro, ele corre o risco de não a responder corretamente. Caeiro é mestre porque a sua poesia projeta um ideal de libertação, como um novelo voltado para fora – um arquí-Caeiro capaz de anular as inquietações do pensamento. Mas o que é a sua poesia, afinal, senão uma inquietação? Em que consiste o ideal-Caeiro senão numa falsa pista, num pretenso desejo de realização cujo resultado é a contradição? A sua grandeza está relacionada, justamente, com a impossibilidade, com o caráter dramático dessa aspiração – com a produção, e não a resolução, de tensões. O sentido total de Caeiro depende, afinal, da compreensão de que o seu ideal de percepção se mostra, de partida, irrealizável.

Já o verso de abertura d’*O guardador de rebanhos* é a proposição de um acordo ficcional: “Eu nunca guardei rebanhos, | Mas é como se os guardasse” (PESSOA, 2007: 16). Esse “é como se”, que se repetirá ao longo do primeiro e de outros poemas, é a proposição de um pacto com o leitor. Não somos tolos para não o aceitar. Mas o sentido total dessa poesia não pode desconsiderar a presença e a identidade desse “Eu” que abre o poema. É na distância existente entre o olhar transfigurador de Caeiro e a realidade efetivamente apreendida, que, para Eduardo Lourenço, “o seu verbo (a sua voz) irônica e gravemente se articula” (LOURENÇO, 2020: 232). Devemos ser capazes de atentar tanto para o pastor, quanto para esse sujeito que, em suas próprias palavras, nunca guardou rebanhos, e compreender qual deles é o sujeito, qual dele é o objeto desses poemas.

Na manhã seguinte, espremido no desvão ontológico entre o ser e o querer ser, Antônio está incomodado. Mas não na aparência. Em meio aos demais corretores, aos alunos que “gabaritam” a questão 08 e ao caminhar arrogante de Gaspar pela sala, cabisbaixo e aplicado, como se apertasse parafusos, ele parece reproduzir a irônica serenidade de Caeiro.

Bibliografia

- ARAÚJO, Daiane Walker (2017). “O poeta em ato: o processo de criação pessoana segundo Jorge de Sena”. *Estranhar Pessoa*, n.º 4, p. 39-47.
- Athena – Revista de Arte (1983). Diretores: Fernando Pessoa e Ruy Vaz. Edição facsimilada. Lisboa: Contexto.
- BERGSON, Henri (1970). *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Presses universitaires de France.
- Contemporânea (1915-1926). Diretor: José Pacheco. N.º specimen [1915]. <https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/CONTEMPORANEA/Contemporanea.htm>
- CONDILLAC, Etienne de (1993). *Tratado das Sensações*. Tradução de Denise Bottmann. Campinas: Editora da Unicamp.
- FUVEST. <https://acervo.fuvest.br/> Consultado em 15-08-2024.
- GAGLIARDI, Caio (2024). “Ricardo Reis, pelos jogos da representação de Saramago e de Pessoa. Apresentado no “Pessoa convida pessoas – nos 90 anos da Mensagem e nos 50 anos do 25 de Abril”. Universidade de Brasília, 2024. <https://pessoaconvidapessoas.wordpress.com/>
- _____. (2022). “Quando o desmascarar não vai desmascarado – carta do Professor Antônio Nogueira à Professora Cleonice Berardinelli”. *Metamorfoses*. Revista da Cátedra Jorge de Sena da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), vol. 18, n.º 1, p. 12-23. <https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/article/view/50999>
- _____. (2021). “Ler o Gesto: a concepção pessoana de publicação”. *Atas do Congresso Internacional Fernando Pessoa*. Lisboa: Casa Fernando Pessoa. v. 1. pp. 39-58.
- _____. (2010). “A falsa pista de um cego teimoso”. *Via Atlântica*, vol. 11, n.º 2, São Paulo, pp. 159-176. <https://doi.org/10.11606/va.v0i18.50753>
- HUME, David (1973). *Investigação sobre o entendimento humano*. Tradução de Leonel Vallandro. São Paulo: Abril Cultural.
- LOCKE, John (1973). *Ensaio acerca do entendimento humano*. Tradução de Aníbal Aiex. São Paulo: Abril Cultural.
- LOURENÇO, Eduardo (2020 [1973]). *Fernando Pessoa revisitado. Leitura Estruturante do Drama em Gente. Obras completas de Eduardo Lourenço*, vol. IX, *Crítica Pessoana I (1949-1982)*. Coord., ed. e notas de Pedro Sepúlveda. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 207-380.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1999). *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes.
- SENA, Jorge de (2000). *Fernando Pessoa & Cª heterónima (Estudo coligidos 1940-1978)*. Lisboa: Edições 70. 3ª. ed.
- Orpheu (1994). Edição fac-símile dos 3 números. Lisboa: Contexto.
- Orpheu (2015). Edição fac-similada da revista. Brochura editorial da autoria de Steffen Dix. Caixa de coleção forrada a tecido, serigrafada e numerada. Lisboa: Tinta da-china.
- PERRONE-MOISÉS (2001). *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*. São Paulo: Companhia das Letras.
- PESSOA, Fernando (2009). *Ficções do interlúdio*. Edição de Fernando Cabral Martins. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (2007). *Poesia completa de Alberto Caeiro*. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras.
- Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies* (2022), n.º 22. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.26300/x4rr-9a12>
- Presença* (1993). Edição facsimilada compacta. Contexto: Lisboa. 3 vols.

CAIO GAGLIARDI é Professor Associado de Literatura Portuguesa no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo. Concluiu três pesquisas de Pós-Doutoramento, sendo duas delas na Università degli Studi di Roma "La Sapienza" (2014 & 2019) e outra em Teoria Literária na Universidade de São Paulo (2008). Obteve os títulos de Mestre e Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2000 & 2005). É autor de *Fernando Pessoa ironista* (2024); *O renascimento do autor – autoria, heteronímia e fake memoirs* (2019) e organizador de *Fernando Pessoa & Cia. não heterônima* (2019), entre outras edições. Tem sistematicamente publicado ensaios e orientado pesquisas sobre Fernando Pessoa. Além disso, coordena o Grupo de Pesquisa "Estudos Pessoaanos" (<http://estudospessoanos.fflch.usp.br>).

CAIO GAGLIARDI is an Associate Professor of Portuguese Literature in the Department of Classical and Vernacular Letters at the University of São Paulo. He completed three postdoctoral research projects, two at the Università degli Studi di Roma "La Sapienza" (2014 & 2019) and another in Literary Theory at the University of São Paulo (2008). He holds a Master's and a Doctorate in Literary Theory and History from the State University of Campinas (2000 & 2005). He is the author of *Fernando Pessoa ironista* (2024); *O renascimento do autor – autoria, heteronímia e fake memoirs* (2019) and the editor of *Fernando Pessoa & Cia. não heterônima* (2019), among other publications. He has consistently published essays and supervised research on Fernando Pessoa. Additionally, he coordinates the research group "Estudos Pessoaanos" (<http://estudospessoanos.fflch.usp.br>).

De *Athena* a *O Ano da Morte de Ricardo Reis*: Nos bastidores do encontro de Saramago com Pessoa

[From *Athena* to *The Year of the Death of Ricardo Reis*:
Behind the scenes of Saramago's encounter with Pessoa]

Rui Sousa*

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Ricardo Reis, *Athena*, José Saramago, Intertextualidade.

Resumo

Ao longo do diálogo que manteve com leitores e críticos, principalmente por meio de entrevistas e textos dedicados a contextualizar sua obra, José Saramago reforçou amplamente o lugar de Fernando Pessoa entre os seus precursores fundamentais. A partir de 1984, com a publicação de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, esse diálogo se concentrou na necessidade de expor os bastidores que levaram à génese do romance, oscilando entre o fascínio e o contraponto às teses filosóficas centrais da obra de Ricardo Reis. Este ensaio reconstitui esse percurso, tendo como principais eixos a importância da descoberta mítica das *Odes* de Reis, nas páginas da revista *Athena* (1924), e o modo como o romance de 1984 expõe as diversas camadas de leitura da obra de Pessoa, desde o início da década de 1940, quando Saramago leu as odes pela primeira vez, até os encontros posteriores com poemas publicados em outras antologias e edições pessoanas, bem como com a mitologia inerente à dramatização das personagens que compõem o “drama em gente”.

Keywords

Fernando Pessoa, Ricardo Reis, *Athena*, José Saramago, Intertextuality.

Abstract

Throughout his dialogue with readers and critics, particularly via interviews and writings aimed at contextualizing his work, José Saramago consistently reaffirmed Fernando Pessoa's place among his fundamental literary influences. Starting in 1984, with the publication of *The Year of the Death of Ricardo Reis*, this dialogue increasingly focused on the need to reveal the underlying process that led to the 1984 novel's creation, wavering between fascination and critical counterpoint to the central philosophical tenets of Ricardo Reis's work. This paper retraces that journey, centering on two main axes: the significance of the mythical discovery of Reis's odes in the pages of the magazine *Athena* (1924) and how the novel of 1984 unpacks the layered reception of Pessoa's work. This spans from Saramago's initial encounter with the odes in the early 1940s to later interactions with poems in various anthologies and editions, as well as the mythology inherent in Pessoa's “drama em gente.”

* Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias. Esta publicação foi financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Projecto UIDP/00077/2020.

O lugar de *Athena* no panorama completo do percurso criador de Fernando Pessoa tende a ser relativamente pouco expressivo, se tivermos em conta o estatuto significativo de outras publicações marcantes de um autor que dispersou a maioria da sua produção em vida por páginas de jornais e revistas. Não valerá a pena ressaltar novamente o estatuto proeminente da publicação mais mítica do século XX português, a revista *Orpheu*, que deu nome a um movimento literário e artístico, a uma geração, a uma memória colectiva daqueles que nela publicaram e dos que através desse nome de código sintetizaram uma experiência.

Também tem sido cada vez mais salientado o papel singular de uma outra publicação, a revista *Presença*, cuja continuidade invulgar no panorama literário português acompanha de modo particularmente feliz a etapa final do percurso literário de Pessoa, assim como a recolha de muitos dos seus textos mais significativos, espelhando a quase totalidade das suas facetas mais glosadas pela crítica. Os periódicos relevantes da década de 1910, *Centauro* e *Exílio*, ou mesmo *Portugal Futurista*, tendem a ficar obscurecidos pela ressaca do fracasso de *Orpheu*, de algum modo menos lembrados do que a presença de Pessoa nas páginas de *A Águia*, juntamente com a de muitos futuros companheiros.

No entanto, e isso será um traço comum a boa parte dos contextos biográficos e produtivos do percurso pessoano ao longo da década de 1920, existe algum esquecimento quanto ao relevo ímpar da revista *Athena*, de algum modo a verdadeira ponte de ligação entre os dois momentos anteriores e, eventualmente, o projecto editorial especificamente pessoano com maior peso na posteridade da sua obra. Não se costuma ler frequentemente Pessoa como o poeta da revista *Athena*, ou como o representante de uma outra etapa no desenvolvimento da intervenção modernista em Portugal, embora a diversidade de facetas da sua obra apresentadas nesse periódico, assim como o peso significativo de muitos dos textos escolhidos para nele figurarem, seja muito mais representativa do projecto literário pessoano do que o que foi dado a conhecer nas páginas de *Orpheu*. Outro aspecto que parece ser ignorado, sobretudo depois da repercussão do pouco feliz texto de Eduardo Lourenço sobre a *Presença*, é que o conteúdo de *Athena*, desde as opções programáticas aos textos dados a conhecer, em parte já produzidos aquando de *Orpheu*, mas significativamente considerados inapropriados para esse periódico, estariam mais próximos do suposto espírito contra-revolucionário presencista do que do radicalismo associado pelo ensaísta de *Pessoa Revisitado* aos órficos. Pessoa é tanto o principal nome da geração de *Orpheu* como o rosto visível da revista *Athena*.

É nas páginas de *Athena* que podemos traçar a génese profunda de um momento fulcral na constituição do imaginário contemporâneo associado a Pessoa e à sua galáxia heteronímica, a recuperação activa do poeta, convertido em personagem, e de um dos seus heterónimos mais conhecidos, nivelado com o criador, por um outro nome maior da literatura portuguesa do século XX, José Saramago. Como o próprio Saramago deu conta em inúmeras ocasiões, foi através de *Athena* que primeiro tomou

contacto com as inquietantes composições de Ricardo Reis, heterónimo que mais despertou o seu interesse e que é o emblema decisivo de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, romance que disputa, como poucas outras obras, o estatuto do *Livro do Desassossego* enquanto marco cimeiro na consolidação de Pessoa como figura plenamente viva e contemporânea dos escritores das últimas décadas do século XX português e universal.

Nas próximas páginas, pretendo apresentar uma síntese não exaustiva de considerações defendidas por José Saramago, num escopo cronológico situado entre o ano da publicação do romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984) e o fim da sua vida (2010), que apresentam a descoberta de Ricardo Reis na revista *Athena* como um momento determinante no seu percurso de leitura e de reflexão. Esta abordagem passará pelos seguintes eixos: a narrativa do momento revelador da descoberta, retomado com considerável persistência em entrevistas, textos dedicados a Pessoa e mesmo no discurso proferido na cerimónia de entrega do Prémio Nobel da Literatura, a 10 de Dezembro de 1998; a descrição do momento em que emergiu o conceito para o romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, descrito em termos que sugerem uma espécie de momento triunfal, não muito distante do registo utilizado por Fernando Pessoa, o mesmo ocorrendo com a própria descrição do impacto do romance na vida literária e pessoal de Saramago; a reflexão sobre a escolha de Ricardo Reis como figura tutelar no âmbito de um confronto ambíguo com Pessoa, mas também com a tradição crítica pessoana, que implicou mesmo o adiamento da composição do romance, surgindo *O Memorial do Convento* como impulso intermédio; finalmente, uma apreciação das odes de Reis que Saramago considerou intertextualmente na sua aproximação produtiva a Pessoa.

Essa apreciação, lidando de perto com esse continente de revelações que Carlos Reis e Sara Grünhagen definiram como “a oficina de Saramago”, permite estruturar duas intuições críticas. Em primeiro lugar, um confronto entre as fontes que terão estado na génese das sucessivas etapas de penetração do futuro Nobel no universo poético e mitológico pessoano – o primeiro número da revista *Athena* (1924), a segunda edição de *Poesia de Fernando Pessoa*, antologia organizada por Adolfo Casais Monteiro (1945), provavelmente *Odes de Ricardo Reis*, último volume da primeira série da *Obra Completa* de Fernando Pessoa publicada pela Ática (1946) e certamente a *Obra Poética de Fernando Pessoa*, organizada por Maria Aliete Galhoz (na segunda edição, de 1965, ou posterior) – e os textos pessoanos contemplados no romance permite perceber que o recurso de Saramago a poemas lidos na primeira etapa do seu contacto com o heterónimo foram reduzidas ao máximo¹. Em segundo lugar, esse

¹ Quanto a *Odes de Ricardo Reis*, pode ter sido a primeira fonte para muitos dos poemas lidos por Saramago e mencionados ao longo do romance. Não é, contudo, uma fonte imprescindível, se considerarmos que, conforme dá a ler um dos documentos do espólio do romancista disponibilizados online pela Biblioteca Nacional de Portugal (<https://purl.pt/13867/1/>), é a *Obra Poética de Fernando Pessoa* que serve de suporte para uma breve síntese das odes de Ricardo Reis, através de versos que Saramago considerou mais representativos. A edição a que o romancista recorreu teve de ser a segunda

trabalho a partir dos bastidores de leitura e reelaboração saramaguianos permite perceber algumas opções estruturantes do romance, como a escolha das odes que, na ficção construída por Saramago, foram compostas depois da morte de Pessoa, contribuindo para autonomizar a dimensão autoral do heterónimo no novo enquadramento em que é situado.

A primeira menção à revista *Athena* encontra-se numa entrevista de 24 de Novembro de 1984, na qual Saramago associou os elementos que orientam a leitura que desenvolve:

O que me levou ao livro [*O Ano da Morte de Ricardo Reis*] foi mais uma questão por resolver entre mim e Ricardo Reis do que verdadeiramente o caso Pessoa e os heterónimos, que é muito mais complexo do que eu poderia ter dado num livro – que, afinal, exclui todos os outros, embora haja simples alusões ou referências a Álvaro de Campos e Alberto Caeiro. Ricardo Reis foi o meu “primeiro” Fernando Pessoa – tinha eu 18 anos quando li as Odes publicadas no número um da revista *Athena*. Reis ficou para mim como qualquer coisa de quase irrespirado: aquela rarefação formal, aquela rarefação de sentido que é, de uma certa maneira, uma alta concentração. Desde então fascinou-me ao ponto de eu até ter feito de alguns versos de Ricardo Reis – por exemplo: “Para ser grande, sê inteiro: nada / Teu exagera ou exclui. / Sê todo em cada coisa. Põe quanto és / No mínimo que fazes” – uma espécie de divisa.

(SARAMAGO, 2021: 388)

Como Saramago acentua em seguida, Reis torna-se desde o início da década de 1940, momento determinante no qual, não apenas toma contacto com o primeiro número da revista *Athena*, como também se apercebe de que o poeta que tanto o impressionara é parte de uma constelação mais vasta, num caso situado entre a inspiração profunda e a perturbação profunda, típica de um encontro surpreendente com uma mundividência singularmente contrastante. Se poderá considerar-se que *O Ano da Morte de Ricardo Reis* é também bastante sobre o próprio Fernando Pessoa, é significativo que Saramago associe de modo inequívoco e produtivo três elementos.

Em primeiro lugar, uma publicação fundadora – a revista *Athena*, na qual Reis se dá a conhecer pela primeira vez e que contribui também de modo decisivo para a densidade figurativa e dialógica do *drama em gente* pessoano que iludiria por alguns meses um leitor arguto como o futuro Nobel da Literatura, propiciando um fenómeno decisivo, que Ángel Manuel Gómez Espada e Sara Cambeses Torres descrevem com uma expressão feliz que sugere o efeito de contágio da ficção na realidade, tema caro a Saramago: “Y lo curioso es que el joven Saramago llegó a Pessoa a través de uno de sus heterónimos, como suponemos que nos habrá sucedido a muchos. Hasta aquí tenemos a un joven Saramago aceptando las normas de juego que la heteronomía [*sic*] de Pessoa le proponía. Ricardo Reis, en la mente de Saramago, se

(1965) ou posterior, atendendo à numeração das odes, que só correspondem às indicadas por Saramago a partir da edição de 1965, na qual a “Antologia de Inéditos” que é oferecida na primeira edição desaparece, dado que os poemas revelados são incluídos nas respectivas secções, alterando, desse modo, a numeração original (cf. SOUSA, 2021).

instala como un poeta, distinto de Pessoa, como una persona real” (GÓMEZ ESPADA e CAMBESES TORRES, 2005: 64).

Depois, a longa digestão do confronto com um universo alheio, do qual se adoptaram algumas divisas fundamentais, mas que também trouxe consigo um espaço em aberto a pedir resolução futura.

Finalmente, o momento da concretização literária desse confronto adiado, surgindo *O Ano da Morte de Ricardo Reis* como uma espécie de fechar de um círculo que remete, desde o primeiro momento, para um isolamento do heterónimo monárquico: “Claro que aquilo que me intrigava particularmente – e já então era como se eu tomasse o Ricardo Reis só, como se ele fosse um poeta que não tivesse nada a ver com Pessoa e os outros heterónimos – era, justamente, aquela indiferença em relação ao mundo” (SARAMAGO, 2021: 388).

Dois dos núcleos mais visíveis do romance – a alteração do foco que permite ao heterónimo perdurar para além da experiência vital do seu criador, quase alterando, como sugerem algumas leituras críticas, os estatutos relativos entre criador e criatura com a intromissão de um novo criador, e a necessidade de confrontar Reis com as contradições do *espectáculo do mundo* até ao ponto de este se sentir desconfortável com essa complexidade – são, desse modo, um efeito de continuidade numa relação que toca o núcleo das contradições de Saramago². Não por acaso o futuro Nobel acaba por confessar uma certa admiração pela vida fictícia do heterónimo:

Mas há entre mim e o Ricardo Reis uma espécie de fenómeno de atração e repulsão e, por outro lado, admiro-o até no seu próprio comportamento em relação à vida, como se em mim houvesse uma necessidade de distância, o que até parece altamente contraditório com todo o meu empenhamento político e militante – mas o homem é o lugar das contradições.

(SARAMAGO, 2021: 389)

² A relação profunda de Saramago com Ricardo Reis é ilustrada, por exemplo, por um episódio relatado numa entrevista à revista argentina *Veintitrés*, datada de 7 de Fevereiro de 2002: “Eu julgava que tinha inventado, a partir de algo que não sabia o que era, esta frase íntegra: ‘Somos contos de contos contando contos, nada.’ E procurei-a nos meus trabalhos, porque a dada altura quis citá-la, mas não a encontrava. Ao ler uma entrevista, por acaso, que tinha dado anos antes ao jornal *Libération*, leio a frase. Não exatamente esta. E deparei-me com o autor. O autor era Ricardo Reis, o heterónimo de Fernando Pessoa. A frase original era ‘Somos contos de contos, nada’. E durante anos julguei que aquilo que é um acrescento meu, ‘contando contos’, estava integrado na citação original. Num texto que escrevi sobre este episódio digo que, no fundo, é o trabalho da memória, esquecendo e construindo, esquecendo e construindo” (SARAMAGO, 2021: 207). Num texto publicado no livro *Diálogos Cervantinos: Encuentros con José Saramago*, “Los ‘Cómos’ y los ‘Porqués’”, Saramago relata essa situação, associando-a ao encontro decisivo com Reis e à necessidade de o resolver com o romance: “La frase es del heterónimo de Fernando Pessoa que más me ha inquietado a lo largo de la vida, hasta el punto de que para resolver el conflicto intelectual que algunos de sus poemas me provocaban, no tuve otra solución que escribir una novela, la que lleva el título *El año de la muerte de Ricardo Reis*” (SARAMAGO, 2005: 22).

Essa questão é extremamente relevante na medida em que toca um dos eixos estruturantes, não apenas do romance, mas também do modo como Saramago compreende a literatura em termos da relação entre a realidade e a ficção.

Numa entrevista ao programa brasileiro *Roda Viva*, aquando da participação no *Congresso Internacional América 92: raízes e trajetórias* (USP), Saramago apresentou a tese de que a identidade é em grande medida um produto de papel, fruto das múltiplas camadas de leituras acumuladas, dando a descoberta de Pessoa como exemplo dessa proposta:

Parece-me um erro dividir a vida entre aquilo que chamamos realidade [...] e esse outro universo feito de palavras, de personagens, de livros, de páginas, tudo isso, creio que tem sempre, ou pelo menos tem mais fortemente em muitos casos, mais impacto em nós do que isso a que chamamos realidade. Portanto, se nos meus livros há o apelo constante a esses seres de papel para encontrar outros seres de papel, outro em primeiro lugar que é o autor, e depois outros seres de papel que são os leitores, é por uma razão muito simples: é que eu não separo isso a que chamamos realidade dessa outra realidade fictícia, que é a da imaginação, que é a da invenção, e eu vejo-as a ambas embrechadas uma na outra. Por isso, quando me vem um Ricardo Reis, vem-me um Ricardo Reis também por razões derivadas muito da minha própria realidade, porque quando eu descobro o Fernando Pessoa, quando tinha dezoito anos, não é o Fernando Pessoa que eu descobro, é o Ricardo Reis, e durante alguns meses, como eu não sabia da existência do Fernando Pessoa, o Ricardo Reis foi para mim um poeta real de carne e osso, foi mais tarde que eu descobri que era apenas um heterónimo. Então, todo este imbricamento entre o que é fictício, o que é ficto, e o que é real é o que creio que passa pelos meus livros.

(em linha: https://cultura.uol.com.br/programas/rodaviva/videos/398_rodaviva-jose-saramago-1992.html)

Grosso modo, uma passagem do próprio romance sintetiza essas concepções, que perpassam pelos diversos encontros entre as personagens Ricardo Reis e Fernando Pessoa, com precisão quase cirúrgica. Trata-se do momento em que Reis, vendo a peça de teatro sobre as gentes da Nazaré, reflecte sobre a relação entre a realidade e a sua representação:

Ricardo Reis reflecte sobre o que viu e ouviu, acha que o objecto da arte não é a imitável, que foi fraqueza censurável do autor escrever a força no linguajar nazareno, ou no que supôs ser esse linguajar, esquecido de que a realidade não suporta o seu reflexo, rejeita-o, só uma outra realidade, qual seja, pode ser colocada no lugar daquela que se quis expressar, e, sendo diferentes entre si, mutuamente se mostram, explicam e enumeram, a realidade como invenção que foi, a invenção como realidade que será.

(SARAMAGO, 2013: 145-146)

O estatuto de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* é precisamente o dessa potência a partir da qual pode emergir uma ficção que depois pode eventualmente converter-se numa nova realidade, no sentido em que o romancista considera a ficcionalidade mais actuante na vida individual e colectiva do que as dimensões que designamos como realidade.

É esse o sentido de um texto de Saramago sobre as diversas percepções possíveis do inacabamento no percurso de um autor ou na gestação de uma obra. Nesse contributo, o romancista assinala a singularidade do caso de Pessoa, considerando que a obra do poeta só poderia ser considerada inacabada por se saber do desfecho forçado em resultado da morte; o mais interessante é que Saramago assinala duas dimensões dessa questão, a derivada da potência criadora – “à morte de Pessoa, não se encontra na sua obra o mais leve indicio de esgotamento, de abdicação ou fadiga da capacidade criadora” – e a relacionada com o alcance profundo do projecto heteronímico pessoano:

[...] tudo se me apresenta ainda por cumprir no que diz respeito ao futuro, ou ao destino, se assim preferirmos chamar-lhe, dos seus heterónimos. Com o que, pouco ortodoxamente, quero propor que uma distinção se faça entre o trabalho poético de Fernando Pessoa, incluindo nesse trabalho o que sob o nome e em nome dos heterónimos nos foi dado, e os próprios heterónimos *em pessoa*, a quem, não esqueçamos este essencial ponto, o poeta dotou, e decerto não gratuitamente, de vida não menos substancial do que a que podemos encontrar numa personagem de ficção.

(SARAMAGO, 1995: 338)

O que esse contraponto nos oferece é uma descrição exacta de toda a relação de Saramago com Pessoa, pelo menos aquela que o romance de 1984 dá a conhecer. Em grande medida, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* não é tanto um romance sobre a componente da criação de Pessoa que pode considerar-se arrumada, nomeadamente o conjunto de textos de diferentes naturezas escritos em nome do ortónimo ou dos vários heterónimos, sejam esses textos éditos ou inéditos, acabados ou inacabados. Para Saramago, esses materiais são objecto de trabalho apenas na medida em que podem ser citados, parodiados, extraídos dos seus contextos para dialogarem com outros fragmentos ou para evidenciarem a sua natureza aforística e teórica. O principal horizonte do romance é a segunda camada, que sobrevive aos textos, podendo evoluir e diversificar-se sem que o apoio desses textos seja um dado adquirido.

Compostos como personagens, numa meta-narrativa que alimenta os textos ao mesmo tempo que deles se alimenta, e que permite a constituição de constelações entre textos distintos que se vão respondendo indefinidamente (cf. AMADO, 2022: xxii-xxix), os heterónimos podem ser reapropriados por outro autor de um modo muito mais profundo do que aquele que está reservado ao recurso intertextual aos poemas que escreveram³. Poderíamos imaginar, neste sentido, outras variantes

³ Luís de Sousa Rebelo descreveu essa situação pouco depois da publicação do romance, num texto publicado no número 88 da *Colóquio/Letras*, no qual acentua a ousadia de Saramago em escolher o heterónimo que, supostamente, menos parecia adequar-se à conversão em protagonista de um romance: “A obra do Fernando Pessoa, na pluralidade das suas identidades, constitui um desafio imane, um repto lançado à consciência e à imaginação dos escritores portugueses. Os perfis biográficos dos heterónimos, cuidadosamente traçados pelo poeta, que lhes via as caras e os gestos e lhes

alternativas ao romance que lemos, entre as quais penso em três hipóteses: um romance sobre os últimos meses da vida de Ricardo Reis no qual Saramago tivesse redigido de raiz uma série de odes, com intuitos e estilo semelhantes às que saíram da pena de Pessoa, em vez de ter indicado como produções desse ano as odes que nas edições da Ática e de Maria Aliete Galhoz surgem como não datadas e, por isso, aptas à ficcionalidade, aspecto a que voltarei no final deste texto; um romance sobre a vida de Álvaro de Campos depois de ter enviado a mensagem a Reis anunciando a morte de Pessoa, podendo esses episódios decorrer nos mesmos nove meses até ao desaparecimento da memória do criador (que poderia implicar ou não que todos os seus avatares se eclipsassem) ou inclusive abranger uma cronologia mais vasta, aproximando-se, por exemplo, da indefinição que Mário Cesariny oferece na segunda edição de *O Virgem Negra* (1996), na qual a sobrevida de Campos é ensaiada (cf. SOUSA, 2024: 305-313); finalmente, um romance sobre a vida em comunidade dos heterónimos, aprofundando o que é dado a conhecer nas “Notas para a Recordação do Meu Mestre Caeiro” e em outros documentos nos quais Pessoa deixou pormenores sobre o encontro e a interacção entre os seus heterónimos, mas longe de esgotar o manancial de situações possíveis, podendo por exemplo imaginar-se uma correspondência entre Campos e Reis relacionada com a morte de Caeiro ou com a relação amorosa de Pessoa e Ofélia.

Numa entrada do terceiro volume dos *Cadernos de Lanzarote*, datada de 11 de Janeiro de 1995, Saramago transcreveu um texto redigido para o *Público*, por convite de Carlos Câmara Leite, no qual se ocupou precisamente das circunstâncias em que chegara a Ricardo Reis, no âmbito da publicação da primeira edição crítica do heterónimo, *Poemas de Ricardo Reis* (1994), da responsabilidade de Luiz Fagundes Duarte, dado que evidencia o reconhecimento público da confluência entre Saramago e Reis. O texto introduz o espaço exacto em que a descoberta de Reis se dera, a escola industrial Afonso Domingues, nomeadamente a sua sugestiva biblioteca:

Nisto de livros, os meus amores (estava na idade, andava pelos 16, 17 anos) iam sobretudo para a Biblioteca Municipal do Palácio das Galveias, no Campo Pequeno, mas foi em Xabregas, na Escola de Afonso Domingues, que começou a escrever-se *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Um dia, numa das minhas incursões à biblioteca da escola (estava a chegar ao fim do curso) encontrei um livro encadernado que tinha dentro, não um livro como se espera que um livro seja, mas uma revista. Chamava-se *Athena*, e foi para mim como outro sol que tivesse nascido.

(SARAMAGO, 1996: 17)

construiu as idades e as vidas, tal como confessa na carta dirigida a Casais Monteiro (13 de Janeiro de 1935), pertencem ao foro da ficção, mas ficção onde ainda há zonas penumbrosas e um espaço incolor a preencher e a povoar, na sequência da leitura dos textos de cada um deles e na decifração dos enigmas do família literária em que todos eles se inserem juntamente com o seu criador” (REBELO, 1985: 144).

Nesta verdadeira narrativa de transfiguração fundadora, Saramago acentua que a redacção do romance publicado em 1984 começara praticamente quatro décadas antes, numa interligação estreita entre leitura e escrita e numa espécie de reflexo crítico adulto dos vestígios deixados pela paixão juvenil. Nesse texto, Saramago acrescentou uma outra ode ao conjunto das que mais o tinham marcado – a ode “Seguro assento na coluna firme”, a primeira do conjunto dado a conhecer na revista –, referindo ainda a outra fonte privilegiada do acesso bibliográfico à obra de Pessoa: “Mas foi anos mais tarde, poucos, no princípio dos anos 40, quando Adolfo Casais Monteiro publicou uma antologia de Pessoa (então já eu sabia isso dos heterónimos), que uns quantos versos de Ricardo Reis se me impuseram como uma divisa, um ponto de honra, uma regra imperativa que iria ser meu dever, para todo o sempre, cumprir e acatar” (SARAMAGO, 1996: 17-18). Tratava-se da ode “Para ser grande, sê inteiro”, a divisa que contrabalançara desde os primeiros momentos o distanciamento relativamente à indiferença de Reis.

No ano anterior à atribuição do Prémio Nobel da Literatura, seria em conversas com Carlos Reis para o livro *Diálogos com José Saramago* que Saramago voltaria a referir-se ao assunto que na ocasião considerou uma “anedota”. Tal como ocorre com os momentos míticos delineados por Pessoa, também no caso de Saramago se percebe um misto de imprecisão cronológica e de retoma obsessiva de elementos muito concretos⁴. O contacto com o primeiro Pessoa é situado num período de juventude balizado entre os dezasseis e os dezanove anos. A supremacia da ficção sobre a realidade é, também, assinalada:

Aparece o Fernando Pessoa: quando eu me inicio no Pessoa, é por volta dos dezoito, dezanove anos, à volta disso. Já contei a «anedota», que é a descoberta do Ricardo Reis, com a ideia de que havia realmente um senhor chamado Ricardo Reis, que tinha escrito aquelas odes, sem que eu naquele momento soubesse que o Ricardo Reis era apenas (este apenas não é redutor...) um heterónimo do Fernando Pessoa.

(REIS, 2015: 39)

Essa narrativa de fundação ficaria definitivamente consolidada nos últimos meses de 1998, momento em que é atribuído o Prémio Nobel da Literatura (8 de Outubro) e em que Saramago profere o célebre discurso na cerimónia de 10 de Dezembro, em Estocolmo.

⁴ A imprecisão é, de resto, extensível ao próprio meio de acesso ao primeiro número da revista *Athena*. Num breve vídeo disponível nos arquivos da RTP, Saramago contextualiza o momento em que chegou a Ricardo Reis em termos semelhantes aos utilizados nas várias declarações referidas, mas substituindo a descoberta da revista na biblioteca da Escola Industrial de Afonso Domingues pelo empréstimo que lhe teria sido feito por alguém que esqueceu (<https://ensina.rtp.pt/artigo/como-jose-saramago-encontrou-ricardo-reis-e-o-levou-para-um-romance/>).

Por um lado, uma entrevista publicada na *Revista Trespuntos*, em Buenos Aires, escassos seis dias depois da atribuição, Saramago explicitava a centralidade desse encontro fundador no modo como se desenvolveu a sua obra futura:

O primeiro heterónimo de Pessoa que eu li foi Ricardo Reis, aos 19 anos. E devo dizer que a poesia de Ricardo Reis é realmente fascinante. É um mundo neoclássico de rigor poético que encanta qualquer um. Mas eu encontrei nela algo que, desde muito novo, me causou uma impressão forte, muito desagradável, de rejeição. Uma frase que me marcou e determinou grande parte da minha literatura: «Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo.» (SARAMAGO, 2021: 281).

Por outro lado, no discurso de Estocolmo, Saramago aproveitou a ocasião para delimitar a sua relação complexa com os dois grandes poetas da tradição lírica portuguesa, considerando Camões “o maior da nossa Literatura, por muito que isso pese a Fernando Pessoa, que a si mesmo se proclamou como o Super-Camões dela?” (SARAMAGO, 1999: 4).

No entanto, é novamente o encontro com Ricardo Reis a assumir um estatuto decisivo, condicionando a composição do romance quatro décadas depois: “Mas foi na biblioteca da escola industrial que *O Ano da Morte de Ricardo Reis* começou a ser escrito...” Na descrição desse episódio, notam-se a imprecisão quanto ao momento exacto – “Ali encontrou um dia o jovem aprendiz de serralheiro (teria então 17 anos) uma revista – *Athena* era o título – em que havia poemas assinados com aquele nome” –, o momento intermédio em que Reis se autonomizara do seu criador na consciência do jovem leitor – “sendo tão mau conhecedor da cartografia literária do seu país, pensou que existia em Portugal um poeta que se chamava assim: Ricardo Reis. Não tardou muito tempo, porém, a saber que o poeta propriamente dito tinha sido um tal Fernando Nogueira Pessoa que assinava poemas com nomes de poetas inexistentes nascidos na sua cabeça e a que chamava heterónimos” – e o contraponto entre os versos capitais do verdadeiro contraponto entre a influência e o afastamento, “Para ser grande sê inteiro | Põe quanto és no mínimo que fazes” e “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo” (SARAMAGO, 1999: 6).

Completando o quadro, Saramago salienta a aproximação entre os dois momentos e o facto de ter decidido escrever o romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis* “para mostrar ao poeta das Odes alguma coisa do que era o espetáculo do mundo nesse ano de 1936 em que o tinha posto a viver os seus últimos dias”. O confronto é, portanto, com Reis e com as suas teses filosóficas fundamentais, muito mais do que com Fernando Pessoa, num jogo constituído na sua totalidade no cerne da literatura.

Finalmente, numa entrevista a Adelino Gomes publicada no *Público* de 27 de Maio de 2002, Saramago reafirma esse retrato, insistindo no encantamento profundo representado pela revista descoberta na juventude:

Conheci Ricardo Reis por altura dos meus 17 ou 18 anos. Na Escola Industrial de Afonso Domingues, que frequentava, havia uma biblioteca, e foi aí que se me deparou um exemplar da revista "Athena" em que apareciam umas quantas odes assinadas com aquele nome. Dizer que fiquei deslumbrado é pouco, tinha diante de mim a beleza em estado puro. Nessa altura, pensei que Ricardo Reis era uma pessoa real, não sabia nada dos heterónimos e pouquíssimo do próprio Pessoa.

(em linha: <https://www.publico.pt/2002/05/29/jornal/escrevi-o-romance-para-resolver-o-choque-entre-uma-admiracao-e-uma-rejeicao-sem-limites-171041>)

Nesta entrevista, quando convidado a justificar a aparente incongruência de ter escolhido para centro de uma das suas obras capitais o heterónimo pessoano com o qual provavelmente menos teria em comum, Saramago contextualiza também a descoberta do verso que mais o marcou, lembrando o papel crucial da antologia *Poesia de Fernando Pessoa*, organizada por Adolfo Casais Monteiro (1942; 1945), à qual acedera através da segunda edição:

Quando mais tarde avancei no conhecimento de toda aquela "gente" – foi muito importante para mim a antologia organizada por Adolfo Casais Monteiro, cuja segunda edição, a que tenho, saiu em 1945 – e sobretudo comecei a penetrar mais profundamente no espírito do Reis, achei-me diante de algo que quase por instinto rechaçava, aquela sua ideia de que a sabedoria consiste em contentar-se cada um com o espectáculo do mundo...

Assim, portanto, se *Athena* corresponde a uma espécie de encantamento surpreendente, o contacto com uma voz outra inteiramente produzida no reduto do imaginário e da sua capacidade de produzir efeitos no real através dos leitores, a antologia de Casais Monteiro assume-se como porta de entrada determinante para o quadro mais vasto do *drama em gente* e, sobretudo, como descoberta de uma série de odes de Ricardo Reis às quais Saramago parece aderir menos expressivamente. É essa duplicidade que conduz o romancista a regressar ao seu momento de juventude – na verdade, a Lisboa que se encontra retratada no romance é também a da incursão do jovem Saramago nas ruas da capital, memória que nas entrevistas acentua ser um elemento decisivo na composição do romance – que permite ler *O Ano da Morte de Ricardo Reis* como a síntese possível de um embate insanável, "entre uma admiração sem limites e uma rejeição sem limites [...]"⁵.

Desde a primeira entrevista de apresentação do romance, datada de 30 de Outubro de 1984, no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, é evidente que Saramago toma esse verso como esteio das suas intenções críticas, visando confrontar Reis com os limites da sua filosofia. Explicitando o complexo jogo entre realidade e ficção, dado que nada do que é apresentado no romance poderia ter ocorrido, Saramago sugere, contudo, que a personagem pessoana ficou, no essencial, intocada pela sua aborda-

⁵ Sobre a importância da cidade de Lisboa no romance de José Saramago e a presença de um outro deambulador lisboeta, o semi-heterónimo de Fernando Pessoa, Bernardo Soares, cf. PIZARRO (2022).

gem: “Mas o facto dele vir confrontar-se com a realidade de então não quer dizer que ele tenha deixado de ser quem era. Conserva-se contemplador até à última página e não é modificado por essa confrontação” (SARAMAGO, 2021: 386). Parece, portanto, que a essência do heterónimo sobrevive, quer à morte do seu criador, quer ao reaproveitamento crítico do romancista. É, como se sugere numa entrevista ao *El País*, um jogo entre realidade e ficção que coloca Saramago e Reis num mesmo patamar relativo, que permite ao primeiro tomar o segundo como ponto de partida para o autoquestionamento: “Escolhi Ricardo Reis por ele ser o contrário de mim. Não por afinidade, mas sim por contradição. Reis separou-se da vida, separou-se de Portugal, e eu procuro, na medida das minhas possibilidades, seguir a vida portuguesa. Escolhi-o por isso, para falar dele e para falar de mim. São dialéticas contrárias” (SARAMAGO, 2021: 392). De algum modo, se recuperarmos uma passagem da primeira das “Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro”, de Álvaro de Campos, esta premissa parece ecoar uma das grandes lições de Alberto Caeiro: “Foi durante a nossa primeira conversa... Como foi não sei, e ele disse: “Está aqui um rapaz Ricardo Reis que há de gostar de conhecer: ele é muito diferente de si”. E depois acrescentou, “Tudo é diferente de nós, e por isso é que tudo existe” (PESSOA, 2014: 454).

Neste caso, o aprofundamento identitário de Saramago parece estar marcado, desde a juventude, pela experiência da alteridade radical garantida literariamente por Ricardo Reis, nas suas premissas filosóficas e, como este apontamento sugere, nas próprias opções biográficas, motivo pelo qual o regresso do Brasil se tornaria na chave motora de todo o romance resultante deste embate duradouro⁶. Talvez a evidência mais precisa dessa ligação se encontre nos diálogos mantidos com Carlos Reis em 1997, numa passagem em que Saramago é confrontado com aquele que será provavelmente o verso mais citado ao longo do romance, mesmo que através de perífrases e paródias mais ou menos evidentes – “Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo” – para concluir que se trata de “uma idiotice do Ricardo Reis”, dada a arrogância de se colocar num patamar divino: “É que o único sábio verdadeiramente sábio nesse sentido [...] então seria Deus que está lá onde está e que se

⁶ Curiosamente, como Saramago dá a ver numa lista na qual apresenta a sua árvore genealógica, publicada no quarto volume dos *Cadernos de Lanzarote*, Pessoa é seleccionado precisamente pela relevância da sua relação profunda com Portugal, aspecto que aproxima o poeta e o romancista e os distancia da opção biográfica radical do heterónimo: “A minha lista, com a respectiva fundamentação, foi esta: Luís de Camões, porque, como escrevi no *Ano da Morte de Ricardo Reis* todos os caminhos portugueses a ele vão dar; Padre António Vieira, porque a língua portuguesa nunca foi mais bela que quando ele a escreveu; Cervantes, porque sem ele a Península Ibérica teria uma casa sem telhado; Montaigne, porque não precisou de Freud para saber quem era; Voltaire, porque perdeu as ilustres sobre a humanidade e sobreviveu a isso; Raul Brandão, porque demonstrou que não é preciso ser-se génio para escrever um livro genial, o *Húmus*; Fernando Pessoa, porque a porta por onde se chega a ele é a porta por onde se chega a Portugal; Kafka, porque provou que o homem é um coleóptero; Eça de Queiroz, porque ensinou a ironia aos portugueses; Jorge Luis Borges, porque inventou a literatura virtual; Gogol, porque contemplou a vida humana e achou-a triste” (SARAMAGO, 1998: 179).

contenta com o espetáculo do mundo, que assiste a ele. Essa é uma daquelas frases de que pode dizer-se: todos nós temos essas nódoas na vida..." (SARAMAGO, 2021: 168). Em poucos momentos como nestas frases Saramago se terá aproximado tanto de conferir ao heterónimo pessoano um plano de realidade tão denso, pessoal, íntimo na discordância.

Outro aspecto extremamente interessante no discurso de Saramago, derivado directamente desta intimidade estabelecida com Pessoa, reside na consciência das implicações desse seu mergulho na obra do poeta, sobretudo num momento em que a tradição crítica pessoana já tomara proporções inauditas e as disputas pela propriedade interpretativa e editorial sobre a obra do poeta estavam prestes a iniciar-se. O romance, recorde-se, é publicado no ano imediatamente anterior ao cinquentenário da morte de Pessoa, correspondendo a um dos primeiros tijolos nucleares de um muro polémico que passaria, entre outros, pelo manifesto "Albarde-se o dono à vontade do burro Ou manifesto e demonstração que tanto Pessoa já enjoa" (*O Diário – Suplemento Cultural*, 11 de Agosto de 1985) e por *O Virgem Negra*, de Mário Cesariny (1989). O amplo e complexo exercício paródico de Cesariny, de resto, apresenta importantes aproximações ao romance de Saramago, por exemplo ao nível da sexualização dos heterónimos e da autonomização de um deles que parece sobreviver ao seu criador, Álvaro de Campos, questão que não aprofundarei neste contributo (cf. SOUSA, 2024). Talvez por isso, nessa entrevista de 2002, Saramago tenha definido o tempo entre a concepção da ideia para *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e a sua concretização como "a espera para chegar maduro ao momento de principiar a ser escrito".

Numa entrevista publicada no *El Mercurio*, de Santiago do Chile, a 20 de Novembro de 1994, Saramago descreveu o momento de aparição do conceito que conduziria ao romance, em termos que recordam a narrativa pessoana da emergência dos heterónimos como algo que parece dotado de autonomia relativamente ao criador, mas com potencial para despertar neste uma resposta. Começando por admitir que *O Ano da Morte de Ricardo Reis* era o romance de que mais gostava, ideia que reiterará em diferentes momentos, Saramago sintetiza do seguinte modo esse momento decisivo: "Estava eu em Berlim e cheguei cansado ao hotel. Sentei-me e, de repente, caiu-me do céu esta frase que me tocou como um raio: 'O ano da morte de Ricardo Reis'. Assim se me apresentou. E depois veio a pergunta: O que é que eu faço com isto?" (SARAMAGO, 2021: 404). Parecendo quase um estado de iluminação, esse episódio, pela precisão do conteúdo daquele que viria a ser o título, oferece ao autor os ingredientes essenciais para a futura produção do romance, indiciando desde logo que algo teria de ser feito. De algum modo, se tivermos em consideração a insistência na ideia de que o romance começara a ser composto na transição para a idade adulta, aquando da leitura das odes de Ricardo Reis no primeiro número da revista *Athena*, esse súbito efeito de emergência inconsciente de algo tão concreto parece corresponder a uma espécie de descarga dos conteúdos que tinham ficado recalçados e que tinham conferido ao heterónimo uma vida autónoma. No momento

em que Saramago conheceu Reis, a morte de Pessoa já tinha ocorrido e, desse modo, os meses em que o futuro romancista idealizou um poeta realmente existente particularmente perturbador correspondem em grande medida a uma inversão do espaço ambíguo proposto no romance, no qual a personagem permanece viva quando o criador desaparecera.

Nas conversas com Carlos Reis, Saramago retomaria a descrição desse episódio fundador, apresentando-o como algo próximo de uma aparição, cujos contornos vão sendo oferecidos ao longo dos anos, com um misto de imprecisão e de persistência do núcleo essencial da questão. Nessa altura, Saramago opta por apresentar o processo como algo recorrente na sua obra: “*O Ano da Morte de Ricardo Reis*, nasceu em Berlim Leste, na RDA. Simplesmente assim: chegando ao hotel e sentando-me na cama, descansei assim um pouco e, de repente, surge-me essa coisa: *O Ano da Morte de Ricardo Reis*”; e acrescenta: “Os títulos nascem assim, exceto, como disse, *A Jangada de Pedra* e o *Memorial*” (REIS, 2015: 124). De resto, é em associação directa com Pessoa que Saramago comenta o seu processo de criação de personagens, que, tal como os títulos da obra, parecem constituir entidades alheias ao domínio do criador:

Eu acho que, sem estar a querer estabelecer comparações que seriam estúpidas, essa mesma pergunta poderia fazer-se ao Fernando Pessoa, para lhe perguntar de onde é que ele tirou o Álvaro de Campos e o Alberto Caeiro. [...] Penso que as minhas personagens saem todas da minha cabeça, neste sentido: não é que elas já cá estivessem antes, mas, no momento de escrever, as personagens de que eu necessito apresentam-se-me, sem que eu tenha um caderninho de notas (os meus cadernos de notas não têm essas notas...), de qualquer coisa que tivesse visto.

(REIS, 2015: 137-138)

É, novamente, uma perspectiva muito singular sobre a relação entre a realidade e a ficção que se processa, tendo como eixo estruturante a proximidade entre os universos criadores de Pessoa e de Saramago. As figuras de ficção parecem existir como auxiliares do seu criador, emergindo quando se fazem necessários, produtos intrinsecamente derivados da ordem da ficcionalidade e não de qualquer realidade prévia, mesmo quando podem ser equiparáveis a figuras reais – D. João V, n’*O Memorial do Convento*, por exemplo – ou que a literatura tornou reconhecíveis, como Ricardo Reis.

Na mesma entrevista, Saramago esclarece que essas personagens correspondem a vertentes potenciais da unidade impossível do sujeito, tal como sugerido na poética de Pessoa:

Não, o que acontece e toda a gente sabe que isto é assim (se calhar vou ter que voltar ao Fernando Pessoa), é que nós não somos uma unidade, somos uma pluralidade, levamos a vida a disciplinar ou a controlar essa palpitação de figuras que levamos dentro, tentamos apresentar-nos ao mundo e aos outros como unos e inteiros: às vezes consegue-se, outras vezes consegue-se com maus resultados, que podem levar ao suicídio ou que podem levar à loucura.

(REIS, 2015: 141)

No ano do Nobel, Saramago concedeu uma outra entrevista extensa ao jornalista e escritor Juan Arias Martínez. A origem do conceito para *O Ano da Morte de Ricardo Reis* volta a ser associado à compreensão que Saramago tem de si como “um escritor desprogramado”. Nesse contexto, a descrição do episódio é feita com mais precisão espacial e de pormenores:

Aunque pueda parecer raro, mis novelas nacen normalmente por el título. *El año de la muerte de Ricardo Reis* nació en Berlín. Estaba allí con una delegación visitando autores, sindicatos, esas cosas que me gustan tan poco, llegué al hotel muy cansado, luego tenía una cena, una recepción, estaba muy hartó. Me senté en la cama, me tumbé a descansar y, en ese momento, como si me cayera del techo, me aparece un título: El año de la muerte de Ricardo Reis. No estaba pensando en ninguna persona, ni en Ricardo Reís, ni en nadie.

(ARIAS MARTÍNEZ, 1998: 66)

A narrativa é semelhante também na já referida entrevista de 2002, concedida ao *Público*. Nessa ocasião, concretizam-se com mais clareza a ideia de que tudo resultara de um episódio em que estivera a convite da Associação de Amizade Portugal-RDA, como porta-voz da delegação portuguesa, o que conduziu a um estado de cansaço e enfartamento. A aparição do título é imaginada como um acontecimento:

Foi no final de um desses dias que a "coisa" aconteceu. Tinha visto em Lisboa um filme ("Anno Domini" não sei quantos, não recordo o nome do realizador) e, não sei porquê, ele veio-me à memória quando entrei no quarto do hotel. Sentei-me na cama para descansar um pouco, deixei-me cair para trás e, nesse momento, "caíram-me" do tecto as palavras "O Ano da Morte de Ricardo Reis". Tinha publicado poucos meses antes "Levantado do Chão" e esta era a primeira ideia que me surgia para um novo livro.

(em linha: <https://www.publico.pt/2002/05/29/jornal/escrevi-o-romance-para-resolver-o-choque-entre-uma-admiracao-e-uma-rejeicao-sem-limites-171041>)

Tal como ocorre na descrição pessoana do *dia triunfal*, a aparição do título é algo totalmente involuntário, independente da vontade do autor, mas que surge com uma clareza e acabamento ideais⁷. A narrativa é, novamente, marcada pela imprecisão, na medida em que a cada nova recuperação do episódio decisivo surgem novos pormenores, neste caso a menção a um filme que, se corresponder a *A.D. Anno Domini*, adensa a dimensão mítica das associações da memória, dado que esse filme é datado de 1985, depois de publicado *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. A própria aproximação entre a atmosfera bíblica que paira em boa parte da produção de Saramago e o momento em que acontece, como que por acaso, o nome daquele que viria a ser um dos seus romances mais representativos, não deve ser descurada.

⁷ Carlos Reis aponta também para a semelhança entre algumas considerações de Saramago e o modo como Pessoa descreve o seu “dia triunfal” quando reflecte sobre o momento de emergência do estilo peculiar do romancista, muitas vezes apresentado como algo que surgiu inesperadamente com consequências transfiguradoras (REIS, 2022: 15-16).

Apesar do pioneirismo que o conceito para *O Ano da Morte de Ricardo Reis* tem naquele que tende a ser considerado um momento capital no desenvolvimento criador de Saramago, o contexto crítico envolvente adiou a concretização do projecto. Em várias ocasiões, o romancista associa a escrita de *Memorial do Convento*, publicado no mesmo ano da primeira edição do *Livro do Desassossego*, a uma certa necessidade de preparação para se lançar no delicado confronto com os pessoanos, como ocorre nessa entrevista de 2002: “A ideia do *Memorial do Convento* veio depois. Se me perguntarem porque não os escrevi pela ordem de ‘nascimento’, direi que me assustou o que os ‘pessoanos’ iriam dizer da presunção deste adventício. O *Memorial* deu-me forças e confiança para arrostar depois com aquele Adamastor...”

Um caso particularmente interessante é o de Antonio Tabucchi, conforme pode ler-se numa entrada do primeiro volume dos *Cadernos de Lanzarote*, datada de 29 de Abril de 1993 na qual se refere uma entrevista dada pelo escritor italiano ao *Le Monde*, aquando da publicação da edição francesa do romance *Requiem* (1994), na qual se teria percebido uma certa animosidade relativamente a Saramago. O futuro Nobel observa:

Toda a entrevista se desenrola no campo da relação vivencial e intelectual de Tabucchi com Pessoa, e foi justamente isto, este discurso fechado, este ritornelo obsessivo, que, num repente, me pôs a funcionar a intuição: Antonio Tabucchi não me perdoará nunca ter escrito *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Herdeiro, ele, como faz questão de se mostrar, de Pessoa, tanto no físico quanto no mental, viu aparecer nas mãos de outrem aquilo que teria sido a coroa da sua vida, se se tivesse lembrado a horas e tivesse a vontade necessária: narrar, em verdadeiro romance, o regresso e a morte de Ricardo Reis, ser Reis e ser Pessoa, por um tempo, humildemente – e depois retirar-se, porque o mundo é vasto de mais para andarmos cá a contar sempre as mesmas histórias. [...] Como se já não fosse suficiente carrego ter de levar às costas a inveja dos portugueses, sai-me agora ao caminho este italiano que eu tinha por amigo, com um arzinho falsamente ausente, desviando os olhos, a fingir que não me vê.

(SARAMAGO, 1994: 22-23)

São várias as ocasiões em que a reflexão incide sobre a agitação produzida pela súbita e vertiginosa entrada de José Saramago no terreno sempre controverso e conflituoso do meio literário português, no qual as hierarquias e jogos de poder, reconhecíveis um pouco em toda a instituição literária, revelam uma face mais conventual, reforçada pelo facto de todos se conhecerem ou percorrerem os mesmos circuitos estreitos.⁸

⁸ Em 1998, na longa conversa com Juan Arias Martínez, é evidente a noção desse impacto: “Dos años después publico *Memorial del convento* y ahí las cosas empezaron a resquebrajarse, pero aun así podría ocurrir que me agotara en ese libro porque era un señor entrando ya en los sesenta años. Pero hete aquí que dos años después publico *El año de la muerte de Ricardo Reis* y luego sigo publicando. Entonces, el panorama literario de allí, que estaba organizado, que tenía cada cosa, cada persona y cada pequeña o gran gloria en su sitio, de repente se desbarajusta porque entro con fuerza en la escena. Y eso no se me perdona. Diga lo que diga, haga lo que haga, da igual, por el hecho sencillo de que

Na leitura de Saramago, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, pelo momento em que foi escrito e dado a lume, adensou os anticorpos iniciados com o sucesso de *Memorial do Convento*, representando não apenas uma prova de continuidade na senda singular que consagraria uma carreira fulgurante, mas também um mergulho genial num reduto da mitologia pessoana que ficara claramente em aberto, mas ao qual os que tinham suposta intimidade com o seu universo não tinham conseguido chegar atempadamente. Numa entrevista com Ana Sousa Dias, do Verão de 2006, Saramago recordava esse hiato entre a inspiração súbita e a percepção de que chegara o momento para avançar:

A primeira ideia a seguir ao “Levantado do Chão” – ficou atrás o “Manual de Pintura e Caligrafia”, mas deixemo-lo – foi para “O Ano da Morte de Ricardo Reis”. Assustou-me a ideia de meter-me no sarilho de falar de Fernando Pessoa e de Ricardo Reis, com os pessoanos todos de Portugal de olho posto no livro à procura dos disparates. Tinha-me entretanto aparecido a ideia do “Memorial”, que nasceu simplesmente de uma frase dita diante do Convento a três ou quatro pessoas que estavam comigo. Disse, olhando para o Palácio (aquilo que a gente vê de fora é o palácio, não é o convento): “Gostava de meter isto um dia dentro de um romance”. E disse isto em voz alta. Se eu tivesse pensado apenas, talvez o romance não existisse. Mas tinha assumido publicamente um compromisso. Então deixei o Ricardo Reis em paz e atirei-me ao “Memorial do Convento” e do balanço adquirido veio “O Ano da Morte de Ricardo Reis”. Os dois estão aí.

(https://blimunda.josesaramago.org/blimunda/wp-content/uploads/BLIMUNDA-5_outubro_2012.pdf)

Na longa série de conversas com João Céu e Silva, dos últimos anos da vida, José Saramago retoma precisamente a mesma perspectiva, acentuando o papel crucial de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* no seu percurso, entre o pioneirismo do conceito, a necessidade de um outro romance com impacto como momento intermédio e o risco inerente à agitação de um outsider penetrar de modo tão peculiar e opinativo no universo saturado da tradição pessoana: “Curiosamente, a ideia para *O Ano da Morte de Ricardo Reis* é anterior à do *Memorial do Convento* mas o que acontece é que eu me assustei com essa minha ousadia, que era entrar assim como um elefante numa loja de louças do universo de Pessoa, com todos os seus heterónimos e tantos pessoanos.

certos sectores no acabam de aceitarme” (ARIAS MARTÍNEZ, 1998: 85). É, em grande medida, o que Saramago reforça no decorrer das conversas que conduziram ao documentário *José e Pilar* e que seriam publicadas por Miguel Gonçalves Mendes no livro *José e Pilar – Conversas Inéditas* (2011): “Donde é que este gajo saiu, não saiu da Universidade, não saiu de grupos intelectuais, não saiu de parte nenhuma, não se sabe de onde é que este gajo saiu, depois escreve um livro que se chama *Levantado do Chão*, escreve outro melhor ainda que se chama *Memorial do Convento*, outro melhor ainda que os outros dois que é *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, e continua a escrever até hoje. Donde é que saiu este filho da puta? E quem é que vai digerir isso, pessoas que estavam instaladas na sua própria reputação, na sua própria fama, no seu próprio trabalho – digno evidentemente – e que de repente são surpreendidas pelo aparecimento de uma pessoa sem passado, ou cujo passado eles desconheciam completamente, e que de repente desarruma o panorama, e isso não se perdoa” (MENDES, 2011: 121).

Porque, não sendo eu conhecido, não tendo passado por esses estudos universitários que felizmente eles puderam ter..." (SILVA, 2009: 111). Tal como ocorrera com Cesariny, sobretudo desde o final da década de 1970, o movimento de Saramago é um misto da necessidade de ajustar contas com alguns eixos do pensamento pessoano que tinham incomodado desde a primeira leitura, tendo como ponto de partida figuras heteronímicas – um escolhendo Álvaro de Campos, em 1946, o outro optando por Ricardo Reis, quatro décadas depois – e visando expor publicamente interpretações de Pessoa e da sua obra com uma tonalidade que, em parte, também se dirige a uma certa arrogância dos críticos e escritores associados ao universo da academia.

A surpresa, segundo Saramago, teria passado pela consistência do romance, "quer do ponto de vista da reconstituição histórica, quer do ponto de vista da credibilidade dos personagens reais". Curiosamente, o aspecto que, segundo o próprio, mais controvérsia teria levantado junto dos pessoanos é, no essencial, aquele em que Cesariny se concentrou. Na conversa, Saramago refere um poeta português ao qual a sua abordagem teria desagradado, comentário que poderia, sem grandes reservas, pertencer ao autor de *O Virgem Negra*:

Só houve quem criticasse muito que eu tivesse feito do Ricardo Reis um heterossexual. Mas porque é que isso irritou tanto as pessoas? Se vão para a cama com um igual ou com um diferente? Houve pessoas que tomaram isso como uma razão para crítica e um poeta português – cujo nome não mencionarei – em conversa com outra pessoa que achava o livro bom contrapôs logo «como é que podes dizer isso? Uma pessoa que fez do Ricardo Reis um heterossexual». Imagine o pecado e a maldade! Alguns era por esse lado que faziam o ataque, coisa que agora é muito comum porque há actualmente uma escola de críticos que estão mais preocupados com os hábitos sexuais ou com as diferenças culturais dos autores do que propriamente com a obra. Quem é que escreveu, foi um negro, uma mulher, um homossexual? Até está na moda ser gay!

(SILVA, 2009: 111)⁹

⁹ No mesmo livro, Zeferino Coelho e Carlos Reis chegam a conclusões semelhantes às de Saramago. O editor da Caminho, chancela que acompanhou o percurso de ascensão de Saramago, sintetiza deste modo o peso relativo do romance: "Depois, o Saramago atreveu-se n'O Ano da Morte de Ricardo Reis a pegar no Fernando Pessoa, que tem uns donos que não gostaram que se tivesse metido de uma maneira ousada com o poeta, mas ele entra muito bem naquela temática complexa do Pessoa. E, ainda por cima, o Saramago arranja uns títulos sempre bons, às vezes muito bons, e este era um título perfeito... E nessa altura ele estava lançado." (SILVA, 2009: 50). Carlos Reis, por seu lado, assinala que a opção por Fernando Pessoa correspondeu a um abalo profundo e surpreendente no panorama literário de 1984, apresentando o romancista "um escritor com ideias notáveis – no sentido de uma ideia para um romance – e, neste caso, apanhando muito bem uma espécie de fio solto que o Fernando Pessoa tinha deixado. | Porque inventa os heterónimos, dá-lhes biografia e pensamento. Dois deles nós sabíamos que tinham morrido – estou a falar dos grandes heterónimos, do Caeiro e do Campos –, mas o Ricardo Reis tinha ido para o Brasil, não se sabendo mais dele. Saramago pega nesse fio solto e reforça aquela inventiva que o Pessoa tinha cultivado e há aqui um jogo ambivalente muito interessante confirmando a autonomia do Ricardo Reis em relação ao Pessoa – porque ao confirmar a autonomia do heterónimo em relação ao ortónimo, ao mesmo tempo reconduz o Ricardo Reis a um estatuto que é do Ricardo Reis, isto é, uma entidade ficcional" (SILVA, 2009: 112).

As diferentes questões pendentes que o romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis* parece corporizar, contribuindo para responder a uma inquietação de juventude facilmente identificável com a descoberta de uma alteridade literária e existencial radicais, mas também para a penetração intempestiva no cerne do jogo literário português, contribuíram para fazer desse, como recorrentemente é reafirmado, o romance favorito de Saramago. Em Abril de 1999, no periódico colombiano *Hojas Universitarias*, Saramago, numa reflexão que conta sempre com a presença próxima de *Memorial do Convento*, associava o seu particular apreço pelo romance de 1984 às especificidades composicionais da obra do heterónimo pessoano e à necessidade de interagir com elas:

Ricardo Reis é autor de uma obra que, pela sua forma, conteúdo e serenidade, poderíamos chamar clássica. Bem, aí apresento o meu ponto de vista acerca da posição do intelectual em relação à vida e ao tempo. O ano da sua morte é o de 1936, data em que se dá a guerra civil espanhola e já se fareja no ar a Segunda Guerra Mundial. Gosto dele por esse encontro e esse desencontro contínuos entre dois seres [Fernando Pessoa e Ricardo Reis] que são um só e a mesmo tempo são distintos. A vida é uma espécie de jogo e o que tento mostrar nesse romance é a pluralidade de pessoas que vive dentro de cada um de nós e o esforço que temos de fazer para nos apresentarmos diante dos outros com uma só imagem, de maneira coerente, com as nossas contradições aparentemente resolvidas. É isso que Pessoa exprime com os seus heterónimos e que eu quis traduzir num diálogo entre Pessoa e Ricardo Reis, um dos tantos que viveu dentro do poeta e que habita um pouco dentro de nós.

(SARAMAGO, 2021: 421)

Quase poderia dizer-se que a situação de Saramago relativamente a Ricardo Reis é semelhante à que contrapõe o heterónimo e o seu criador, aqui convertido numa outra configuração desse autor omnipresente que o romancista defendeu ser a expressão mais adequada da sua abordagem à literatura.

O que isto sugere é que Saramago recupera a textualidade peculiar das odes, a mesma que no início da década de 1940 o atraiu para as páginas da revista *Athena* e depois para a antologia pioneira de Casais Monteiro, para a partir delas interagir com um universo mais vasto, o das grandes questões identitárias convocadas pela obra pessoana, impondo para o efeito o contraponto entre Pessoa e Reis, manifestações distintas de um mesmo indivíduo. Em parte, ecoando a transgressão de estatutos produzida pelo romance, é como se os dois protagonistas do romance fossem subitamente experimentos vocalizando hipóteses do romancista, ou seja, a dinâmica heteronímica expande-se no momento em que a escala da matrioska conceptual se adensa. O tema, de resto, é associado por Saramago a outros picos importantes da sua produção, por exemplo o *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), no qual já surgira a intenção de explorar a fronteira entre o verdadeiro e o falso, sobretudo ao nível da própria pluralidade interior do autor: “Temos de citar o nosso Fernando Pessoa que, de uma vez por todas, diz que cada um de nós é um e cada um de nós é vários. Esse pintor que tem consciência da sua mediocridade, no fundo, é como se eu estivesse a

fazer a minha própria autocrítica e a dizer: poderei fazer amanhã alguma coisa que tenha mais importância do que aquilo que fiz até hoje?” (SARAMAGO, 2021: 393).

Essa dimensão experimental, que em certos casos pode passar por um processo ensaístico de projecção do autor numa personagem criada de raiz, encontra no caso de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* um patamar de complexidade mais denso. Como por vezes se sugere no próprio romance, não é cem por cento certo que o Ricardo Reis protagonista dos factos narrados seja o mesmo ao qual Pessoa deu vida através de poemas e apontamentos, noção que fica bem patente desde que o Reis sobrevivo lê num jornal a notícia do falecimento de Pessoa e a menção aos seus heterónimos. De algum modo, é como se o Ricardo Reis que viveu autonomamente durante alguns meses no início da vida adulta de Saramago renascesse para contactar com uma hipótese alternativa de si próprio que, ao contrário desta, tivesse ficado mais dependente do criador e do seu desfecho. Há um desdobramento que Priscilla de Oliveira Ferreira descreve na perfeição:

Saramago dá continuidade ao Ricardo Reis pessoano, dá continuidade de vida a uma personagem já sem futuro, que tinha apenas um passado esboçado. São duas personagens que compartilham apenas de um mesmo passado, cada uma seguindo o seu caminho. O protagonista do romance em questão é um ser fictício inspirado em outro ser fictício. O herói de Saramago é uma apropriação de um ser já existente na literatura, oriundo apenas do imaginário do poeta português. Ricardo Reis saramaguiano é, portanto, personagem da personagem. São duas personagens distintas que têm o mesmo referencial: a obra de Fernando Pessoa. Assim, o romancista precisa convencer o leitor da dupla verdade desse ser ficcional.

(FERREIRA, 2006: 5).

Na entrevista de 2002, quando confrontado com a densidade de leitores que o interpelavam com alguma insistência no sentido de comentarem a sua obra, Saramago confirma que *O Ano da Morte de Ricardo Reis* é por muitos considerado o seu melhor romance e, apesar de não querer comprometer-se com uma concordância que significaria algum menosprezo pelos adeptos de outras obras, acaba por sintetizar, talvez do modo mais eloquente, o enorme simbolismo do livro de 1984 na sua bibliografia: “Apenas direi que nada poderia consolar-me se por alguma arte diabólica o “Ricardo Reis” desaparecesse da minha bibliografia. Não sei se é ele o melhor dos que escrevi, mas sei que pelo menos dessa vez toquei o tecto. E toquei algo mais, se se me permite uma nota pessoal: foi *O Ano da Morte de Ricardo Reis* que nos juntou. Refiro-me a Pilar, claro está...” (<https://www.publico.pt/2002/05/29/jornal/escrevi-o-romance-para-resol-ver-o-choque-entre-uma-admiracao-e-uma-rejeicao-sem-limites-171041>).

De resto, essa menção ao enlace amoroso com Pilar del Río é outro dos tópicos mais recorrentes num percurso ao discurso produzido por Saramago tendo *O Ano da Morte de Ricardo Reis* como alvo. É como se a vida emulasse em parte o conteúdo de um outro romance de grande magnitude na bibliografia saramaguiana, *História*

do *Cerco de Lisboa*, sendo neste caso o desejo de corrigir um dos versos capitais de Ricardo Reis lido por Saramago – “Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo” – a espoletar um romance que procura exprimir precisamente o oposto e, pelo caminho, introduz um elemento feminino na vida do responsável pela decisão correctora. Na entrevista com Ana Sousa Dias, de 2006, publicada no quinto número da revista *Blimunda*, Saramago recordava o momento em que Pilar del Río, depois de ter lido o romance, decidira deslocar-se a Lisboa para conhecer o autor. O primeiro encontro do futuro casal é todo ele sob o signo de Pessoa: “Ela não tinha muito tempo, conversámos sobre o Fernando Pessoa, o Ricardo Reis, o *Memorial*. Fomos ao Cemitério dos Prazeres para mostrar-lhe o jazigo do Pessoa, curiosamente estava partida a cruz que estava em cima do jazigo. Alguém tinha partido a cruz e a tinha levado, algum admirador, algum necrófilo de alguma seita iniciática. Comentei isso mas ninguém fez caso. Depois fomos aos Jerónimos” (em linha: <https://blimunda.josesaramago.org/>; 5 de Outubro 2012). O encontro, que curiosamente decorreu no dia a seguir ao da data de nascimento de Pessoa, a 14 de Junho de 1896, é recordado em termos semelhantes nas conversas com o realizador Miguel Gonçalves Mendes, nas quais o enfoque pessoano é ainda mais evidente:

E, claro, falámos um pouco de livros, apresentou-se, e eu apresentei-me, e então propus dar com ela uma volta pela cidade, principalmente porque tínhamos falado muito de Fernando Pessoa e de Ricardo Reis. Fizemos um percurso muito pouco romântico, que foi ir ao Cemitério dos Prazeres, onde o corpo do Fernando Pessoa já não estava, porque tinha sido trasladado para o Mosteiro dos Jerónimos, onde se encontra agora. De todo o modo, eu queria mostra-lhe onde é que ele tinha estado durante uma quantidade de anos, no jazigo da família. Curiosamente nunca ninguém fala nisso, a cruz que estava em cima do jazigo, não sei se já a reconstituíram, mas apareceu partida, quer dizer, partiram-na e levaram-na, não sei se por algumas questões estranhíssimas de ordem iniciática, alguma seita misteriosa que decidiu ter algo tão ligado à figura e à obra de Fernando Pessoa como o próprio jazigo em que ele tinha estado durante anos e anos [...] Dali fomos para o Mosteiro dos Jerónimos, outra vez por causa do Fernando Pessoa.

(MENDES, 2011: 67-68)

Assim, é evidente que *O Ano da Morte de Ricardo Reis* assume um peso capital na vida e no devir bibliográfico de José Saramago, representando diferentes manifestações de aparição transfiguradora, primeiro na sua génese profunda – a leitura dos poemas publicados na revista *Athena*, cujo impacto seria duradouro e teria ramificações que se encontram espelhadas no romance mas que transcendem o seu conteúdo, plasmando-se de diferentes modos na reflexão do autor –, depois na emergência intempestiva do conceito que determinaria o mergulho polémico no meio literário português e que, pela complexidade, exigiria algum adiamento entre o acaso da aparição e a experiência literária consequente e, finalmente, num dos ecos imediatos da produção escrita, o encontro com Pilar del Río.

Em virtude disso, interessa-me, antes de concluir este texto, reflectir brevemente sobre os usos que Saramago foi fazendo das odes de Ricardo Reis no romance e sobre o que estes indiciam da relação à distância com os primeiros momentos de leitura desses textos. Não sendo fácil determinar com exactidão todos os momentos em que Saramago cita directamente ou através de perífrases mais ou menos evidentes os versos de Ricardo Reis (e de outras figuras da galáxia poética pessoana, a que não farei menção neste momento, mas que se encontram descritas com grande precisão na tese de Anita de Melo, “A Estética de citar de José Saramago em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*”), é possível fazer-se um mapeamento dos casos em que são mencionados versos específicos das odes do heterónimo.

Dessa análise resultam conclusões interessantes; a mais significativa talvez seja que o uso de odes incluídas nas duas fontes privilegiadas da recepção de Pessoa por Saramago, pelo menos no âmbito da mitologia proposta pelo romancista a que tenho feito menção, é relativamente restrito. Com efeito, das trinta e duas odes de Reis que consegui identificar, e que, reafirmo, não esgotam a totalidade dos materiais citados por Saramago, apenas nove constam numa das duas fontes dadas como ponto de partida para o confronto com o médico monárquico, a revista *Athena* e a antologia *Poesia de Fernando Pessoa*, de Adolfo Casais Monteiro. Deve salientar-se que Saramago não refere outras fontes potenciais ou efectivas, como a revista *Presença*, na qual foram dadas a conhecer algumas odes, e sobretudo duas edições cruciais, *Odes de Ricardo Reis*, derradeiro volume da primeira série das Obras Completas de Fernando Pessoa, publicada pela Ática entre 1942 e 1946, e a Obra Poética de Fernando Pessoa, organizada por Maria Aliete Galhoz, provavelmente na segunda edição, de 1965, de acordo com o que se consegue inferir a partir de um dos documentos do espólio de Saramago de que consta uma “Síntese (absurda, idiota, necessária) das odes de RR” (BNP Esp. N45/7)¹⁰. Estas duas edições foram, provavelmente, as fontes seguidas no percurso estabelecido no romance, inclusive em termos de elementos estruturantes da ficção narrativa proposta, como acentuarei.

Para que melhor se perceba essa dimensão editorial das opções de Saramago, importa apresentar uma breve exposição dos poemas, de acordo com a sua menção no romance, de modo mais directo ou um pouco mais subtil. Nos casos em que os poemas têm mais que uma ocorrência, refere-se apenas a primeira. Importa salientar que não se trata de uma descrição exaustiva, e que a complexidade do projecto de Saramago passará, certamente, por outras citações e referências a poemas de Reis que posso não ter identificado¹¹. Segue-se a ordem em que são mencionados na obra,

¹⁰ Os documentos do espólio de Saramago relativos a *O Ano da Morte de Ricardo Reis* foram descritos por Carlos Reis (2022: 19-20) e por Sara Grünhagen (2022) e foram em parte reproduzidos por Jerónimo Pizarro (2021), tendo também servido de suporte para a primeira parte da dissertação de Sara GRÜNHAGEN, *A cor dos cabelos de Deus: A oficina de escrita de José Saramago* (2024: 36-224).

¹¹ De facto, se consultarmos a “Síntese (absurda, idiota, necessária) das odes de RR” (BNP Esp. N45/7), um dos materiais que estiveram na génese do romance, percebe-se que Saramago não recorreu a

apresentam-se as odes. Indica-se a datação das odes conforme constam na edição da *Ática*, assim como os casos em que a publicação ocorreu na revista *Athena* ou na antologia organizada por Adolfo Casais Monteiro, *Poesia de Fernando Pessoa*, surgindo as demais em *Odes de Ricardo Reis*, de 1946.

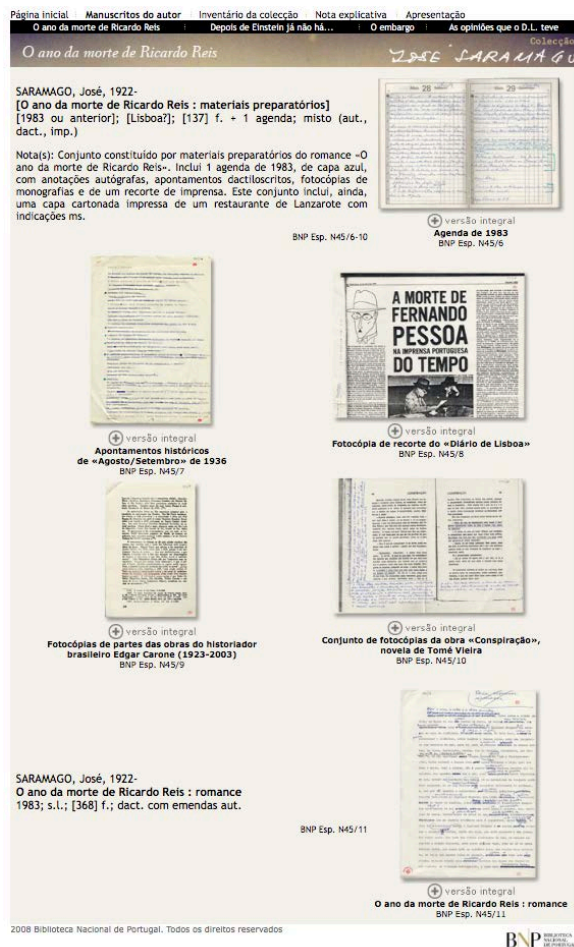


Fig. 1. Material referente a *O Ano da Morte de Ricardo Reis*
<https://purl.pt/13867/1/morte-ricardo-reis.html>

São estas as odes intertextualmente integradas na teia discursiva do romance: “Mestre, são placidas” (12-06-1914); “Vivem em nós innumeros” (13-11-1935); “Cada cousa a seu tempo tem seu tempo” (30-07-1914); “Boccas roxas de vinho” (29-08-1915); “Tenue, como se de Eolo a esquecessem” (13-06-1930, *Presença*, 33, Fevereiro de 1933; *Poesia de Fernando Pessoa*); “Quando, Lydia, vier o nosso outomno” (13-06-1930, *Presença*, 31-32, Março/Junho de 1931, *Poesia de Fernando Pessoa*); “Vem sentar-

todas as breves descrições que fez, tendo abdicado de alguns poemas de Ricardo Reis. No romance, Saramago recorre a pelo menos onze odes que não se encontram nessa síntese; por sua vez, a síntese parece evidenciar interesse por catorze odes que depois, pelo menos na leitura provisória que apresento, não constam directamente no romance, apesar de darem a tonalidade passiva e a relação complexa de Reis com os deuses que é pano de fundo da obra.

te commigo, Lydia, á beira do rio" (12-06-1914); "O somno é bom pois dispertamos d'elle" (19-11-1927); "Aos deuses peço só que me concedam" (não datada); "Não a ti, Christo, odeio ou menos prezo" (09-10-1916); "Sabio é o que se contenta com o espectáculo do mundo" (19-06-1914); "Coroae-me de rosas" (não datada, *Athena* 1, Outubro de 1924); "Soffro, Lydia, do medo do destino" (26-05-1917); "Prazer, mas devagar" (03-11-1923, *Athena* 1, Outubro de 1924); "A pallidez do dia é levemente dourada" (19-06-1914); "Flores que colho, ou deixo" (02-09-1923); "Cada um cumpre o destino que lhe cumpre" (não datada); "Estás só. Ninguém o sabe. Cala e finge" (06-04-1933); "Seguro assento na columna firme" (29-01-1921, *Athena* 1, Outubro de 1924); "Ouvi contar que outrora, quando a Persia" (01-06-1916); "Os deuses desterrados" (12-06-1914); "O deus Pan não morreu" (12-06-1914); "De Apollo o carro rodou pra fóra" (12-06-1914); "A pallidez do dia é levemente dourada" (16-06-1914); "Só o ter flores pela vista fóra" (16-06-1914); "Não tenhas nada nas mãos" (19-06-1914); "O mar jaz. Gemem em segredo os ventos" (08-10-1914); "Tirem-me os deuses" (09-05-1914); "Deixemos, Lydia, a sciencia que não põe" (não datada); "Quam breve tempo é a mais longa vida" (24-10-1923, *Athena* 1, Outubro de 1924); "Saudoso já d'este verão que vejo" (não datada, *Athena* 1, Outubro de 1924); "Para ser grande, sê inteiro: nada" (14-02-1934, *Poesia de Fernando Pessoa*). As odes "Mestre, são placidas", "Vivem em nós innumeros", "Cada cousa a seu tempo tem seu tempo", "Vem sentar-te commigo, Lydia, á beira do rio", "Sabio é o que se contenta com o espectáculo do mundo", "A pallidez do dia é levemente dourada", "Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia", "Os deuses desterrados", "Boccas roxas de vinho," e "Coroae-me de rosas" são intertextualmente trabalhados por Saramago em mais que uma ocasião, com particular incidência para "Vivem em nós innumeros", "Sabio é o que se contenta com o espectáculo do mundo" e "A pallidez do dia é levemente dourada".¹²

O trabalho intertextual de Saramago conduz, por outro lado, a diferentes formas de subversão do universo biográfico e editorial de Ricardo Reis, algumas das quais só apreensíveis no confronto com as fontes utilizadas e, desse modo, com a primeira experiência de leitura de Saramago e com os dados que tinha ao seu dispor aquando desses contactos fundadores, que o romancista decidiu manter, mesmo tendo tido certamente posteriores informações adicionais, importantes, por exemplo, para a referência a Ofélia Queiroz e à correspondência amorosa de Pessoa.¹³

¹² Na mais recente edição crítica, *Obras Completas de Ricardo Reis*, os poemas não datados nas edições da Ática e de Maria Aliete Galhoz possuem datas aproximadas. Um caso relevante é do poema "Seguro assento na columna firme", datado pela Ática de 29 de Janeiro de 1921, mas cuja versão conhecida por Saramago, publicada na *Athena*, deve ter sido composta em 1923 ou 1924, com diferenças relativamente a uma variante anterior, datada de 1921 (cf. PESSOA, 2016: 394-395).

¹³ Para um contacto abrangente com as diferentes camadas da intertextualidade de Saramago ao longo do romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, incluindo a obra de Pessoa, as diferentes facetas críticas que ajudaram a compor a sua figura biográfica, as produções de outros escritores convocados para a contextualização da obra ou o recurso à imprensa da época, cf. GRÜNHAGEN (2024: 37-224).

Quase poderia dizer-se que Saramago transporta para as páginas do romance a cronologia de leituras que foi a sua, fazendo deste Reis que se confronta com as suas obras poéticas uma espécie de eco posterior a tudo quanto foi dado a conhecer depois das primeiras incursões do próprio Saramago, o que não significa que os poemas publicados em *Athena* e na antologia de Casais Monteiro não possam estar incluídos nessa subversão.

No domínio da criação poética, é significativo, por exemplo, que o poema no qual ocorre a palavra “Marcenda”, a ode XVIII [Saudoso já deste Verão que vejo], publicado em *Athena*, seja, na economia interna do romance redigido, escrito em 1936, ou seja, vinte e dois anos depois. Trata-se de um dos ecos mais evidentes do recurso à edição da *Ática*, pois – exceptuando o derradeiro poema de Reis, “Vivem em nós inúmeros”, que está datado de 13 de Novembro de 1935 e é, no romance, explicitamente referido por Pessoa como uma das composições que não conheceu¹⁴ –, todos os poemas que o Ricardo Reis de Saramago redige durante os meses de regresso a Lisboa são dados como não datados nas edições que terão sido conhecidas por Saramago, *Odes de Ricardo Reis* e *Obra Poética de Fernando Pessoa*. A ausência de data é, pois, um elemento afim da inexistência de dados concretos quanto ao destino de Reis depois de partir para o Brasil, abrindo espaço a que o romancista se aproprie deles para lhes dar uma inclusão plausível no arco cronológico da produção poética do heterónimo. O caso mais relevante, e o único nesta situação que consta de *Athena*, “Saudoso já deste Verão”, é estruturante também do aspecto editorial, como acentuarei em seguida, associando o nome de uma das protagonistas femininas do romance, Marcenda, ao primeiro momento de recepção da obra pessoana por Saramago.

No âmbito editorial, é extremamente significativo que Lúcia pareça substituir os futuros editores de Reis, dado que o destino dos poemas deixados para trás pelo médico aquando da sua convocação para a morte por Pessoa parecem encontrar-se nas mãos da musa doméstica, numa espécie de duplicação do seu estatuto de geni-

¹⁴ O interesse por esse poema, que é retomado no romance para descrever Reis com uma persistência que só encontra paralelo no recurso ao tópico do “sábio que se contenta com o espectáculo do mundo”, pode ser explicado pela seguinte passagem de um texto de Saramago que serve, simultaneamente, de comentário a muita da crítica pessoana e de justificação para o empreendimento que fez: “Homem de máscaras que olham e defrontam máscaras, é como se só máscaras o pudessem ler e porventura compreender, se a tão longe é possível chegar. Mas o que, assim sendo, deveria produzir, infalivelmente, uma constelação de sentidos, de significados, de leituras infinitamente abertas e, agora em outro plano, nunca conclusivas, veio, pelo contrário, esbarrar com o objectivo ou fascinação geral de definir um Fernando Pessoa unificado, do qual, por mera e sucessiva ramificação tivessem nascido heterónimos, em qualquer momento, por livre vontade nossa, reversíveis ao ponto de partida. Trabalho inútil, em meu entender. Cada um de nós é quem for (somos quem quando?), mas aquele que em nós faz é outro. Melhor do que ninguém o terá entendido Fernando Pessoa. Mais do que um «drama em gente», os heterónimos seriam, cada um deles, a expressão individualizante e individualizada de um conteúdo múltiplo que só pôde tornar-se singular no seu fazer-se, um ser que é diferente porque foi diferente o fazer dele, isto é, o feito que ele fez” (SARAMAGO, 1995: 340).

tora da posteridade do último vestígio de Pessoa na terra, mãe do seu filho e herdeira da sua obra. A única aparente excepção é precisamente o único poema publicado em *Athena* não datado e, portanto, dado como redigido em 1936, e que na ficção romanesca fica em posse da outra mulher que assombra Reis nos seus derradeiros meses de vida. A última referência significativa à pasta de atilhos em que se encontram arquivados os poemas aos quais repetidamente Reis volta, numa espécie de confronto com o seu passado e com a sua alteridade lírica, ocorre precisamente num momento em que se antecipa o desfecho do romance, anunciando-se um futuro no qual Lúdia se confrontará com os poemas deixados para trás:

Deixa Ricardo Reis *The god of the labyrinth* no mesmo lugar, sabe enfim o que procura, abre uma gaveta da secretária que foi do juiz da Relação, onde em tempos dessa justiça eram guardados comentários manuscritos ao Código Civil, e retira a pasta de atilhos que contém as suas odes, os versos secretos de que nunca falou a Marcenda, as folhas manuscritas, comentários também, porque tudo o é, que Lúdia um dia encontrará, quando o tempo já for outro, de insuprível ausência.

(SARAMAGO, 2021: 355)¹⁵

A organização dos poemas nessa pasta, pelo menos de acordo com os versos referidos sequencialmente, reproduz com grande precisão o início da edição da *Ática*, em que se baseou a edição Galhoz. São indicados os onze primeiros poemas dessas duas edições (no caso da edição Galhoz, a partir do poema 310 na numeração que Saramago também seguiu na já referida síntese pessoal do conteúdo dos poemas), entre “Mestre, são plácidas”, ecoando a primeira ode referida no romance, e “Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo”, a que se somam um poema incluído em *Athena* (“O mar jaz; gemem em segredo os ventos”) e dois poemas referidos anteriormente, “Cada cousa a tempo tem seu tempo” e o poema mencionado precisamente antes dessa enumeração, “Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia”.

O confronto com as fontes de Saramago permite, ainda, uma compreensão mais aprofundada de uma das passagens mais interessantes do romance, na qual se aborda um dos tópicos cruciais da leitura crítica de Fernando Pessoa, a dinâmica entre fragmentarismo e completude. Trata-se de um momento em que Ricardo Reis, deambulando pelas ruas de Lisboa no último dia do ano de 1935, começa a lembrar fragmentos de versos:

Ricardo Reis rebusca na memória fragmentos de versos que já levam vinte anos de feitos, como o tempo passa, Deus triste, preciso talvez porque nenhum havia como tu, Nem mais nem menos és, mas outro deus, Não a ti, Cristo, odeio ou menosprezo, Mas cuida não procu-

¹⁵ Num dos documentos do espólio de Saramago relacionados com a composição da obra, uma nota parece sugerir precisamente um primeiro esboço dessa ideia: “A criada do hotel chama-se Lúdia. É ocasional companhia nocturna de RR. Se RR se suicidasse (a ver como) seria interessante fechar o livro com Lúdia lendo, mal entendendo, um dos poemas de RR em que de ‘Lúdia’ se fala. ‘Serei eu?’ Sem o ponto de interrogação. Talvez perguntando, talvez anunciando, talvez decidindo” (BNP Esp. N45/7).

res usurpar o que aos outros é devido, Nós homens nos façamos unidos pelos deuses, são estas as palavras que vai murmurando enquanto segue pela Rua de D. Pedro V, como se identificasse fósseis ou restos de antigas civilizações, e há um momento em que duvida se terão mais sentido as odes completas aonde os foi buscar do que este juntar avulso de pedaços ainda coerentes, porém já corroídos pela ausência do que estava antes ou vem depois, e contraditoriamente afirmando, na sua própria mutilação, um outro sentido fechado, definitivo, como é o que parecem ter as epígrafes postas à entrada dos livros.

(SARAMAGO, 2013: 59)

Esta passagem é significativa porque evidencia o sentido crítico de Saramago, que elabora uma espécie de colagem a partir de versos isolados de variantes de um mesmo poema, duas das quais ocorrem na edição das *Odes de Ricardo Reis*, da Ática. Assim, o fragmento “Deus triste, preciso talvez porque nenhum havia como tu,” corresponde a um verso completo e ao início de outro verso da terceira estrofe da variante “Não a ti, Christo, odeio ou te não quero,” enquanto os fragmentos “Nem mais nem menos és, mas outro deus,” “Não a ti, Cristo, odeio ou menosprezo,” e “Mas cuida não procures usurpar o que aos outros é devido,” correspondem a quatro versos da variante “Não a ti, Cristo, odeio ou menosprezo”, arrumados livremente pelo romancista. O último fragmento da sequência, “Nós homens nos façamos unidos pelos deuses,” é um caso bastante curioso, dado que corresponde a dois versos que não ocorrem em nenhuma das duas odes publicadas na edição da Ática, mas foi incorporada por Maria Aliete Galhoz à segunda variante, indicação que nos permite saber qual a fonte de Saramago.

Assim, o romancista recorre livremente à produção poética do heterónimo, conjugando versos para os converter em frases próximas de uma dicção prosaica ou isolando-os para mais amplamente capturar a essência de algumas teses fundamentais de Reis, um pouco à semelhança do processo que, como essa passagem acentua, presidem ao procedimento ilustrado pelas epígrafes, nas quais uma frase de outrem (e, no caso de Saramago, de livros fictícios concebidos pelo próprio) é extraída do seu contexto para ter implicações na compreensão geral de um novo livro ou texto.¹⁶

Ao longo de décadas, portanto, o labor criativo de Saramago coincidiu com um amplo e complexo diálogo com a figura de Fernando Pessoa. Com efeito, o Nobel português ajudou, como poucos outros escritores, a revitalizar o universo criativo pessoano, partindo de dados reconhecíveis da apresentação que o próprio Pessoa foi fazendo das suas figuras heteronímicas, mas também das suas considerações sociais

¹⁶ A inversão da ordem de alguns versos relativamente ao poema original ou os efeitos de recorte e de montagem que ocorrem, por exemplo, no poema “Não a ti, Christo, odeio ou te não quero”, são variações sobre o processo que, conforme observa Demétrio Alves Paz, também passam pela inversão de palavras, por exemplo na primeira referência ao poema “Vivem em nós inúmeros” (PAZ, 2018: 62-63). Nesse caso, dado que a inversão passa pela substituição de “Onde se sente ou pensa.” por “onde se pensa e sente” é ainda uma forma subtil de Saramago penetrar num dos mais intrincados motivos da poética pessoana, o confronto entre sentir e pensar, neste caso deixando de ser experiências alternativas para passarem a estar definitivamente conjugadas.

e políticas, para sujeitar esses pressupostos a novos eixos de sentido. Pessoa acaba por ser, também, um interlocutor privilegiado a partir do qual Saramago foi conquistando um lugar no mundo, recusando algumas teses persistentemente glosadas no seu discurso, mas acentuando também inegáveis afinidades, inclusive algumas de que o próprio não se terá dado conta. Uma delas, por exemplo, reside no modo como, no romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, Pessoa e Reis assumem posições políticas e apreciam criticamente a situação vivida no contexto do Estado Novo. Saramago parece acentuar o quão surpreendentes essas afirmações parecem ser, por exemplo num dos diálogos finais entre os dois, tendo como um dos assuntos a intervenção de António Ferro e a exposição de concepções estruturantes do regime:

Você estava-me a falar do Ferro, A conversa meteu-se por outro caminho, Voltemos ao caminho, Disse o António Ferro, na ocasião da entrega dos prémios, que aqueles intelectuais que se sentem encarcerados nos regimes de força, mesmo quando essa força é mental, como a que dimana Salazar, esquecem-se de que a produção intelectual se intensificou sempre nos regimes de ordem, Essa da força mental é muito boa, os portugueses hipnotizados, os intelectuais a intensificarem a produção sob a vigilância do Victor, Então não concorda, Seria difícil concordar, eu diria, até, que a história desmente o Ferro, basta lembrar o tempo da nossa juventude, o Orfeu, o resto, diga-me se aquilo era um regime de ordem, ainda que, reparando bem, meu caro Reis, as suas odes sejam, por assim dizer, uma poetização da ordem, [...] Estávamos a falar do Ferro, O Ferro é tonto, achou que o Salazar era o destino português, O messias, Nem isso, o pároco que nos baptiza, crisma, casa e encomenda, Em nome da ordem, Exactamente, em nome da ordem, Você, em vida, era menos subversivo, tanto quanto me lembro, Quando se chega a morto vemos a vida doutra maneira [...]

(SARAMAGO, 2012, 394)

Sabemos que, em vida, Pessoa esteve longe de poder considerar-se uma personalidade pouco subversiva. Foram vários os contextos em que, antes e depois de 1926, Pessoa se insurgiu publicamente contra aspectos cruciais da ideologia identificável com a figura de Salazar, por exemplo em 1923, aquando da polémica relacionada com a Literatura de Sodoma, ou já depois de publicado o livro *Mensagem*, quando publicou um ensaio em defesa das associações secretas. Atento às circunstâncias da política portuguesa que lhe foi dado viver, parece-me perfeitamente plausível que Pessoa, tendo vivido mais algum tempo, teria tido uma postura cívica semelhante àquela que Saramago idealiza para ele e para Reis, acentuando a transfiguração progressiva do heterónimo. Deste modo, glosando uma conhecida música cantada por Rui Veloso, ontem como hoje, e em virtude das ambiguidades e surpresas a que a sua obra nos reconduz incessantemente, *muito mais é o que os une do que aquilo que os separa*.

Bibliografia

- AMADO, Nuno (2022). "Introdução". In: Fernando Pessoa. *Toda uma Literatura*. Introdução, selecção e notas de Nuno Amado. Lisboa: Penguin Random House, pp. vii-xxix.
- ARIAS MARTÍNEZ, Juan (1998). *José Saramago: El Amor Posible*. Barcelona: Planeta.
- FERREIRA, Priscilla de Oliveira (2006). "Ricardo Reis: entre a heteronímia e a personagem ficcional". *Nau Literária*, vol. 2, pp. 1-10. <https://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/4876>
- GÓMEZ AGUILERA, Fernando (2021). *José Saramago Nas Suas Palavras*. Porto: Porto Editora.
- GÓMEZ ESPADA, Ángel; CAMBESES TORRES, Sara (2005). "Fernando Pessoa dentro de la obra de José Saramago". *Diálogos cervantinos: encuentros con José Saramago*. Victorino Polo García (dir.). Murcia: Fundación Cajamurcia, pp. 63-71.
- GRÜNHAGEN, Sara (2024). *A Cor dos Cabelos de Deus. A oficina de escrita de José Saramago*. Lisboa: Fundação José Saramago.
- _____. (2022). "Não ter pressa, mas não perder tempo: Nos bastidores da escrita de José Saramago". *A Oficina de José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 23-32.
- MELO, Anita de (2007). "A Estética de Citar de José Saramago em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*". Dissertação de Doutoramento submetida à University of Georgia. Disponível em linha: https://getd.libs.uga.edu/pdfs/de-melo_anita_p_200712_phd.pdf
- MENDES, Miguel Gonçalves (2011). *José e Pilar: Conversas Inéditas*. Lisboa: Quetzal.
- MONTEIRO, Adolfo Casais (1946). *Poesia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Confluência.
- PAZ, Demétrio Alves (2018). "Ricardo Reis: Um homem e um ano". *Revista Desassossego*, vol. 10, n.º 20, pp. 58-70. <https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v10i20p58-70>
- PESSOA, Fernando (2016). *Obra Completa de Ricardo Reis*. Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____. (2014). *Obra Completa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____. (1965). *Obra Poética de Fernando Pessoa*. Edição de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: José Aguilar.
- _____. (1946). *Odes de Ricardo Reis*. Lisboa: Ática.
- PIZARRO, Jerónimo (2022). "'It was Pessoa that was consuming us': On Lisbon and *The Year of the Death of Ricardo Reis*". *Portuguese Studies*, vol. 38, n.º 1, Modern Humanities Research Association, pp. 78-94. <https://muse.jhu.edu/pub/427/article/855302>
- REBELO, Luís de Sousa (1985). "José Saramago: *O ano da morte de Ricardo Reis*". *Colóquio/Letras*, n.º 88, Novembro, pp. 144-148. <https://coloquio.gulbenkian.pt/>
- REIS, Carlos (2022). "Na oficina de José Saramago: O escritor sem inspiração". *A Oficina de José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 11-21.
- _____. (2015). *Diálogos com José Saramago*. Porto: Porto Editora. 2.ª ed.
- SARAMAGO, José (2013). *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Editorial Caminho.
- _____. (2005). "Los 'cómos' y los 'porqués'. *Diálogos cervantinos: encuentros con José Saramago*. Victorino Polo García (dir.). Murcia: Fundación Cajamurcia, pp. 15-22.
- _____. (2002). "Escrevi o romance para resolver o choque entre uma admiração e uma rejeição sem limites". *Público*, 27 de Maio. Em linha: <https://www.publico.pt/2002/05/29/jornal/escrevi-o-romance-para-resolver-o-choque-entre-uma-admiracao-e-uma-rejeicao-sem-limites-171041>
- _____. (1999). *Discursos de Estocolmo*. Lisboa: Caminho.
- _____. (1998). *Cadernos de Lanzarote: Diário IV*. Lisboa: Caminho.
- _____. (1996). *Cadernos de Lanzarote: Diário III*. Lisboa: Caminho.
- _____. (1995). "Fernando Pessoa e o Universo Inacabado". *Cleonice: Clara em sua geração*. Gilda Santos, Jorge Fernandes da Silveira, Teresa Cerdeira (org.). Rio de Janeiro: UFRJ, pp. 336-341.
- _____. (1994). *Cadernos de Lanzarote: Diário I*. Lisboa: Caminho.

- SILVA, João Céu e (2009). *Uma longa viagem com José Saramago*. Porto: Porto Editora.
- SOUSA, Rui (2021). "Fernando Pessoa entre duas chancelas: O tempo da *Obra Poética* de Maria Aliete Galhoz (1960-1977)". *Pessoa Plural — A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 20, Outono, pp. 157-283. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.26300/fsce-ws11>
- ____ (2024). *Cesariny e o Monstro Pessoa*. Lisboa: Tinta-da-china.

RUI SOUSA concluiu a Licenciatura em Estudos Portugueses e o Mestrado em Estudos Românicos – Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea – pela FLUL, tendo também concluído o Doutoramento em Estudos de Literatura e de Cultura pela mesma universidade, com uma tese dedicada ao conceito de Libertino na obra de Luiz Pacheco. Publicou ensaios sobre Ronald de Carvalho e Eduardo Guimaraens na antologia *1915: O Ano do Orpheu*, coordenada por Steffen Dix, e colaborou em números recentes da *Pessoa Plural* e em eventos organizados pelo Projecto Estranhar Pessoa e pela Casa Fernando Pessoa. Publicou, em 2016, o livro *A Presença do Abjecto no Surrealismo Português*. É investigador do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL). Prepara um projecto de investigação relacionado com as interações entre literatura, filosofia e política no contexto do Modernismo e do Surrealismo em Portugal, explorando mais aprofundadamente o papel da mitologia na intervenção política dos grupos literários, bem como a forte presença dos processos de hibridismo e sincretismo numa reflexão progressiva sobre a cultura como uma realidade plural e globalizada.

RUI SOUSA earned a degree in Portuguese Studies and obtained a master's degree in Romance Studies—Modern and Contemporary Portuguese Literature—from the Faculty of Arts and Humanities of the University of Lisbon. He also obtained his doctorate with a dissertation dedicated to the concept of the libertine in the work of Luiz Pacheco. He has published essays on Ronald de Carvalho and Eduardo Guimaraens in the anthology *1915: The Year of Orpheu* (2015), coordinated by Steffen Dix, and has contributed to recent issues of *Pessoa Plural* as well as to events organized by the *Estranhar Pessoa* project and by Casa Fernando Pessoa. In 2016, he published the book *A Presença do Abjecto no Surrealismo Português*. He is a researcher at the Centre for Lusophone and European Literatures and Cultures at the Faculty of Arts and Humanities of the University of Lisbon (CLEPUL). He is currently working on a research project on the interactions between literature, philosophy, and politics within the context of Modernism and Surrealism in Portugal, exploring in more depth the role of mythology in the political interventions of literary groups, as well as the strong presence of hybridity and syncretism in the evolving reflection on culture as a plural and globalized reality.

Quem tem medo de *Athena*?

[Who's afraid of *Athena*?]

Teresa Filipe*

Palavras-chave

Fernando Pessoa, *Athena*, Marginalia, Edição, Biblioteca particular.

Resumo

Na biblioteca particular de Fernando Pessoa, existe um exemplar da revista *Athena* que é significativo em vários aspetos. O presente artigo oferece, pela primeira vez, a transcrição integral da marginalia pessoana em tal exemplar. A partir desta transcrição, são analisadas as principais obras de referência nos estudos pessoanos, com o objetivo de averiguar quais delas tomam em consideração as emendas inscritas no exemplar pessoal do autor. Este estudo visa contribuir para o esclarecimento do estatuto da marginalia, para o conceito de obra e para as implicações na edição, designadamente através das variantes de transcrição nas edições de referência. O estudo conclui com a defesa da relevância da marginalia na tomada de decisão do editor.

Keywords

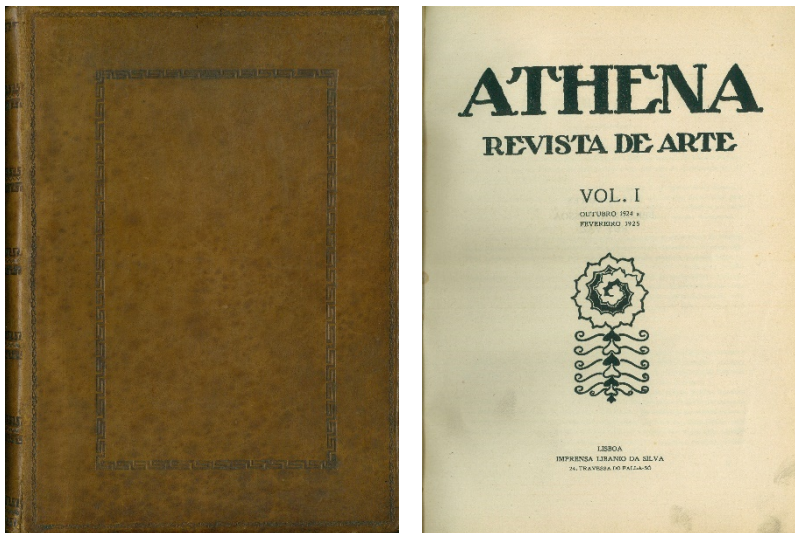
Fernando Pessoa, *Athena*, Marginalia, Editing, Personal library.

Abstract

In Fernando Pessoa's private library, there is a copy of the magazine *Athena* that is significant in several respects. This article offers, for the first time, a complete transcription of Pessoa's marginalia in the copy. Based on this transcription, the main reference works in Pessoa studies are analyzed, with the aim of determining which of them take into account the corrections inscribed in the author's personal copy. This study seeks to contribute to clarifying the status of marginalia, the concept of a work, and the implications for editing, particularly through the transcription variants in the reference editions. The study concludes by advocating the relevance of marginalia in the editor's decision-making process.

* Centro de Linguística da Universidade de Lisboa.

Publicada entre Outubro de 1924 e Fevereiro de 1925, *Athena* é uma revista singular. O exemplar da biblioteca particular de Fernando Pessoa, também. Adquirido pela Câmara Municipal de Lisboa em leilão público em Junho de 2019¹, encontra-se, desde então, conservado na Casa Fernando Pessoa, em Lisboa, guardiã, entre outros materiais, do espólio bibliográfico do autor. Desde 2010, a sua consulta está acessível gratuitamente no site da biblioteca digital.²



Figs. 1 e 2. Exemplar encadernado contendo todos os números da revista, conservado na Biblioteca particular de Fernando Pessoa. Capa e folha de rosto (CFP 0-28).

O exemplar encadernado reúne os cinco números da revista e é um dos seis títulos da autoria de Pessoa que a Casa conserva.³ Até ao momento não consegui localizar

¹ Leiloadado por José F. Vicente Leilões (PIZARRO & FILIPE, 2020: 240-241, 282, 333, 336). Antes disso, em 2016, na *Obra Completa de Alberto Caeiro*, registava-se que o exemplar ainda não integrava a colecção à guarda da Casa Fernando Pessoa: “Estava na posse de Manuela Nogueira, sobrinha-herdeira de Pessoa, no momento da digitalização em Abril de 2008, mas foi leiloadado a 13 de Novembro desse ano pela soma de 1600 euros; cf. *The Fernando Pessoa Auction*, 2008, item 60” (PESSOA, 2016a: 379).

² *Athena: Revista de Arte*. Propr. Sociedade Editora Athena. Dir. Fernando Pessoa (1888-1935) e Ruy Vaz (1891-1955). Vol. 1, n.º 1, Out. 1924; n.º 2, Nov. 1924; n.º 3, Dez. 1924; n.º 4, Jan. 1925; n.º 5, Fev. 1925. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva. Exemplar encadernado contendo todos os números da revista. Antiga cota 0-28 MN. (CFP 0-28). Os exemplares da biblioteca particular referidos neste artigo estão acessíveis online. Cf. <https://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/index/aut/index.htm>

³ Além dos títulos da sua autoria, Pessoa assina prefácios, posfácios ou entrevistas em outros oito títulos, alheios, cf. https://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/index/aut/P/pessoafernando_P1.htm. Os cinco números individuais da revista podem ser consultados em linha no site *Modern!smo, Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*, <https://modernismo.pt/index.php/athena>. O site *Revista de Ideias e Cultura*, disponibiliza também a primeira entrevista de Fernando Pessoa acerca da publicação, “A revista ‘Athena’ e o que nos afirmou Fernando Pessoa”, saída no *Diário de Lisboa*, a 3 de Novembro de 1924, na p. 5. Nesta entrevista diferencia-se de *Orpheu* e de *Contemporanea* nos seguintes termos: “revista puramente de arte, isto é, nem de ocasião e início como o ‘Orfeu’, nem quasi de pura decoração, como a admirável ‘Contemporanea’”. O site disponibiliza ainda fac-símile de 3 documentos do espólio 3 da

referências às circunstâncias que levaram Pessoa a encadernar o conjunto nem quando o terá recebido em mãos. Em *Athena* Pessoa reúne, pela primeira vez, textos assinados por si, Álvaro de Campos, Ricardo Reis, e Alberto Caeiro; textos em prosa, poesia, crítica e tradução. Em *Athena* figuram cinco dos poemas mais publicados em vida (SOUZA, MENEZES & XAVIER, 2021: 371).

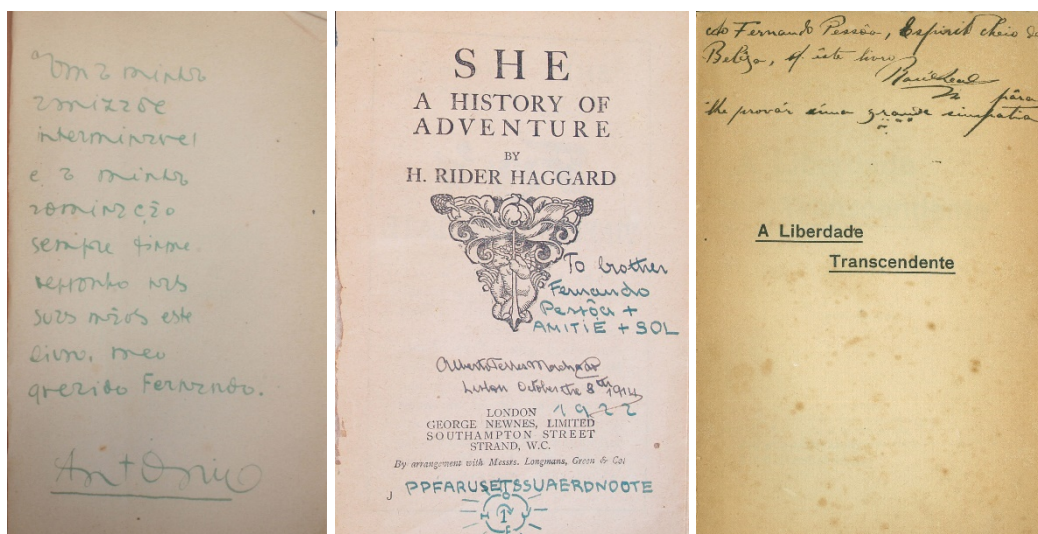
Além dos diversos contributos de Pessoa (em 46 textos indexados no índice 15 são de Pessoa – são mais se contarmos cada poema individualmente)⁴, os cinco números da revista incluem autores amigos e contemporâneos como Mário de Sá-Carneiro, José de Almada Negreiros, Antonio Botto, Raul Leal, Augusto Ferreira Gomes, Luiz de Montalvor, Mario Saa, Alberto de Hutra, e Henrique Rosa⁵, irmão do padrao. Todos estes nomes estão presentes na biblioteca particular, em títulos de sua autoria, de outros, ou em antologias, e muitos dos exemplares exibem dedicatórias que testemunham o apreço e a proximidade com Pessoa. Veja-se, por exemplo, o exemplar de 1914 de Ridder Haggard, *She*, com a seguinte dedicatória de Alberto Telles Machado “To brother Fernando Pessoa + AMITIÉ + SOL”.⁶

BNP acerca da génese da revista, <https://pt.revistasdeideias.net/pt-pt/athena>. Relativamente aos números independentes, no último número, 5, surge o índice (texto, estampas) respeitante a todos os cinco números, incluindo a “Errata”, idêntico ao existente no final do exemplar compacto que se encontra na CFP. Os números individuais apresentam dois textos que não aparecem no exemplar compacto da biblioteca particular: no final do n.º 3, Dezembro de 1924, existe um texto intitulado “Opinions / Opiniões”, que, reproduz um artigo publicado no *The Times (Literary Supplement)*, December 11, 1924. A crítica diz respeito ao n.º 1 da revista, onde se encontram os textos aludidos, designadamente a tradução de “O Corvo”. O texto está em inglês com uma tradução para português. No final do n.º 4, Janeiro 1925, existe um texto intitulado “Opiniões”, escrito em francês, que reproduz uma crítica ao n.º 1 de *Athena*, publicada no *Les Annales*, 23 de Novembro de 1924. Sem tradução para português. Este texto também não aparece no exemplar compacto da biblioteca particular.

⁴ Sublinhe-se ainda o diálogo entre estes: Álvaro de Campos polemiza com Fernando Pessoa, Mario Saa polemiza com Álvaro de Campos, Raul Leal cita Pessoa na abertura do seu artigo “Com muita razão escreveu Fernando Pessoa: ‘... é a loucura que dirige o mundo. Loucos são os heroes, loucos os santos, loucos os genios, sem os quaes a humanidade é uma mera espécie animal, cadáveres adiados que procriam’” (*Athena*, 47).

⁵ A influência de Henrique Rosa reflecte-se também na biblioteca particular na medida em que Pessoa herdou do tio alguns dos títulos aí presentes. Veja-se o exemplar da autoria de Egas Moniz, por exemplo, ainda em posse dos herdeiros ou em parte incerta, que exhibe, a dedicatória “Ao meu caro General Henrique | Rosa off[ere]ce | O Autor”. Egas Moniz, *As novas ideias sobre o hipnotismo: aspectos médico-legais* [documento electrónico]. Lisboa: Livraria Ferreira, 1914 (CFP 6-14 LMR). Ou veja-se o segundo volume do título de Charles Binet-Sanglé, *La folie de Jésus*. 2^{ème} édition. Paris: A. Maloine, 1914 (CFP 1-9), que exhibe a assinatura de Henrique Rosa. O espólio de Henrique Rosa encontra-se na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP/E50), https://acpc.bnportugal.gov.pt/espolios_autores/e50_rosa_henrique.html, à guarda do Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea.

⁶ E ainda: Antonio Botto, *Motivos de Belleza*. Notícia de Fernando Pessoa. Lisboa: Portvgália, 1923 (CFP 8-57). Raul Leal, *A Liberdade Transcendente*. Lisboa: Clássica, 1913. Existe tiragem especial em separata da Introdução à obra “A Hipnologia Transcendental” de João Antunes (CFP 1-87).



Figs. 3 a 5. Dedicatória de Antonio Botto a Fernando Pessoa: “Com a minha amizade interminável e a minha admiração sempre firme reponho nas suas mãos este livro, meu querido Fernando. Antonio” (CFP 8-57). Dedicatória de 1922 de Alberto de Hutra: “To brother Fernando Pessoa + AMITIÉ + SOL” (CFP 8-243). Existe uma marca de posse prévia: “Alberto Telles Machado | Lisbon October the 8th 1914”. Dedicatória de Raul Leal: “Ao Fernando Pessoa, Espirito cheio de Belêza, of[erece] êste livro Raúl Leal p[ara] lhe provár úma grande grande simpatia” (CFP 1-87).

Alberto Telles de Hutra Machado [Alberto de Hutra, também conhecido por Telles Machado] colabora no n.º 5, Fevereiro de 1925, com um texto em prosa intitulado “Prólogo e Oração sobre a Montanha” (*Athena*, 193-196). Aliás, em correspondência com Hutra, de 7-10-1924, ao solicitar a sua colaboração, Pessoa revela um dos desígnios de *Athena*: “uma revista – género, porém não estilo, *Contemporanea* – dirigida pelo Ruy Vaz” e por si próprio (cf. SILVA, 2008: 340-341).

Os exemplares na biblioteca particular de Pessoa de autores publicados na *Athena* mostram certas afinidades. *Cvriosidades Estheticas*, de Antonio Botto, publicado no ano em que sai o primeiro número da revista (1924), exhibe um imaginário próximo do de *Athena*. Repare-se na escolha da ortografia, na dedicatória “Á Memória Bela de Walter Pater”, autor que figura em *Athena* com tradução de Pessoa do ensaio estético “La Gioconda” (*Athena*, 58); nas palavras de Guerra Junqueiro ao volume de *Canções*, “Na historia da literatura portugueza, o Antonio Botto não ficará somente como poeta admiravel mas também como principe de rythmos subtilíssimos”; no retrato do autor por Almada Negreiros, outro colaborador de *Athena*; nos versos programáticos, com que abre o texto “O mais importante na vida | é ser-se creador – crear beleza”. No artigo introdutório do n.º 1, Pessoa refere que “o bello é o esplendor do vero”, e esclarece o sentido de aperfeiçoamento cultural (isto é, do aperfeiçoamento subjectivo da vida), relacionando-o com a escolha do nome para a revista, ancorando-se na Grécia antiga “Exceptas as forças cegas da Natureza, disse Summer Maine, tudo, quanto neste mundo se move, é grego em sua origem” (*Athena*, 5). Uma frase que Pessoa destacou no seu exemplar de *History of Ancient Philosophy*.

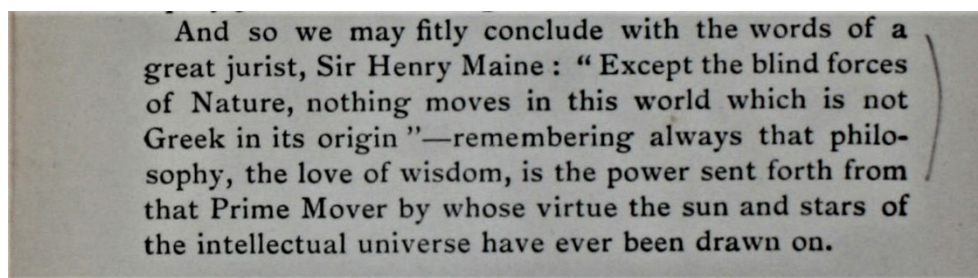


Fig. 6. Marginalia de Pessoa em *History of Ancient Philosophy*, p. 149 (pormenor).⁷

Noutros locais em que a revista se configurou, *Athena* é comparada a *Mercure de France*.⁸ Revista francesa ([1890-1965]) de que a biblioteca conserva cinco números⁹ anotados e cujo desígnio é o de se apresentar como enciclopédia do movimento universal das ideias reunindo contributos da literatura, pintura, ciência, viagens, ciências ocultas e bibliofilia, entre outros¹⁰. A aproximação a *Athena* não é forçada. O número de 1911, por exemplo, conservado na biblioteca (vol. I) reúne artigos sobre autores contemporâneos (Rimbaud, Verlaine, etc), estampas, cinco Geórgicas cretianas (255-264) traduzidas por Francis Jammes. Sabemos a partir do diário de 1913 que o periódico era enviado, ou pelo menos foi-o numa ocasião, por outro nome que figura na revista, “5-4. (Sábado). De manhã, juntamente com o *Mercure de France* mandado pelo Sá-Carneiro, recebi duas cartas de Pretória” (PESSOA, 1966: 58).

“[T]alhada à perfeita imagem de Pessoa e do seu íntimo círculo afectivo” (MARTINS, 2008: 63), *Athena* surge nove anos depois de *Orpheu* (1915), depois do suicídio de Mário de Sá-Carneiro (26-04-1916), da publicação de 35 *Sonnets* (1918) e de *English Poems* (1922), depois da defesa de Antonio Botto e Raul Leal¹¹, da publicação do *Banqueiro Anarchista* (1922) e do *Mar Portuguez* (1922). *Athena* quer apresentar uma estética portuguesa contemporânea fundada em alicerces antigos. Ruy Vaz, responsável pela direcção artística, expõe o seu objectivo: “honra[r] a arte graphica portugueza” (*Athena*, 32).

⁷ Alfred William Benn, *History of Ancient Philosophy*. London: Watts & Co., 1912 (CFP 1-173 MFC). O exemplar, disponibilizado para digitalização, encontra-se na colecção de Miguel Freitas da Costa.

⁸ Veja-se, por exemplo, listas manuscritas datadas de 1915 ou *circa* “ATHENA (suppondo que é revista, como o *Mercure*)” (BNP/E3, 48G-26v), «ATHENA — cadernos de cultura superior. I (type ‘Mercure’)” (BNP/E3, 87-68r); acessíveis em <http://www.pessoadigital.pt/>. Para mais planos de construção da revista ver PIZARRO (2023: 291-292).

⁹ Os cinco números do periódico francês, com datas entre 1911-1914, encontram-se nas cotas 0-15 e 0-42.

¹⁰ Cf. *Mercure de France*, capa posterior: https://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/0-15_3/1/0-15_3_master/0-15-1/0-15-1_item1/index.html?page=236

¹¹ “Antonio Botto e o ideal esthetico em Portugal” aparece no terceiro número de *Contemporanea*, em Julho de 1922. Sobre as publicações de Pessoa nessa revista, designadamente a ideia segundo a qual a polémica Fernando Pessoa e Álvaro de Campos tem início aí e seguimento em *Athena*, merece uma visita o artigo de Carlotta DEFENU (2022). Cf. BARRETO (2012), sobre Fernando Pessoa e Raul Leal.

É igualmente significativo o que fica de fora de *Athena*. Considere-se as palavras de Pessoa em carta de 3 de Dezembro de 1930 a João Gaspar Simões:

O que lhe poderei enviar, se quizer, é o oitavo poema de “O Guardador de Rebanhos”, do Caeiro, ou seja o poema sobre a vinda de Christo á terra, que não publiquei na “Athena” por o que é de offensivo para a Igreja Catholica: nem isso convinha á “Athena”, como publicação em geral, nem estava certo, sendo catholico o Ruy Vaz, director commigo da revista e proprietario d’ella.

(PESSOA, 1998: 141)

Pessoa empenhar-se-á igualmente em procurar os seus leitores. A publicação de *Athena* não teve, em Portugal, o mesmo impacto que *Orpheu*. Este, uma “gloriosa catástrofe” (MARTINS, 2008: 63), de que toda a lisboa falava, sendo Pessoa & C^a “o assunto do dia em Lisboa”¹²; a outra, “treated by the local press with even more silence than we had legitimately expected”¹³. Nesta missiva a Bentley, Pessoa refere cópias enviadas ao *Times* e ao *Times Literary Supplement*, e solicita ao crítico britânico a indicação de outros possíveis destinatários. Em Portugal não há leitores, Pessoa justifica-o, dado o provincialismo do português contemporâneo, a sua falta de conhecimento do espírito e da linguagem de *Athena*, quer porque (outra marca de provincialismo?), segundo Pessoa, “[t]he better he [the portuguese] found it, the deeper the silence into which he would sink his opinion” (in LOPES, 1993: 318; PESSOA, 1999: 53).¹⁴

A génese da revista *Athena* testemunha a prática de um processo criativo. Como refere Luísa Medeiros, na intenção de dar forma aos muitos projectos que pensa, Pessoa cria empresas, planos, fragmentos, esboços, anotações. “Athena” foi o nome previsto para uma empresa de actividade variada onde se inclui a publicação de uma revista com o mesmo nome, e que seria o seu “cartão de visita” (PESSOA, 1997: 165). Percorrendo os muitos projectos e listas destinados a *Athena* a designação de cadernos de reconstrucção pagã e de cultura superior avultam. Associados a estes conceitos estaria, para Pessoa, o objectivo de “reconhecimento, valorização, divulgação e difusão da entidade cultural portuguesa” (PESSOA, 1997: 166). Assim, o espírito de *Athena* associa-se à ideia de Pessoa segundo a qual a arte tem o propósito de ter uma acção sobre a humanidade e contribuir com todo o esforço para a civilização. O meio para esta acção é a língua (portuguesa). A capacidade influenciadora da arte é a de servir para “perturbar as almas” e até “desorientar os espíritos” (PESSOA, 1997: 169). Só a literatura por ser a arte da palavra tem poder para essa contaminação do espírito. Daí, a importância da leitura. Se o “dever da cultura” é “obrigar a pensar por meio do conflito de doutrinas” (PESSOA, 1997: 170), a biblioteca particular é o centro nevrálgico desse conflito.

¹² Carta a Armando Côrtes-Rodrigues de 4-4-1915; PESSOA (2009: 374), PESSOA (1999: 61).

¹³ Carta a W. A. Bentley de 31-10-1924; in LOPES (1993: 317), PESSOA (1999: 52).

¹⁴ Nuno Amado faz uma leitura desta carta visando o conhecimento linguístico referido por Pessoa como indispensável para se compreender *Athena* e apreciar as odes de Reis (AMADO, 2016: 131).

Relativamente a materiais que testemunham a génese da revista publica-se agora uma lista inscrita no verso da capa posterior do exemplar de Tilley, *The Literature of the French Renaissance* (1885),¹⁵ onde estão presentes os títulos de 10 poemas que irão ser publicados na série de 14 *De um Cancioneiro*.

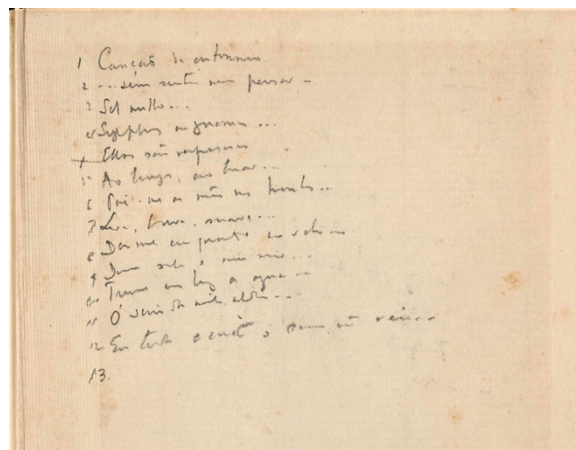


Fig. 7. Verso da capa posterior do livro de Tilley.

- 1 Canção de outomno
- 2 ... sem sentir nem pensar –
- 3 Sol nullo...
- 4 Sylphos ou gnomos...
- <†> Ellas são vaporosas
- 5 Ao longe, ao luar...
- 6 Poi-me as mãos nos hombros...
- 7 Leve, breve, suave...
- 8 Dorme enquanto eu vello...
- 9 Dorme sobre o meu seio...
- 10 Treme em luz a agua...
- 11 Ó sino da minha aldeia...
- 12 Em toda a noite o somno não veio...
13. □

Com o título “Canção de outomno” o primeiro poema foi publicado na *Ilustração Portuguesa*, a 28 de Janeiro de 1922, na p. 86.¹⁶ Sem o título, e com variante no terceiro verso da última estrofe, apareceu em *Athena*, na p. 82. O item listado com o número 4, “Sylphos ou gnomos”, foi publicado em *Folhas de Arte*, em 1924 (cf. PESSOA, 2018: 94). Os restantes títulos apareceram em *Athena*, n.º 3, de Dezembro de 1924.

Nesta primeira parte do estudo procurou-se evidenciar o caso singular do exemplar pessoal de *Athena* no contexto da biblioteca particular e a importância de alguns elementos (até agora inéditos) para a génese da revista. Vimos como colaboradores da revista figuram no catálogo da biblioteca particular e como a marginália presente nele contribui para compreender a relação entre os intervenientes e a dinâmica de certas ideias expostas na revista. Mostrou-se marginália em exemplares que contribuíram directamente para a génese da revista (lista manuscrita em TILLEY, 1885) e para uma das ideias chave expressas por Pessoa no texto introdutório da revista (BENN, 1912; Henry Maine é destacado), com a convicção de que um estudo mais demorado revelará mais instâncias intertextuais relevantes para a génese da revista, avançamos agora para a análise da marginália nos textos publicados em *Athena* da autoria de Pessoa.

¹⁵ Cf. https://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-546/1/8-546_item1/index.html?page=223

¹⁶ Cf. http://www.pessoadigital.pt/en/pub/Pessoa_Cancao_de_Outomno?term=athena

Marginália

Nos casos em que um autor é leitor de si próprio a marginação contribui especificamente para a endogénese (DEBRAY-GENETTE, 1979), isto é, os processos de escrita e revisão, assim como para a epigénese (VAN HULLE, 2011 e 2016), ou seja, a continuação do processo de revisão do texto após publicação.¹⁷

O exemplar anotado de *Athena* é um caso paradigmático porque a marginação aí presente problematiza a fixação de diversos textos emblemáticos do *corpus* pessoal. Refiro-me aos poemas “Sacadura Cabral”, “Gladio”, e aos poemas *De um Cancioneiro* de Fernando Pessoa, aos poemas d’*O Guardador de Rebanhos* e *Poemas Inconjunctos* de Alberto Caeiro, e a diversas *Odes* de Ricardo Reis. Acrescem os poemas de Edgar A. Poe, *O Corvo*, *Annabel Lee*, e *Ullalume* traduzidos por Pessoa “rhythmicamente conforme com o original” (*Athena*, 161).

O presente estudo oferece pela primeira vez a transcrição integral da marginação inscrita no exemplar pessoal conservado na biblioteca particular.¹⁸ Juntamente com a transcrição são convocadas as principais edições de referência no sentido de apurar diferentes atitudes editoriais em relação ao objecto “marginação”. O artigo não faz a genealogia dos textos antes da publicação na *Athena* (os manuscritos conservados no E3 são referidos pontualmente).

Consideram-se de referência as edições críticas da Imprensa Nacional-Casa da Moeda e da Tinta-da-china por apresentarem aparatos que procuram reunir os materiais genéticos das obras, incluindo a marginação. São convocadas também edições que mesmo não tendo a exigência de uma edição crítica não deixam de referir as intervenções manuscritas no exemplar de *Athena*. Assim, o registo procura evidenciar os problemas editoriais colocados pela marginação de cariz epigenético.

Observando as diferentes edições convocadas o estatuto da marginação no panorama editorial português não é consensual, tendo em vista que não seguem, nem sempre seguem, ou não informam sobre a presença de emendas, mesmo depois do exemplar anotado ser conhecido.

Em 2006, na apresentação da arca de Caeiro para o projecto “Manuscritos de Pessoa em linha”, da BNP, Ivo Castro afirmava: “[a]penas um papel falta no dossier genético de *O Guardador de Rebanhos*”. À excepção do original do poema XXII, no espólio 3 encontrar-se-iam todos os gestos de escrita referentes à composição do *Guardador*, isto é: “a totalidade dos papéis sobre os quais um lápis, uma caneta ou uma

¹⁷ Não nos é ainda possível afirmar se as emendas efectuadas no exemplar pertencem todas a uma mesma campanha de revisão. Na p. 87 Pessoa inscreve a data “6/XI/1924” sugerindo a datação do poema junto da qual se encontra. Convém lembrar que o exemplar reúne os cinco números da revista e que o mais recente é o n.º 5, de Fevereiro 1925, pelo que as emendas têm de ser posteriores.

¹⁸ Uma primeira transcrição das emendas inscritas em “Ella canta, pobre ceifeira” (*Athena*, 88) foi publicada em FILIPE (2022: 50-51).

máquina de dactilografar movidas pela mão de Fernando Pessoa traçaram em sucessivas aproximações o texto que hoje podemos ler”; segundo Castro, “Isto inclui todas as outras formas por que esse texto foi passando ao longo de um percurso criativo acidentado e fascinante”¹⁹. Das primeiras ideias do poema, passando pelas cópias sucessivamente reescritas e pelas listas que procuram acertar a ordenação de um ciclo, até “certas revisões manuscritas que podem ter sido introduzidas no texto de poemas após a sua publicação em revistas (*Athena* e *Presença*) e que, por esse motivo, superam o texto impresso”.

Não é claro se Ivo Castro se refere às emendas autógrafas incluídas no exemplar de *Athena* ou a manuscritos no espólio 3 com revisões que possam ter sido introduzidas após a publicação nas revistas. Em 2006 é provável que Castro ainda não tivesse conhecimento do exemplar anotado. Todavia, o texto permite retirar algumas consequências editoriais: 1) a autoridade de emendas efectuadas após publicação, quer se refira a manuscritos do espólio 3, ou outro suporte, como livros anotados, 2) a dispensa de uma prova de instrução do autor para acolhimento das emendas em publicações futuras e, 3) mesmo que Castro não esteja a pensar no exemplar anotado de *Athena*, o seu texto permite concluir que, existindo, o documento seja parte integrante do dossier genético e deve ser tido em conta no momento de editar.²⁰ Este é ainda um exemplo da relação necessária entre BNP/E3 e a marginália da biblioteca particular de Fernando Pessoa.

Em 2008, na que julgo ser a primeira notícia inequívoca da existência de marginália no exemplar pessoano de *Athena*, Patricio Ferrari inclui a referência a esse exemplar na lista de livros então ainda à guarda dos herdeiros de Pessoa com a seguinte indicação: “[Pencilled corrections and additions to Pessoa’s translations of Poe and to various poems by Ricardo Reis, Alberto Caeiro and Pessoa (orthonym)]” (FERRARI, 2008: 101).

Em 2009, na introdução a *Fernando Pessoa: O Guardador de Papéis*, Jerónimo Pizarro faz menção a uma das emendas inscritas no exemplar pessoal (PIZARRO, 2009: 9).

¹⁹ Para a definição de dossier genético, pode ler-se no mesmo texto, “conjunto de todos os suportes gráficos que participaram no processo de escrita de um texto, organizados segundo a cronologia da sua produção e revelando as relações de transmissão que os ligam”; cf. <https://purl.pt/1000/1/alberto-caeiro/apresentacao.html>

²⁰ Em sentido contrário segue a argumentação de Dionísio ao dar privilégio às publicações feitas em vida, o que “implica que as alterações introduzidas posteriormente à publicação, mesmo autógrafas, se não ocasionaram republicação controlada pelo autor, não devem considerar-se parte da obra. Um bom exemplo é o que ocorre com os 35 *Sonnets*, publicados em 1918 e objeto de campanha de revisão talvez no final de 1920. Não tenho conhecimento de que Pessoa tenha procurado republicar a obra ou que tenha manifestado a alguém por via epistolar ou de qualquer modo documentado intenção afim. Por isso, admito que o fruto da campanha de revisão, com certeza genuína, não pertença à obra no sentido aqui adotado” (DIONÍSIO, 2021: 28; cf. DIONÍSIO, 1993: 22-24). Adiante, Dionísio esclarece que estes materiais genéticos podem ser editados, “mas ficando claro para quem edita e para quem lê a edição que esses escritos não pertencem à obra” (2021: 34).

O trabalho efectuado na biblioteca particular do autor (a biblioteca digital é lançada em 2010)²¹ terá com certeza concorrido para a inclusão dos livros e da marginalia no texto do “Projecto de Decisão de Classificação do Espólio Documental de Fernando Pessoa como Bem de Interesse Nacional” de 6 de Abril de 2009 (FILIPE, 2022: 20-23).

Em 2012, Ferrari dá conta que grande parte das emendas no exemplar ainda estão inéditas.

Na edição de Ivo Castro dos *Poemas de Alberto Caeiro*, de 2015, são convocadas as emendas inscritas no exemplar da biblioteca de Pessoa para a fixação do texto. Estas emendas aparecem quase sempre no aparato crítico com a sigla ATH1 (por vezes apenas remetendo para ATH, cf. 231, n. ao v. 35). Trata-se de um gesto relevante que confere um duplo estatuto à espécie bibliográfica, pois na verdade o exemplar anotado oferece dois testemunhos: variantes impressas (aquelas inseridas após a fase dos manuscritos para publicação) e variantes manuscritas pelo punho do poeta em momento posterior à sua publicação. O exemplar anotado é um objecto híbrido. No texto de apresentação do exemplar anotado, lê-se «[e]ste conjunto de variantes manuscritas no exemplar pessoal cria um problema editorial sério: não há forma de saber se foram feitas antes ou depois das variantes mais recentes de MS. [BNP/E3, 145]» (PESSOA, 2015a: 117-118). Por isso, sendo observadas nem sempre são consideradas a última lição. Na p. 175 refere-se, por exemplo, que:

[O] poema xx tem algumas emendas manuscritas a lápis, e tem também algumas variantes impressas em relação a MS. Isto coloca questões de doutrina, pois as emendas manuscritas adicionadas pela mão do autor no seu exemplar de *Athena* não têm estatuto idêntico ao das variantes impressas na revista, que tanto podem ter sido introduzidas na fase de dactilografia do original de imprensa, como na fase de correção de provas.

Assim, pesando as variantes inscritas antes e depois da impressão, e admitindo que a cronologia é traçada em todos os casos, adverte-se que cada caso é um caso, “[h]á que procurar determinar, em cada caso, qual a variante que tem mais probabilidades de ter sido inscrita em último lugar” concluindo que “mais vale optar, como faria Bédier, por uma das versões que realmente existem a construir uma versão que nenhum testemunho oferece” (in PESSOA, 2015a: 175-176).

Prolongando a lição a outros exemplos, Castro convoca a emenda manuscrita no exemplar de *Athena*, poema xx, v. 22, aceitando-a por razões hermenêuticas “caei-rianas típicas” (PESSOA, 2015a: 177) e advertindo que “[n]os três lugares examinados,

²¹ A tarefa foi concretizada por uma equipa de especialistas e outros colaboradores, coordenada por Jerónimo Pizarro (início em Abril de 2008, conclusão no Verão de 2009), permitindo o acesso a parte substancial da biblioteca. O lançamento da biblioteca digital é acompanhado pela edição impressa do catálogo *A Biblioteca Particular de Fernando Pessoa / Fernando Pessoa's Private Library* (PIZARRO, FERRARI & CARDIELLO, 2010). A referência ao exemplar de *Athena* surge na p. 39.

a lição de MS cedeu a lições posteriores, mas de estatuto diverso, ora impresso de ATH, ora emendas manuscritas a esse impresso. Mas isso não quer dizer que as emendas situadas em ATH estejam destinadas a sempre prevalecer. O contrário também é possível” (PESSOA, 2015a: 177).

Relativamente à emenda no v. 18 poema XXIV, escreve: “Embora nem sempre sejam de privilegiar as suas emendas, esta torna-se incontornável por vir acompanhada, na margem, de um sinal de aprovação ✓” (PESSOA, 2015a: 184).

No “Excurso sobre o caso do v. 7” considerado “o mais complexo problema da edição do poema XXXIX” (PESSOA, 2015a: 209-214), Castro volta a sublinhar as dificuldades de fixação do texto assente na impossibilidade de apresentar uma ordem cronológica (das emendas) que seja inteiramente satisfatória, concluindo que no caso do poema XXXIX, “a colação dos suportes existentes (e abundantes) prova que não houve uma génese unilinear, mas antes, a partir de certa altura, duas linhas evolutivas independentes do texto, materializadas em suportes diferentes e tendo ocorrido em datas não correlacionáveis” (213). Conclui-se que “a existência de percursos genéticos independentes reclama para cada um a sua edição” referindo o “modelo da edição sinóptica, em que duas ou mais redações diferenciadas do mesmo texto são oferecidas em edição separada, mas contígua, de modo a poderem ser confrontadas” (213). E assim o faz (215-216).²² Finaliza (214):

Tudo ponderado, e especialmente que no v. 5 adotei a outra emenda manuscrita da *Athena*, a versão a exponenciar no texto crítico é a que corresponde às lições propostas pelo exemplar anotado da revista. Que o poema XXXIX seja o único d’*O Guardador de Rebanhos* a exigir esse tratamento especial, tem interesse em si, indiscutivelmente. Mas maior interesse teria entender que espécie de infecção incomodou o autor na conturbada escrita do v. 7.

Na edição de 2016 da *Obra Completa de Alberto Caeiro*, da Tinta-da-china, os editores tentam uma resposta: “provavelmente, o v. 7 foi reescrito muitas vezes porque era, inicialmente, o que encerrava este poema”, acrescentando ainda informações importantes acerca da influência de Whitman na escolha de Pessoa para o número de poemas a integrar o ciclo (PESSOA, 2016a: 414). Nesta edição, as intervenções manuscritas no exemplar de *Athena* são convocadas para o estabelecimento do texto crítico. O facto de se ter atribuído ao MS 145 (o caderno que reúne os 49 poemas do *Guardador de Rebanhos*) a data de 1916 (cf. Pessoa 2016a: 217, 218, 422) pôde desembaraçar os editores de algumas dificuldades no estabelecimento da cronologia das emendas, assumindo-se a partir daí que aquelas inscritas em *Athena* serão as derradeiras. Contudo, algumas ocorrências também não são seguidas preferindo-se lições encontradas noutros manuscritos (o verso 33 dos *Poemas Inconjunctos*, “Se eu morrer novo”, alterado para a lição constante no testemunho 67-51 (*Athena*, 203; PESSOA 2016a: 89).

²² Para uma proposta de “edição hermenêutica não-linear” do início do poema I d’*O Guardador de Rebanhos*, veja-se BALTRUSCH (2020: 177-178).

A preferência pela lição do manuscrito é registada, mas a razão não é explicada. Provavelmente, deve-se ao facto de se ter considerado o segundo “que” na frase “Os campos, afinal, não são tam verdes para que os que são amados” como um lapso; já a edição de 2015, acolhe-a.²³ Outro caso é o da emenda no v. 20 do poema “Hontem o pregador de verdades d’elle” dos *Poemas Inconjunctos* (*Athena*, 199; PESSOA, 2016a: 116), registado mas não acolhido no texto crítico.

Variações textuais podem ainda dever-se a diferenças de leitura, habituais quando se trata de manuscritos muitas vezes de difícil decifração. Interpretar emendas não é uma tarefa fácil e por vezes o caso complica-se. Duas grandes dificuldades são 1) a decifração e 2) a cronologia, essencial para determinar a derradeira lição. Na decifração incluem-se também as dificuldades do estabelecimento do que constituem “erros, gralhas, omissões”. Destas dificuldades resultam muitas vezes leituras e decisões editoriais díspares que contribuem para a proliferação de diferentes textos. Auxiliam a tarefa de interpretação de emendas, 1) a familiaridade com os hábitos de escrita e a topologia das emendas e 2) o diálogo com outros decifradores. Mas estes auxiliares não são infalíveis, por exemplo, o critério do *usus scribendi* é difícil de manter quando um autor usa diferentes grafias para a(s) mesma(s) palavra(s), por vezes, no mesmo texto ou publicação, como é o caso de *Athena*, como é o caso de Pessoa. Assim como, o facto de habitualmente se usar, em processo de revisão, 1) entrelinha superior; 2) entrelinha inferior; 3) margem direita / esquerda dependendo da proximidade do texto que se está a rever; 4) margem superior ou inferior, dependendo da proximidade do texto que se está a rever, torna este processo provável, mas não necessário. Na arte da decifração e do estabelecimento do texto concorrem igualmente questões relacionadas com a métrica, a rima, caligrafia, e outras, mais ligadas a questões hermenêuticas. O perigo é o investigador ver apenas o que já conhece e pensa que pode lá estar.

A decifração do texto da marginália complica o seu acolhimento em texto crítico. É o que invoca, por exemplo, Luiz Fagundes Duarte nas variantes aos vv. 22-24 do poema “Ella canta, pobre ceifeira” (*Athena*, 88; PESSOA, 2018, 345). Um estudo aprofundado da marginália e das variáveis que conduzem ao critério de escolha da “versão final” pode contribuir para critérios cada vez mais sólidos. Por outro lado, como Castro sugeria ao verificar a necessidade de uma edição sinóptica, pode também implicar a revisão do critério da versão final.²⁴

²³ Há outros casos que não são referidos na transcrição porque não exibem marginália, mas que devem ser aferidos. A título de exemplo, no v. 30 do poema XVIII, “A espantosa realidade das coisas”, Castro privilegia a lição do ms 67-53 por considerar a variante impressa em *Athena* uma gralha, “O valor está alli, nos seus versos”, e publica “nos meus versos” (PESSOA, 2015: 84, 285). Pizarro e Ferrari seguem a mesma opção (PESSOA, 2016a: 92, 430).

²⁴ Cf. “Claro que aqui se entrelaçam outras questões teóricas, como a de distinguir entre ‘intenção final’ e ‘intenção derradeira’, ou entre ‘o que o autor pretendia escrever’ e ‘o que o autor realmente

A edição crítica *Poemas de Ricardo Reis* (1994), de Luiz Fagundes Duarte, segue o texto impresso de *Athena* como a versão definitiva, sem observar a marginalia (PESSOA, 1994, 221). Razão pela qual não é convocada no anexo da transcrição. Recorde-se que o exemplar anotado de *Athena* só foi conhecido em 2008 (FERRARI, 2008: 101), pelo que Fagundes Duarte não podia ter acesso ao exemplar pessoal do autor no momento de preparação da sua edição. Contudo, em 2015, numa nova publicação dos poemas, Fagundes Duarte volta a não observar as emendas. No prólogo indica que esta nova edição “reproduz os textos, as leituras, as decisões filológicas e os critérios apresentados e justificados na edição crítica”, referindo-se à de 1994, e adiante acrescenta que “[t]irando as vinte e oito odes publicadas em vida [...] de nenhum dos restantes poemas [...] se poderá dizer que foi terminado” (DUARTE, 2015: 5, 7). Ora, a ideia segundo a qual os poemas publicados estão “terminados” é contrariada pela presença de marginalia no exemplar pessoal de *Athena*.²⁵

Para além das edições de referência, o presente artigo convoca dois objectos de análise: *Os Anos da Vida de Ricardo Reis* e *Toda Uma Literatura. Caeiro – Reis – Campos* pelo que oferecem de amostra à dificuldade que pretendemos explicar. Centrado na obra do heterónimo, o argumento dos *Anos da Vida de Ricardo Reis* (2019) convoca igualmente poemas de Caeiro (e outros, mas para a presente análise estes são significativos) onde abunda a flutuação de critérios na fixação do texto. Por outro lado, em *Toda Uma Literatura* (2022) o mesmo investigador, aqui, editor, considera as emendas de *Athena* a última lição (2022: XXXIX). Mas, será que sim? Por não ser crítica e pensar num público mais vasto, *Toda Uma Literatura*, opta por uniformizar e actualizar a ortografia, para além de corrigir “erros óbvios, gralhas, omissões”, e desdobrar abreviaturas (2022: XXXIX), acabando por fixar assim não a lição das emendas de *Athena*, mas uma nova versão textual. Aparte o continuado espanto de se considerar que para ser acessível uma edição tem de uniformizar e actualizar a ortografia, as situações descritas acima (“erros óbvios, gralhas, omissões”, e desdobramento de abreviaturas) colocam problemas cujas soluções não são evidentes, e que concorrem para a fixação de textos diferentes. Não são apontadas dificuldades relativas à cronologia das emendas quer no exemplar anotado quer em relação a manuscritos BNP/E3 que possam exibir emendas posteriores às de *Athena*. Há igualmente a questão da interpretação das emendas: no v. 4 da ode XIV, e no v. 7 da ode XVIII, por exemplo, não se consideram (nem se informa acerca de) as emendas inscritas na margem esquerda por se interpretar, talvez, o ponto de interrogação como sinal de dubitação, continuando a publicar-se “Das folhas redivivas”, em vez de “Nas folhas

escreveu” (CASTRO, 1990: 114). Por vezes, mais do que uma versão final, temos um hipotético “deradeiro acto de escrita”.

²⁵ As edições da Assírio & Alvim (2000, 2007), da responsabilidade de Manuela Parreira da Silva não observam as emendas incluídas no exemplar pessoal do poeta, razão pela qual não são convocadas neste estudo.

redivivas” (*Athena*, 22; PESSOA, 2022: 104). e «Em que hei de errar, sem flores,» em vez de «Em que errarei, sem flores,» (*Athena*, 23; PESSOA, 2022: 107). Por outro lado, aceita-se a emenda ao v. 12 da ode XX “Breve, nem também dura”, que também exhibe sinal de dubitação (*Athena*, 24; PESSOA, 2022: 108).

Outro caso é o longo incurso do investigador (em 2019) acerca da vírgula no v. 11 da ode XV, sem nunca dar conta da presença desta em emenda no exemplar anotado. Na edição 2022, publica a vírgula, mas fica a dúvida se se convoca a vírgula do ms 51-44 ou da emenda no exemplar anotado (*Athena*, 23; AMADO, 2019: 285-287; PESSOA, 2022: 106). A emenda efectuada no verso 10 de *Poemas Inconjunctos*, “E me bate na cara e me offusca, e eu só [↓ nem?] penso no sol” desconsiderada pelo investigador em 2019 por ser incompatível com o argumento que defende, o qual requer que Caeiro fique a pensar no sol, não incomoda o editor em 2022 (*Athena*, 200; AMADO, 2019: 453, n. 204; PESSOA 2022: 84). O mesmo se passa com a já célebre emenda ao v. 1 da ode VII, desconsiderada em 2016 e 2019, acolhida em 2022, mas agora em grafia actualizada: “Ponho na ativa mente o fixo esforço”.²⁶ Por tudo isso, julgo útil incluir esse registo de leitura na transcrição que apresento de seguida, para ilustrar o desafio colocado pelas emendas autorais inscritas no exemplar de *Athena*.

Relativamente às opções textuais no estudo de 2019, poder-se-á invocar que, sendo de cariz interpretativo detém uma maior liberdade na escolha de determinada forma textual. É, aliás, o que o investigador faz, flutuando entre as diferentes versões dos vários testemunhos do mesmo texto que oferecem melhor adequação aos argumentos defendidos. No aturado estudo que em 2016 Amado realiza para a sua dissertação de doutoramento, “Ricardo Reis, 1887-1936” e que conduz à edição em 2019 de *Os Anos da Vida de Ricardo Reis*, segue a edição INCM de 1994, juntamente com a versão publicada de *Athena* (AMADO, 2016: 27-28), igualmente sem observar as emendas que aí se encontram. Nesse estudo, Amado refere que o cotejamento das diferentes versões das *Odes*, e daquelas que foram publicadas no primeiro número de *Athena* em 1924, confirma que “foram decerto objecto de um trabalho exaustivo, no final de 1923, que consistiu em substituir, eliminar ou acrescentar versos, ou ainda, em vários casos, em transferir versos de umas odes para outras”. Só que, o que o exemplar pessoal de *Athena* mostra é que o trabalho não parou em 1923. Apesar do escrutínio, a versão definitiva, segundo Amado, continuava a ser a versão publicada em *Athena*, sem se dar notícia do trabalho realizado no exemplar pessoal.

²⁶ Curiosamente, convoca-se neste estudo um apontamento de Álvaro de Campos que reitera a emenda manuscrita em *Athena*, “[q]ue ele [R. Reis] ponha na mente activa o esforço só da ‘altura’ (seja isso o que for) concedo” (16A-20^r). Contudo, na explanação de Amado à crítica de Campos a Reis, a utilização da palavra “activa” é vista como um “lapso” (AMADO, 2016: 292; 2019: 241). Foi o crítico e jornalista malaguenho José Antonio Montano que, em 2013, ao percorrer a Biblioteca particular de Pessoa, deu conta desta alteração; Pizarro lembra Montano numa comunicação inédita: “Eu não sei se Fernando Pessoa é um clássico”.

Em 2016 a biblioteca pessoana já estava acessível *online* e Amado consultou-a como se depreende da referência ao exemplar na secção “Obras da Biblioteca Particular de Fernando Pessoa” (AMADO, 2016: 14). O estudo refere-se, aliás, a marginália existente em outros exemplares, por exemplo, a *Greek Anthology*, “[o]s cinco volumes (CFP 8-235) contêm vários sublinhados e algumas propostas de tradução à margem que decerto se devem a uma intenção de publicação” (AMADO, 2016: 154, n. 92).

Num outro exemplo, Amado considera a anotação registada numa margem superior do abundantemente anotado exemplar pessoal de Whitman “aquilo que poderia ser uma versão, aplicada ao caso concreto do poema de Whitman, do primeiro destes versos de Caeiro: ‘a espantosa realidade da gente’ (CFP 8-664 MN: 14)” (AMADO, 2016: 314, n. 173. Quer isto dizer que, para Amado, a marginália é útil para o estudo do processo de endogénese, mas não para o estudo da epigénese?

No longo incurso (acima referido) acerca do uso da vírgula no verso 11 da ode XV, do Livro Primeiro, “A antiga vida que não torna, e fica, | Filhos, diversa e sua”, o argumento hesita perante a versão impressa na revista, que a suprimiu. Contudo, para a leitura do poema segundo Amado, o uso da vírgula torna-se necessário e, portanto, Amado convoca um testemunho diferente «[e]sta leitura é, em boa medida, legitimada pela vírgula que, no manuscrito original da ode (BNP 51-44^r), surge no final do penúltimo verso a separar a forma verbal da frase que continua no verso seguinte». A vírgula não foi impressa em *Athena*, mas Pessoa acrescentou-a no seu exemplar pessoal. Amado, no entanto, não se refere a esta emenda preferindo fundamentar o uso da vírgula num regresso ao manuscrito 51-44^r (*Athena*, 23; AMADO, 2016: 376-8; 2019: 285-287).

Uma das razões pela qual Amado não segue as emendas do exemplar pessoal pode ser vista no seguinte passo: referindo-se à emenda efectuada no verso 10 de *Poemas Inconjunctos*, “E me bate na cara e me offusca, e eu só [↓ nem?] penso no sol” (“Pastor do monte, tão longe de mim com as tuas ovelhas”; *Athena*, 200), Amado opta por não seguir a lição manuscrita no exemplar uma vez que “esta alteração ao verso é incompatível com o argumento que defendo de seguida, o qual requer que Caeiro fique a pensar no sol, opto por transcrevê-lo tal como foi concebido originalmente e tal como foi depois publicado”. Esta nota de rodapé é significativa do que tenho vindo a procurar explicar e por essa razão, apesar de longa, merece ser citada integralmente:

Transcrevo o poema tal como publicado no número 5 da revista *Athena*, e não como o transcreve Ivo Castro. Em questão está o último verso, que passa para a versão da *Athena* tal como fora redigido originalmente (BNP, 67-50^v). É assim também, de resto, que decidem publicá-lo quer Teresa Sobral Cunha (AC++ 118), quer Fernando Cabral Martins e Richard Zenith (AC+ 153). Assumindo como critério a última lição do autor, Ivo Castro transcreve o verso de acordo com a pequena emenda manuscrita no exemplar da revista na biblioteca particular de Pessoa (CFP 0-28 MN: 200): “E me bate na cara e me offusca, e eu nem penso no sol” (AC 78). Uma vez que esta alteração ao verso é incompatível com o argumento que defendo de seguida, o

qual requer que Caeiro fique a pensar no sol, opto por transcrevê-lo tal como foi concebido originalmente e tal como foi depois publicado.

(AMADO, 2016, 588 n. 374; 2019, 453 n. 204).

Que se conheça, as emendas presentes no exemplar pessoano de *Athena* (e a caligrafia não apresenta dúvidas sobre a atribuição) são as últimas efectuadas a este texto pelo que esta versão pode ser a última lição do poema pessoano. Mas mesmo que não seja a última, é uma nova versão, escrita após Fevereiro de 1925. Até ao momento, não sabemos se houve ou não intenção de futuras publicações. Em qualquer caso, a existência das emendas parece colocar o editor perante a responsabilidade de, pelo menos, as dar a conhecer ao leitor. Se se optar por não observar as intervenções manuscritas no exemplar de *Athena*, é legítimo incluir no *corpus* caeiriano o poema “Gosto do ceu porque não creio que elle seja infinito”, inscrito no verso da capa posterior do exemplar pessoano de *Pioneer Humanists* (1907), de Robertson²⁷? Apesar das divergências que temos vindo a registar, as três edições de Caeiro consultadas publicam esse poema (cf. PESSOA, 2015a: 104; PESSOA, 2016a: 112; PESSOA, 2022: 94).

Relativamente às intervenções inscritas nos poemas traduzidos de Edgar Allan Poe (*O Corvo*, pp. 27-29; *Annabel Lee*, pp. 161-162), estas não oferecem dificuldades de decifração. Foram inscritas pelo punho do poeta e representam a sua revisão a texto publicado. A edição de 2011 consultada opta por restringir estas emendas autorais a notas aos poemas optando por não as incluir no texto. Acrescento que o trabalho pessoano de leitura e tradução de Poe pode ainda ser aferido, entre outros, nos exemplares de 1912, *The Oxford Book of Victorian Verse*, p. 173-174²⁸, onde o poema *Annabel Lee* foi destacado (CFP 8-405) e, claro, no exemplar de 1902, *The Choice Works of Edgar Allan Poe* (Prémio Queen Victoria Memorial Prize atribuído a Pessoa em Durban, 1903) (CFP 8-442). Para além do excelente exemplo das relações intertextuais nos livros da biblioteca particular e espólio BNP/E3, os diferentes exemplares devem ser convocados para o estudo e edição das traduções pessoanas do poeta americano.

Pode um editor escolher simplesmente ignorar o exemplar anotado de *Athena*? Pode. Contudo ele existe e mostra uma vontade de mudar o texto. Provavelmente, se Pessoa tivesse republicado estes textos teria considerado estas intervenções, apenas não temos provas disso ter acontecido.

²⁷ Ver: https://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/1-129/1/1-129_item1/index.html?page=415

²⁸ Ver: https://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-405/1/8-405_item1/index.html?page=195

Indicação de emendas no exemplar pessoal de *Athena*

Vol. I, n.º 1, Outubro de 1924 (pp. 5-34, + ilustrações)				
	Texto	Autoria	Marginália	pp.
1	“Athena”	Fernando Pessoa		5-8
2	Oito Sonetos	Henrique Rosa		
3	Pierrot e Arlequim	Almada-Negreiros		
4	Odes – Livro I.	Ricardo Reis	Emendas	19-24
5	Cartas que me foram devolvidas	Antonio Botto		
6	O Corvo	Edgar Poe, trad. de Fernando Pessoa	Emendas	27-29
7	Noticia Breve sobre um Pintor da Nova Geração: Lino Antonio	M. V.		
8	A Obra do Visconde de Menezes			
9	Quatro Gravuras de Tiepolo			
Vol. I, n.º 2, Novembro de 1924 (pp. 41-80 + ilustrações)				
10	Mario de Sá-Carneiro	Fernando Pessoa		41-42
11	Os Ultimos Poemas de Mario de Sá-Carneiro	Mario de Sá-Carneiro	x	43-46
12	A Loucura Universal	Raul Leal		
13	Da Anthologia Grega	[Fernando Pessoa]		50
14	A Lata Velha	Augusto Ferreira Gomes		
15	Rimas da Loia Nova e do Bom Desejo	Francisco Beliz		
16	La Gioconda	Walter Pater, trad. de Fernando Pessoa		58
17	O que é a Metaphysica?	Alvaro de Campos		59-62
18	Quatro Sonetos	Gil Vaz		
19	Névoa	Castello de Moraes		
20	Santa Maria de Sintra	D. José Pessanha		
21	Os Desenhos de Almada-Negreiros	M. V.		
22	Um Pintor Academico: Miguel Lupi			
23	A Arte do Livro	Emanuel Ribeiro		
Vol. I, n.º 3, Dezembro de 1924 (pp. 81-124 + ilustrações)				
24	Alguns Poemas	Fernando Pessoa		81-88
Sacadura Cabral.				
Gladio (Ao Alberto da Cunha Dias).			Emenda.	
De um Cancioneiro				
No entardecer da terra.				
Ó sino da minha aldeia.				
Leve, breve, suave.				

	Pobre velha musica.		Emenda.	
	Dorme emquanto eu vello.			
	Sol nullo dos dias vãos.			
	Trila na noite uma flauta.		Emenda.	
	Põe-me as mãos nos ombros.			
	Manhã dos outros!			
	Treme em luz a agua.			
	Dorme sobre o meu seio.		Emenda.	
	Ao longe, ao luar.		Datação.	
	Em toda a noite o somno não veio.			
	Ella canta pobre ceifeira.		Emendas.	
25	Dois Contos de O. Henry	Trad. Fernando Pessoa		89-102
	A Theoria e o Cão [?1910], [The Theory and the Hound, publicado em O. Henry <i>Whirligigs</i>]			
	Os Caminhos que Tomamos [?1910], [The Roads We Take, publicado em O. Henry <i>Whirligigs</i>]			
26	Dois Poemas	Luiz de Montalvor		
27	Poemas da Razão Mathematica	Mario Saa		
28	Rajadas	Henrique Rosa		
29	Apontamentos para uma Esthetica Não-Aristotelica – I	Alvaro de Campos		113-115
30	As Gravuras em Madeira de Mily Possoz	M. V.		
31	Ex-Libris	Cardoso Martha		
32	Noticia Breve sobre Manuel Maria Bordallo Pinheiro			
Vol. I, n.º 4, Janeiro 1925 (pp. 125-172 + ilustrações)				
33	Christmas Cake	Carlos Lobo de Oliveira		
34	Uma Noite	Antonio de Sèves		
35	Escolha de Poemas de Alberto Caeiro (1889-1915). De “O Guardador de Rebanhos” (1911-1912).	Alberto Caeiro	Emendas.	145-156
36	Apontamentos para uma Esthetica Não-Aristotelica – II	Alvaro de Campos		157-160
37	Os Poemas Finaes de Edgar Poe	Trad. Fernando Pessoa	Emendas.	161-164.
38	A Alvaro de Campos. Ou apontamentos sobre os “Apontamentos para uma Esthetica Não-Aristotelica”	Mario Saa		
39	Soares dos Reis	M. V.		
Vol. I, n.º 5, Fevereiro 1925 (pp. 173-[208] + ilustrações)				
40	A Decisão de Georgia	O. Henry, trad. Fernando Pessoa		173-184
41	Sonetos	Francisco Costa		
42	O Meu Instincto	Antonio Alves Martins		
43	Prologo e Oração sobre a Montanha	Alberto de Hutra		

44	Escolha de Poemas de Alberto Caeiro (1889-1915). Dos "Poemas Inconjunctos" (1913-1915)	Alberto Caeiro	Emendas.	197-204
45	Gravuras de Francisco Bartolozzi			
46	A Pintura Realista e o "Virtuosismo" (A Proposito de Alguns Quadros de Mamia Roque Gameiro)	(M. V.)		

Emendas efectuadas no exemplar pessoal de Athena.

De seguida transcrevem-se as emendas efectuadas no exemplar pessoal de *Athena*. Para localização dos textos anotados indica-se o número da revista, data, autor, título do texto e paginação. Nos textos em prosa a localização da anotação é indicada pelo número de linha ("l."), no caso dos poemas, o número do verso onde a emenda ocorre é indicado pela abreviatura "v.", seguido do tipo de emenda efectuada. A transcrição é realizada recorrendo à representação de informação genética conforme a usada nas edições críticas da INCM e da Tinta-da-china. Abaixo da transcrição registam-se as leituras publicadas nas edições consultadas. Estas são indicadas pelo ano de publicação dispensando-se a repetição da referência ao autor.

Lista de sinais usados

- espaço deixado em branco pelo autor
- | mudança de linha
- * leitura conjecturada
- † palavra ilegível
- // passagem com hesitação do 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

Vol. I, n.º 1, Outubro de 1924 (5-34).

Fernando Pessoa, “Athena” (5-8).

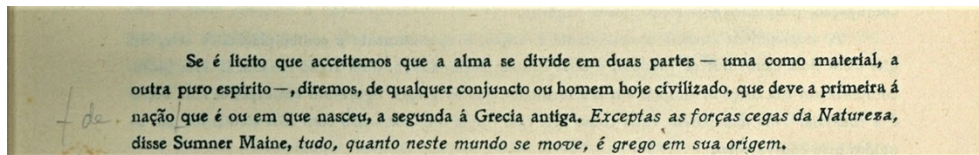


Fig. 8. “Athena” (5).

l. 21

Acrescento

“nação [← de] que é ou em que nasceu, a segunda á Grecia antiga.”

Ricardo Reis, “Odes – Livro I” (19-24).

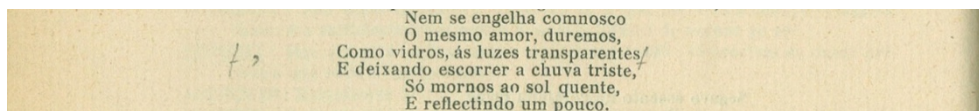


Fig. 9. Livro Primeiro. Ode IV. (20).

v. 9

Acrescento

“Como vidros, ás luzes transparentes [←,]”

(2015b: 14). “Como vidros, ás luzes transparentes”.

(2016b: 78, 396). “Como vidros, ás luzes transparentes,”.

(2022: 100). “Como vidros, ás luzes transparentes,”.

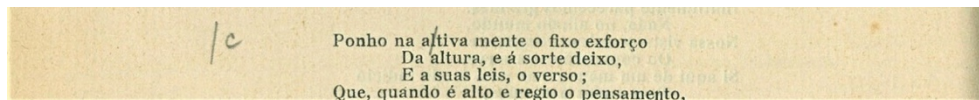


Fig. 10. Livro Primeiro. Ode VII. (20).

v. 1

Emenda/substituição

“Ponho na a<l>[←c]tiva mente o fixo exforço”

(2015b: 15). “Ponho na altiva mente o fixo exforço”

(2016b: 79, 397-398). “Ponho na activa mente o fixo exforço”

(2022: 102). “Ponho na ativa mente o fixo esforço”

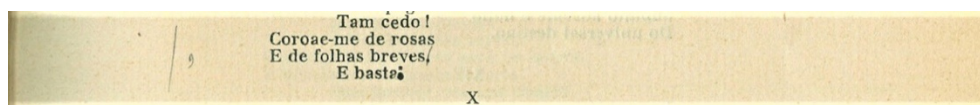


Fig. 11. Livro Primeiro. Ode XI. (21).

v. 8

Emenda/substituição

“E de folhas breves <.> [←,]”

(2015b: 16). “E de folhas breves.”

(2016b: 80, 398). “E de folhas breves,”

(2022: 103). “E de folhas breves,”

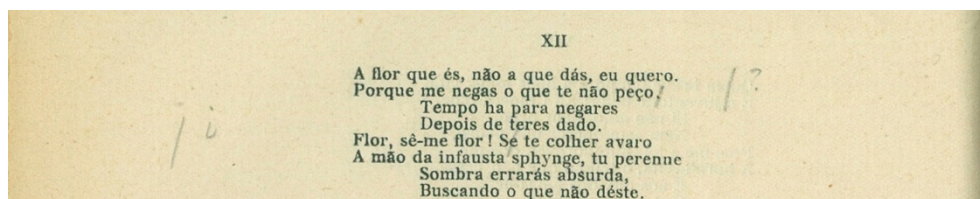


Fig. 12. Livro Primeiro. Ode XII. (22).

v. 2

Emenda/substituição

“Porque me negas o que te não peço<.> [→ ?]”

(2015b: 17). A edição adopta o sinal de interrogação não pela emenda inscrita no exemplar, mas porque segue a lição do manuscrito 51-40^r, considerando-se gralha o publicado em *Athena*.(2016b: 81, 399). “Porque me negas o que te não peço?”. Acolhe a emenda de *Athena*.

(2022: 104). “Porque me negas o que te não peço?”.

»

v. 5

Emenda/substituição

“Flor, sê-me flor! S<e> [← i] te colher avaro”

(2015b: 18). “Flor, sê-me flor! Se te colher avaro”

(2016b: 81, 399). “Flor, sê-me flor! si te colher avaro”

(2022: 104). “Flor, sê-me flor! Se te colher avaro”. Não acolhe, porque actualiza ortografia. (cf. XXXIX)

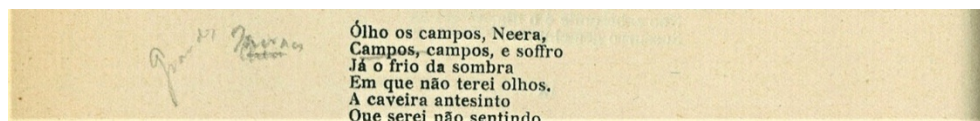


Fig. 13. Livro Primeiro. Ode XIII. (22).

v. 2

Emenda

“Campos [← Grandes] [← †] [↓ <†>]”

(2015b: 18). “Campos, campos, e soffro”

(2016b: 82, 400). “Gosando, Neera, e soffro”.

(2022: 104). “Grandes campos, e soffro”

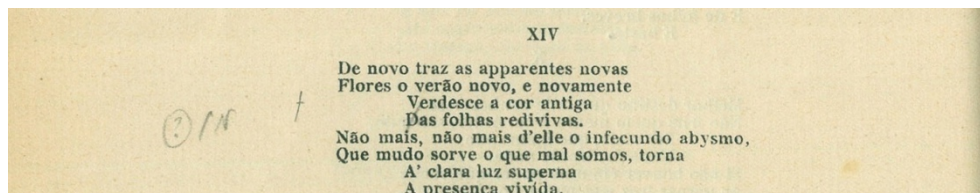


Fig. 14. Livro Primeiro. Ode XIV. (22).

v. 4

Emenda

“<D> [← N {← ?}] as folhas redivivas.”

(2015b: 18). “Das folhas redivivas.”

(2016b: 82, 401). “Nas folhas redivivas.”

(2022: 104). “Das folhas redivivas.”

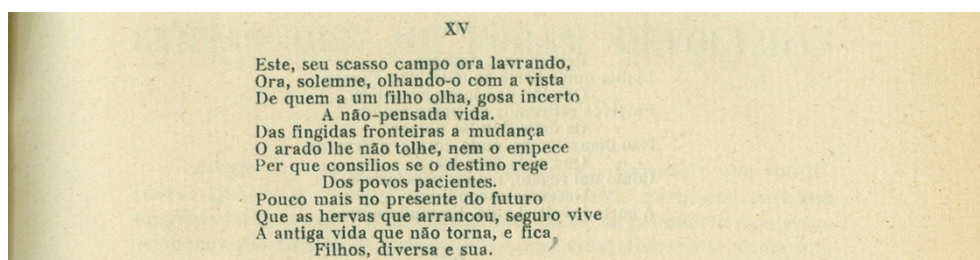


Fig. 15. Livro Primeiro. Ode xv. (23).

v. 11

Acrescento

“A antiga vida que não torna, e fica [→ ,]”

(2015b: 20). “A antiga vida que não torna, e fica”

(2016b: 83, 403). “A antiga vida que não torna, e fica,”

(2022: 106). “A antiga vida que não torna, e fica,”

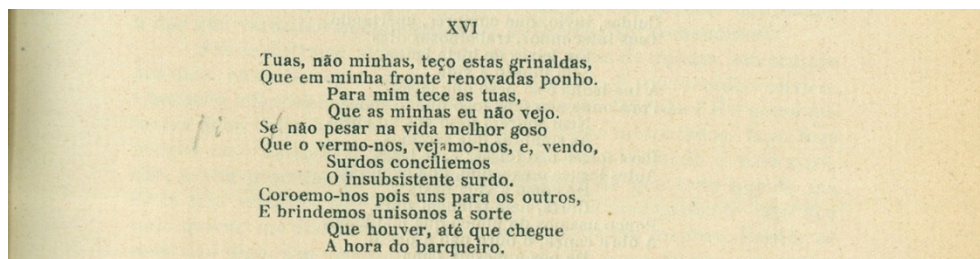


Fig. 16. Livro Primeiro. Ode xvi. (23)

v. 5

Emenda/substituição

“S<e> [← i] não pesar na vida melhor gozo”

(2015b: 20). “Se não pesar na vida melhor gozo”

(2016b: 84, 403). “Si não pesar na vida melhor gozo”

(2022: 106). “Se não pesar na vida melhor gozo”

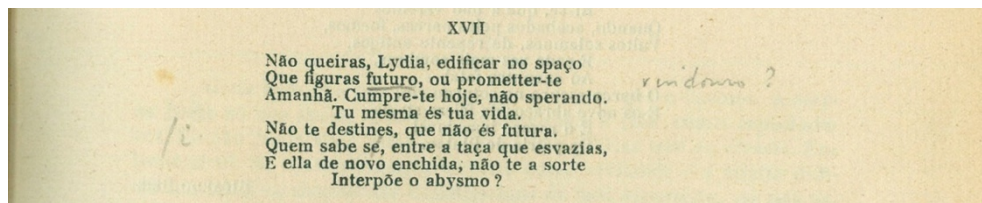


Fig. 17. Livro Primeiro. Ode xvii. (23).

v. 2

Variante

“Que figuras futuro [→ vindouro?], ou prometter-te”

(2015b: 20). “Que figuras futuro, ou prometer-te”

(2016b: 84, 403). “Que figuras vindouro, ou prometter-te”

(2022: 106). “Que figuras futuro, ou prometer-te”

v. 6

Emenda/substituição

“Quem sabe s<e> [← i], entre a taça que esvazias,”

(2015b: 20). “Quem sabe se, entre a taça que esvazias,”

(2016b: 84, 403). “Quem sabe si, entre a taça que esvazias,”

(2022: 106). “Quem sabe se, entre a taça que esvazias,”

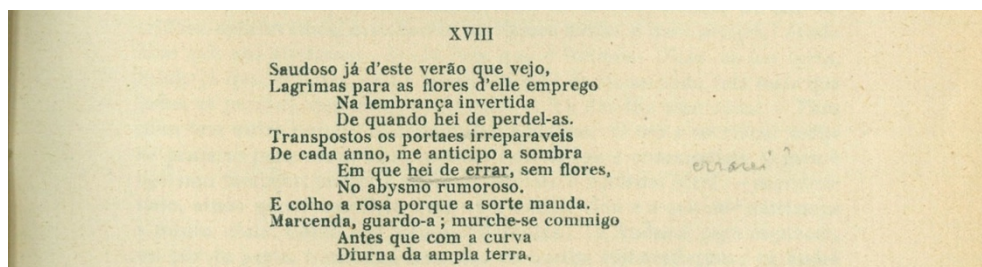


Fig. 18. Livro Primeiro. Ode xviii. (23).

v. 7

Variante

“Em que hei de errar [→ errarei?], sem flores,”

(2015b: 21). “Em que hei de errar, sem flores,”

(2016b: 85, 405). “Em que errarei, sem flores,”
 (2022: 107). “Em que hei de errar, sem flores,”

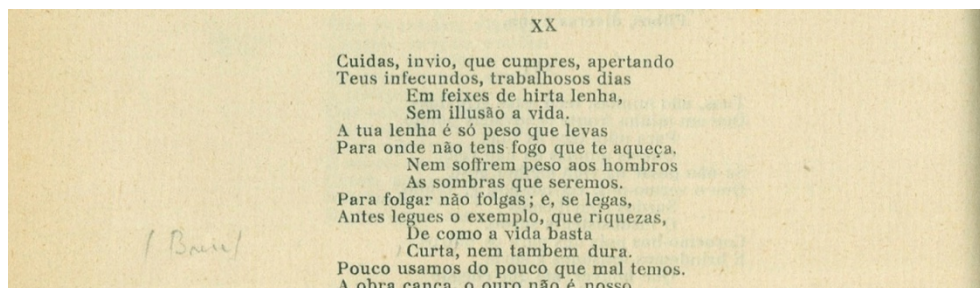


Fig. 19. Livro Primeiro. Ode xx. (24).

v. 12

Variante

“Curta [← Breve], nem tambem dura.”
 (2015b: 22). “Curta, nem também dura.”
 (2016b: 86, 405). “Breve, nem tambem dura.”
 (2022: 108). “Breve, nem tambem dura.”

Edgar Allan Poe. *O Corvo*. [Trad. de Fernando Pessoa] (27-29).

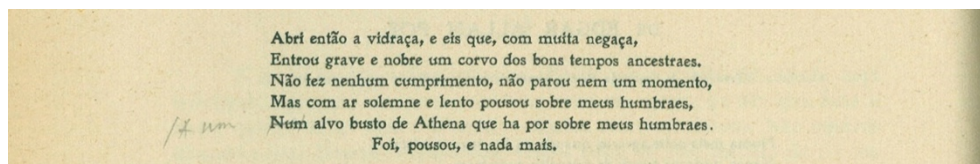


Fig. 20. E. A. Poe. *O Corvo*. Tradução de Fernando Pessoa. (28).

v. 40

Emenda/substituição

“<Num> [← A um] alvo busto de Athena que ha por sobre meus humbraes,”
 (POE, 2011: 51, 165). “Num alvo busto de Atena”. Em nota indica a existência da emenda, mas não a observa na publicação. Nesta edição a grafia é actualizada pelo que não se observa a grafia usada pelo autor, por ex., “Athena”.

Vol. I, n.º 2, Novembro de 1924. (41-80)

“Os Últimos Poemas de Mario de Sá-Carneiro” (43-46).

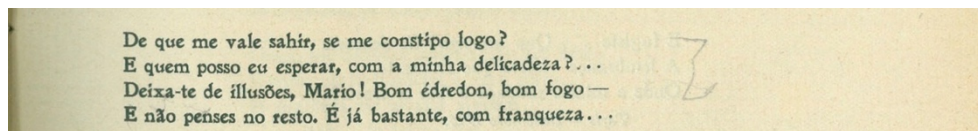


Fig. 21. “Caranguejola”. (43).

vv. 21-14

Risco.

[Pode indicar atenção ao esquema rimático?]

“Da Anthologia Grega” [Trad. de Fernando Pessoa] (50).

Sem marginália. Traduções pessoanas em PATON (CFP 8-235) transcritas em HAYNES (2018: 136-137).

Walter Pater, “La Gioconda” [Trad. de Fernando Pessoa] (58).

Sem marginália. A biblioteca conserva um exemplar de Walter PATER (CFP 8-425). O excerto traduzido e publicado em *Athena* encontra-se destacado no exemplar que também exhibe uma revisão pessoana ao texto de Pater, com correspondência na tradução; cf. PATER (1915: 128-130).

Alvaro de Campos, “O que é a Metaphysica?” (59-62).

Sem marginália.

Vol. I, n.º 3, Dezembro de 1924. (81-124).

“Alguns Poemas”, Fernando Pessoa (81-88).

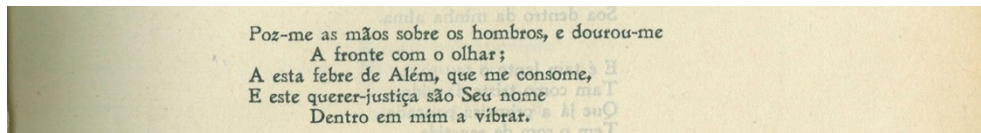


Fig. 22. “Gladio (Ao Alberto da Cunha Dias).” (81).

v. 8

Correcção de gralha.

Na “Errata” da revista remete-se para a correcção de gralha “No verso ‘A esta febre de Além, que me consome’, (...) a primeira palavra deve ser ‘E’”. (*Athena*, [224]).

(2018: 95). “E esta febre de Além, que me consome,”

(2020: 62, 126-128). “E esta febre de Além, que me consome,”

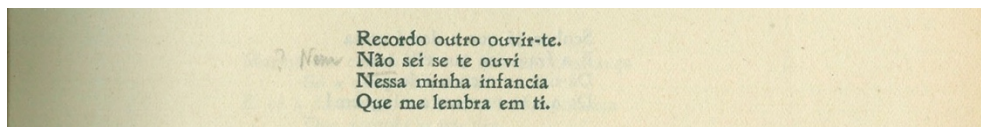


Fig. 23. De um Cancioneiro. “Pobre velha musica!” (83).

v. 6

Variante (com marca de hesitação).

“Não [← ? Nem] sei se te ouvi”.

(2018: 98, 334). “Nem sei se te ouvi”. Acolhe-se a emenda.

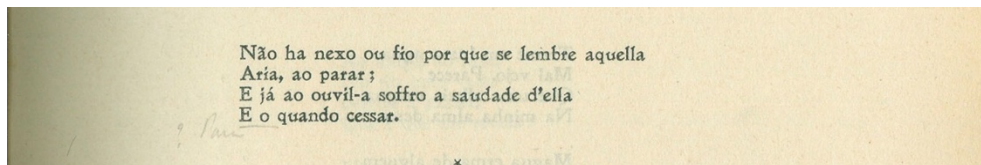


Fig. 24. De um Cancioneiro. “Trila na noite uma flauta.” (85).

v. 12

Variante (com marca de hesitação).

“E o [← ? Para] quando cessar.”

(2018: 99, 337). “Para quando cessar.” Acolhe-se a emenda.

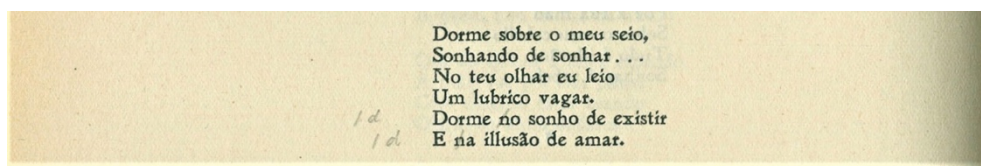


Fig. 25. De um Cancioneiro. “Dorme sobre o meu seio,” (86).

v. 5

Emenda/substituição

“Dorme <n> [← d]o sonho de existir”

(2018: 101, 342). “Dorme no sonho de existir”. O aparato regista a alteração, mas não a acolhe no texto crítico.

v. 6

Emenda/substituição

“E <n> [← d]a ilusão de amar.”

(2018: 101, 342). “E na ilusão de amar...”. O aparato regista a alteração, mas não a acolhe no texto crítico.

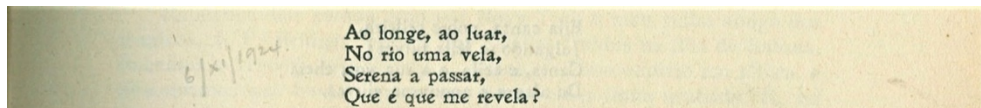


Fig. 26. De um Cancioneiro. “Ao longe, ao luar,” (87).

Datação.

“6/XI/1924.”

(2018: 101, 343). Acolhe-se a datação manuscrita.

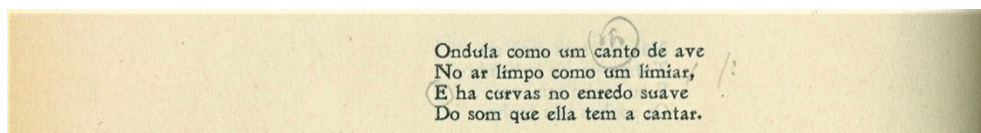


Fig. 27. De um Cancioneiro. “Ella canta, pobre ceifeira,” (88).

v. 5

Variante

“Ondula como um canto [↑ vôo] de ave”

(2018: 103, 345). “Ondula como um canto de ave”. O aparato regista a alteração, mas não a acolhe no texto crítico.

v. 6

Emenda/substituição

“No ar limpo como um limiar<,> [→ :]”

(2018: 103, 345). “No ar limpo como um limiar,”. O aparato regista a alteração, mas não a acolhe no texto crítico.

v. 7

Hesitação

“/E/ ha curvas no enredo suave”

(2018: 103, 345). “E há curvas no enredo suave”. O aparato regista a hesitação.

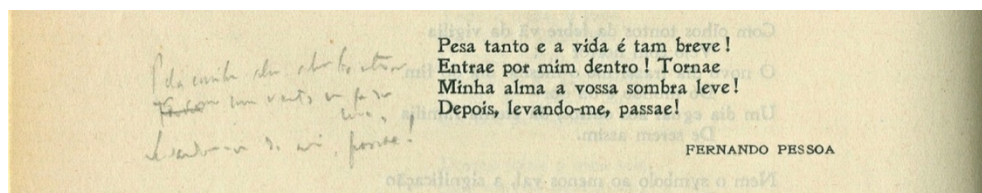


Fig. 28. De um Cancioneiro. “Ella canta, pobre ceifeira,” (88).

v. 22

Variante

“Entrae por mim dentro! Tornae [← Pela minha alma adentro entrae]”

(2018: 103, 345). “Entrae por mim dentro! Tornae”. O aparato regista a emenda, mas não a acolhe no texto crítico.

v. 23

Variante

“Minha alma a vossa sombra leve! [← <Tornae> [↑ E como um vento em que sou | leve,]”

(2018: 103, 345). “Minha alma a vossa sombra leve!” O aparato regista uma leitura da emenda (“Como um vento que já sopra leve,”), que não acolhe no texto crítico.

v. 24

Variante.

“Depois, levando-me, passae! [← Levando-me de mim, passae!]”

(2018: 103, 345). “Depois, levando-me, passae!”. O aparato regista uma leitura da emenda (“Levando-me de mim, passae.”), que não acolhe no texto crítico.

Dois Contos, O. Henry [Trad. de Fernando Pessoa].

Sem marginália. A biblioteca conserva um exemplar de O. Henry (CFP 8-619). Os textos das traduções publicadas em *Athena* não se encontram nesse exemplar.

Vol. I, n.º 4, Janeiro 1925. (125-172).

Escolha de Poemas de Alberto Caeiro (1889-1915)
De “O Guardador de Rebanhos” (1911-1912) (145-156).

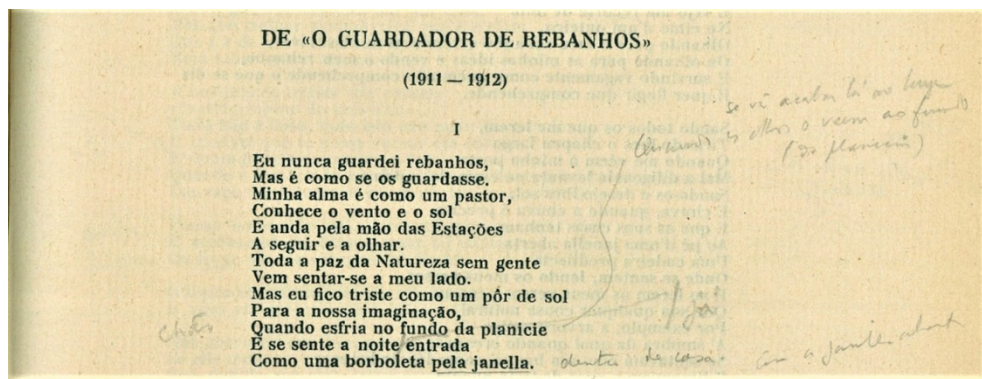


Fig. 29. De “O Guardador de Rebanhos”, I. (145)

v. 11

Variante; substituição

“Quando esfria no fundo [← chão] da planície [→ Quando os olhos o veem ao fundo (da planície) [se vê acabar lá ao longe].” Nota: os parênteses curvos podem indicar hesitação.

(2015a: 29, 119). “Quando se vê acabar lá ao longe”. Considera todo o segmento “[→ /Quando os olhos o veem ao fundo (da planície)/]” dubitado.

(2016a: 31, 380). “Quando se vê acabar lá ao longe”. Considera-se os parênteses curvos sinal de hesitação.

(2022: 21). “Quando se vê acabar lá ao longe”.

v. 12

Acrescento

“E se sente a noite [→ já] entrada”

(2015a: 29, 119). “E se sente a noite já entrada”

(2016a: 31, 380). “E se sente a noite já entrada”

(2022: 21). “E se sente a noite já entrada”

v. 13

Variante

“Como uma borboleta pela janella [→ dentro de casa. {→ com a janella aberta.}]

(2015a: 29, 120, 122). “Como uma borboleta pela janella.”

(2016a: 31, 380). “Como uma borboleta com a janella aberta.”

(2022: 21). “Como uma borboleta pela janella.”

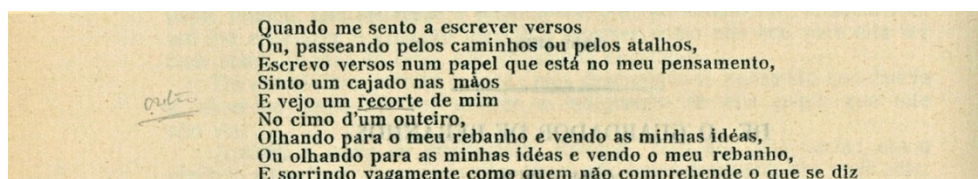


Fig. 30. De "O Guardador de Rebanhos", I. (146)

v. 43

Variante

"E vejo um recorte [← outro] de mim"

(2015a: 30, 123). "E vejo um recorte de mim". O acrescento não é observado.

(2016a: 32, 381). "E vejo um outro de mim"

(2022: 22). "E vejo um outro de mim"

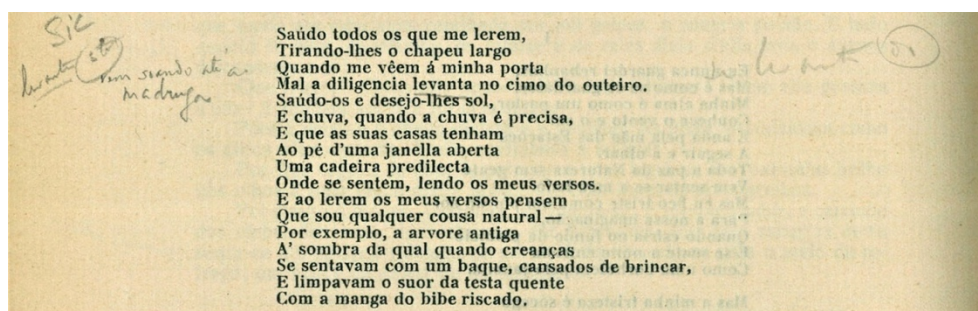


Fig.31. De "O Guardador de Rebanhos", I. (146)

v. 52

Variante

"Mal a diligencia levanta [← vem soando até ao | madrugada {→ se levanta /do/} {← levanta (stet) } {↑ SIC}] no cimo do outeiro."

[Nota: "'stet', do Latim, anulação de emenda feita; fica como está. Escrito depois da palavra 'levanta', indica que este verbo não se deve modificar." (2016a: 382 nota ao v. 52.)

(2015a: 30, 123). "Mal a diligencia levanta no cimo do outeiro."

(2016a: 33, 382). "Mal a diligencia levanta no cimo do outeiro."

(2022: 23). "Mal a diligência levanta no cimo do outeiro."

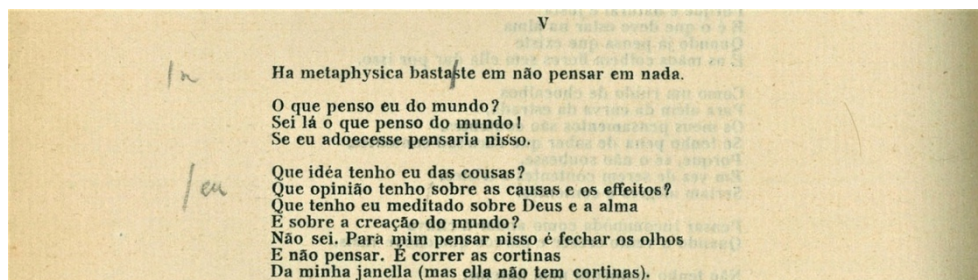


Fig. 32. De "O Guardador de Rebanhos", v. (146).

v. 1

Correcção de gralha

“Ha metaphysica basta<s>[←n]te em não pensar em nada.”

(2015a: 34, 134). “Ha metaphysica bastante em não pensar em nada.”

(2016a: 37, 385). “Ha metaphysica bastante em não pensar em nada.”

(2022: 27). “Há metafísica bastante em não pensar em nada.”

v. 6

Acrescento

“Que opinião tenho [← eu] sobre as causas e os efeitos?”

[reforça o sujeito “eu”, presente no verso anterior.]

(2015a: 34, 135). “Que opinião tenho sobre as causas e os efeitos?”. O acrescento não é observado.

(2016a: 37, 385). “Que opinião tenho eu sobre as causas e os efeitos?”.

(2022: 27). “Que opinião tenho eu sobre as causas e os efeitos?”.

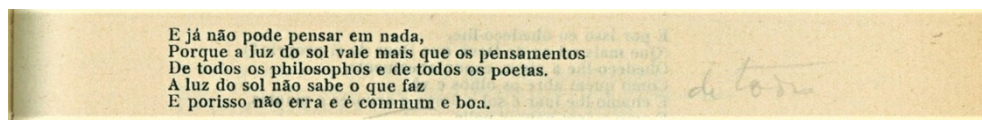


Fig. 33. De “O Guardador de Rebanhos”, v. (147).

v. 22

Variante

“E porisso não erra e é commum [→ de todos] e boa.”

(2015a: 34, 135). “E porisso não erra e é de todos e boa.”

(2016a: 38, 385). “E porisso não erra e é de todos e boa.”

(2022: 27). “E por isso não erra e é de todos e boa.”

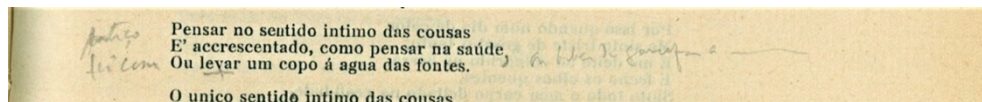


Fig. 34. De “O Guardador de Rebanhos”, v. (147).

v. 38

Variante; substituição

“É accrescentado [← postigo], como pensar na saúde<.>/,\”

(2015a: 35, 136-137). “É postigo, como pensar na saúde”.

(2016a: 38, 386). “É postigo, como pensar na saúde,”

(2022: 28). “É postigo, como pensar na saúde”

v. 39

Variante

“Ou levar [← ir com] um copo á agua das fontes [→ ou beber de garrafa a ----]
 (2015a: 35, 137). “Ou beber de garrafa a agua das fontes.”
 (2016a: 38, 386). “Ou beber de garrafa a agua das fontes.”
 (2022: 28). “Ou beber de garrafa a água das fontes.”

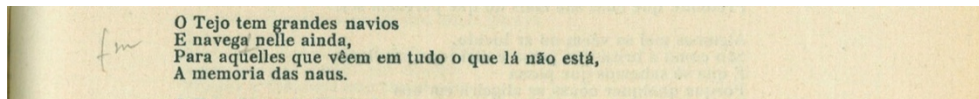


Fig. 35. De “O Guardador de Rebanhos”, xx. (149).

v. 5

Variante

“E navega[←m] nelle ainda,”

(2015a: 47, 177). “E navegam n’elle ainda,”. Acolhe, autorizado por ms 145.

(2016a: 53, 402). “E navegam n’elle ainda,”. Na palavra “n’elle”, a edição parece seguir a lição dos testemunhos manuscritos 67-29a^r e 67-29a^v, e caderno 145-20^r e 21^r, cf. 401-402.

(2022: 42). “E navegam nele ainda,”.

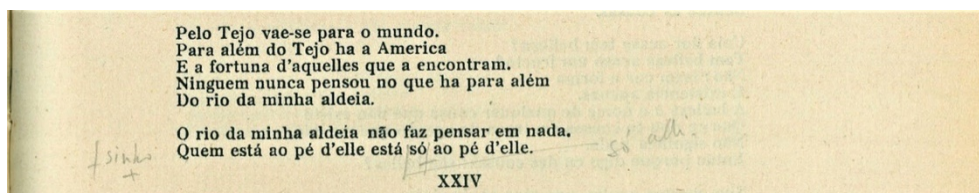


Fig. 36. De “O Guardador de Rebanhos”, xx. (149).

v. 22

Variante

“Quem está ao pé d’elle está só [←/sinho/] [→ só alli.] ao pé d’elle.

(2015a: 48, 178). “Quem está ao pé d’elle está só alli.”

(2016a: 53, 402). “Quem está ao pé d’elle está só alli.”

(2022: 42). “Quem está ao pé dele está só ali.”

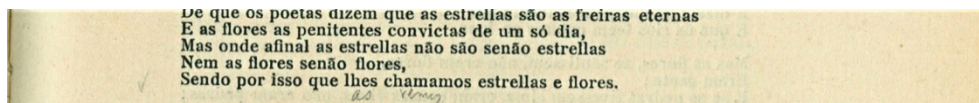


Fig. 37. De “O Guardador de Rebanhos”, xxiv. (149).

v. 18

Variante

“[← ✓] Sendo por isso que lhes chamamos [↓as vemos] estrellas e flores.”

(2015a: 50, 184). “Sendo por isso que as vemos estrellas e flores.”

(2016a: 56, 405). “Sendo por isso que as vemos estrellas e flores.”

(2022: 45). “Sendo por isso que as vemos estrelas e flores.”

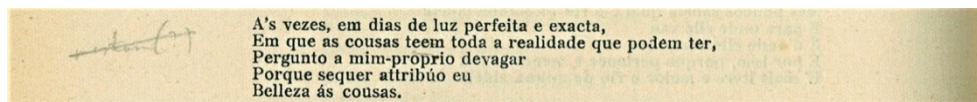


Fig. 1. De “O Guardador de Rebanhos”, XXVI. (150).

v. 2

Variante

“Em que as cousas teem [←<mostram (?)>] toda a realidade que podem ter,”

(2015a: 51, 187). “Em que as cousas teem toda a realidade que podem ter,”

A variante cancelada “mostram”, não aparece no aparato crítico desta edição. Por lapso são referidas emendas manuscritas a lápis nos vv. 11 e 15. Trata-se de variantes impressas. (2015a: 187).

(2016a: 57, 406). “Em que as cousas teem toda a realidade que podem ter,”

(2022: 46). “Em que as cousas têm toda a realidade que podem ter,”

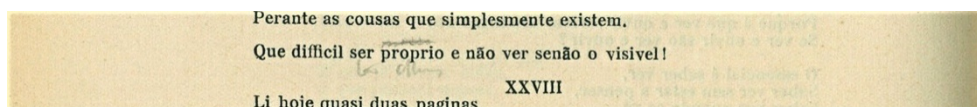


Fig. 39. De “O Guardador de Rebanhos”, XXVI. (150).

v. 18

Variante

“Que difficil ser proprio [↑ <*mesmo>] [↓ ter olhos] e não ver senão o visivel!”

(2015a: 51, 188). “(Que difficil ter olhos e não vêr senão o visivel!)”. O verso é colocado entre parênteses curvos. A emenda inscrita na entrelinha superior do exemplar de *Athena* não é lida.

(2016a: 57, 407). “Que difficil ter olhos e não ver senão o visivel!”;

“Que difficil ser proprio [↑ <*simples>] [↓ ter olhos] e não ver senão o visivel!”

(2022: 46). “Que difícil ter olhos e não ver senão o visível!”

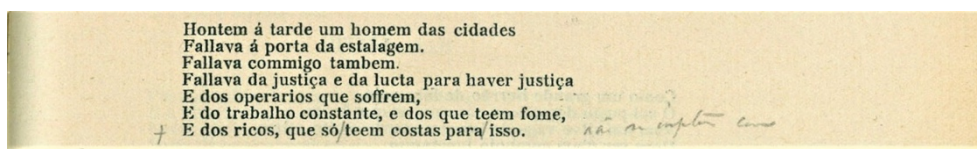


Fig. 40. De “O Guardador de Rebanhos”, XXXII. (151).

v. 7

Variante

“E dos ricos, que só /teem costas para/ [→ não se importam com] isso.”

(2015a: 55, 197). “E dos ricos, que não se importam com isso...”

(2016a: 61, 410). “E dos ricos, que só não se importam com isso.”

(2022: 50). “E dos ricos, que não se importam com isso.”

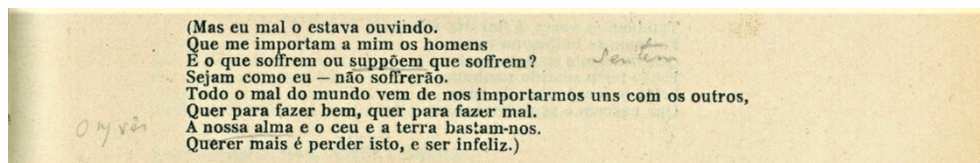


Fig.41. De “O Guardador de Rebanhos”, xxxii. (151).

v. 14

Variante

“E o que soffrem ou suppõem [→ sentem] que soffrem?”

(2015a: 55, 197). “E o que soffrem ou sentem que soffrem?”

(2016a: 61, 410). “E o que soffrem ou sentem que soffrem?”

(2022: 50). “E o que sofrem ou sentem que sofrem?”

v. 18

Variante

“A nossa alma [→ O n {osso} vêr] e o ceu e a terra bastam-nos.”

(2015a: 55, 197). “O nosso sêr e o ceu e a terra bastam-nos.” No aparato crítico lê-se “céu”, que, no entanto, perde o acento na leitura final, p. 55.

(2016a: 61, 410). “O nosso vêr e o ceu e a terra bastam-nos.”²⁹

(2022: 50). “O nosso ver e o céu e a terra bastam-nos.”

²⁹ Em PESSOA (2016a: 410), nota ao v. 18, os editores esclarecem: “na variante manuscrita ‘ver’ tem acento circunflexo; Pessoa terá esquecido que ‘ver’ surge sem acento na revista *Athena*”. Apenas, é frequente Pessoa alternar entre grafias, como se vê no exemplo, notado pelos mesmo editores, de “por isso”, e “porisso” (PESSOA, 2016a: 387, nota ao v. 67). Admitindo as duas hipóteses, “vêr” e “sêr”, esta opção, informa Jerónimo Pizarro, prende-se por um lado, com o *usus scribendi* do autor – sendo pouco comuns as ocorrências da palavra “sêr” com o acento circunflexo. Nos poemas de Caeiro publicados em *Athena* não existe qualquer ocorrência de um ou de outro (cf. p. 200, etc.). Mas o argumento do *usus* não é determinante no sentido em que é frequente Pessoa alternar entre grafias. A favor de “vêr”, uma consulta no site *peessoaigital* permite encontrar diversas instâncias, por ex., “Na floresta do alheamento” (*A Águia*, 20 de Agosto de 1913, pp. 38-42; <https://purl.pt/12152>). Já a palavra “ser” aparece no artigo “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada” (*A Águia*, 4 de Abril de 1912, pp. 101-107), com as duas grafias “sêr” (p. 105); e “ser”, nas restantes ocorrências. No artigo “Aforismos, preceitos e considerações várias” (*Revista de Comércio e Contabilidade*, 1 de Janeiro de 1926; <https://purl.pt/26931>), também aparecem as duas grafias: p. 11, “Nas cartas comerciais onde seja essencial sêr-se muito preciso”; e “ser” nas restantes ocorrências. Em marginalia da biblioteca particular Pessoa usa «vivêr», na tradução de *The Tempest*, 1908, CFP 8-507, p. 52 [“Certo; a não ser com [↑ de] que vivêr.”]. Transcrevemos «vêr» (agora em contraponto à variante de leitura registada PESSOA, 2015: 55, «sêr») porque 1) na anotação lemos um “v” e não um “s”, e também de acordo com uma certa ideia expressa em versos como “Eu nem sequer sou poeta: vejo.”, *Os Poemas Inconjunctos*, “A espantosa realidade das coisas”, vv. 25-28; *Athena*, 202.

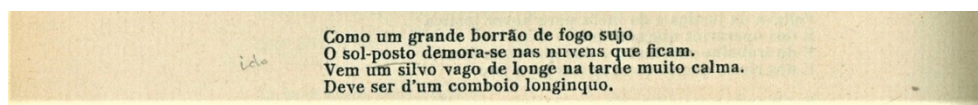


Fig. 42. De "O Guardador de Rebanhos", xxxvii. (152).

v. 2

Variante

"O sol-posto [←ido] demora-se nas nuvens que ficam."

(2015a: 58, 205). "O sol-ido demora-se nas nuvens que ficam."

(2016a: 65, 413). "O sol-ido demora-se nas nuvens que ficam." No aparato crítico desta edição regista-se, equivocadamente, "sol-todo".

(2022: 54). "O sol-ido demora-se nas nuvens que ficam."

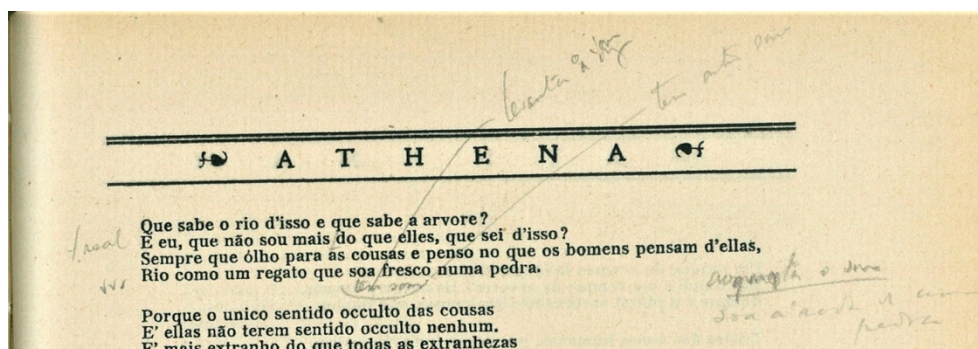


Fig. 43. De "O Guardador de Rebanhos", xxxix. (153).

v. 5

Acrescento

"E eu, que não sou mais [←real] do que elles, que sei d'isso?"

(2015a: 59, 214). "E eu, que não sou mais real do que elles, que sei d'isso?"

(2016a: 66, 414). "E eu, que não sou mais real do que elles, que sei d'isso?"

(2022: 55). "E eu, que não sou mais real do que eles, que sei disso?"

v. 7

Variante

" [← ✓✓✓] Rio como um regato que soa fresco [↓ tem som] [↑ tem outro som] [↑ levanta a voz {↑ o som}] [→ *aumenta o som*] numa pedra. [→ soa á roda de uma | pedra]"

(2015a: 59, 214). "Rio como um regato que soa á roda de uma pedra."

(2016a: 66, 414). "Rio como um regato que soa á roda de uma pedra."

(2022: 55). "Rio como um regato que soa à roda de uma pedra."

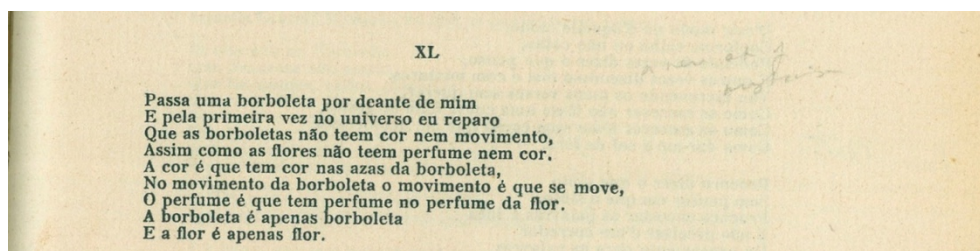


Fig. 44. De "O Guardador de Rebanhos", XL. (153).

Comentário

"a new art of | mysticism" [Trad.: uma nova arte de misticismo]

(2015a: 217).

(2016a: 415).

(2022). Não regista.

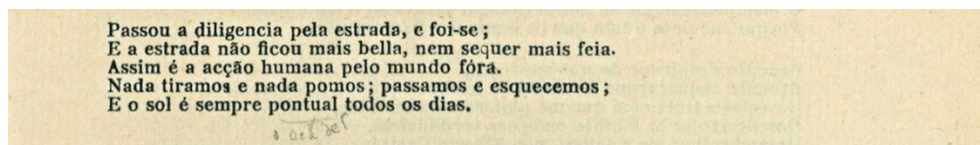


Fig. 45. De "O Guardador de Rebanhos", XLII. (153).

v. 5

Variante

"E o sol é sempre pontual [↓o sol de] todos os dias."

(2015a: 61, 220). "E o sol é sempre pontual todos os dias". Não se lê a variante inscrita na entrelinha inferior.

(2016a: 68, 416). "E o sol é sempre o sol de todos os dias."

(2022: 57). "E o sol é sempre pontual todos os dias".

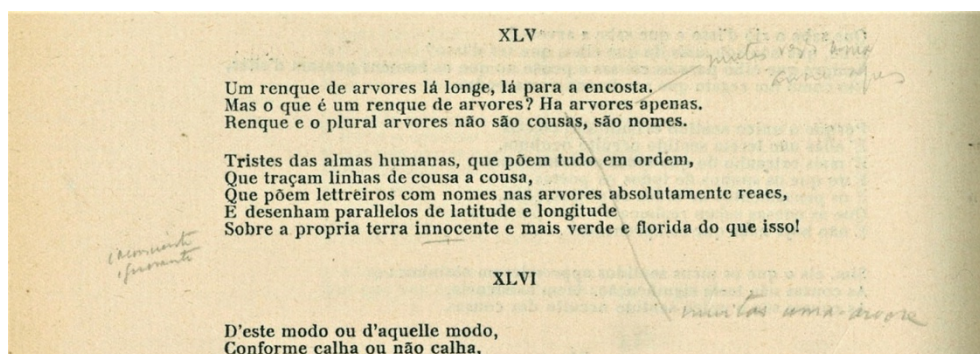


Fig.46. De "O Guardador de Rebanhos", XLV. (154).

v. 2

Variante

"Ha arvores apenas. [→ muitas vezes uma | arvore apenas.] [↓ muitas uma arvore]."

(2015a: 62, 226-227). “Mas o que é um renque de arvores? Ha arvores, muitas vezes uma arvore apenas.”. Não observa a segunda variante, inscrita na margem inferior do poema, “muitas uma arvore”.

(2016a: 69, 418). “Mas o que é um renque de arvores? Ha muitas uma arvore.”

(2022: 58). “Mas o que é um renque de árvores? Há muitas uma-árvore.”

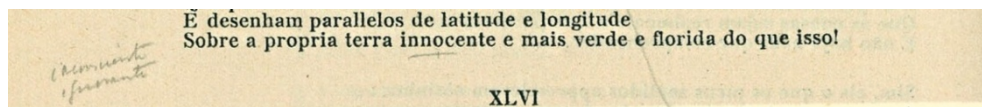


Fig. 2. De “O Guardador de Rebanhos”, XLV. (154).

v. 8

Variante

“Sobre a propria terra innocente [← inconsciente] [↓ ignorante] e mais verde e florida do que isso!”

(2015a: 62, 226). “Sobre a propria terra innocente e mais verde e florida do que isso!”.

Texto do aparato regista as emendas, mas não são seguidas.

(2016a: 69, 418). “Sobre a propria terra ignorante e mais verde e florida do que isso!”

(2022: 58). “Sobre a própria terra ignorante e mais verde e florida do que isso!”

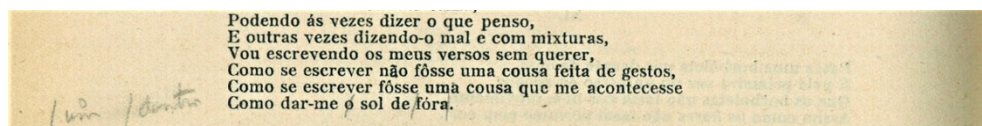


Fig. 3. De “O Guardador de Rebanhos”, XLVI. (154).

v. 6

Sem marginália.

“Como se escrever não fôsse uma cousa feita de gestos,”

(2015a: 62, 228). “Como se escrever não fôsse uma cousa feita de movimento,”. Segue o ms 145.

(2016a: 69, 419). “Como se escrever não fôsse uma cousa feita de gestos,”

(2022: 58). “Como se escrever não fosse uma cousa feita de gestos,”

v. 8

Variante/Substituição

“Como dar-me <o> [←um {↑o}] sol de /fóra/ [← dentro].”

(2015a: 62, 228). “Como dar-me o sol de dentro.”. Acolhe a emenda.

(2016a: 69, 419). “Como dar-me o sol de dentro.”

(2022: 59). “Como dar-me o sol de dentro.”

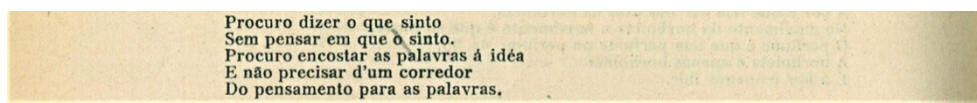


Fig. 49. De "O Guardador de Rebanhos", XLVI. (154).

v. 10

Rasura

"Sem pensar em que <o> sinto."

(2015a: 62, 229). "Sem pensar em que o sinto." Aparato crítico não regista rasura.

(2016a: 70, 419). "Sem pensar em que o sinto." Em aparato crítico, informa-se que "não é claro se o 'o' está riscado.", e não se segue a emenda.

(2022: 59). "Sem pensar em que sinto."

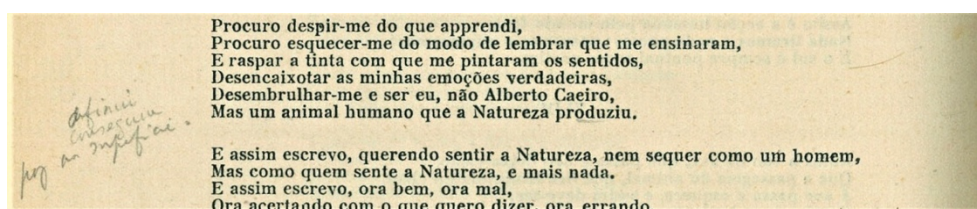


Fig. 50. De "O Guardador de Rebanhos", XLVI. (154).

v. 22

Variante

"Mas um animal humano que a Natureza produziu. [← definiu {↓ conseguiu} {↓ poz na superfície.}]"

(2015a: 63, 229). "Mas um animal humano que a Natureza produziu." Aparato regista as emendas, mas não são seguidas.

(2016a: 70, 419). "Mas um animal humano que a Natureza poz na superfície."

(2022: 59). "Mas um animal humano que a Natureza pôs na superfície."

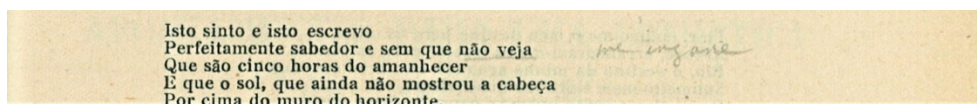


Fig. 51. De "O Guardador de Rebanhos", XLVI. (155).

v. 35

Variante

"Perfeitamente sabedor e sem que /não veja/ [→ me engane]"

(2015a: 63, 231). "Perfeitamente sabedor e sem que me engane".

(2016a: 71, 420). "Perfeitamente sabedor e sem que me engane"

(2022: 60). "Perfeitamente sabedor e sem que me engane"

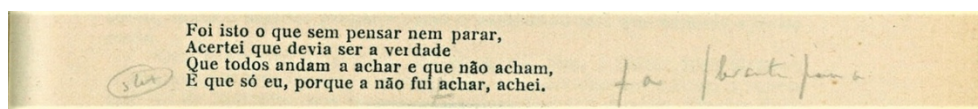


Fig. 52. De "O Guardador de Rebanhos", XLVII. (155).

v. 20

Variante

"E que só eu, porque a não fui [→ a {→ levantei para a}] achar, achei. [← stet]"

[Nota: "stet", do Latim, anulação de emenda feita; fica como está.]

(2015a: 64, 234). "E que só eu, porque a não fui achar, achei."

(2016a: 72, 421). "E que só eu, porque a não fui achar, achei.". A edição não dá conta da primeira inserção, "a".

(2022: 61). "E que só eu, porque a não fui achar, achei."

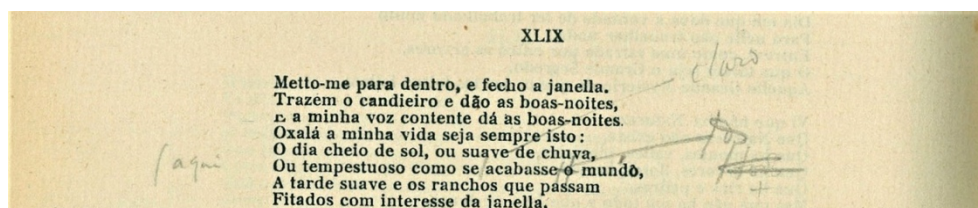


Fig. 53. De "O Guardador de Rebanhos", XLIX. (156).

v. 5

Variante

"O dia cheio de sol, ou suave [↑ claro] de chuva,"

(2015a: 65, 236. "O dia cheio de sol, ou suave de chuva,". Aparato regista a emenda, mas não a acolhe.

(2016a: 73, 423. "O dia cheio de sol, ou claro de chuva,"

(2022: 62. "O dia cheio de sol, ou claro de chuva,"

v. 6

Variante

"Ou tempestuoso como se [← aqui] acabasse [→ *os {↓ <todo>}] o mundo,"

(2015a: 65, 236). "Ou tempestuoso como se acabasse o mundo,". Aparato regista a emenda, mas não a acolhe.

(2016a: 73, 423). "Ou tempestuoso como se aqui acabasse o mundo,"

(2022: 62). "Ou tempestuoso como se aqui acabasse o mundo,"

Os Poemas Finaes de Edgar Poe [Trad. de Fernando Pessoa]
rhythmicamente conforme com o original (161-164).

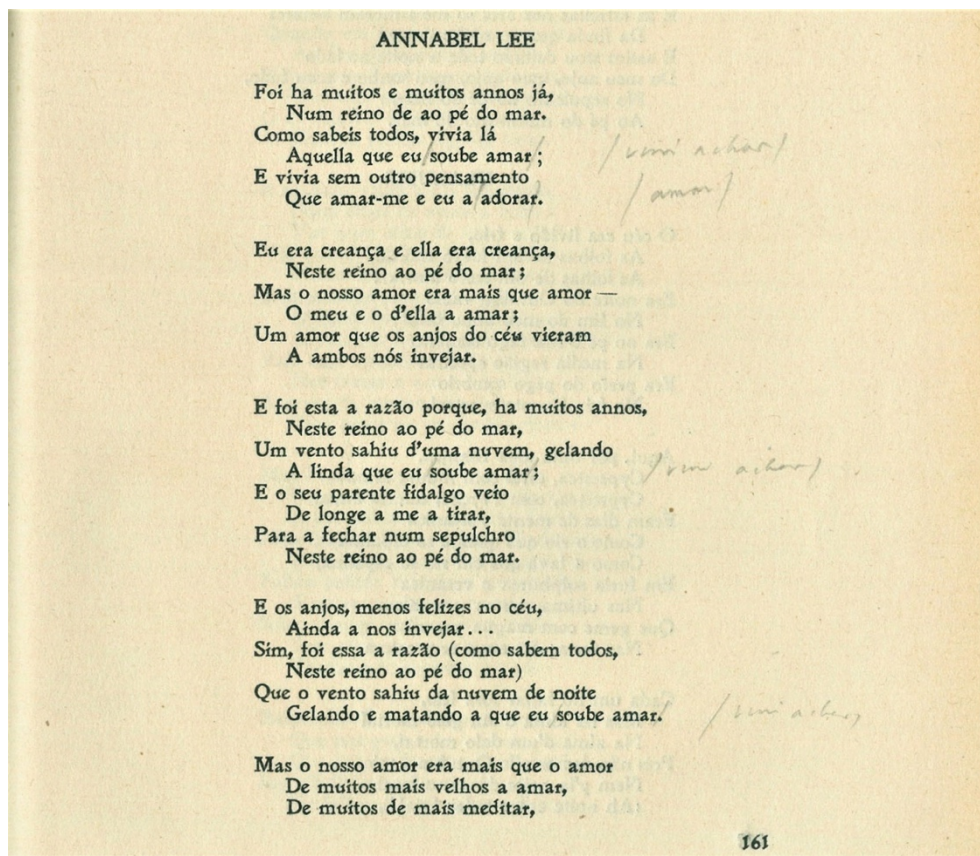


Fig. 54. Os Poemas Finaes de Edgar Poe. Annabel Lee. (161).

Variante

"Aquella que eu /soube amar/ [→ vim achar];"

v. 6

Variante

"Que amar-me e eu a /adorar/ [→ amar]."

v. 16

Variante

"A linda que eu /soube amar/; [→ vim achar];"

v. 26

Variante

"Gelando e matando a que eu /soube amar/ [→ vim achar]."

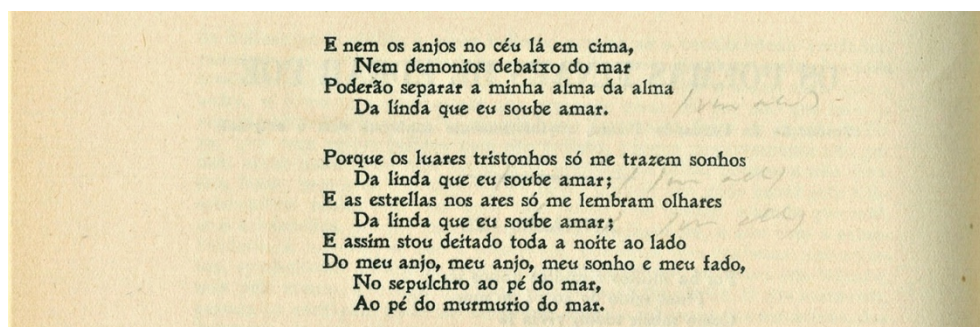


Fig. 55. Os Poemas Finaes de Edgar Poe. Annabel Lee. (162).

v. 33

Variante

“Da linda que eu soube amar. [→ vim achar].”

v. 35

Variante

“Da linda que eu /soube amar/; [→ vim achar]”

v. 37

Variante

“Da linda que eu /soube amar/; [→ vim achar]”

Emendas registadas em “Notas aos Poemas”, mas não observadas na publicação: POE (2011).

Vol. I, n.º 5, Fevereiro 1925. (173-[208])

**Escolha de Poemas de Alberto Caeiro (1889-1915).
Dos “Poemas Inconjunctos” (1913-1915) (197-204).**

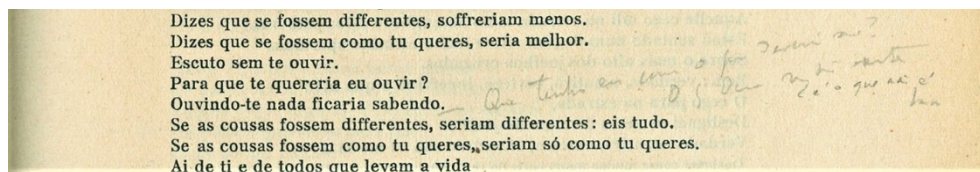


Fig. 56. Dos Poemas Inconjunctos. “Fallas de civilização, e de não dever ser,”. (197).

v. 10

Acrescento

“Que tenho eu com o que deveria ser?”

(2015a: [73], 267). “Que tenho eu com o que deveria ser?”

(2016a: 102, 433). “Que tenho eu com o que deveria ser?”

(2022: 91). “Que tenho eu com o que deveria ser?”

v. 11

Acrescento

“O q[ue] deve ser não existe [↓ é o que não é {↓ ha}].”

(2015a: [73], 267). “O que deve ser é o que não ha.”

(2016a: 102, 433). “O que deve ser é o que não ha.”

(2022: 91). “O que deve ser é o que não há.”

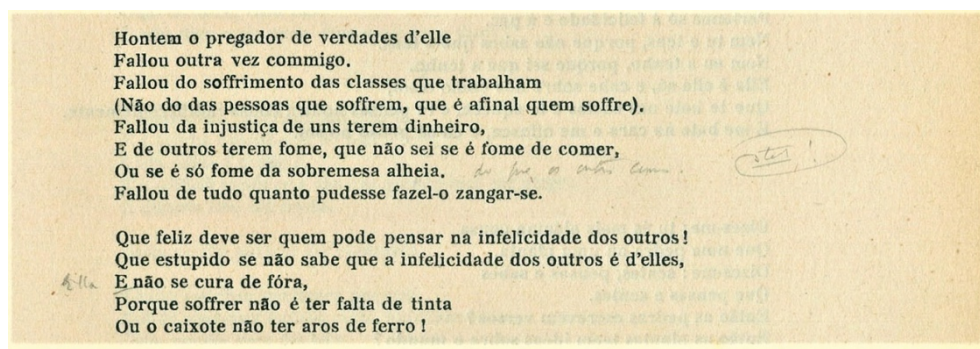


Fig. 57. Dos “Poemas Inconjunctos”. “Hontem o pregador de verdades d'elle”. (199).

v. 7

Variante

“Ou se é só fome da sobremesa alheia. [→do que os outros comem.] [→ Stet!]”

[Nota: “stet”, do Latim, anulação de emenda feita, fica como está.]

(2015a: 76, 273). “Ou se é só fome da sobremesa alheia.”

(2016a: 116, 442). “Ou se é só fome da sobremesa alheia.”

(2022: 91). “Ou se é só fome da sobremesa alheia.”

v. 11

Variante

“E [←Ella] não se cura de fóra,”

(2015a: 76, 273). “Ella não se cura de fóra,”

(2016a: 116, 442). “Ella não se cura de fóra,”

(2022: 91). “Ela não se cura de fora,”

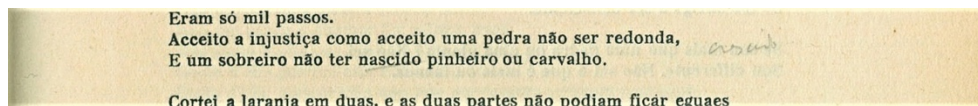


Fig. 58. Dos “Poemas Inconjuntos”. “Hontem o pregador de verdades d’elle”. (199).

v. 20

Variante

“E um sobreiro não ter nascido [→ crescido] pinheiro ou carvalho.”

(2015a: 77, 273). “E um sobreiro não ter nascido pinheiro ou carvalho.” A variante é registada em aparato crítico, mas não é seguida.

(2016a: 116, 442). “E um sobreiro não ter nascido pinheiro ou carvalho.” A variante é registada em aparato crítico, mas não é seguida.

(2022: 92). “E um sobreiro não ter nascido pinheiro ou carvalho.”

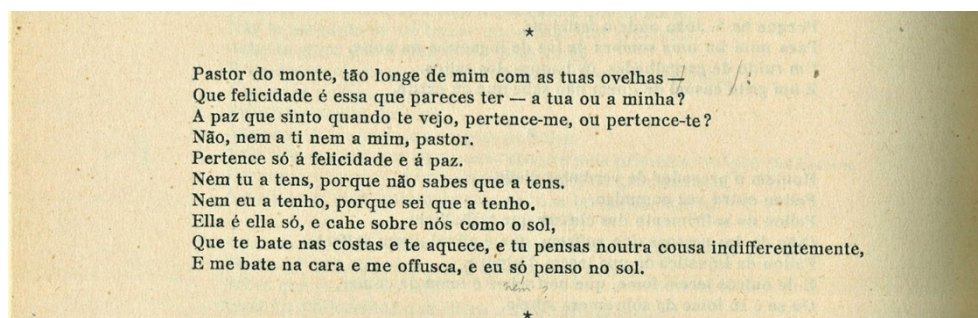


Fig. 59. Dos “Poemas Inconjuntos”. “Pastor do monte, tão longe de mim com as tuas ovelhas:”. (200).

v. 1

Substituição

“Pastor do monte, tão longe de mim com as tuas ovelhas <— > [→:]”

(2015a: 78, 277). “Pastor do monte, tão longe de mim com as tuas ovelhas:”

(2016a: 105, 435). “Pastor do monte, tão longe de mim com as tuas ovelhas:” O aparato crítico regista equivocadamente uma sobreposição, mas trata-se de um acrescento à direita.

(2022: 84). “Pastor do monte, tão longe de mim com as tuas ovelhas:”

v. 10

Variante

“E me bate na cara e me offusca, e eu só [↓ nem?] penso no sol.”

(2015a: 78, 277). “E me bate na cara e me offusca, e eu nem penso no sol.” O aparato crítico não regista o sinal “?”, que pode indicar hesitação.

(2016a: 106, 435). “E me bate na cara e me offusca, e eu nem penso no sol.”. O aparato crítico não regista o sinal “?”, que pode indicar hesitação.

(2022: 84). “E me bate na cara e me ofusca, e eu nem penso no sol.”

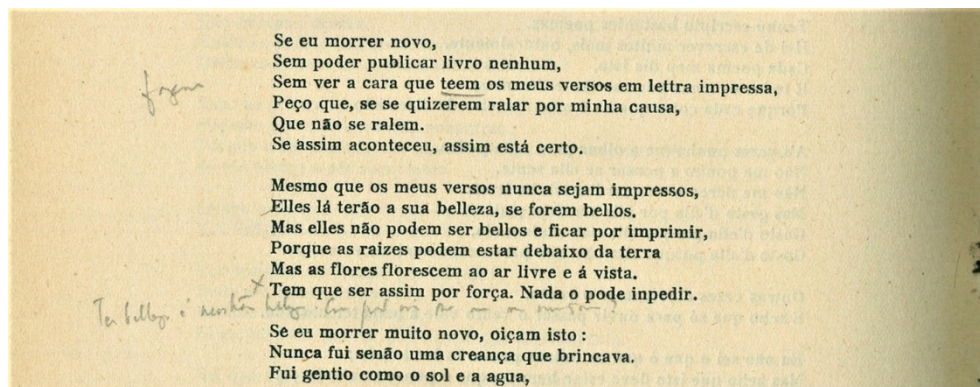


Fig. 60. Dos “Poemas Inconjunctos”. “Se eu morrer novo,”. (202).

v. 3

Variante

“Sem ver a cara que teem [← fazem] os meus versos em letra impressa,”

(2015a: 81, 281). “Sem ver a cara que fazem os meus versos em letra impressa,”

(2016a: 88, 428). “Sem ver a cara que fazem os meus versos em letra impressa,”

(2022: 71). “Sem ver a cara que fazem os meus versos em letra impressa,”

v. 13

Acrescento

“Ter belleza é mostrar belleza. Como poderia ser sem se mostrar?”

(2015a: 81, 281). “Ter belleza é mostrar belleza. Como poderia ser não a mostrar?”

(2016a: 89, 428). “Ter belleza é mostrar belleza. Como poderia ser sem se mostrar?”

(2022: 72). “Ter beleza é mostrar beleza. Como poderia ser não a mostrar?”

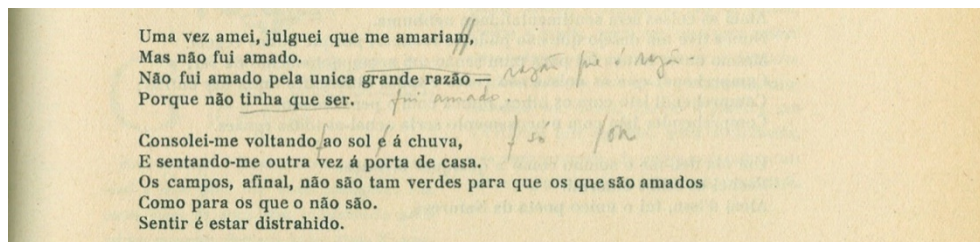


Fig. 61. Dos “Poemas Inconjunctos”. “Se eu morrer novo,”. (203).

v. 28

Rasura

"Uma vez amei, julguei que me amaria<m>,"
 (2015a: 82, 281). "Uma vez amei, julguei que me amaria,"
 (2016a: 89, 429). "Uma vez amei, julguei que me amaria,"
 (2022: 72). "Uma vez amei, julguei que me amaria,"

v. 30

Variante

"Não fui amado pela unica grande razão – [→ razão que é razão.]"
 (2015a: 82, 281). "Não fui amado pela unica razão que é razão."
 (2016a: 89, 429). "Não fui amado pela unica razão que é razão."
 (2022: 72). "Não fui amado pela única razão que é razão."

v. 31

Variante

"Porque não tinha que ser. [→ fui amado.]"
 (2015a: 82, 282). "Porque não fui amado."
 (2016a: 89, 429). "Porque não fui amado."
 (2022: 72). "Porque não fui amado."

v. 32

Acrescento; substituição

"Consolei-me voltando [→ só] ao sol <e> [→ ou] á chuva,"
 (2015a: 82, 282). "Consolei-me voltando só ao sol ou á chuva,"
 (2016a: 89, 429). "Consolei-me voltando só ao sol ou á chuva,"
 (2022: 72). "Consolei-me voltando só ao sol ou à chuva,"

v. 33

Sem marginália

"Os campos, afinal, não são tam verdes para que os que são amados"
 (2015a: 82, 282). "Os campos, afinal, não são tam verdes para que os que são amados"
 (2016a: 89, 429). "Os campos, afinal, não são tam verdes para os que são amados".

Neste verso, segue-se o testemunho 67-51.

(2022: 72). "Os campos, afinal, não são tão verdes para os que são amados"

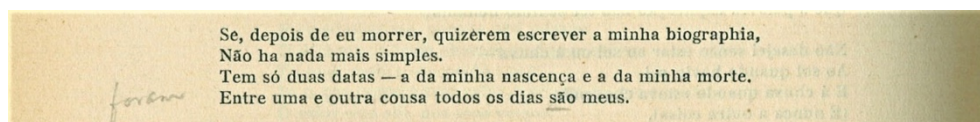


Fig. 62. Dos "Poemas Inconjuntos". "Se, depois de eu morrer, quizerem escrever a minha biographia,". (204).

v. 4

Variante

“Entre uma e outra cousa todos os dias são [← foram] meus.”

(2015a: 84, 285). “Entre uma e outra cousa todos os dias foram meus.”

(2016a: 92, 430). “Entre uma e outra cousa todos os dias foram meus.”

(2022: 73). “Entre uma e outra cousa todos os dias foram meus.”

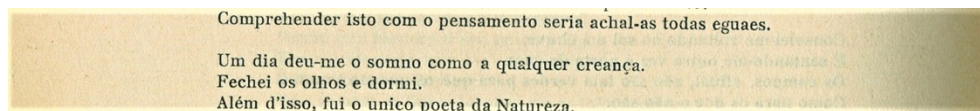


Fig. 63. Dos “Poemas Inconjunctos”. “Se, depois de eu morrer, quizerem escrever a minha biographia,”. (204).

v. 13

Sem marginália.

(2015a: 85).

(2016a: 93, 430). A edição segue o espaço interestrófico.

(2022: 74). A edição segue o espaço interestrófico.

Bibliografia

Obras de Fernando Pessoa

- PESSOA, Fernando (2022). *Toda uma Literatura. Caeiro – Reis – Campos*. Introdução, selecção, organização e notas de Nuno Amado. Lisboa: Penguin Random House.
- _____. (2020). *Mensagem*. Edição de Jerónimo Pizarro. Leituras do texto de António Cirurgião, Onésimo T. Almeida, Helder Macedo, José Barreto. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____. (2018). *Mensagem e Poemas Publicados em Vida*. Edição crítica de Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. (2016a). *Obra Completa de Alberto Caeiro*. Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____. (2016b). *Obra Completa de Ricardo Reis*. Edição de Jerónimo Pizarro e Jorge Uribe. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____. (2015a). *Poemas de Alberto Caeiro*. Edição crítica de Ivo Castro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. (2015b). *Poemas de Ricardo Reis*. Edição de Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. (2014). *Obra Completa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello; colaboração de Jorge Uribe e Filipa Freitas. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____. (1999). *Correspondência: 1905-1922*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. (1998). *Cartas entre Fernando Pessoa e os Directores da presença*. Edição e estudo de Enrico Martines. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. (1997). *A Língua Portuguesa*. Edição de Luísa Medeiros. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. (1994). *Poemas de Ricardo Reis*. Edição crítica de Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. (1986). *O Manuscrito de O Guardador de Rebanhos de Alberto Caeiro*. Edição fac-similada. Apresentação e texto crítico de Ivo Castro. Lisboa: D. Quixote.
- _____. (1966). *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.

Biblioteca particular de Fernando Pessoa

- BENN, Alfred William (1912). *History of Ancient Philosophy*. London: Watts & Co. (CFP 1-173 MFC).
- BINET-SANGLE, Charles (1908-1915). *La folie de Jésus*. Paris: A. Maloine. 4 vols; na CPF, vol. II ["ses connaissances, ses idées, son délire, ses hallucinations"]; vol. III ["ses facultés intellectuelles, ses sentiments, son procès"]. (CFP 1-9).
- BOTTO, Antonio (1924). *Cvriosidades Estheticas*. Lisboa: Libânio da Silva. "Com palavras de Junqueiro. Um retrato do auctor [por Almada Negreiros] e outras referencias valiosas". (CFP 8-55).
- _____. (1923). *Motivos de Belleza*. Notícia de Fernando Pessoa. Lisboa: Portvgália. (CFP 8-57).
- HAGGARD, Rider [1914]. *She. A History of Adventure*. London: George Newnes Ltd. (CFP 8-243).
- HENRY, O. (pseud. William Sydney Porter) [1917]. *Rolling Stones*. London: Hodder and Stoughton (CFP 8-619).
- LEAL, Raul Oliveira (1913). *A Liberdade Transcendente*. Lisboa: Clássica. Tiragem especial em separata da Introdução à obra "A Hipnologia Transcendental" de João Antunes. (CFP 1-87).
- MONIZ, Egas (1914). *As novas ideias sobre o hipnotismo: aspectos médico-legais* [documento electrónico]. Lisboa: Livraria Ferreira. (CFP 6-14 LMR).
- PATER, Walter (1915). *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*. London. New York: MacMillan and Co. (CFP 8-425).

- PATON, W. R. (1916-1918). *The Greek Anthology*. With an English translation by William Roger Paton. Bilingual edition. London: William Heinemann; New York: G. P. Putnam's Sons. (CFP 8-235).
- PESSOA, Fernando; VAZ, Ruy (1924-1925) (dirs.). *Athena. Revista de Arte*. Propr. Sociedade Editora Athena. Vol. I, n.º 1, Lisboa, Outubro de 1924; n.º 2, Lisboa, Novembro de 1924; n.º 3, Lisboa, Dezembro de 1924; n.º 4, Lisboa, Janeiro de 1925; n.º 5, Lisboa, Fevereiro de 1925. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva. (CFP 0-28).
- POE, Edgar Allan (1902). *The Choice Works of Edgar Allan Poe: Poems, Stories, Essays*. Introd. Charles Baudelaire. London: Chatto & Windus. (CFP 8-442).
- QUILLER-COUCH, Arthur (1912) (ed.). *The Oxford Book of Victorian Verse*. Chosen by Arthur Quiller-Couch. Oxford: The Clarendon Press. (CFP 8-405).
- ROBERTSON, John Mackinnon (1907). *Pioneer Humanists*. London: Watts & Co. (CFP 1-129).
- TILLEY, Arthur (1885). *The Literature of the French Renaissance: An Introductory Essay*. Cambridge: University Press. (CFP 8-546).
- VALLETTE, Alfred (1912). *Mercure de France*. Dir. A. Vallette. Paris: Mercure de France. 2 vols. (CFP 0-42).
- ____ [1890-1965] (dir.). *Mercure de France*. Dir. A. Vallette. Ed. e propr. Mercure de France. Paris: Mercure de France. 3 vols. (CFP 0-15).

Outras referências

- AMADO, Nuno (2019). *Os Anos da Vida de Ricardo Reis. (1887-1936)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (2016). "Ricardo Reis (1887-1936)." Tese elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de Estudos de Literatura e Cultura, na especialidade de Teoria da Literatura, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/26299>
- BALTRUSCH, Burghard (2020). "A edição crítica de Alberto Caeiro / Fernando Pessoa: elementos para um estudo da técnica heteronímica e de uma edição hermenêutica não-linear". *Hispanic Review*, vol. 88, n.º 2, pp. 157-184. <https://www.jstor.org/stable/27102694>
- BARRETO, José (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, Outono, pp. 240-270. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.7301/Z02V2DM3>
- CASTRO, Ivo (2006). "A arca de Caeiro. Apresentação". Espólio de Fernando Pessoa. Biblioteca Nacional de Portugal. "Manuscritos de Pessoa em linha". Ver: <https://purl.pt/1000/1/alberto-caeiro/apresentacao.html>
- ____ (1990). *Editar Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- DEBRAY-GENETTE, Raymonde (1979). "Genèse et poétique: le cas Flaubert". *Essais de critique génétique*. Paris: Flammarion. <http://www.item.ens.fr/articles-en-ligne/genetique-et-poetique-le-cas-flaubert/>
- DEFENU, Carlotta (2022). "O legado de Fernando Pessoa na Contemporânea: Entre o diálogo e a provocação". *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 22, Outono, pp. 112-146. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.26300/30t0-4651>
- DIONÍSIO, João (2021). *Doença Bibliográfica*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (1993). "Introdução". Fernando Pessoa, *Poemas Ingleses*, tomo I. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 7-37.
- FERRARI, Patricio (2012). *Meter and Rhythm in the Poetry of Fernando Pessoa*. Tese de doutoramento em Linguística apresentada à Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/7424>
- ____ (2008). "Fernando Pessoa as a Writing-reader: Some Justifications for a Complete Digital Edition of his Marginalia". *Portuguese Studies*, vol. 24, n.º 2, pp. 69-114. <http://www.jstor.org/stable/41105307>
- FILIFE, Teresa (2022). *Edição digital e estudo da marginalia de Fernando Pessoa*. Tese de doutoramento em Crítica Textual apresentada à Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/57880>

- HAYNES, Kenneth (2018). "Notes on Pessoa, *Inscriptions*, and the Greek Anthology". *Inside the Mask: The English Poetry of Fernando Pessoa* [A printed edition of *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 10]. Providence: Gávea-Brown, pp. 126-137.
- LOPES, Teresa (1993) (coord). *Pessoa Inédito*. Lisboa: Livros Horizonte.
- MARTINS, Fernando Cabral (2008). "Athena". Verbete. *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Fernando Cabral Martins (coord.). Lisboa: Caminho, pp. 63-64. Cf. 2017, o Dicionário online, <https://modernismo.pt/index.php/a/886-athena>
- MARTINES, Enrico; VIZCAÍNO, Fernanda; XAVIER, Rodrigo; PIZARRO, Jerónimo; SOUSA, Rui (2023). "O espólio infinito: Sobre algumas aquisições em falta". *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 23, Primavera, pp. 158-661. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.26300/7m44-9s58>
- PIZARRO, Jerónimo (2023). "'Projectos, tenho-os tido todos': de 48-1 a 48B-28". *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 24, Outono, pp. 150-315. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.26300/9e28-dd44>
- ____ (2009). *Fernando Pessoa: O Guardador de Papéis*. Alfragide: Texto Editores.
- PIZARRO, Jerónimo; FERRARI, Patricio; CARDIELLO, Antonio (2010). *A Biblioteca Particular de Fernando Pessoa / Fernando Pessoa's Private Library*. Edição bilingue. Lisboa: Dom Quixote.
- PIZARRO, Jerónimo; FILIPE, Teresa (2020). "Livros, objectos, manuscritos e fotografias: doação e venda". *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 17, Primavera, pp. 230-349. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.26300/0wqk-qf64>
- POE, Edgar Allan (2011). *Principais Poemas de Edgar Allan Poe*. Intr. de Fernando Pessoa. Trad. Fernando Pessoa e Margarida Vale de Gato. Ed., prefácio e notas de Margarida Vale de Gato. Lisboa: Guimarães Editores. Coleção: Pessoa Editor, 10.
- ____ (2009). *Obra Poética Completa*. Trad., introd., e notas de Margarida Vale de Gato. Lisboa: Tinta-da-China.
- ____ (1993). *Annabel Lee, Ulalume & O Corvo*. Trad. dos poemas por Stéphane Mallarmé e Fernando Pessoa. Trad. da prosa por Carlos Valente. Lisboa: Hiena.
- SILVA, Manuela Parreira da (2008). "Alberto de Hutra (1884 - ?)". Verbete. *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Fernando Cabral Martins (coord.). Lisboa: Caminho, pp. 340-341. Cf. 2022, o Dicionário online, <https://modernismo.pt/index.php/a/503-alberto-de-hutra-1840-1923>
- SOUSA, Rui; PIZARRO, Jerónimo; FERNANDES, Manuel P. (2022). "O espólio infinito: Sobre as novas aquisições, 390 a 829". *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 21, Primavera, pp. 239-471. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.26300/zg56-re52>
- SOUZA, Raquel Madanêlo; MENEZES, Roberto Bezerra; XAVIER, Rodrigo (2021). "Sobre os poemas mais publicados em vida de Fernando Pessoa (entre 1914-1934)". *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 2, Outono, pp. 367-446. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.26300/n0as-rx46>
- VAN HULLE, D. (2023). "Writers' Libraries in Genetic Editions". *EDITIO*, vol. 37, n.º 1, pp. 1-11. <https://doi.org/10.1515/editio-2023-0001>
- ____ (2016). "Modelling a Digital Scholarly Edition for Genetic Criticism: A Rapprochement". *Variants* [online], n.º 12/13, pp. 34-56. <https://doi.org/10.4000/variants.293>
- ____ (2011). "Modern Manuscripts and Textual Epigenetics: Samuel Beckett's Works between Completion and Incompletion". *Modernism/modernity*, vol. 18, n.º 4, Johns Hopkins University Press, pp. 801-812. <https://dx.doi.org/10.1353/mod.2011.0095>
- VIZCAÍNO, Fernanda; PIZARRO, Jerónimo (2018). "Novos Poemas e Documentos Inéditos: o espólio Serpa". *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 13, Primavera, pp. 237-347. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.7301/Z0DR2T1H>

TERESA FILIPE licenciou-se em Filosofia, *minor* em Tradução (2010), e obteve o grau de Mestre em Filosofia Contemporânea (2012), ambos pela Universidade de Évora, Portugal. Foi bolseira de investigação no projeto “Edição das Obras Completas de Eduardo Lourenço”, financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian / Universidade de Évora, (2010-2015). É doutorada em Crítica Textual com uma tese dedicada ao “Estudo e Edição Digital da Marginália de Fernando Pessoa” (2021), na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. É membro do Centro de Linguística da Universidade de Lisboa (CLUL), e investigadora na Casa Fernando Pessoa, no projeto de investigação “Marginália de Pessoa”. As suas principais tarefas são transcrever, classificar e editar a marginalia da biblioteca particular de Fernando Pessoa para uma edição digital. Actualmente, os seus principais interesses centram-se em Pessoa, bibliotecas de escritores, crítica textual e marginalia digital.

TERESA FILIPE graduated in Philosophy, with a minor in Translation (2010), and obtained a Master’s degree in Contemporary Philosophy (2012), both from the University of Évora, Portugal. She was a research fellow in the project “Edition of the Complete Works of Eduardo Lourenço” funded by Fundação Calouste Gulbenkian / Universidade de Évora, (2010-2015). She holds a PhD in Textual Criticism with a thesis dedicated to the “Study and Digital Edition of Fernando Pessoa’s Marginalia” (2021), from the Faculty of Arts of the University of Lisbon. She is a member of the Center of Linguistics of the University of Lisbon (CLUL), and a researcher at Casa Fernando Pessoa, in the research project “Pessoa’s Marginalia”. Her main tasks are transcribing, classifying, and editing the marginalia from Pessoa’s private library for a digital edition. Currently, her main interests focus on Pessoa, writers’ libraries, textual criticism, and digital marginalia.

Brasília convida Pessoa

[Brasília invites Pessoa]

Ana Clara de Medeiros*

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Brasília, Ficção, Congresso internacional, Literatura portuguesa.

Resumo

Brasília e Fernando Pessoa compartilham uma essência ficcional: a primeira como cidade inventada, o segundo como um poeta multifacetado e autocrítico. Este número especial documenta o encontro singular entre Pessoa e a capital do Brasil, celebrado no “II Congresso internacional *Pessoa convida pessoas*” na Universidade de Brasília em 2024. O dossiê “Brasília convida Pessoa” reúne oito ensaios expandidos e revistos apresentados no congresso, refletindo sobre a conexão do poeta com as culturas lusófona e anglófona. Com artigos que vão da poesia ao cinema, o dossiê explora os muitos “labirintos” de Pessoa, evidenciando sua influência em literaturas e artes contemporâneas. Inspirado na simbólica forma de borboleta de Brasília, o conjunto almeja alcançar leitores por todo o mundo, além de Brasília.

Keywords

Fernando Pessoa, Brasília, Fiction, International congress, Portuguese literature.

Abstract

Brasília and Fernando Pessoa share a fictional essence: the former as an invented city, the latter as a multifaceted, self-reflective poet. This special issue captures the unique encounter between Pessoa and Brazil’s capital, celebrated at the “II International Congress *Pessoa invites pessoas*” at the University of Brasília in 2024. The dossier “Brasília invites Pessoa” presents eight revised and expanded essays from the congress, reflecting on the poet’s connection to Lusophone and Anglophone cultures. Covering topics from poetry to cinema, the collection delves into Pessoa’s “labyrinths,” showcasing his influence across contemporary literature and art. Inspired by Brasília’s symbolic butterfly shape, this issue seeks to reach readers worldwide, far beyond Brasília.

* Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília.

Brasília e Pessoa têm em comum o fato de serem, espantosamente, ficção. Da primeira, cabe indicar ser uma cidade inventada; do segundo – apresentações dispensadas –, podemos dizer que é os que inventou. Este *special issue* constitui o registro parcial de um encontro especialíssimo entre Fernando Pessoa e a capital do Brasil: no presente ano, quando se comemoraram os 50 anos da Revolução dos Cravos e os 90 anos de publicação da *Mensagem* (1934), teve lugar na Universidade de Brasília (UnB) a 2.^a edição do Congresso internacional *Pessoa convida pessoas*¹. O espirituoso título do encontro é invenção de Jerónimo Pizarro, idealizador tanto da 1.^a edição do Congresso (2014) quanto da 2.^a, ao lado de colegas docentes da UnB. Depois de duas edições do encontro, Pessoa – e as pessoas que o estudam, pesquisam e vivem – ficam definitivamente convidados a aportarem em Brasília.

O dossiê “Brasília convida Pessoa” reúne alguns dos textos (revistos e expandidos) que integraram a Programação do Congresso ocorrido num lugar chamado “Beijódromo”, na Universidade de Brasília, entre os dias 7 e 9 de maio de 2024. Figuram aqui oito intelectuais que deixaram, em tal cidade, centelhas pessoanas: aquele desejo, tantas vezes irrefreável, de visitar e revisitar um autor infinito; aquele *brilhozinho nos olhos* de um jovem estudante ou de um experiente professor ao dar-se conta de que *para viajar basta existir*. À maneira da cidade planejada pelo urbanista Lúcio Costa, este dossiê da revista *Pessoa Plural* também teve seu desenho projetado, discutido, contemplado por seus organizadores (Pizarro & Medeiros). O imaginário brasiliense acostumou-se a comparar a fotografia aérea (e mesmo a experiência urbana) desta estranha cidade ao formato de uma borboleta – para além do famoso avião. Cedemos à delicada beleza das borboletas e aqui procuramos ordenar os textos de Paulo Henriques Britto, Maria Irene Ramalho, Margarida Vale de Gato e Nicolás Barbosa em uma *ala* ou *asa* que estimula o pensar Pessoa em relação com a cultura anglófona – tão cara ao poeta que cresceu em Durban, na África do Sul. Já os contributos de Ida Alves, Sofia de Sousa Silva, Lúcia Evangelista e Rui Sousa integram outra *ala/asa*, que empreende seu voo em Portugal, passando por períodos e formatos artísticos diversos. Une as duas asas e, logo, os oito artigos/ensaios, um ímpeto comparativo, mais ou menos explícito, sem *angústia da influência* e vivamente inteligente em todos os contributos.

Terrenos de ficções, a cidade e o poeta aproximam-se também por terem algo de labiríntico. Seis dos oito trabalhos agora publicados voam, com Pessoa, pelas literaturas e pelas artes da segunda metade do século XX ou do nosso Milênio. Sentimos, assim, autorizados a aludir à Clarice Lispector, escritora ucraniana radicada no Brasil, que, nas décadas de 1960 e 1970, dedicou-se a redigir (inquietantes) crônicas sobre a capital brasileira recém fundada (Brasília inaugura-se em abril de 1960). Em uma delas, de 1970, intitulada “Nos primeiros começos de Brasília”, a narradora

¹ Veja-se a página: <https://pessoaconvidapessoas.wordpress.com/> [web design, María Paula Apolinar Romero; ilustrações, María José Ávila García.]

adverte: “Não chorei nenhuma vez em Brasília. Não tinha lugar. – É uma praia sem mar. – Em Brasília não há por onde entrar, nem há por onde sair” (LISPECTOR, 1999: 294). Não seria forçoso parafrasear Clarice para dizer assim: “Na obra pessoana não há por onde entrar, nem há por onde sair”. Cientes dessa condição radical e insuperável que a literatura de Pessoa impõe a seus leitores, buscamos, nas linhas que seguem, apenas oferecer um – dentre infinitos caminhos possíveis – para a leitura de Pessoa e de suas pessoas a partir das reflexões e passeios empreendidos pelas/os oito convidadas/os de um congresso pessoano *brasiliário* (o adjetivo também é de Lispector).

O percurso tem início com o artigo “Álvaro de Campos, sonetista”, de autoria do professor, tradutor e poeta brasileiro Paulo Henriques Britto. Explicitando que, na poética do heterônimo engenheiro naval, reconhecemos mais comumente o verso livre herdado de Walt Whitman, a proposta de Britto vem à contrapelo: com rigor (de poeta), apresenta e analisa um Campos sonetista, chegando a desenvolver o conceito de “soneto experimental”, cuja expressão máxima parece se dar no poema que começa com “Hoje, que sinto nada a vontade, e não sei que dizer” (2-12-1929). O exercício analítico estrutural dos versos permite a Britto chegar à conclusão de que, com uma forma tão tradicional como o soneto, *o tantas vezes reles, tantas vezes porco, tantas vezes vil* Álvaro de Campos encontra maneira de discutir, na prática poética, suas próprias opções formais.

“O anjo da *Mensagem*”, artigo seguinte, da professora e ensaísta portuguesa Maria Irene Ramalho, leva-nos à proveitosa companhia do diabo – sendo este, na visão da autora, “símbolo da imaginação e da poesia”. As imagens e miragens do demônio, aqui, se dão sempre em boa companhia: três textos pessoanos – *A hora do diabo*, *Mensagem* e o *Livro do desassossego* – são analisados considerando-se alguns *fantasmas* do romantismo inglês: William Blake, Percy Shelley, Samuel T. Coleridge (todos seduzidos pelo satanás de Milton...). Irene Ramalho perfila Pessoa numa linhagem de escritores ingleses que cantam a poesia como o lugar infernal da insubmissão. Lugar mesmo do encontro transgressor com o outro – que pode ser também a pátria (no caso da *Mensagem*).

Das companhias de Whitman e Milton; Britto e Ramalho, avançamos no tempo e neste dossiê em direção a “Pessoa bancando os beats...e o crédito dissipado da revolução surrealista”, da professora, tradutora e poeta da Universidade de Lisboa, Margarida Vale de Gato. A proposta é de aproximação entre duas obras associadas à geração *beat* norte-americana – “Salutations to Fernando Pessoa” (1988), de Allen Ginsberg, e *Love in the Days of Rage* (1988), de Lawrence Ferlinghetti – e o surrealismo-abjecionismo português, com *O Virgem de Negra* (1989), de Mário Cesariny. Nos três textos da década de 1980, a autora deixa ver as repercussões de Fernando Pessoa, com um percurso comparativo que empreende análise criativa e atualizada do *Banqueiro anarquista*. Por saldo, ganhamos um estudo que sabe reavaliar o potencial revolucionário da obra pessoana a partir de seus ecos artísticos nos últimos momentos do *breve* século XX.

O último contributo que faz bater a asa anglófona deste dossiê é do professor e tradutor Nicolás Barbosa, da Universidad de los Andes. Em “Pessoa na voz de Pessoa: A tradução inglesa de *O banqueiro anarquista*”, é possível acessar o Fernando Pessoa que verteu, para a língua inglesa, texto de sua própria autoria (originalmente escrito em português). Seguimos, então, pelos caminhos da prosa de *O Banqueiro Anarquista* (publicado, pela primeira vez em 1922, na revista *Contemporanea*), agora sob outro ponto de vista crítico e com outros intuitos investigativos. O artigo de Barbosa exhibe um pensamento teórico e prático da tradução, comentando as escolhas sintáticas, semânticas e discursivas do Pessoa tradutor literário de si mesmo. No ano de sua morte (1935), Pessoa – este artigo faz-nos saber – traduz e, por alquimia, recria partes de uma obra literária sua de um banqueiro tão raciocinador.

“Brasília fica à beira” (LISPECTOR, 1999: 292), diz-nos, ainda, a crônica de Clarice Lispector. Posicionados justamente “à beira”, chegamos aos contributos que perscrutam o inconfundível semblante pessoano neste *mundo mundo vasto mundo* de Língua Portuguesa. Este segundo itinerário tem início com a professora e pesquisadora Ida Alves, da Universidade Federal Fluminense (UFF), e seu artigo “Pessoa, o feiticeiro-mestre? Uma leitura de *O aprendiz de feiticeiro*, de Carlos de Oliveira”. “Ressonâncias pessoanas” é a expressão central deste texto que habilmente toma *O aprendiz de feiticeiro* (1971) como uma obra-oficina criativa, capaz de evidenciar as provocações e os confrontos que as ficções pessoanas incitam na prática artística do escritor português neorrealista. Resulta desse atrito, adverte Alves, um processo de escrita obsessivo e reflexivo que tem em Pessoa um feiticeiro-mestre.

Prosseguindo com aportes que permitem pensar Pessoa e seus “precursores” da literatura portuguesa pós-anos 1960, Sofia de Sousa Silva, crítica literária e professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), comparece com o artigo “A guerra sem guerra: a revisitação da epopeia por Pessoa e Sophia”. No ano dos 500 anos de nascimento do poeta Luís de Camões, dos 90 anos de publicação da *Mensagem* e dos 50 anos do 25 de Abril, torna-se possível realizar, com Silva, um percurso leitor por *Navegações* (1983), de Sophia de Mello Breyner Andresen, flagrando-se, criticamente, ecos tanto dos *Lusíadas* quanto do épico-lírico de Pessoa. Com um ponto de vista raro, a brasileira faz convergir o olhar para o aspecto não-bélico da revisitação que Sophia faz da tradição épica portuguesa (e ocidental), em uma celebração anti-imperialista da palavra poética.

Finalmente, Pessoa vai ao cinema – ou vamos nós com ele – nos dois últimos textos deste *special issue*. Contemplando uma película do realizador português Edgar Pêra, os dois seguintes contributos fazem-nos, uma vez mais, concordar com Clarice Lispector: “A criação não é uma compreensão, é um novo mistério” (LISPECTOR, 1999: 293). Vamos, então, ao mistério de *The Nothingness Club – O Clube do Nada* (2023). Primeiramente, em reflexão conduzida pela investigadora Lúcia Evangelista: “Da emancipação ao espanto? O Pessoa de Pimenta e o Pessoa de Pêra”. Como o título permite antever, emerge na discussão de Evangelista a presença do poeta Alberto

Pimenta na prática artística do “cinenigma”, por Edgar Pêra. É caleidoscópica a análise que neste artigo se empreende: com aportes à crítica de poesia, cinema, performance, reflete-se sobre o estatuto mesmo da arte. Investigando a colisão do “clichê” Fernando Pessoa com os “clichês do cinema”, Lúcia Evangelista provoca-nos aquele espanto – comum diante de intensas contemplações estéticas.

Rui Sousa, também investigador do CLEPUL, encerra este dossiê com um ensaio de fôlego intitulado “Matrioskas de Ficção: *The Nothingness*, de Edgar Pêra”. Com uma minuciosa *leitura* do filme que teve sua estreia em 2023 – em investida crítica que discute elementos do roteiro, fotografia, citações e “transgressões” pessoas –, Sousa passa pelo Pessoa de Pêra, mas também por outros “Pessoas”: Bernardo Soares, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos; além de António Mora (o filósofo fictício) e Ofélia Queirós (cuja personagem fílmica ganha, aqui, luminosa análise). É de destacar, ainda, o rico acervo imagético que o pesquisador português nos oferece, ao garantir acesso aos cadernos de Edgar Pêra – que constituem obra artística à parte.

Para finalizar, resta fazer o principal: agradecer². A autores que generosamente trabalharam e gentilmente ofereceram seus contributos inéditos a este dossiê nascido, como Brasília, no coração do Brasil. Ficam também os agradecimentos a palestrantes e integrantes da Comissão Organizadora, colegas, parceiras/os, monitoras/es e estudantes que garantiram múltiplas vidas a Pessoa no “II Congresso Internacional *Pessoa convida pessoas*” (UnB, 2024). Cada convidada/o de Fernando Pessoa e nosso, neste ano de 2024, deixou uma estátua invisível na capital brasileira: “A beleza de Brasília são as suas estátuas invisíveis” (LISPECTOR, 1999: 295) – assim termina Clarice Lispector a sua crônica/conto, assim vamos concluindo esta apresentação. Desejamos que os textos aqui apresentados batam asas e, com leveza, cheguem a muitos cantos – tantos, para além de Brasília, Bogotá, Warwick e Providence. Uma cidade e um poeta, procuramos demonstrar, são labirintos; daí precisarmos de tantos e tão plurais fios de Ariadne no universo pessoano.

² Cabem, ainda, agradecimentos às Instituições e aos Órgãos de fomento que tornaram possível a realização do “II Congresso Internacional Pessoa convida pessoas” (UnB, 2024) e de seus desdobramentos. Por ordem alfabética: Camões, Instituto da Cooperação e da Língua – Camões, I. P.; Camões – Centro Cultural Português, CCP em Brasília; Cátedra Agostinho da Silva – Camões, I.P. / UnB; Cátedra Fernando Pessoa – Camões I.P. / Universidad de los Andes; Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq; Embaixada de Portugal no Brasil; Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal – FAPDF; Universidade de Brasília – UnB; Universidad de los Andes – UniAndes.

Bibliografia

LISPECTOR, Clarice (1999). “Nos primeiros começos de Brasília” [1970]. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, pp. 292-295.

ANA CLARA MAGALHÃES DE MEDEIROS é Professora Adjunta de Literatura Portuguesa no Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília. É pesquisadora junto ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq (Bolsista Produtividade em Pesquisa nível 2). Coordena o Projeto de Pesquisa “Nós outros como futuro: interlocuções estéticas e rastros do Império nas literaturas ibero-atlânticas e afro-diaspóricas”, financiado pela Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAPDF), agregando investigadores/as do Brasil, de Angola, Colômbia, Itália e Portugal em torno das Literaturas de Língua Portuguesa dos séculos XX e XXI.

ANA CLARA MAGALHÃES DE MEDEIROS is an Associate Professor of Portuguese Literature at the Department of Literary Theory and Literatures at the Institute of Letters, University of Brasília. She holds a Level 2 Research Productivity Scholarship from the National Council for Scientific and Technological Development – CNPq. She coordinates the Research Project “We Others as the Future: Aesthetic Interlocutions and Traces of the Empire in Ibero-Atlantic and Afro-Diasporic Literatures,” funded by the Foundation for Research Support of the Federal District (FAPDF). This project brings together researchers from Brazil, Angola, Colombia, Italy and Portugal to explore Portuguese Language Literatures of the 20th and 21st centuries.

Álvaro de Campos, sonetista

[Álvaro de Campos, sonneteer]

Paulo Henriques Britto*

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, Soneto, Experimentação em poesia, Versificação.

Resumo

Embora a maior parte da poesia de Fernando Pessoa atribuída a Álvaro de Campos seja em verso livre, esse heterônimo pessoano produziu alguns sonetos de interesse. O presente trabalho realiza leituras analíticas de alguns deles, mostrando como uns são formalmente bem próximos ao modelo petrarquiano, enquanto outros tomam liberdades formais em grau menor ou maior, alguns podendo mesmo ser classificados como “sonetoides”. Assim, o soneto pode ser visto como um lugar de experimentação formal para Pessoa / Campos.

Keywords

Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, Sonnet, Experimentation in poetry, Versification.

Abstract

Although most of Fernando Pessoa's poetry attributed to Álvaro de Campos is in free verse, this Pessoaan heteronym produced some sonnets of interest. This paper offers analytical readings of some of them, showing how a few are formally very close to the Petrarchan model, while others take varying degrees of formal liberty, with certain pieces even being classified as “quasi-sonnets.” Thus, the sonnet can be seen as a place of formal experimentation for Pessoa / Campos.

* Pontifícia Universidade do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Departamento de Letras, Centro de Teologia e Ciências Humanas.

*Estou escrevendo sonetos regulares
(Ou quase regulares).
(Campos; cf. PESSOA, 2002: 403)*

Álvaro de Campos, ao lado de Alberto Caeiro, é o principal introdutor do verso livre na poesia lusófona. Ambos os heterônimos pessoanos são associados à utilização da primeira variedade de verso livre surgida no século XIX, lançada na língua inglesa pelo norte-americano Walt Whitman em 1855 e levado ao resto do mundo a partir de 1886, com a tradução francesa de Whitman feita por Jules Laforgue, e com a publicação de dois poemas incluídos por Rimbaud em *Illuminations*. Para a maioria dos leitores, o nome de Álvaro de Campos evoca acima de tudo obras como “Ode triunfal”, “Ode marítima”, “Saudação a Walt Whitman” e esse verdadeiro monumento da língua portuguesa que é “Tabacaria.”

A presença marcante do verso livre whitmaniano na obra de Campos tem o efeito de eclipsar a produção do autor em formas métricas convencionais. Em particular, Campos foi um sonetista notável, ainda que não muito prolífico. Em seu estudo exaustivo do soneto na obra de todos os Fernandos Pessoa, ortônimo e heterônimos, PITTELLA-LEITE (2012) já levanta várias das questões exploradas aqui. Meu objetivo, porém, é mais modesto, e se restringe ao plano da forma: trata-se de propor que a forma soneto é, para Pessoa/Campos, um lugar de experimentação formal. Examinando a edição de Álvaro de Campos preparada por Teresa Rita Lopes e publicada pela Companhia das Letras – PESSOA (2002) – encontrei dezesseis poemas que são ou inequivocamente sonetos, ou rascunhos de sonetos nunca completados, ou poemas que podemos chamar de “sonetoides”: isto é, textos que usam a forma soneto como ponto de partida para realizar algum tipo de experimentação formal. Num primeiro momento, pode parecer um oxímoro falar assim, em experimentação formal, a partir do soneto, a mais tradicional das formas tradicionais. Vou tentar demonstrar aqui que, para algumas peças atribuídas a Campos, a ideia de soneto experimental faz todo o sentido.

Dos dezesseis poemas do corpus de Álvaro de Campos que me interessam, treze são sonetos fora de qualquer dúvida, embora alguns deles, como veremos, lancem mão de técnicas pouco ortodoxas. Dos três restantes, dois são textos inacabados que poderiam ou não terminar como sonetos convencionais, e um é sem dúvida um experimento formal, um cruzamento do verso livre com a forma soneto. Como não teremos tempo aqui para examinar todos esses textos, nos concentraremos nuns poucos que me parecem mais dignos de nota. Na exposição, não vamos seguir a ordem cronológica – até porque algumas das peças que nos interessam são de datação crítica ainda em discussão – e sim partir dos sonetos que mais se apegam aos parâmetros tradicionais para examinar, sucessivamente, os que adotam procedimentos menos convencionais; deixaremos de lado os que claramente nunca passaram da etapa de rascunhos.

Começamos com um soneto da série de quatro intitulada “Barrow-on-Furness”, de data incerta. O título alude a uma cidade na Inglaterra – cujo nome verdadeiro, aliás, é Barrow-*in*-Furness – onde a indústria de construção naval é historicamente importante; o terceiro e o quarto soneto da série aludem aos compromissos profissionais de Campos, que é supostamente engenheiro naval. Gostaria de destacar o primeiro soneto, que tem uma afinidade temática com o famoso “Poema em linha recta”, peça em versos livres em que o eu lírico afirma, em tom irônico, que só ele no mundo é vil e indigno; todos os outros, a julgar pelo que dizem, são “príncipes”. No soneto, a ideia é expressa de modo direto e não irônico logo nos versos iniciais:

A	Sou vil, sou reles, como toda a gente, Não tenho ideais, mas não os tem ninguém. Quem diz que os tem é como eu, mas mente. Quem diz que busca é porque não os tem.	a	ENTl	- / - / - - - / - / -	2-4-8-10	S
		b	EN	- / - / - - - / - /	2-4-8-10	S
		a	EN	- / - / - - / - / -	2-4-8-10	S
		b	ENTl	- / - / - - / - /	2-4-8-10	S
B	É com a imaginação que eu amo o bem. Meu baixo ser porém não mo consente. Passo, fantasma do meu ser presente, Ébrio, por intervalos, de um Além.	b	EN	/ - - - \ - / - / - /	1-(4)-6-8-10	H
		a	ENTl	- / - / - / / - - / -	2-4-6-7-10	H
		a	ENTl	/ - - / - - - / - / -	1-4-8-10	S
		b	EN	/ - - - - / - - - /	1-6-10	H
C	Como todos não creio no que creio. Talvez possa morrer por esse ideal. Mas, enquanto não morro, falo e leio.	c	ejU	- - / - \ / - - - / -	2-(5)-6-10	H
		d	al	- / \ - - / - - - /	2-(3)-6-8-10	H
		c	ejU	- - / - - / - / - / -	3-6-8-10	M
D	Justificar-me? Sou quem todos são... Modificar-me? Para meu igual?... — Acaba lá com isso, ó coração!	e	awN	- - - / - / - / - /	4-6-8-10	H
		d	al	- - - / - - - \ - /	4-(8)-10	S
		e	awN	- / - / - / / - - /	2-4-6-7-10	H

Tabela. 1. Primeiro soneto da série “Barrow-on-Furness”.

Do ponto de vista formal, temos aqui um soneto relativamente tradicional. Quanto ao metro, toda a primeira estrofe adota o padrão sáfico; daí em diante predomina o heroico, com as únicas exceções de B3 e D2 (nota: C3, um martelo-agalopado, na nomenclatura brasileira, é tomado aqui como variante do heroico). Como a antepenúltima coluna revela com clareza, não há nenhum *enjambement* em todo o poema, o que tem o efeito de destacar a regularidade métrica, principalmente em A, em que a distribuição de acentos é rigorosamente igual em todos os versos. O padrão rímico é tradicional: no octeto, há apenas duas rimas, mas na estrofe A as rimas são alternadas, e em B são intercaladas, um desvio da tradição mais castiça; são três as rimas no sexteto, formando o esquema geral *abab baab cdc ede*. Todas as rimas são completas. Chama a atenção o fato de que tanto a rima *a* quanto a *b* apresentam a mesma vogal tônica final, EN, com a diferença de que *a* é feminina e *b* masculina – aliás, ao longo de todo o soneto alternam-se rimas masculinas e femininas, prática característica da poesia francesa.

A série “Três sonetos”, segundo a ficção dos heterônimos pessoanos, teria sido escrita por Álvaro de Campos em 1913, logo antes e durante sua viagem de navio em que ele escreveu “Opiário”. No mundo real, os organizadores da edição

que estamos utilizando atribuem aos textos a data provável de 1915 (também o fazem Pizarro e Cardiello, em PESSOA, 2014: 34). São de fato sonetos, tendo algumas características em comum e distinguindo-se por outras. Todos são em decassílabos, e todos são marcados pela presença de *enjambements*. O primeiro é o único que usa no octeto o esquema rímico mais tradicional de todos, *abba abba*, empregando no sexteto uma das diversas configurações de praxe, *cde ede*; é também dos três aquele em que os *enjambements* são menos numerosos e menos radicais. O terceiro, o mais interessante deles, intitulado “Soneto já antigo” na revista *Contemporanea*, em 1922, é o que vamos examinar em detalhe.



Figs. 1 e 2. Páginas 120 e 121 da *Contemporanea*, n.º 6, 1922.

A	Olha, Daisy: quando eu morrer tu hás-de Dizer aos meus amigos aí de Londres, Embora não o sintas, que tu escondes A grande dor da minha morte. Irás de	a	aSdI	/ - / - - - - / - / -	1-3-8-10	?
		b	ONdRIS	- / - - - / - / - / -	2-6-8-10	H
		b	ONdIS	- / - - - / - - - / -	2-6-10	H
		a	aSdI	- / - / - - - / - - / -	2-4-8-10	S
B	Londres p'ra York, onde nasceste (dizes... Que eu nada que tu digas acredito), Contar àquele pobre rapazito Que me deu tantas horas tão felizes	c	izIS	/ - - / - - - / - / -	1-4-8-10	S
		d	itU	- / - - - / - - - / -	2-6-10	H
		d	itU	- / - - - / - - - / -	2-6-10	H
		c	izIS	- - \ / - / - / - / -	(3)-4-6-8-10	S
C	Embora não o saibas, que morri... Mesmo ele, a quem eu tanto julguei amar, Nada se importará... Depois vai dar	e	i	- / - - - / - - - /	2-6-10	H
		f	aR	\ / - \ / - - - / - /	(1)-2-(4)-5-8-10	S?
		f	aR	/ - - \ - / - / - /	1-(4)-6-8-10	H
D	A notícia a essa estranha Cecily Que acreditava que eu seria grande... Raios partam a vida e quem lá ande!	e	i	- - / - - / - / - \	3-6-8-(10)	M
		g	aNdI	- - - / - - - / - / -	4-8-10	S
		g	aNdI	/ - / - - / - \ / -	1-3-6-8-(9)-10	M

Tabela. 2. Terceiro soneto da série “Três sonetos”.

Comparando-se este poema com “Sou vil, sou reles, como toda a gente”, a primeira diferença que salta à vista pode ser observada na antepenúltima coluna: cinco dos versos do poema terminam em *enjambement*. Já o primeiro verso acaba com a preposição “de”, o que impossibilita a mais mínima pausa entre ele e o segundo verso. Chama a atenção em particular a passagem do primeiro para o segundo quarteto, em que mais uma vez o corte do verso se dá imediatamente após a preposição “de”, permitindo a rima entre “hás-de” e “irás de”, um *enjambement* que se dá não apenas entre versos, mas também entre estrofes.¹ Ao contrário do que vimos em “Sou vil”, aqui desde o início de A a estrutura sintática dos versos se dá a contrapelo da estruturação métrica do poema. As duas últimas colunas da tabela mostram que o verso inicial tem uma acentuação estranha: os acentos na 1ª e na 3ª parecem prenunciar um na 6ª – configurando um “martelo-agalopado – mas o acento na 6ª sílaba é ténue, principalmente se comparado ao da 8ª, de modo que o que parecia começar como uma variedade de heroico termina como se fosse sáfico – só que lhe falta o acento na 4ª que o classificaria como tal. Assim, justamente o verso inicial, em que – pela tradição – o contrato métrico deveria ser definido de maneira mais clara, é ritmicamente ambíguo. Os dois versos seguintes são heroicos, mas o último da estrofe é sáfico. Com a indefinição do verso inicial, os *enjambements* e as pausas interiores aos versos, a percepção do contrato métrico em A se torna muito difícil. A oscilação entre o padrão heroico e o sáfico se estende por todo o poema, juntamente com os *enjambements*.

A descontinuidade provocada pelos *enjambements* é ainda mais acentuada pelas quebras sintáticas impostas pelos parênteses, que introduzem ressalvas à argumentação do texto. Logo no início, o eu lírico afirma que Daisy, a destinatária do poema, não sentirá sua morte, mas pede que ela finja sofrer a perda ao dar a notícia para os amigos de Londres. No primeiro parêntese, em B1-2, o eu lírico afirma não acreditar em nada que diz Daisy; no segundo, em C1, observa que ela não conhecia a natureza da relação entre ele e o “rapazito” de York, cujo nome não nos é dado, e prevê que também ele reagirá à notícia com indiferença. Essa passagem é muito marcada pela dicção coloquial (C2-3), com grande número de acentos secundários: para que a escansão de C2 se enquadre nos parâmetros do decassílabo, somos obrigados a juntar em uma única sílaba “quem” e “eu”, e a colocar um acento primário na 5ª sílaba. Por fim, em D, somos apresentados a uma última personagem, a “estranha Cecily”, que acreditava na grandeza do eu lírico e que por isso, somos levados a presumir, talvez seja a única a se comover de fato com a notícia. Mas essa expectativa é seguida pelo último verso, que tem o efeito de pôr fim a toda e qualquer ilusão sentimental. A quebra de expectativa é realçada pelo contraste entre o padrão sáfico impecável de D2, com apenas três ictos, e a presença de seis sílabas acentuadas, uma delas a 9ª, em D3.

¹ V., a respeito dos *enjambements* e outros aspectos deste poema, a excelente análise de GARCEZ (1989). Agradeço a Carlos Pittella-Leite pela indicação bibliográfica.

Também nas rimas vamos encontrar algumas irregularidades. O esquema rímico, *abba cddc eff egg*, é convencional, mas há no primeiro quarteto uma rima incompleta, “Londres” / “escondes”; e no segundo terceto temos uma rima entre o acento primário de “morri” com o secundário da última sílaba de “Cecily”. O efeito geral da dissociação entre estrutura sintática e lineação, somado às sutis irregularidades das rimas, é aproximar a dicção da fala coloquial e dificultar a percepção dos elementos de versificação que configuram o soneto.

Nosso terceiro exemplo é um poema em que de novo temos uma tensão entre a forma soneto e a dicção adotada, acrescida de alguns outros elementos de interesse.² Ele é intitulado “Ah, um soneto...”, e tem a data “12-10-1931?” (sem ponto de interrogação em PESSOA, 2014: 267).

A	Meu coração é um almirante louco	<i>a</i>	owkU	---/---/-/-	4-8-10	S
	Que abandonou a profissão do mar	<i>b</i>	aR	---/---/-/	4-8-10	S
	E que a vai relembrando pouco a pouco	<i>a</i>	owKU	--/--/-/-/-	3-6-8-10	M
	Em casa a passear, a passear...	<i>b</i>	aR	-/ ---/ ---/	2-6-10	H
B	No movimento (eu mesmo me desloco	<i>a'</i>	okU	---/ /----/-	4-6-10	H
	Nesta cadeira, só de o imaginar)	<i>b</i>	aR	---/- /---/	4-6-10	H
	O mar abandonado fica em foco	<i>a'</i>	okU	-/---/-/-/-	2-6-8-10	H
	Nos músculos cansados de parar.	<i>b</i>	aR	-/---/---/	2-6-10	H
C	Há saudades nas pernas e nos braços.	<i>c</i>	asUS	--/--/---/-	3-6-10	M
	Há saudades no cérebro por fora.	<i>d</i>	ɔra	--/--/---/-	3-6-10	M
	Há grandes raivas feitas de cansaços.	<i>c</i>	asUS	-/-/----/-	2-4-6-10	H
D	Mas — esta é boa! — era do coração	<i>e</i>	awN	- /-/ /---\-/	2-4-5-(8)-10	?
	Que eu falava... e onde diabo estou eu agora	<i>d</i>	ɔra	--/ /-/-/-/-	3-4-6-8-10	H
	Com almirante em vez de sensação?...	<i>e</i>	awN	---/-/---/	4-6-10	H

Tabela 3. Soneto de 1931, que começa “Meu coração é um almirante louco”.

A última coluna da Tabela 3 revela um curioso padrão métrico. Os dois primeiros versos do poema são sáficos, mas os dois que o seguem são heroicos (como antes, entendendo-se o martelo-agalopado como variante do heroico), e o heroico vai predominar até o final de C. A estrofe final D começa com dois versos metricamente muito irregulares, principalmente o primeiro, e fecha com um heroico regular. Neste poema, mais do que nos já examinados, a interação entre os níveis métrico e semântico se dá de um modo bem mais complexo. O poema começa com uma metáfora inusitada: coração = almirante. O significante “coração”, o teor da metáfora (ele próprio, aliás, uma metáfora já cristalizada, uma catacrese), aponta para a temática lírica, característica do soneto, enquanto “almirante”, veículo da metáfora, num poeta português, está inevitavelmente associado ao tema por excelência da epopeia, as navegações. A passagem do lírico para o que seria épico é como que espelhada na mudança do sáfico para o heroico, mas é interessante ressaltar que tanto B1 quanto

² Aqui retomo alguns pontos já discutidos em BRITTO (2008).

B2 começam com um péon quarto, o pé inicial dos sáficos A1 e A2, funcionando como um traço de união entre os dois metros. A menção ao “coração” fica restrita ao primeiro verso até quase o final do poema; no restante de A e nas duas estrofes que se seguem o que é explorado é a imagem do almirante. A estrofe final, porém, começa com a adversativa “mas” e a volta do teor da metáfora, “coração” – e o que se segue é um verso muito irregular, sem o ictio obrigatório na 6ª que o caracterizaria como heroico, com acento primário na 4ª e um secundário na 8ª, o que o aproxima do sáfico, e um acento – marcado como primário na tabela, mas possivelmente secundário – na 5ª sílaba, cujo efeito é dificultar a identificação do metro. D1 e a primeira parte de D2, que a ele se junta pelo *enjambement*, constituem uma passagem de difícil escansão, e o tom marcadamente coloquial continua pelo segundo hemistíquio de D2, em que é necessário fundir a segunda sílaba de “estou” com “eu” numa única sílaba para que tenhamos apenas dez sílabas. O último verso é de ritmo heroico, mas também começa com um péon quarto, tal como os sáficos que abrem o soneto. Como em “Olha, Daisy”, há *enjambements*, embora menos radicais que no poema anteriormente analisado, e uma estrutura parentética, de modo que – fora o primeiro terceto, em que cada verso é uma sentença fechada, todos ligados pela anáfora – também há um descasamento entre estrutura sintática e estrutura métrica, o que parece reforçar o que há de descasado na metáfora coração = almirante. No plano da rima, vale comentar que a rima *a* da estrofe A não é exatamente a mesma da estrofe B: em A temos rima completa entre “louco” e “pouco”, e em B, rima completa entre “desloco” e “foco”, mas os dois pares de rimas completas rimam incompletamente entre si.

A edição da Companhia das Letras da poesia de Campos inclui, logo após “Meu coração é um almirante louco”, um soneto inacabado que não examinaremos aqui, mas vale a pena chamar atenção para a passagem B3-4, em que B3 é um verso de onze sílabas, e o “erro” de versificação é comentado no verso seguinte, como já observou Pittella-Leite (2012: 314). Encontra-se também em PESSOA (2014: 319), com data de “c. Março 1935”.

Meu coração, o almirante errado
 Que comandou a armada por haver
 Tentou caminho onde o negou o Fado,
 Quis ser feliz quando o não pôde ser.

E assim, [fechado?], absurdo, postergado,³
 Dado ao que nos resulta de se abster,
 Não foi dado, não foi dado, não foi dado
 E o verso errado deixa-o entender.

³ Em PESSOA (2014: 319): “E assim, prolixo, absurdo, postergado,”.

Mas há compensações absolutórias
Na sombra — no silêncio da derrota⁴
Que tem mais rosas de alma que as vitórias.

E assim surgiu, Imperial, a frota⁵
Carregada de anseios e de glórias
Com que o almirante prosseguiu na rota.

Não foi dado, não foi dado, não foi dado	/ - / - / - / - / - [-]	1-3-5-9-11
E o verso errado deixa-o entender.	- / - / - / - - /	2-4-6-10

Tabela. 4. Versos 7 e 8 do soneto que começa “Meu coração, o almirante errado”.

Somos levados a crer que este rascunho é uma segunda tentativa de escrever um soneto partindo da metáfora almirante = coração, em que a forma do verso de algum modo comentasse o nível semântico; esse efeito é muito mais bem realizado em “Meu coração é um almirante louco”.

Para finalizar, examinaremos o mais experimental dos sonetos que Álvaro de Campos chegou a concluir, uma peça jocosa com o título um tanto misterioso de “P-há” – que (como observa PITTELLA-LEITE [(2012: 315)], parece um jogo de palavras com a onomatopeia do v. 11. O soneto é de 2 de dezembro de 1929.⁶

5	Hoje, que sinto nada a vontade, e não sei que dizer,	A	eR	/ - - / - / - / - - / - / - /	1-4-6-9-11-15
	Hoje, que tenho a inteligência sem saber o que querer ⁷ ,	a	eR	/ - - / - / - / - / - /	1-4-8-12-16
	Quero escrever o meu epitáfio: Álvaro de Campos jaz	b	aS	/ - / - / - / - / - / - / - /	1-4-6-9-11-15-17
	Aqui, o resto a Antologia grega traz...	b	aS	- / - / - / - / - /	2-4-8-10-12
	E a que propósito vem este bocado de rimas?	c	imaS	- - / - / - / - / - / -	4-7-11-14
10	Nada... Um amigo meu, chamado (suponho) Simas,	c	imasS	/ - - / - / / - / - / - / -	1-5-7-9-12-14
	Perguntou-me na rua o que é que estava a fazer,	a	eR	- - / - / - / - / - /	3-6-9-11-15
	E escrevo estes versos assim em vez de lho não saber dizer.	A	eR	- / - / - / / - / - / - /	2-5-8-10-13-15-17
	É raro eu rimar, e é raro alguém rimar com juízo.	d	izU	- / - / / - / - / - / -	2-5-7-9-11-13
	Mas às vezes rimar é preciso.	d	izU	- - / - / - / -	3-6-9
	Meu coração faz pá como um saco de papel socado	e	adU	- - / - / - / - / - / -	4-6-9-13-15
	Com força, cheio de sopro, contra a parede do lado.	e	adU	- / - / - / - / - / - / -	2-4-7-9-12-15
	E o transeunte, num sobressalto, volta-se de repente	f	ENH	- - / - - - / - / - / - / -	4-9-11-(14)16
	E eu acabo este poema indeterminadamente.	f	ENH	- - / - / - / - / - / -	3-7-(9)-(11)-(13)-15

Tabela. 5. Poema que começa “Hoje, que sinto nada a vontade, e não sei que dizer”.

O que nos leva a classificar esse poema como um soneto, ou talvez – mais propriamente – como um sonetoide é o fato de ele contar com 14 versos, todos ele rimados. Do ponto de vista métrico, temos versos livres à maneira de Whitman – versos longos, que tendem a terminar em pausa, embora haja dois *enjambements*, aos finais dos vv. 3 e 11. O esquema de rimas é *AabbccaAddeeff* – rimas emparelhadas, com o detalhe de que a quarta rima do poema é a mesma que a primeira – em /eR/, uma rima

⁴ Em PESSOA (2014: 319): “Na sombra e no silêncio da derrota”.

⁵ Em PESSOA (2014: 319): “E assim surgiu, imperial, a frota”.

⁶ Existe uma tradução e um comentário deste poema em: <https://pre-textos.com/cajon-de-dante/>.

⁷ Em PESSOA (2014: 273): “qu’rer”.

paupérrima de infinitivos da segunda conjugação – sendo que os vv. 1 e 7 terminam com a mesma palavra, “dizer”. A contagem de sílabas varia de 9 a 17, mas os versos não são de todo prosaicos em matéria de ritmo. O v. 2 encadeia três péons quartos; se juntarmos as duas primeiras sílabas do v. 4 ao verso anterior por efeito do *enjambement*, o que sobra no v. 4 é um decassílabo heroico regular, 2-6-8-10 (“o resto a Antologia grega traz”); no v. 5 temos um péon quarto seguido de um anapesto, e em seguida a repetição da mesma sequência, péon quarto e anapesto; e o v. mais curto do poema, o 10, é um trímetro anapéstico perfeito. No plano semântico, o poema começa afirmando que o eu lírico não sabe o que dizer nem o que querer; pergunta qual o propósito deste “bocado de rimas”, e a resposta é “Nada...” O v. 9 comenta a escassez de rimas na obra de Álvaro de Campos. De novo, temos um soneto – no caso, algo que se aproxima do soneto – em que o lado metalinguístico é ressaltado, como em vários dos outros poemas que examinamos aqui. Parece claro, pois, que para Álvaro de Campos a forma soneto, talvez justamente por ser a forma tradicional mais utilizada ao longo dos tempos, é a mais indicada para poemas que comentam suas próprias opções formais.

Bibliografia

- BRITTO, Paulo Henriques (2008). "Padrão e desvio no pentâmetro jâmbico inglês: um problema para a tradução". *Literatura traduzida e literatura nacional*. Andréia Guerini, Marie-Hélène C. Torres, Walter Carlos Costa (orgs.). Rio de Janeiro: 7Letras, pp. 133-142.
- GARCEZ, Maria Helena Nery (1989). "Fernando Pessoa e Antero de Quental: uma subversão do soneto". *Trilhas em Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro: coletâneas de artigos e ensaios*. São Paulo: Moraes / Editora da USP, pp. 19-27. Primeira publicação na revista *Persona*, n.º 5, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, 1981, pp. 9-13.
- PESSOA, Fernando (2014). *Obra Completa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e António Cardiello. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____. (2002). *Poesia – Álvaro de Campos*. Edição de Teresa Rita Lopes. São Paulo: Companhia das Letras.
- PITTELLA-LEITE, Carlos (2012). "Pequenos infinitos em Pessoa: uma aventura filológico-literária pelos sonetos de Fernando Pessoa". Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). <https://doi.org/10.17771/PUCRio.acad.30086>

PAULO HENRIQUES BRITTO é escritor, tradutor e professor de tradução, literatura e criação literária. Publicou treze livros – os mais recentes são um de contos, *O castiçal florentino* (São Paulo: Companhia das Letras, 2021), e um de poesia, *Fim de verão* (São Paulo: Companhia das Letras, 2022). Atua em duas linhas de pesquisa, tradução de poesia e poesia brasileira contemporânea, os temas principais dos muitos artigos e capítulos de coletâneas que tem publicado ao longo das últimas décadas. Como tradutor, já publicou cerca de 130 livros, em sua maioria obras de ficção e poesia de língua inglesa.

PAULO HENRIQUES BRITTO is a writer, translator, and professor of translation, literature, and creative writing. He has published thirteen books – the most recent being a short story collection, *O castiçal florentino* (São Paulo: Companhia das Letras, 2021), and a poetry collection, *Fim de verão* (São Paulo: Companhia das Letras, 2022). He works in two main research areas: poetry translation and contemporary Brazilian poetry, which are the primary themes of the many articles and book chapters he has published over the past decades. As a translator, he has published around 130 books, mostly works of fiction and poetry in English.

O anjo de *Mensagem*

[The Angel of *Message*]

Maria Irene Ramalho*

Palavras-chave

Fernando Pessoa, John Milton, William Blake, Poesia, Sonho, *Mensagem*, *A hora do diabo*, *Livro do desassossego*, *Paradise Lost*.

Resumo

Este artigo parte da famosa afirmação de Blake sobre o *Paraíso perdido* de Milton – que Milton escreveu agrilhado quando escreveu sobre Deus e os Anjos, e em liberdade quando escreveu sobre o Diabo. Os românticos ingleses e Fernando Pessoa concordaram. Pessoa vê o Diabo como símbolo da imaginação e da poesia. Para estes poetas, a poesia está inevitavelmente do lado da transgressão e da rebeldia, associada ao Diabo e à energia criadora. O artigo reflecte ainda sobre a relação entre o conceito de sonho em Pessoa e a sua prática poética, traçando paralelos entre *A hora do Diabo* e o *Livro do desassossego*, onde o sonhar e o não-existir se tornam fundamentais para a criação poética.

Keywords

Fernando Pessoa, John Milton, William Blake, Poetry, Dream, *Message*, *The Devil's Hour*, *The Book of Disquiet*, *Paradise Lost*.

Abstract

This article takes off from Blake's famous statement about Milton's *Paradise Lost* – that Milton wrote in fetters when he wrote about God and the Angels, and in freedom when he wrote about the Devil. The English romantics and Fernando Pessoa agreed. For Pessoa, the Devil is the symbol of imagination and poetry. For these poets, poetry is inevitably on the side of transgression and rebellion, which they link to the Devil as creative energy. The article also wonders about the relationship between Pessoa's concept of dream and his poetical practice, bringing together *A hora do Diabo* and *Livro do desassossego*, where dreaming and non-existing become crucial for poetic creativity.

* Universidade de Coimbra.

*Good is the passive that obeys reason; Evil is the active
springing from Energy.
Good is heaven. Evil is hell.*

[O Bem é o passivo que obedece à razão, O Mal é
o activo que nasce da Energia.
O Bem é o Céu. O Mal é o Inferno]

(BLAKE, [1905]: 177; sublinhado por Pessoa)

Tem sido muito discutida a ousada afirmação de William Blake, num comentário final a “The Voice of the Devil”, em *The Marriage of Heaven and Hell*, dizendo que, em *Paradise Lost*, Milton escrevia com grilhetas quando escrevia sobre Anjos e sobre Deus, e em liberdade (ou sem grilhetas) quando escrevia sobre Diabos e sobre o Inferno. Em “A voz do Diabo”, logo no início do *Casamento do Céu e do Inferno*, Blake oferece uma leitura crítica dos valores cristãos hegemónicos do seu tempo (e do nosso). Começa por sublinhar, e corrigir, os maiores erros de todas “as bíblias” e “códigos sagrados”: por um lado, a separação entre o corpo e a alma, reservando para o corpo a energia – ou a criatividade e o desejo, identificado com o mal – e para a alma, a passividade da razão – ou a contenção, identificada com o bem. Blake insiste ainda que só a energia, que é, em seu entender, a vida-do-corpo, resulta na eterna bem-aventurança [*Energy is eternal delight*, clama a voz do blakiano Diabo]. Em conformidade, um dos “Provérbios do Inferno” (*Proverbs of Hell*) incluídos no *Casamento*, proclama: “The tigers of wrath are wiser than the horses of instruction” [Os tigres da ira são mais sábios do que os cavalos da instrução].¹

A revolta e a queda de Lúcifer, cruelmente condenado tão-só por ter ambicionado a plenitude do que trazia consigo e o inspirava – o resplendor da luz – de igual modo impressionou outro poeta romântico inglês, Percy Bisshe Shelley, que sem hesitar escreveu em *A Defence of Poetry*: “Nothing can exceed the energy and magnificence of the character of Satan as expressed in *Paradise Lost*” (SHELLEY, 1966: 290) [“Nada poderá superar a energia e o esplendor de Satanás tal como a figura é apresentada no *Paraíso perdido*”]. Curiosamente, esta mesma avaliação é repetida, quase *ipsis verbis*, num texto jocoso mas particularmente crítico dos valores convencionais do cristianismo, intitulado “Essay on the Devil and Devils”: “Nothing can exceed the grandeur and the energy of the character of the Devil as expressed in *Paradise Lost*” (SHELLEY, 1966: 267) [Nada poderá superar a grandeza e a energia de Satanás tal como a personagem é apresentada no *Paraíso perdido*].² No prefácio ao

¹ Na biblioteca particular de Fernando Pessoa existe o livro *Poems of William Blake* (BLAKE, [1905]), uma obra que Pessoa sublinhou abundantemente. Em *The Marriage of Heaven and Hell*, não lhe escapou “Good is the passive that obeys reason; evil is the active springing from energy”, incluído na minha epígrafe. Quando sem indicação em contrário, as traduções são minhas.

² Na biblioteca de Pessoa encontra-se apenas *The Complete Poetical Works of Shelley* (SHELLEY, 1904). O livro pertenceu a Alexander Search (pelo menos, está assinado por este autor fictício de língua inglesa).

seu *Prometheus Unbound*, Shelley compara a figura do Prometeu de Ésquilo à do Satanás de Milton, embora distinguindo a generosidade de Prometeu, ao facultar aos humanos o fogo roubado a Zeus, da vanglória e espírito vingativo de Satanás. É sabido que também Coleridge e Byron se deixaram seduzir pela figura rebelde do Satanás de Milton, embora Coleridge, sobretudo, esteja atento às consequências potencialmente tirânicas da revolta do Diabo. É muito citada a afirmação de Coleridge de que Milton não deixou de assinalar no seu Satanás o “álcool do egoísmo”; “Milton has carefully marked in his Satan the intense selfishness, the alcohol of egotism, which would rather reign in hell than serve in heaven” (COLERIDGE, 1987: 427). Não restam, no entanto, dúvidas de que os poetas românticos ingleses, leitores atentos de Milton (e acredito que o próprio Milton), concebiam a poesia como estando do lado da transgressão, como estando contra as bíblias e os cânones sagrados, contra a conformidade e a obediência. Eu diria mesmo que, para qualquer poeta digno do nome, mau grado os riscos que isso acarreta, a poesia é sempre insubmissa e está do lado do diabo, do inferno, do mal, tal como tantos poetas o viram representado no *Paraíso perdido* de Milton. Que Milton nunca poderia ter estado do lado de Satanás explica muito bem Cecil Maurice BOWRA (1962: 228), um lúcido crítico do poeta que, porém, de igual modo mostra quanto o autor de *Paradise Lost* pôs de si-próprio-poeta na fulgurante figura do anjo caído, o rebelde Satanás.

É essa também a leitura que desde muito cedo Fernando Pessoa faz do Diabo de Milton no *Paraíso perdido*,³ como percebemos de alguns fragmentos inéditos que nos deixou, ora em português, ora em inglês, e que fazem parte de uma ficção tardia a que o poeta iria chamar, a ecoar Blake, “A hora do diabo”, ou “The Devil’s Hour” (PESSOA, 2004). Para essa ficção, teria Pessoa escolhido a seguinte epígrafe: “No light, but rather darkness visible”. Trata-se de um verso do primeiro Livro de *Paradise Lost* (Book I, 63) que descreve o tumultuoso abismo a que Satanás foi lançado pela desobediência primeira e que Fernando Pessoa traduziu assim: “mas essas chamas lançam, não luz, mas sim treva visível”. Em *The Poetical Works of John Milton*, na biblioteca particular de Pessoa, o verso está devidamente assinalado, com uma nota invocando um passo de um poema lírico de Milton, “Il Penseroso”, para que melhor se entenda a paradoxal expressão *darkness visible* / *treva visível*, que diz da igualmente paradoxal, e poderosa, melancolia do pandemônio a que Deus condenou Satanás.

Como Mary Wollstonecraft Shelley explica no prefácio, o tamanho do volume não permitiu a inclusão de qualquer prosa. O que não quer dizer que Pessoa não tenha lido muita dela. De resto, os escassos sublinhados ao longo do volume de versos apontam, em geral, para as posições anticlericais e antir-religiosas do poeta inglês.

³ O exemplar da obra de Milton na biblioteca de Fernando Pessoa (*The Poetical Works of John Milton*) foi evidentemente lido de lápis, e caneta, na mão, por mais do que uma vez. Suspeito ter sido esse o exemplar que Pessoa usou nas suas aulas em Durban. Apenas os livros I e II ostentam comentários vários, em inglês e português, e o Livro IX mostra que o jovem estudante se aplicou a escandir alguns versos. Sobre este assunto, ver FILIPE e FERRARI (2021).

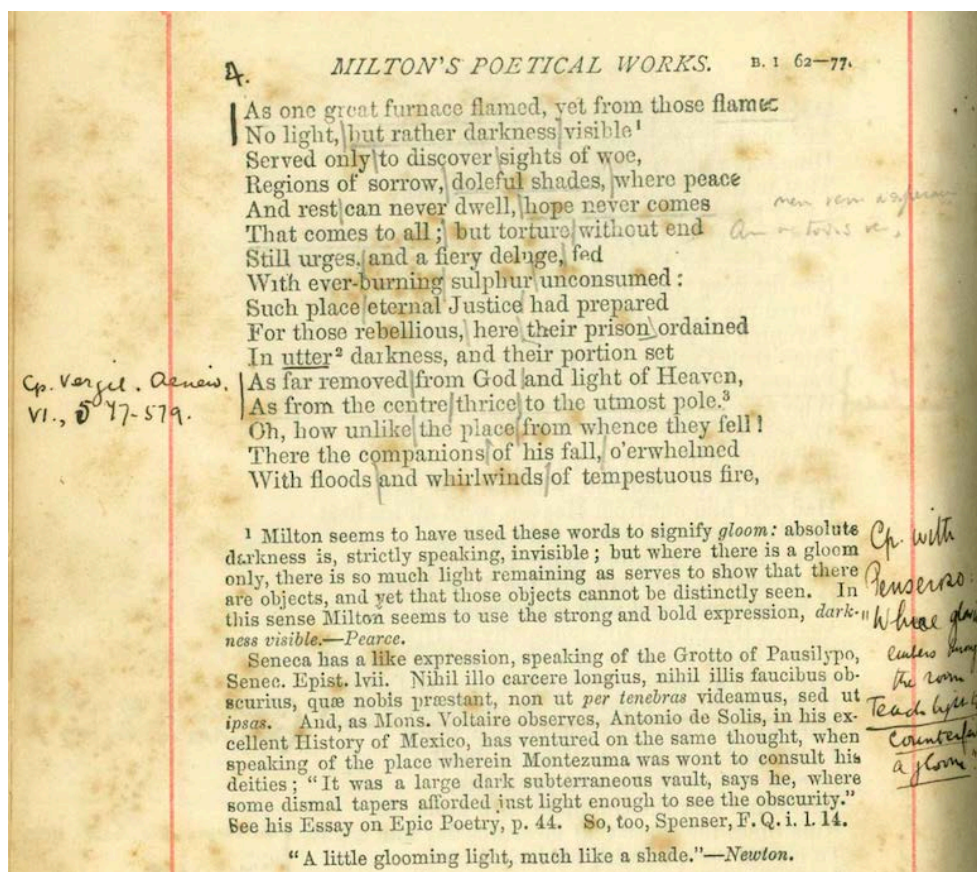


Fig. 1. *The Poetical Works of John Milton*, p. 4.

Talvez Pessoa tivesse na ideia escrever um conto sobre o Diabo, tal como Teresa Rita Lopes procura dar-lhe um esboço de forma. Impossível sabê-lo com segurança. O texto não foi escrito por um jovem Pessoa, mas pelo poeta no ano da sua morte, e talvez já a partir do final de 1934, muito preocupado pela iniciação. O que verdadeiramente me interessa nos fragmentos soltos recolhidos por Lopes é o modo como o Diabo se auto-caracteriza, claramente com o Satanás de Milton em mente. Em muitos passos do *Paraíso perdido*, Satanás mais parece um estonteante herói homérico do que um anjo miseravelmente caído. Nos fragmentos em causa, o Diabo de Pessoa, que traz consigo “armas mágicas” – e “o sonho” é uma delas (PESSOA, 2004: 44) – é Lúcifer e é Satanás (“Estrela Brilhante da Manhã” e “treva visível”, 50, 51 e 53); é a “serpente” (“eu [...] sou a Serpente”, 48), que “corrompe” e “ilumina” porque faz “imaginar” (47, 53); é o sonho sonhado e é o sonhador (“Só os sonhos são sempre o que são”, 44; “Os sonhos [...] não apodrecem”, 47; “O bom sonhador não acorda. Eu nunca acordei”, 45). Começa a perceber-se que o Diabo de Pessoa é, como ele próprio diz, “a própria imaginação” (47). Torna-se claro que do que falam as elucubrações de Pessoa nestes apontamentos soltos é de poesia. O Diabo (ou a “imaginação”) é afinal o ausentado poeta que tão-só deixa o poema ser (insiste o Diabo, “A verdade [...] é que não existo”, 55, 59). Importa dar conta da associação deste “não existir” com o “sonho”, que por sua vez tem tudo a ver com a poesia e o poeta.

O *Livro do desassossego* fala do eu-poeta que se diz “ninguém” ou que é “a sombra do homem que a vendeu” – ao Diabo (PESSOA, 2017: 417 e 416). E assim se associa também à figura do poeta o homem que vendeu a alma ao Diabo no conto de Adelbert von Chamisso, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1814) (cf. PESSOA, 2017: 505).⁴

Muitos leitores de *Livro do desassossego*, sendo Eduardo Lourenço o mais eloquente de todos, lêem nele um angustiado *cri de coeur* sobre a fragilidade e vã precariedade da existência humana e da consciência dela. Passos diversos do próprio texto encorajam essa leitura. Diz um deles: “E este livro é um gemido. Escrito ele já o *Só* não é o livro mais triste que há em Portugal” (PESSOA, 2017: 59). Na minha leitura é, no entanto, mais importante o compromisso de Bernardo Soares – que é Pessoa – com o poético.⁵ Tenho, na verdade, vindo a estudar as várias maneiras como o *Livro do desassossego* encerra a teoria poética de Fernando Pessoa (RAMALHO, 2020).⁶ Suscitam-me nova reflexão nesse sentido estes apontamentos de Pessoa sobre o Diabo, que Teresa Rita LOPES (1990: I, 97; II, 180) primeiro deu a conhecer – embora com uma datação crítica errada – e a que, como eu disse já, procurou dar uma certa forma. A mim, porém, interessa-me muito menos a escassa e confusa aparência de enredo que Teresa Rita Lopes neles detecta do que a sua linguagem e associações metafóricas, próximas de muito do que se diz no *Livro do desassossego*. Num desses apontamentos, justamente sobre “armas mágicas”, o Diabo, que, lembremos, em geral insiste ao longo do texto, “eu não existo”; e também, “sou eu” a “própria imaginação”, fala assim:

A música, o luar e os sonhos são as minhas armas mágicas. Mas por música não deve entender-se só aquela que se toca, senão aquela que fica eternamente por tocar. Por luar, ainda, não se deve supor que se fala só do que vem da lua e faz das árvores grandes perfis; há outro luar, que o mesmo sol não exclui, e obscurece em pleno dia o que as coisas fingem ser. Só os sonhos são sempre o que são. É o lado de nós em que nascemos e em que somos sempre naturais e nossos.

(PESSOA, 2004: 44; BNP/E3, 27^o W-12^o)

Porque fala o poeta de sonhos e de que sonhos fala ele? Que quer ele dizer com “sonhos”? Ocorre-me a pergunta que tantas vezes fiz aos meus alunos sempre que eles quiseram explicar, ao analisar um poema, “o que o poeta quis dizer...”. A minha pergunta era sempre: se o poeta assim quis dizer, porque assim não disse ele (ou ela)? (RAMALHO-SANTOS, 2017). O que é preciso é ler e reler bem o que está escrito. Os sonhos, insiste Pessoa, são uma das “armas” da “magia”. Ora, a magia é a poesia que tira os pecados do mundo, como todos os poetas sabem e Alberto PIMENTA (1995) oportunamente explicitou. A expressão “Só os sonhos são sempre o que são” traz

⁴ Cito a edição de 2017, actualizando a ortografia.

⁵ Para um excelente apanhado de leituras de *Livro do desassossego*, ver SOARES, ANGHEL e GUERREIRO (2014).

⁶ Especialmente o penúltimo capítulo: “‘O grande livro’: Caeiro e a teoria poética de Pessoa”.

consigo uma redondez, uma completude e uma perenidade a lembrar astros. Ou poemas. Ou constelações. A palavra “sonho” e seus derivados tem mais de mil ocorrências ao longo do *Livro do desassossego*, desde os textos mais antigos aos mais recentes. E sempre que se fala de “sonho”, a poesia (que muitas vezes o termo “devaneio” sinaliza) não anda longe. Outra imagem muito importante a este respeito é a da “sombra”. Na “Floresta do Alheamento” (PESSOA, 2017: 75-82) fala-se de um “sonho que é uma sombra de sonhar” (75). E neste belíssimo hino ao “tédio inúmero de ser” (81) que é o *Livro do desassossego*, tudo tem a ver com a difícil arte de realizar o poético, com o difícil modo-de-vida-do-ser-poeta, com o sem-sentido de tudo isso e com a impossibilidade de o dizer.

Vou deter-me aqui em dois trechos do *Livro do desassossego* a que o modo onírico preside. O primeiro trecho sobre que quero debruçar-me, com data provável de 1915, começa assim:

Eu nunca fiz senão sonhar. Tem sido esse, e esse apenas, o sentido da minha vida. Nunca tive outra preocupação verdadeira senão o meu cenário interior. As maiores dores da minha vida esbatem-se-me quando, abrindo a janela para a rua dos meus devaneios esqueço a vista no seu movimento.

(PESSOA, 2017: 137)

É este longo trecho um dos que mais associa sonho a devaneio, criatividade, imaginação, poesia.

Nunca pretendi ser senão um sonhador. A quem me falou de viver nunca prestei atenção. Pertenci sempre ao que não está onde estou e ao que nunca pude ser. Tudo o que não é meu, por baixo que seja, teve sempre poesia para mim.

(PESSOA, 2017: 137)

O trecho é encimado por uma nota em inglês nos seguintes termos: “our childhood playing with cotton reels, etc.” A imagem de uma infância de despreocupados brinquedos – o fazer-de-conta infantil de jogos com “carros de retrós e peões de xadrez” – surge no trecho como metáfora do trabalho da “imaginação”, essa fatora de uma vida outra, o “poder sonhar”-se outro. As imagens sonhadas e para lá dos sonhos são como que uma aprendizagem do ser-outro de Rimbaud que Pessoa traduziu em “outridade”. “On me pense”, disse Rimbaud; e Pessoa: “poder sonhar-me”. Ser poeta é ser “outro”, ausentar-se para dar lugar ao poema (não disse Caeiro, “eu nem sequer sou poeta”?). Tal como o jovem Rimbaud explicou um dia a dois amigos e mentores, George Izambard e Paul Démeny: *Je est un autre* [Eu é um outro]). O pretender ser “um sonhador” de Pessoa não anda muito longe do tornar-se *voyant* de Rimbaud.⁷ Inevitavelmente vem à memória aquele outro trecho do *Livro do*

⁷ Ver cartas de Rimbaud a Georges Izambard e Paul Démeny, respectivamente, de 13 e 15 de Maio de 1871 (RIMBAUD, 2005: 370, 374). Para o conceito de “outridade”, ver PESSOA (2017: 419).

desassossego (PESSOA, 2017: 418-420), com data de 3-12-1931, em que o poeta pessoano se encontra “translato”, sem se saber “literário” ou “literal”, com saudades de si sem saber quem as tem, se o mesmo, se o outro. Não há como não pensar em todos os “eus” de Walt Whitman – I, Me, The Me Myself, The Real Me – que inesperadamente se fazem lembrar também na reflexão sobre gramática, ou talvez, mais bem-dito, sobre transgressão poética, num outro trecho:

Se quiser dizer que existo, direi “Sou”. Se quiser dizer que existo como alma separada, direi “Sou eu”. Mas se quiser dizer que existo como entidade que a si mesma se dirige e forma, que exerce junto de si mesma a função divina de se criar, como hei-de empregar o verbo “ser” senão convertendo-o subitamente em transitivo? E então, triunfalmente, antigramaticalmente supremo, direi “Sou-me”

(PESSOA, 2017: 313)

Ser outro é ser-se poema.

Um outro trecho de *Livro do desassossego*, com data de 10 de Março de 1931, começa assim (#312/392-393):

Como há quem trabalhe de tédio, escrevo, por vezes, de não ter que dizer. O devaneio, em que naturalmente se perde quem não pensa, perco-me eu nele por escrito, pois sei sonhar em prosa. E há muito sentimento sincero, muita emoção legítima que tiro de não estar sentindo.

(PESSOA, 2017: 373)

Sei sonhar em prosa! Como não pensar na prosa dos versos de Caeiro do poema XXVIII de *O guardador de rebanhos*? De resto, este trecho do *Livro do desassossego*, com oito intrigantes parágrafos, mais parece um manual da escrita poética de Fernando Pessoa. O poeta escreve “de não ter que dizer”. Não sabemos nós, desde que Sir Philip Sydney falou a Platão, que a poesia não tem nada que dizer? Embora, nesse seu nada dizer, sabemos nós também, o poema diga o mundo. O Pessoa do *Livro de desassossego* fala assim:

Escrevo demorando-me nas palavras, como por montras onde não vejo, e são meios-sentidos, quase-expressões o que me fica, com cores de estofos que não vi o que são, harmonias exibidas compostas de não sei que objectos. Escrevo embalando-me, como uma mãe louca a um filho morto.

(PESSOA, 2017: 373)

O poeta demora-se nas palavras, mas nada vê e nada viu, e dos seus “meios-sentidos” e “quase-expressões” sem referência só lhe ficam imagens de loucura e de morte. Que imagem tão negra do acto de escrita é esta que aqui se nos oferece? “Escrevo embalando-me, como uma mãe louca a um filho morto”! A esta macabra frase segue-se um passo ainda mais estranho, que parece nada ter a ver com a escrita de poesia. No entanto, quem escreve está sempre a pensar na relação complexa entre

viver e o que viver promete, promessa que, ao poeta, não pode senão ser poemar – escrever o poema, que é dar-lhe lugar. Significativamente, o trecho termina com uma referência a “The Garden of Proserpine”, de Algernon Charles Swinburne, a lembrar o regresso do Hades de Proserpina, de quem depende o renascer da Primavera: “Viver! Viver! E a suspeitar ao menos, se acaso, no horto de Proserpina haveria bem de dormir” (PESSOA, 2017: 375). Dormir? Ou suspender-se de uma escrita que se não sabe bem o que diz ou sequer se diz alguma coisa? Angústia de palavras perdidas, palavras inúteis e desiluminadas, deixadas cair no chão, palavras do nunca sucedido. Ou, como eloquentemente diz o poeta:

Palavras ociosas, perdidas, metáforas soltas, que uma vaga angústia encadeia a sombras ...
Vestígios de melhores horas, vividas não sei onde em áleas ... Lâmpada apagada cujo ouro
brilha no escuro pela memória da extinta luz ... Palavras dadas, não ao vento, mas ao chão,
deixadas ir dos dedos sem aperto, como folhas secas que neles houvessem caído de uma
árvore invisivelmente infinita ... Saudade dos tanques das quintas alheias ... Ternura do
nunca sucedido ...

(PESSOA, 2017: 375)

E que palavras são essas do “nunca sucedido”? Folhas secas de árvore invisível? Ou folhas de livro, como em Walt Whitman, mas em “branco”? As folhas da erva em Whitman são também muitas vezes as desassossegantes folhas do livro, sobretudo quando é o próprio livro o sujeito poético: “for these leaves conning you con at peril” [pois corres risco ao ler estas folhas], lê-se em “Whoever You Are Holding Me Now in Hand” (WHITMAN, 1982: 270-271). O mais intrigante dos passos deste trecho do *Livro do desassossego* revela um eu perdido numa cena sem saber o seu papel e a dar-se conta de que dele se espera alguma coisa, mas não se sabe o quê. É o único ponto do *Livro do desassossego* onde ocorre a palavra “mensagem” como algo a “entregar”.

Vi que estava vestido de pajem, e não me deram a rainha, culpando-me de não a ter. Vi que tinha nas mãos a mensagem que entregar, e quando lhes disse que o papel estava branco, riram-se de mim. E ainda não sei se riram porque todos os papéis estão brancos, ou porque todas as mensagens se adivinham.

(PESSOA, 2017: 374)

É impossível que Pessoa não se tenha lembrado deste passo quando à última da hora decidiu substituir o título do livro – *Portugal*, já pronto para publicação – para *Mensagem* (1934) (cf. PESSOA, 2020). Graças ao trabalho meticuloso de Nicolas BARBOSA, Jerónimo PIZARRO, Carlos PITTELLA e Rui SOUSA (2020), sabemos hoje quase tudo sobre a origem, os tempos e as diferentes metamorfoses da composição de *Mensagem*. Os fragmentos que os autores revelaram mostram que a epopeia *Portugal* que Pessoa projectara a imitar Camões não viria a ser nenhum exaltado hino de louvor, muito pelo contrário. Se tivesse sido completada (o que me permito duvidar), estaria bem

mais perto de uma sátira. Teria sido decerto uma maledicente e escandalosa paródia da pátria portuguesa.

Um fragmento da projectada epopeia *Portugal* leva-me de volta àquele ponto do trecho do *Livro do desassossego* que tenho vindo a analisar, onde se fala de um pajem culpado de não ter a rainha que lhe não deram, que traz nas mãos a mensagem a entregar, e que é alvo de chacota por o papel onde vem a mensagem estar em branco ou por a mensagem ser completamente insignificante. Reza assim um dos fragmentos dados a conhecer por Barbosa, Pizarro, Pittella e Sousa, entrelaçando pátria, rainha, riso, vergonha – e sonho (de poeta):

Ó pátria minha, pátria, quando sonha
De ti esta alma, de ti quando eras
Dos mares a □ risonha
□
Só te resta o □ e a vergonha
Só a vergonha a ti, da pátria minha
Que foste de oceanos a rainha.

(in BARBOSA, PIZARRO, PITTELLA e SOUSA, 2020: 94)

Se voltarmos ao *Livro do desassossego*, uma ruminação que afinal acompanhou Fernando Pessoa toda a sua vida de poeta enquanto ia compondo *Mensagem*, veremos que este magnífico poema lhe ia escapando das mãos sem nada dizer afinal – sem mensagem para o pajem-poeta entregar sobre a rainha-pátria, outrora risonha sobre os mares, hoje entristecida na memória de si própria.

Vem à memória aquele trecho do *Livro do desassossego* que fala de “pingos de alheamento, em que a paisagem se nos torna toda para os ouvidos e se entristece em nós como uma pátria recordada” (PESSOA, 2017: 78). Escrevi já que a anunciação – “É a hora!” – do sonhador-poeta, que se me apresenta agora como o anjo satânico de *Mensagem*, não é nada persuasiva. Que é antes a pergunta retórica de Pessoa pelo para sempre perdido império português (RAMALHO-SANTOS, 2022: 198). *Mensagem* é o papel em branco – “Nada. Nem fé nem lei, nem mar nem porto”, lê-se em “Elegia na sombra” (PESSOA, 1973: 127; PESSOA, 2020, 196). Como diz um trecho de *Livro do desassossego*, datado provavelmente de 1914: “a obra feita é sempre a sombra grotesca da obra sonhada” (PESSOA, 2017: 120).

Eduardo LOURENÇO disse já que *Mensagem* “tem um tom de epitáfio” (2004: 59). Eu diria que *Mensagem* é o epitáfio da pátria. E “Elegia na sombra” é a sua elegia – que não pode senão ser “na sombra”. Este poema, datado de 1935, está ele próprio cheio de perguntas retóricas pela hora-que-não há. Não se trata da “temporalidade inapreensível” de que fala Eduardo Lourenço e a que Álvaro de Campos como “anjo caído no mundo” daria “voz” (LOURENÇO, 2004: 114). Nem da simples hora do relógio de Caeiro, nem da leve hora pagã de Reis. E nem sequer da hora morta ou da hora absurda de Pessoa-ele-próprio. É mesmo a hora-que-não-há porque não pode haver.

“Elegia na sombra” começa na *Mensagem* (“Lenta, a raça esmorece, e a alegria | É como uma memória de outrem”) e termina no *Livro do desassossego*, com as palavras desalentadas do imperador Septímio Severo sobre a vacuidade da existência – “Fui tudo, nada vale a pena” – já antes evocadas num trecho provavelmente de 1917 (PESSOA, 2017: 190).

Escrevi “vacuidade da existência” e devia ter escrito “vacuidade de tudo” – até do poema escrito. O qual, no entanto, sempre tudo nos diz de todos nós.

Bibliografia

- BARBOSA, Nicolás; PIZARRO, Jerónimo; PITTELLA, Carlos; SOUSA, Rui (2020). “Portugal, o primeiro aviso de *Mensagem*: 106 documentos inéditos” (2020). *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 17, Primavera, pp. 76-229. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.26300/djfd-kf82>
- BLAKE, William [post 1905]. *Poems of William Blake*. Introduction and edition by W. B. Yeats. London: George Routledge & Sons, Ltd; New York: E. P. Dutton & Co. “The Muse’s Library”. CFP 8-44.
- BOWRA, Cecil Maurice (1962). *From Virgil to Milton*. New York: St. Martin’s Press. 1st ed., London: Macmillan & Company Ltd, 1945.
- COLERIDGE, Samuel Taylor (1987). *Collected Works of Samuel Taylor Coleridge: Lectures 1808-1819: on literature*, vol. II. Edited by R. A. Foakes. London. Routledge and Kegan Paul.
- FILIFE, Teresa; FERRARI, Patricio (2021). “Milton, Anon e prosódia na *Trilogia dos Gigantes*”. *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 20, Outono, pp. 3-83. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.26300/bgac-v148>
- LOPES, Teresa Rita (1990). *Pessoa por conhecer*, vol. I., *Roteiro para uma expedição*; vol. II. *Textos para um novo mapa*. Lisboa: Estampa.
- LOURENÇO, Eduardo (2004). *O lugar do anjo. Ensaaios pessoanos*. Lisboa: Gradiva.
- MILTON, John (s.d.). *The Poetical Works of John Milton*. A new edition, carefully revised from the text of Thomas Newton. London: George Routledge and Sons. CFP 8-359.
- PESSOA, Fernando (2020). *Mensagem*. Edição de Jerónimo Pizarro; leituras do texto de António Cirurgião, Onésimo T. Almeida, Helder Macedo, José Barreto. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (2017). *Livro do desassossego*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china. 3.^a edição; 1.^a edição, em 2013.
- ____ (2004). *A hora do diabo*. Edição de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Assírio & Alvim. Esta é uma reedição muito ligeiramente revista da publicada em 1997.
- ____ (1973). *Novas poesias inéditas*. Edição de Maria do Rosário Marques Sabino e Adelaide Maria Monteiro Sereno. Lisboa: Ática.
- PIMENTA, Alberto (1995). *A magia que tira os pecados do mundo*. Lisboa: Cotovia.
- RAMALHO, Maria Irene (2020). *Fernando Pessoa e outros fingidores*. Lisboa: Tinta-da-china.
- RAMALHO-SANTOS, M. Irene (2022). “Sailing the Word: Poets, Scholars, Constellations”. *American Studies Over Seas 1: Narrating Multiple America(s). In Honor of Teresa F. A. Alves and Teresa Cid*. Eduardo Medeiros da Silva, Margarida Vale de Gato, Mário Avelar, Irene Maria F. Blayer, Dulce Maria Scott, Tony McGowan (eds.). New York: Peter Lang, pp. 191-206.
- ____ (2017). “What the Poet Meant. Teaching Stevens to Portuguese Students”. *The Wallace Stevens Journal*, vol. 41, n.º 2, Outono, pp. 226-234. <https://dx.doi.org/10.1353/wsj.2017.0035>
- RIMBAUD, Arthur (2005). *Complete Works, Selected Letters*. A bilingual edition. Translated with an Introduction and Notes by Wallace Fowlie. Updated, Revised, and with a Forwarded by Seth Whidden. Chicago & London: University of Chicago Press.
- SHELLEY, Percy Bysshe (1966). *Shelley’s Prose or The Trumpet of a Prophecy*. Edited by David Lee Clark, with an introduction and notes. Albuquerque: The University of New Mexico Press.
- ____ (1904). *The Complete Poetical Works of Shelley*. Including materials never before printed in any edition of the poems. Edited with textual notes by Thomas Hutchinson. Oxford: Clarendon Press. CFP 8-513.
- SOARES, Patrícia Martins; ANGHEL, Golgona; GUERREIRO, Fernando (2014) (orgs.). *Central de poesia II, o Livro de desassossego: Perspectivas*. Lisboa: Esfera do Caos Editores.
- WHITMAN, Walt (1982). *Complete Poetry and Collected Prose*. Justin Kaplan wrote the notes and chronology and selected the texts. New York: The Library of America.

MARIA IRENE RAMALHO é professora jubilada da Faculdade de Letras e investigadora principal do Centro de Estudos Sociais (Universidade de Coimbra). Entre 1999 e 2018, foi *International Affiliate* do Departamento de Literatura Comparada (Universidade de Wisconsin-Madison). É autora de *Atlantic Poets* (2003); “Poetry in the Machine Age” (*Cambridge History of American Literature*, vol. V, 2003); *Fernando Pessoa e outros fingidores* (2021); *Fernando Pessoa and the Lyric* (2022). Co-organizou *The American Columbiad* (1996); *Translocal Modernisms* (2008); *Transnational, Post Imperialist American Studies?* (2010); *America Where?* (2012). Alguns artigos publicados nos últimos 10 anos incluem: “A voz do poeta” [António Ramos Rosa] (2024); “A roda da Fortuna: A Propósito de *They’ll Never Be the Same*, de Alberto Pimenta” (2024); “Próspero morreu? Amor e magia na teoria e prática poéticas de Ana Luísa Amaral” (2023); “Sailing the Word: Poets · Scholars · Constellations” (2022); “Da rosa e do corpo. Maria Velho da Costa e a poesia” (2021); “Writing and Merriment: Gertrude Stein’s Erotics of Language” (2020); “‘E o que era ser são?’ Intersexualidades e vidas vivíveis” (2019); “Blindfolded Eyes and the Eyable Being. Pessoa, the Senses, and the 35 Sonnets” (2018); “What the Poet Meant. Teaching Stevens to Portuguese Students” (2017); “Filosofia, literatura, feminismo” (2016); “Um criador erudito [Helder Macedo]” (2015); e “Gender, Species and Coloniality in Maria Velho da Costa” (2014).

MARIA IRENE RAMALHO is a retired professor (emerita) at the Faculty of Arts and Humanities and a senior researcher at the Centre for Social Studies (University of Coimbra). Between 1999 and 2018, she was an International Affiliate of the Department of Comparative Literature (University of Wisconsin-Madison). She is the author of *Atlantic Poets* (2003); “Poetry in the Machine Age” (*Cambridge History of American Literature*, V, 2003); *Fernando Pessoa e outros fingidores* (2021); *Fernando Pessoa and the Lyric* (2022). She co-edited *The American Columbiad* (1996); *Translocal Modernisms* (2008); *Transnational, Post-Imperialist American Studies?* (2010); and *America Where?* (2012). Some articles published in the past 10 years include: “A voz do poeta” [António Ramos Rosa] (2024); “A roda da Fortuna: A Propósito de *They’ll Never Be the Same*, by Alberto Pimenta” (2024); “Próspero morreu? Amor e magia na teoria e prática poéticas de Ana Luísa Amaral” (2023); “Sailing the Word: Poets · Scholars · Constellations” (2022); “Da rosa e do corpo. Maria Velho da Costa e a poesia” (2021); “Writing and Merriment: Gertrude Stein’s Erotics of Language” (2020); “‘E o que era ser são?’ Intersexualities and Livable Lives” (2019); “Blindfolded Eyes and the Eyable Being. Pessoa, the Senses, and the 35 Sonnets” (2018); “What the Poet Meant. Teaching Stevens to Portuguese Students” (2017); “Philosophy, Literature, Feminism” (2016); “An Erudite Creator [Helder Macedo]” (2015); and “Gender, Species, and Coloniality in Maria Velho da Costa” (2014).

Pessoa bancando os *beats*... e o crédito dissipado da revolução surrealista

[Banking on Pessoa...
the Beats and the lost credits of the Surrealist revolution]

Margarida Vale de Gato*

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Mário Cesariny, Geração *beat*, Surrealismo-abjeccionismo.

Resumo

Este ensaio analisa três textos do final da década de 1980 que nos apresentam paródias e recontextualizações de Fernando Pessoa: “Salutations to Fernando Pessoa” (1988) de Allen Ginsberg, *Love in the Days of Rage* (1988) de Lawrence Ferlinghetti, e *O Virgem Negra* (1989) de Mário Cesariny. A comparação aproxima a geração beat norte-americana do surrealismo-abjeccionismo português, revelando temas e mecanismos literários comuns no tratamento do “cadáver esquisito” pessoano. Os três autores contrapõem as suas próprias ambições de revolução poético-política à acumulação perniciosa do prestígio nacional adquirido por Pessoa e às implicações etnocêntricas de projetos literários expansivos. Para escaparem ao monolitismo das apropriações culturais, entretecem uma rede intertextual, predominantemente imitativa dos estilos de Pessoa, que se curto-circuitam mas também se ampliam ao reconstituírem novos contextos de significação.

Keywords

Fernando Pessoa, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Mário Cesariny, *Beat* generation, Surrealism-abjectionism.

Abstract

This essay examines three texts from the late 1980s that present parodies and recontextualizations of Fernando Pessoa: Allen Ginsberg's “Salutations to Fernando Pessoa” (1988), Lawrence Ferlinghetti's *Love in the Days of Rage* (1988), and Mário Cesariny's *O Virgem Negra* (1989). The comparison brings the American beat generation closer to Portuguese surrealism-abjectionism, revealing shared themes and literary mechanisms in the treatment of Pessoa's “cadavre exquis.” The three authors juxtapose their own ambitions for poetic-political revolution against the hazardous accumulation of Pessoa's national prestige and the ethnocentric implications of expansive literary projects. To escape the monolithism of cultural co-optation, they weave an intertextual network largely imitative of Pessoa's styles, which short-circuits yet expands as these styles are reconfigured in new contexts of meaning.

* Faculdade de Letras e Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa (CEAUL).

Fernando Pessoa terá aparecido nos Estados Unidos da América na mesma data do mais emblemático poema da geração de poetas norte-americanos que, gravitando de costa a costa entre a experimentação formal e a experiência delinquente, foi *a posteriori* apelidada de *beat*. Refiro-me à coincidência de o primeiro artigo conhecido que apresentou o poeta português aos EUA ter saído no número de outubro 1955 / março de 1956 da prestigiada revista *Poetry*, com a assinatura de Edouard Roiditi, e de *Howl and Other Poems*, de Allen Ginsberg, ter vindo a lume pela editora City Lights em 1956, após uma célebre leitura pública na Gallery Six a 7 de outubro do ano anterior. Sendo pouco provável que Ginsberg, ou mesmo o seu editor de ascendência portuguesa, Lawrence Ferlinghetti, tenham recebido uma influência marcante de Pessoa logo nessa altura, o espírito pós-guerra do tempo talvez dispusesse uma “constelação” (para usar uma imagem de Maria Irene Ramalho¹) alinhada com conteúdos explosivos de linguagem. Do lado de cá do Atlântico, era ainda grande o lastro do surrealismo, engajando efeitos alucinatórios de sabotagem da lógica com a investigação do onírico e do inconsciente, e afastando-se assim da filtragem factícia do discursivo. Roiditi, um franco-americano que frequentou os círculos surrealistas, reservaria para Álvaro de Campos, na sua introdução a Pessoa, um papel precursor do estranho alheamento surrealista: “In a dreamlike world that was destined, a few years later, to become that of Surrealism, Álvaro de Campos stopped only at the very frontiers of hallucination, depersonalization, self-alienation” (RODITI, 1955: 43).

No caso de Ginsberg, haveria condições sobejas para Álvaro de Campos nele se repercutir, além da comum influência de Whitman, base gerativa quer de “Saudação a Walt Whitman”, de Campos, quer de “Salutations to Fernando Pessoa”, e a começar pela imersão no presente da escrita assinalada em ambos os poemas, isto é, “Portugal infinito, onze de junho de mil novecentos e quinze” (PESSOA, 2014: 106) e “Midnight April 12-88” (GINSBERG, 2007: 977). O poeta torrencial Ginsberg e o fictício-confessional Campos confluíram na liminaridade entre inovação e “colagem”, expandindo o que Whitman designara como “adhesiveness” na sua poesia de estrada e verso largos.² Na dicção e no tom, perfilharam Campos e Ginsberg o fluxo exaltante conferido pelo verso livre ou pela estrofe paragrafada, bem como por associações aliterativas pautadas por aquilo que Ginsberg descreveria nos seguintes termos: “the mechanisms of surrealist or ideogrammatic method, the juxtaposition of disparate images to create a gap of understanding which the mind fills in with a flash of recognition of the unstated relationship (as 'hydrogen jukebox')” (GINSBERG, 1986: 130). Surgem, assim, certas palavras justapostas e interjetadas, ou novos usos para o

¹ Ver: “Poetas ou poemas que não precisam de estar em contacto, ou em conjunção, para serem lidos como parte da mesma constelação” (RAMALHO, 2021: 11).

² O conceito tem sido explorado na poética de WHITMAN a partir de “The Open Road”, por exemplo nos versos, “Here is adhesiveness, it is not previously fashioned, it is apropos; | Do you know what it is as you pass to be loved by strangers? | Do you know the talk of those turning eye-balls?” (1984: 301).

“catálogo” whitmaniano, nomeadamente o de um transbordo imediato e aparentemente espontâneo, por um lado, e o da alienação da montagem. Mas é pela lente retrospectiva de Ginsberg que também podemos aferir o impacto surrealizante que tiveram os *-ismos* de vanguarda abraçados e descartados sucessivamente por via de Pessoa, sobretudo pela figura de Campos, mas também por alguma produção atribuível ao ortónimo, designadamente “Chuva Oblíqua”, exemplar interseccionista (isto é, aproximando-se da justaposição de duas faces de imagens díspares, explanada por Ginsberg na citação acima) e também de uma aceleração centrípeta que lembra a apelidação pessoana *vertiginismo* (apenas enunciada mas pouco especificada em 2009, 150). Em termo de campos semânticos que se cruzam em Ginsberg e Pessoa, sublinharei adiante o da liberdade sobre as palavras para o desejo do corpo (por exemplo, em práticas pan-sexuais ou homossexuais), a par de um desgaste febril advindo da industrialização crescente dos relacionamentos, e a autodepreciação por via da oscilação entre derrotismo e egotismo. Interessa relevar estes paralelos, sendo que me debruçarei sobre eles não apenas no plano de uma constelação de afinidades tutelada por Whitman, mas de uma fricção entre propósitos poéticos e ideológicos, entre o livre e o anárquico.

Por virtude do plano revolucionário da linguagem em curso, revisitaremos a causticidade de *O Banqueiro Anarquista* (1922) e o modo como terá enformado a expressão da promessa frustrada de confluência entre o ideário de redistribuição social e maleabilidade sexual das vanguardas tardo-modernistas (surrealismo, *beat*) e as primaveras revolucionárias do terceiro quartel do século XX, nomeadamente o maio de 1968 em França e o abril de 1974 em Portugal. Do conto de Pessoa, discutir-se-á uma revisão no romance *Love in the Days of Rage* (1988), de Lawrence Ferlinghetti – mediador entre surrealistas e *beats*, por um lado pela sua ligação a França e a formação em literatura comparada na Sorbonne no finais da década de 40, por outro por ser o nó central do cruzamento entre *beats*, escola de Nova Iorque, e a chamada “Renascença de São Francisco”, a partir da criação da livraria e editora City Lights.³ Por fim, e sendo tão espantosa a coincidência de revisionismo de Pessoa em datas aproximadas, isto é, final da década de 80, abordar-se-á a reescrita surrealizante mas também crítica de um autor português que partilharia algumas referências com os *beats* (Blake, Rimbaud, Artaud, Mallarmé), mas não consta que os tivesse na biblioteca: Mário de Cesariny, com o seu *O Virgem Negra* (1989).

³ Sobre as diferenças gradualmente esbatidas entre a chamada Escola de Nova Iorque (com influências dos surrealistas que aí se isolaram), a geração Beat (que aliou o confessional ao delírio) e a “Renascença de São Francisco” (nova geração que foi beber inspiração também às culturas do Pacífico e do Oriente), sobretudo a partir de uma mítica sessão de leitura na Gallery Six em São Francisco (7 de outubro de 1955), ver a introdução de Anne CHARTERS a *The Portable Beat Reader* (1992), bem como PAWLIK (2013).

Ginsberg: livre competição poética, ou expansão geopolítica em disputa

Sobre a receção norte-americana de Pessoa já alguns autores nos deram resenhas esmiuçadas e panorâmicas, destacando-se o trabalho pioneiro de George Monteiro, consubstanciado em *The Presence of Pessoa: English, American and Southern African Literary Responses* (1998), depois o de José Blanco (2008) e, mais recentemente, o longo artigo de António Ladeira “Fernando Pessoa nos Estados Unidos” (2019). A avaliar pela apreciação de qualquer deles, a receção de Pessoa nos EUA demorou a arrancar, e o nosso poeta permaneceu mais ou menos desconhecido até aos anos de 1980. Logo, pouco se pode especular sobre a influência da disseminação do artigo “The Several Names of Fernando Pessoa”, de Roditi, em *Poetry*, que contém a tradução de alguns poemas – um de Pessoa ortónimo, um de Reis, dois de Caeiro, um soneto inglês e excertos de Álvaro de Campos. O mais expansivo heterónimo pessoano é o último a ser mencionado criticamente, com uma importante alusão à sua dívida e a de Caeiro para com Whitman, mas não parece significativa a reprodução de meia dúzia de versos para ter impacto ou batida na produção dos jovens poetas estado-unidenses. Outrossim, afigura-se redutora e paternalista a menção que Ginsberg fará, trinta anos mais tarde, à putativa presença do poeta português na sua obra, à data de redação de “Salutations to Fernando Pessoa”, o gesto revisionista que aqui nos interessa. O poema foi dado à estampa em 1994, na coletânea *Cosmopolitan Greetings: Poems 1986-1992*, mas incorpora no seu próprio texto os precisos dia, mês e ano em que foi escrito, 12 de abril de 1988:

Anyway he never influenced me, never read Pessoa
before I wrote my celebrated “Howl” already translated into 24 languages,
not to this day's Pessoa influence an anxiety
Midnight April 12-88 merely glancing his book
certainly influences me in passing, only reasonable
but reading a page in translation hardly proves “Influence.”

(GINSBERG, 2007: 977)

Driblando, sem totalmente a descartar, a tese de Bloom em *The Anxiety of Influence* (1973) segundo a qual o escritor esconde os seus verdadeiros precursores, e alegando, além disso, uma contestável natividade da influência (i. e., não pode ser em tradução), Ginsberg é desonesto na sua precisão de data: ele não se limitou a relançar o livro nesta altura. Efetivamente, anos antes, em 1981, o poeta leu na íntegra o poema de Álvaro de Campos que o seu parodia, “Saudação a Walt Whitman”, a um grupo de escrita que lecionava na Universidade de Naropa, numa aula que aliás constitui um registo de *performance* disponível para todos na internet. É por ela que temos outro relato de Ginsberg do seu encontro com este poema de Álvaro de Campos: “around World War I on a street in Lisbon, [Pessoa] had a sudden seizure of realization of Whitman’s prophecy and so wrote ‘Salutation to Walt Whitman’

[Saudação a Walt Whitman], which is a poem I had never run into until about three years ago" (GINSBERG, 2014: online).

De resto, o primeiro verso do poema "Salutations to Fernando Pessoa" reconhece o que a seguir desmente – "Everytime I read Pessoa" – e, mesmo que o primeiro encontro significativo de Ginsberg com Pessoa tenha sido, segundo afirmou na referida palestra, em cerca de 1978, o poeta português ter-se-á tornado para ele visita frequente, numa sucessão de leituras que ocorreu através da tradução e que, a despeito do que o poema nos diz, pode ter sido influente. Na sua sessão de Naropa, Ginsberg não poupa elogios à tradução do (também) poeta Edwin Honig na edição de 1971 *Selected Poems*.⁴ Desse livro, referiu George Monteiro, ter sido o primeiro esforço concentrado para trazer Pessoa à atenção dos norte-americanos (MONTEIRO, 2014: 10). Por isso também – e fazendo fé num curioso comentário de Patti Smith aquando de uma das suas passagens por Portugal, sobre a influência de Pessoa na sua geração, e dos diálogos sobre ele que terá mantido com os escritores mais velhos Ginsberg e William Burroughs⁵ –, podemos datar com alguma segurança entre 1970 e 1980 a repercussão de Fernando Pessoa naqueles que normalmente associamos com a geração *beat*. Mas claro que por então eles já não seriam *beats* senão retrospectivamente, com um certo olhar entre o nostálgico e o disfórico sobre o que terão conseguido com a sua fé na revitalização da poesia pela via íntima. Na aula de Naropa, Ginsberg lê aos seus alunos outros três poemas de Pessoa/Campos: "Poema em Linha Recta", "Tabacaria" e "Tenho uma grande constipação". "Ode to failure", de Ginsberg, publicado em 1980 – e, portanto, já no radar temporal da sua leitura de Pessoa –, parece repercutir pelo menos os primeiros dois:

Many prophets have failed, their voices silent
ghost-shouts in basements nobody heard dusty laughter in family attics
nor glanced them on park benches weeping with relief under empty sky
(GINSBERG, 2007: 745)

⁴ Edwin Honig (1919-2011), poeta e dramaturgo, professor nas Universidades de Harvard e Brown, continuou a expandir a sua tradução da poesia de Pessoa em *The Poems of Fernando Pessoa* (Ecco Press, 1986). Em 1985, traduziu com Susan Brown, *O Guardador de Rebanhos* de Alberto Caeiro (*The Keeper of Sheep*, Tilbury House Pub), e, em 1988, conforme mencionado mais adiante no artigo, a seleção de prosa *Always Astonished* (City Light Books). Em 12 de outubro de 1978, em entrevista ao *Diário de Notícias*, declarou que Pessoa era, a seguir a Federico García Lorca, a segunda figura literária que mais havia influenciado a sua carreira. Ver também: MONTEIRO (2014).

⁵ Patti Smith, citada em 15 de setembro de 2015 pelo *Diário de Notícias*: "Sempre li Pessoa. Descobri-o quando era muito nova e estava entusiasmada em ver a sua cidade e os lugares onde escreveu e andou. Naturalmente aumentou o meu interesse pela cidade. Na minha geração todos líamos Pessoa. Falei sobre Pessoa com o Allen Ginsberg, o William Burroughs, o Tom Verlaine. Foi importante lê-lo". Em: <https://www.dn.pt/artes/patti-smith-foi-ler-poemas-a-casa-fernando-pessoa-4790843.html/> (a 28 de junho de 2024, acedido).

Os profetas, que descambam em gritos de fantasmas soterrados ou definhando nos risos de sôtãos de família, encontram-se invulgarmente próximos dos “genios-para-si-mesmos sonhando” nas muitas “mansardas e não-mansardas do mundo” de “Tabacaria”, com seus campos semânticos de vastidão e confinamento, relativos a quem “cantou a cantiga do Infinito numa capoeira | E ouviu a voz de Deus num poço tapado”, admitindo, em “Tabacaria”, “Falhei em tudo” (PESSOA, 2014: 200-201).⁶ Por outro lado, o final de “Ode to Failure”, com o poeta assumir a uma série de derrotas pessoais e públicas em versos cujo comprimento equivale quer ao da ambição quer ao do desânimo, poderá aludir a “Poema em Linha Recta”.

A “poética expandida”, segundo a lição colhida por Ginsberg da prática de Walt Whitman do longo verso livre, seria aquela em que a subjetividade lírica se permite grandezas de delírio e de pathos, levando paradoxalmente o sujeito a uma performatividade que o leva a sair de si, exceder-se e dilatar a percepção de mundos, oferecendo ao leitor uma maior, e empatizável, visão. Foi a partir de Whitman que o fôlego, mais do que o sopro, se fez medida da poesia, e GINSBERG, na sua palestra, estende-o ainda aos limites do esforço e da auto-destruição: “the breath is expansive, the spirit is expansive, it’s not a scare to be ridiculous, there is really a seizure of the imagination” (2014, online). Esta afirmação pode ler-se também como uma reiteração do “verso projetivo” preconizado em 1950 por Charles Olson, poeta então associado a uma “escola”, os Black Mountain Poets. Em certa medida, estes poetas foram precursores dos *beats*, embora preconizassem o movimento L=A=N=G=U=A=G=E, igualmente, dando ênfase a uma recalibração da linguagem em formas experimentais mais tendenciais a uma objetivação formal das interrogações entre eu e mundo. Já os *beats* se diziam bastante mais orgânicos e imediatos, sendo inegável que acrescentaram risco e loucura à escuta e re-visão comuns a várias e diversas correntes pós-modernistas.⁷

⁶ De resto, como me alertou Jerónimo Pizarro, “Tabacaria” teve como primeiro título “Marcha da Derrota”, conforme atesta o ms. do espólio BNP/E3, 70-27^r (ver também a nota ao poema em PESSOA, 2014: 633). Esta intuição do título descartado não deixa de ser curiosa, visto que parece sobrevir também na intertextualidade entre “Tabacaria” e o poema do venezuelano Rafael Cadeñas “Derrota” (1963), também devedor de “Poema em Linha Recta” (ver DE BASTOS, 2012: 190-91).

⁷ Reconheço que no início deste ensaio comecei por aludir ao surrealismo e aos *beats* como tardo-modernistas e agora passei a referir “correntes pós-modernistas”. Na realidade, o que eu vejo é um contínuo em que se tende mais e mais para a fragmentação, bem como do compromisso com a poesia para uma “implicação” com ela, muitas vezes exprimível pela prática citacionista e parodista. Estando neste ponto do meu estudo já a discutir textos tardios dos autores em causa, e sendo “Salutations to Fernando Pessoa” de cariz muito palimpsêstico, escolhi aqui falar de pós-modernismo. De resto, julgo que perpassa no poema também a produtividade de Pessoa para o pós-modernismo, conforme argumentado por Katherine Dieckmann: “Clearly, with his pervasive questioning of the authority of language, meaning and selfhood, Pessoa is working from what can only be called a post-modern position” (*apud* BLANCO, 2008: 23).

Na sua série de lições para a Universidade de Naropa, Ginsberg alinhou Pessoa, García Lorca e Hart Crane como “três filhos de Walt Whitman” (“three children of Whitman”, 2014: online) e é argumentável que, considerando-se ele próprio descendente do Bardo, perpassasse no poema uma competição semi-jocosa, semi-feroz, pela aprovação do mais dileto.⁸ Por outro lado, a paternidade whitmaniana irmana o poeta com o próprio Pessoa e parece dar-lhe licença de encarná-lo, o que será também afim à ideia de “expansive poetics”: “He entered Whitman so I enter Pessoa no matter what they say besides dead he wouldn't object” (GINSBERG, 2007: 976). Esta expansão ao corpo do outro roça não só o patético quanto o abjeto, sugerindo mesmo uma profanação de cadáver equiparável à que veremos mais abaixo em relação a *O Virgem Negra* de Cesariny. Interessante é, no verso de Ginsberg, o uso da palavra “object” como verbo, manifestando a ambivalência entre duas das atitudes, o combate e a censura, no diapasão do conceito multiforme de “abjeccionismo” que será específico ao caso português e impulsionado por Cesariny. Entretanto, a ideia expansiva é potencialmente aplicável a *beats* e abjeccionistas, que, se por um lado, tomaram “a opção do feio como transgressão” (SOUSA, 2016: 87) por outro se constituíram sujeitos nos objetos admirados e os encarnaram tanto quanto objetaram a ordem das coisas, aviltando-a e aviltando-se, num gesto promotor da confluência do poético com o lodaçal vivo.

O vivo embrinca-se com a história e a profecia, tal como o sujeito se tensiona com o povo e a nação, de modos convolutos. Voltando à ascendência de *Leaves of Grass*, de Walt Whitman, assinalo a relevância do prefácio de 1855 e as suas emaranhadas assunções poético-políticas, já que o verso longo é comensurável com a expansão de um determinado povo e de um determinado território, entreabrindo as portas do imperialismo:

The American poets are to enclose old and new for America is the race of races. Of them a bard is to be commensurate with a people. To him the other continents arrive as contributions he gives them reception for their sake and his own sake. His spirit responds to his country's spirit he incarnates its geography and natural life and rivers and lakes. [...]

When the long Atlantic coast stretches longer and the Pacific coast stretches longer he easily stretches with them north or south. He spans between them also from east to west and reflects what is between them.

(WHITMAN, 1982: 6-7)

Deste prisma, “Salutations to Fernando Pessoa”, de Ginsberg, ganha contornos irônicos relativos ao fracasso da poesia-ação dentro da pólis. Note-se que os *beats* lançaram as suas redes artísticas justamente durante a época de suspeição do “Comité

⁸ Para uma leitura desta rivalidade à luz da “ansiedade da influência” de Harold Bloom, ver a conferência de António Feijó sobre o poema de Ginsberg no âmbito do ciclo “Pessoa Ressoa”, a 14 de julho de 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=s6NXHbST2gg> (no canal de YouTube da Casa Fernando Pessoa).

de Atividades Anti-Americanas”, criado pela Casa dos Representantes para vigiar as simpatias de esquerda, sobretudo artísticas, durante os finais dos anos 30 até ao final dos anos 70. De forma não uniforme, a política do movimento *beat* foi próxima do anarquismo, sendo Ginsberg o mais comprometido com uma organização comunista. Mas o poeta, que em “Howl” declarara santa a quinta internacional, refere-se em “Salutations to Fernando Pessoa” ao seu passado comunista como uma etiqueta juvenil, e talvez não totalmente compatível com a sua identidade gay: “True I was tainted Pinko at an early age a mere trifle” (GINSBERG, 2007: 977). Ele, que no poema “Kaddish” de ... recordara as reuniões de comités em que acompanhara a mãe tomada de um fervor revolucionário potencialmente enlouquecedor – cf. “your Communism—‘Paranoia’ into hospitals (2007: 219) – em “Salutations to Fernando Pessoa” retrata-se um pouco da devassa que lhe fez:

Frankly too Candid about my mother tho meant well
 Did Pessoa mention his mother? she's interesting,
 powerful to birth sextuplets
 Alberto Caeiro Alvaro de Campos Ricardo Reis Bernardo Soares & Alexander Search
 simultaneously]
 with Fernando Pessoa himself a classic sexophrenic
 (GINSBERG, 2007: 977)

O aproveitamento por Ginsberg do heteronimismo pessoano para uma irmanação dentro da marginalidade sexual tem também um subliminar correlato étnico – no tocante a uma ascendência judaica passível de ser atribuída a Pessoa.⁹

⁹ Curiosamente, esta é uma faceta comum com a revisão de Mário de Cesariny num dos três textos em que implicitamente glosa Pessoa, a peça *Auto de Jerusalém*. A segunda edição, em 1976, desta peça que foi refeita algumas vezes desde a primeira versão de 1964 – ampliando com isso um comentário à geração de Orpheu (ver SOUSA, 2024: 174 e 176 [nota 55]) – chama à liça a personagem de Pessoa como um “judeu estrangeiro”, doutor “em nada” e concubino celibatário de quatro homens:

SALOMÉ — Filha, os sonhos são dores... Também muito bom, também muito engraçado. Mas falta-lhe qualquer coisa! Falta-lhe... um bocado de caralho. Quem é o autor?

CORNELIUS MACISSUS — consultando um pequeno caderno — Fernandus Pessoas, um judeu estrangeiro. Doutor em... em... nada.

SALOMÉ — Ah. Um poeta que não é letrado.

MATATIAS — Ainda não foi descoberto pela Judá Editora.

SALOMÉ — Então é muito novo... ou muito velho?

MATATIAS — Creio que ambas as coisas, Sereníssima. Mal ganha para comer...

[...]

CORNELIUS MACISSUS — num brado e mirando o seu caderninho

Vive com quatro homens ao mesmo tempo!

SALOMÉ — Com quatro ao mesmo tempo? Mas então é riquíssimo!” (CESARINY, 1991: 95-96)

A expressão “Pessoa schmessoa”, com que termina “Salutations”, contém uma derivação de *schmooze*, termo oriundo do ídiche para conversa imprópria no templo, ou mais genericamente verborreia associada a um certo tipo de judeu (Oxford English Dictionary online) (*vide* Woody Allen). Para além do elo étnico, há no poema de Ginsberg implicaturas que revelam relações perversas entre tradução, diáspora e poética expansiva, assombradas pela ameaça de uma agenda expansionista. Lançam-se farpas ao imperialismo quer português quer americano, que ricocheteiam numa ambivalência sobre a expansividade e seus efeitos colaterais indesejados advindos do próprio ímpeto revolucionário dos poetas. Correlata desta, é a ambivalência entre o poeta / indivíduo dissidente, de espírito e linguagem filiados na anarquia, e a legitimidade da sua acumulação de capital inextrincável de um en viesamento nacionalista:

I'm American greatest Country in the world
right now End of XX Century tho Portugal
had a big empire in the 15th century never mind
now shrunk to a Corner of Iberian peninsula
whereas New York take New York for instance
tho Mexico City's bigger NY's richer think of Empire State
Building not long ago world empire's biggest skyscraper —

(GINSBERG, 2007: 976)

E, embora Ginsberg tenha afirmado na aula de Naropa não saber português, não creio que seja accidental o poeta decalcar do poema de Campos, “Salutations to Walt Whitman”, a deambulação “pela rua do Ouro acima [pensando em tudo o que não é a Rua do Ouro]”, substituindo-a por um caminho descendente: “Pessoa walked down Rua do Ouro only till 1936 [*sic*]. Apesar de errar no ano da morte do poeta, o que se tematiza aqui é a convivência com um capitalismo que se arrasta, e o emprego da ironia recai sobre o poeta do capitalismo tardio, i. e., o *beat* que envelheceu. Este será um ponto de ligação da segunda re-visão proposta para este ensaio, a do romance breve *Love in the Days of Rage* de Lawrence Ferlinghetti.

Ferlinghetti: paródia e simulações de um banqueiro antinómico

Com a dedicatória, “for Fernando Pessoa, whose anarchist preceded mine”, em *Love in the Days of Rage*, Lawrence Ferlinghetti recriou um banqueiro anarquista judeu de origem portuguesa. Chamou-o Julian Mendes, e o apelido evoca o da família materna do próprio autor, Mendes-Monsanto, descendente de judeus sefarditas portugueses. Julian, de quem conhecemos perto do fim do poema um amigo bastante mais rude, chamado Lemos Caiero), encontra em Paris, no virar da década de 60, a americana Annie e com ela viverá os fogosos e conturbados acontecimentos que estalarão na Sorbonne.

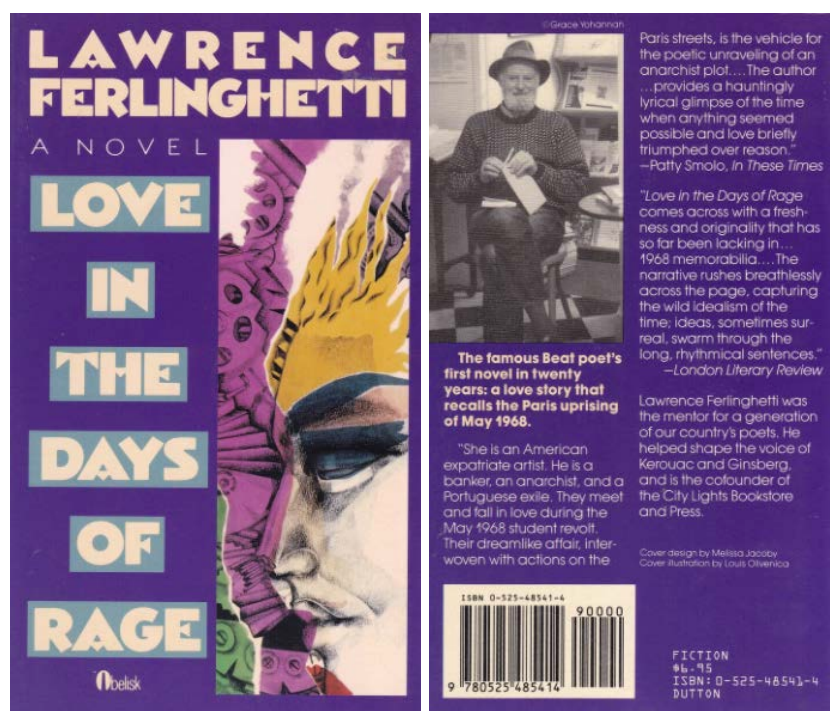


Fig. 1 e 2. *Love in the Days of Rage* (1988). Paperback.

Quero argumentar que autor entretece a sua autobiografia com a obra de Pessoa na construção do seu protagonista. O poeta, publicista e pintor, de mesclada identidade italiana, francesa, portuguesa e norte-americana, foi, depois frequentar a Sorbonne, o fundador, em 1953, da livraria City Lights, bem como da editora com o mesmo nome em 1955, cedo catapultadas para o centro da atenção mediática com o título *Howl*, do jovem Allen Ginsberg, em 1956. O confessionalismo cru e as obscenidades do livro levaram à detenção preventiva do editor e do seu sócio na altura, Shigeyoshi Murao. Após um longo processo jurídico, as queixas contra *Howl* acabaram por ser invalidadas, sendo que a inevitável publicidade ditou o sucesso do empreendimento de Ferlinghetti. Trinta anos volvidos, foi também Ferlinghetti que decidiu encomendar para a City Lights uma tradução de prosas de Pessoa, *Always Astonished*, ao poeta Edward Honig, incluindo-se nesta seleção “The Anarchist Banker” (1988, o mesmo ano da publicação de *Love in the Days of Rage*).

Se o recalcitrante herói Julian tem pontos biográficos em comum com Ferlinghetti, parte do seu discurso, como já o indicou George MONTEIRO (1998: 57-68), é decalcado de Fernando Pessoa no seu *O Banqueiro Anarquista*. Para o demonstrar, comparem-se os textos, em quadros divididos por argumentos.¹⁰

¹⁰ Para o texto de *O Banqueiro Anarquista*, utiliza-se aquele que foi publicado em 1922 na revista *Contemporânea*, embora conforme a edição ortograficamente atualizada de Manuela Parreira da Silva (PESSOA, 1999). Porém, Pessoa voltou ao texto no fim da vida, rescrevendo partes em 1935 e iniciando no mesmo ano uma tradução para inglês, reproduzida por Nicolás Barbosa na sua edição do texto para a editora colombiana Tragaluz (2013)

- a) A convicção de que o anarquismo deve ser a posição de todo aquele que percebe a injustiça da desigualdade humana como assente na ficção social:

Ora o que é um anarquista? É um revoltado contra a injustiça de nascermos desiguais <i>socialmente</i> – no fundo é só isto. E daí resulta, como é de ver, a revolta contra as convenções sociais que tornam essa desigualdade possível.	So what is an anarchist anyway, what is anarchism, in the end? It's the revolt inside of everybody against all that I've been describing! It's the natural revolt against social inequalities, not natural inequalities, which we're all born with....
(PESSOA, 1999: 17-18)	(FERLINGHETTI, 1988: 21)

- b) A descoberta de que o anarquismo organizado em coletivos reproduz tiranias e desigualdades:

[U]ns arrastavam outros por manhas e por artes para onde eles queriam. Não digo que fizessem isto em coisas graves [...]. Uns iam insensivelmente para chefes, outros insensivelmente para subordinados. [...] Por exemplo: dois dos rapazes iam juntos por uma rua fora; chegavam ao fim da rua, e um tinha que ir para a direita e outro para a esquerda; cada um tinha conveniência em ir para o seu lado. Mas o que ia para a esquerda dizia para o outro, “venha você comigo por aqui” [...] Um grupo pequeno, de gente sincera (garanto-lhe que era sincera!), estabelecido e unido expressamente para trabalhar pela causa da liberdade, tinha, no fim de uns meses, conseguido [...] a criação entre si de tirania.	And in the process of organizing underground action, we were—I came to realize—indeed creating a new little tyranny, even though it was a very small one which concerned only ourselves. [...] Ah, yes—there was the rub—our own little ideal group was far from ideal! We were all sincere, even desperate, and yet we were creating our own tyranny. Some were naturally leaders and others followers. And some naturally ended up doing what others said to do. So what was wrong with that if it was indeed “natural,” if it wasn't the result of repressive conditions? If someone said Go Right here, and another said Go Left, we went in the direction of the one who seemed to know best, et cetera.
(PESSOA, 1999: 39-41)	(FERLINGHETTI, 1988: 64)

- c) A rejeição da revolução social dirigista de massas (ou comunista):

[S]e, por um movimento brusco, se fizer a revolução social, fica implantada já, não a sociedade livre (porque para essa não pode a humanidade ter ainda preparação), mas uma ditadura daqueles que querem implantar a sociedade livre. [...] É este o argumento com que as bestas que defendem a “ditadura do proletariado” a defenderiam se fossem capazes de argumentar ou de pensar. [...] E você verá o que sai da Revolução Russa... Qualquer coisa que vai atrasar dezenas de anos a	[W]hat the Marxists called “recuperation” had already set in, with the unions already stealing the ball away from the original student movement, and the Communist Party beginning to play its opportunist and reactionary role, preventing any real revolution by supporting existing organizations and law-and-order, as it did in every incipient revolution around the world in the sixties.
--	--

realização da sociedade livre... Também o que era de se esperar de um povo de analfabetos e de místicos?...	
(PESSOA, 1999: 24-26)	(FERLINGHETTI, 1988: 79)

- d) A conclusão de que o anarquista deve combater as ficções sociais, mas agindo separadamente, pelo menos até ao dia em que estejam realizadas as condições para a sociedade livre:

[T]rabalharmos todos para o mesmo fim, mas separados. Trabalharmos todos para o mesmo fim anarquista, cada um contribui com o seu esforço para a destruição das ficções sociais, que é para onde o dirige, e para a criação da sociedade livre do futuro. [...] É claro que toda esta tática se aplica ao que eu chamei de período de preparação para a revolução social. [...] [R]eduzida a sociedade inteira ao estado de aceitação das doutrinas anarquistas, faltando só fazer a revolução social, então, para o golpe final, é que não pode continuar a ação separada.	Well, what was I to do then, when I had realized all this and saw it happening? Very simple! Work for the same ends, but work separately! Yes, that was it, that was it exactly. Working separately we'd all be separately free. [...] Of course I realized that this could only work during the early stages and that the final 'coup' could only be accomplished by acting together. But we were a long way from that!
(PESSOA, 1999: 47-48)	(FERLINGHETTI, 1988: 65)

- e) A convicção de que o gesto anarquista possível dentro dos limites do indivíduo é o de combater a maior das ficções sociais, o dinheiro, enriquecendo, para dele se libertar e poder estar à margem de todas as outras ficções:

[T]rabalhava pela liberdade, e havia de olhar as armas com que combatia a tirania? [...] O anarquista estúpido, que atira bombas e dá tiros, bem sabe que mata, e bem sabe que as suas doutrinas não incluem a pena de morte. Ataca uma imoralidade com um crime, porque acha que essa imoralidade pede um crime para se destruir. Ele é estúpido quanto ao processo, porque, como já lhe mostrei, esse processo é errado e contraproducente como processo anarquista; agora quanto à moral do processo ele é inteligente. Ora o meu processo estava certo, e eu servia-me legitimamente, como anarquista, de todos os meios para enriquecer. Hoje realizei o meu limitado sonho de anarquista prático e lúcido. Sou livre.	The idiot anarchist with his spiteful little bombs in the street firing at random knows damn well he's going to kill people even though his anarchist theories exclude capital punishment. He's violating his principles but he's right morally because he expects his violent act will make the future better, and I wanted to beat repression and poverty and establish a perfect state, and for that I used any means I could get hold of, without of course creating any new evils. Well, I freed myself from the system, by grasping the root of it, money!
(PESSOA, 1999: 58-59)	(FERLINGHETTI, 1988: 68-69)

A irónica falácia desta ciência política terá apelado a Ferlinghetti. Se iniciou a sua carreira editorial com escândalo e risco pessoal, logo a seguir conheceu o êxito literário com um dos livros de poesia mais badalados entre os mochileiros da sua geração: a coletânea *A Coney Island of the Mind* (1957), onde tentou associar a recreação costeira de Brooklyn com a antinomia possível entre o popular e o poder – i. e., “se não levarem muito a mal | uns quantos mortos cerebrais | nos postos mais altos | ou uma bomba ou duas | de vez em quando | nas vossas caras nuas.”¹¹

Resiliente e determinado, Ferlinghetti não parou de publicar obras suas e de outros, falecendo apenas a um mês de completar 102 anos, seguramente com crédito nos bancos de São Francisco devido ao pequeno império da sua chancela e livraria.

A personagem de Julian, porém, sempre misteriosa, não assume o corolário de inconsequência na ação revolucionária do banqueiro de Pessoa. Sem querer arruinar para potenciais leitores o final da trama de *Love in the Days of Rage*, direi só que a dada altura suspeitamos que ele afinal está organizado, ou pelo menos tem cúmplices assistindo-o numa missão especial e mais impactante para o poder financeiro centralizado de França do que as manifestações dos revoltosos de maio de 68. Há dois fatores que matizam o cinismo de Julian, ambos atribuíveis ao facto de Ferlinghetti construir um contraponto para o banqueiro: uma débil crença numa revolução porvir levada a cabo por atores diferentes (mulheres), e a complacência face ao ardor da sua amante americana.

Curiosamente, Annie também tem traços biográficos ferlinghettianos, sendo pintora e professora de arte – foi arte que Ferlinghetti foi estudar em Paris e a sua poesia desde sempre se enxertou de diálogo intersemiótico com pintores. Annie representa a crença utópica no poder transformador das rebeliões dos jovens; pelos seus olhos, Julian, ainda que anteveja o fracasso dessoroutra revolução social intentada pelo maio de 68 devido à “confiscação” pelos sindicatos comunistas, admite: “still [...] France would never be the same again” (FERLINGHETTI, 1988: 79). Só dando voz a Annie pode o romance imbuir-se de maior consecução de tal ideia, posto que para isso tenha de abdicar do discurso lógico em favor do lirismo e do fluxo de consciência. Quase no fim do livro, Annie, que antes já demonstrara o seu desprezo pelos dotes discursivos de Julian – “everything he was saying made perfect sense, everything made no sense at all” (FERLINGHETTI, 1988: 70) – antecipa uma “revolução verde” que infelizmente ainda está por chegar:

This whole new view a part of the rebellion of the sixties everywhere, a kind of “youthquake” against everything artificial and unnatural in modern life, and the French student revolt a part of the general worldwide cry of youth against the dehumanization of the human animal more and more separated from its animal roots, from earth itself, the green earth. The spirit of ‘sixty-eight was the first halting cry of what twenty years later would burst forth in a great new political movement, a new green movement, Green Power, which would have little to do

¹¹ Cito da minha tradução: *Uma Coney Island da Mente* (FERLINGHETTI, 2024: 201).

with all the old political labels like Marxist, Maoist, communist, Trotskyite, anarchist, Republican, Democrat, or whatever. It would be a whole new ball game, and it would sweep the world.
(FERLINGHETTI, 1988: 90)

Trata-se de uma nova ordem social a par com uma consciência eco-feminista, a da hipótese de Gaia, a mesma dos ativistas atuais quando clamam, inspirados por Greta Thunberg, serem a Terra em autodefesa.

Ferlinghetti sempre tentou sem grande sucesso descolar-se do rótulo *beat*, que se lhe colou devido aos seus sucessos editoriais – dizia ele que as suas influências haviam sido francesas, desde Rimbaud aos surrealistas e por via da pintura. A crença desse primeiro surrealismo na revolução e re-sexualização do amor, por via do acesso ao sonho e da reativação uma natureza humana animal, sensual, instintiva, é o que me parece representar Annie, designadamente nesta longa passagem:

[A]nd the sky cleared, and she dreamt on, in that lost time before dawn which is neither night nor morning, and he stirred and came over her, a soft sound in his throat, a different voice from his waking voice, much softer, yet a masculine sound, like an animal, an intelligent beast, a dreaming animal, and they like dreaming animals made love in the first light, in which mirrors reflecting their selves floated up, and the two mirrors merged into one mirror, their two images merged into one image reflected in a sea of other bodies, hordes of bodies merging into a horizon made of flesh and lost in the tide of morning, in a sleep of unchained prisoners, escapees who had been chained to rocks of reason upon steep mountains lost undersea [...]
(FERLINGHETTI, 1988:40)

O intercalamento do banqueiro lúcido e desencantado com o lírico feminino, amoroso e erotizado, através da sobreposição de duas imagens, é um processo que encontraremos também no terceiro re-visor de Pessoa, Mário de Cesariny, ainda que no seu caso através da sobreposição de diferentes géneros textuais pessoanos, quer reais quer apócrifos.

Cesariny: roubando o seu a seu dono (temos pena, capital!)

O poema mais central de *O Virgem Negra: Fernando Pessoa explicado às criancinhas Naturais e Estrangeiras* por M. C. V. (1989), começa “Aqui na orla da praia, mudo e contente do mar”. É também o poema com menor intervenção de Cesariny ao nível da criação de textos: todo ele é feito de colagens de trechos pessoanos, intercalando as quadras ortónimas (que começam precisamente no verso citado, datadas de 1929) com pedaços de cartas a Ofélia, distribuídas entre este e Campos, e finalizando com uma pequena manipulação de “Chuva Oblíqua”: “De noite ser, e primavera, | E eu estar de olhos fechados”.¹² Ora, se o primeiro verso é imediatamente evocativo do

¹² Veja-se o final da parte IV de “Chuva Oblíqua”: “De haver uma noite e Primavera lá fora | sobre o eu estar de olhos fechados...” (PESSOA, 2018: 42).

imaginário lusitano debruçado ao mar, segue-se, a espaços (intervalados com as cartas para Ofélia) um ambiente oceânico noturno que nos remete porventura para outros horizontes, e o próprio Pessoa, ledor de Whitman ou Poe talvez escrevesse glosando-os também. Ou seja, parte das quadras pode ser lida tanto em diálogo com o poeta norte-americano Whitman – por exemplo com o poema “As I ebb’d with the ocean of life”, ou com os versos “On the beach at night alone [...] I think a thought of the cleft of the universes and of the future” (WHITMAN, 1982: 400) – como com baladas marítimas de Poe, designadamente o poema “Annabel Lee” (que Pessoa traduziu) cujo desejo, no final, de morte “No sepulcro ao pé do mar, | Ao pé do murmúrio do mar” (PESSOA, 2011, 81) se repercute nos versos “Só, no silêncio cercado pelo som brusco do mar | Quero dormir sossegado, sem nada que desejar” (em CESARINY, 2017: 670). Pessoa desdobrou-se em várias vozes e ecoou muitas mais. O que Cesariny faz em boa parte de *O Virgem Negra*, e exemplarmente neste poema, é amplificar e re-significar o movimento do inter ao intra-textual, enquanto usa a linguagem de sedução jocosa das *Cartas a Ofélia* para desmentir o lamento de melancolia estoica de “um vago amor que nunca terei” (CESARINY, 2017: 670). Este método de colagem e confronto é, curiosamente, idêntico ao “recorte”, ou *cut-up*, que William Burroughs, um dos modelos da geração *beat*, popularizou na América do Norte a partir do surrealismo, ainda que no caso de Cesariny a técnica exiba uma manipulação deliberada, indo além “do acidente da espontaneidade” (BURROUGHS, 1978: 34) e, de resto, sublinhando, pela de-composição e recombinação, o fingimento pessoano.

Já o cadáver aparentemente “composto” de Fernando Pessoa aquando da sua transladação para os Jerónimos em 1985, revelando-se incorrupto, mas totalmente enegrecido, segundo relatos coevos, terá sido o catalisador de *O Virgem Negra*. Cesariny quis corromper a poesia do precursor e zombar do capital que a sua indústria cultural começava a circular, atendo-se a teorias mais ou menos psico-biográficas sobre o seu desejo hétero ou homoerótico, o sexo invertido ou a falta dele, ou o seu pendor para a histeria. Mas há muito mais: há a imitação e irritação dos jogos de “cartesia” e a contradição estudada ou a lógica de *reductio ad absurdum* (de que será exemplo máximo o tipo de anarquismo do banqueiro Pessoa) – “Co’a breca da antinomia” se começa, pois, o livro na sua “Prótese” (ou *pró-tese* – CESARINY, 2017: 629). Na verdade, o diálogo corrosivo com a complexidade e o jogo mistificador pessoano percorre a carreira de Cesariny, iniciando-se desde cedo com *Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos* (escrito em 1946 e publicado em 1953), onde se procuram centelhas na rotina de trabalhadores suburbanos sujeitos ao conservadorismo do Estado Novo:

Agora, regressão, milhões de anos para trás,
patas em vez de mãos, beijos em vez de lábios,
crocodilos a rir em corredores bancários
apesar das mulheres terem varrido muito bem o chão.

Agora tudo isto e nada disto.

(CESARINY, 2017: 448)

Outrossim, em “Aqui na orla da praia”, de *O Virgem Negra*, o conflito mais latente é o da desistência – mais ou menos lúcida, mais ou menos existencialista – contra o amor, e o mais subjacente (sugiro), o de Portugal, “orla morena calada e só”, antes império ambivalente da *Mensagem* pessoana, agora “de olhos fechados” contra a primavera (CESARINY, 2017: 669-71). Ora, se pensarmos que Cesariny se desdobra na primeira pessoa de Pessoa, a desilusão quer com o amor quer com o Portugal ideado contamina os polos e os poetas envolvidos. No caso do surrealista, o fracasso projeta-se na revolução político-poético-sexual que Abril não chegou a ser – e é por isso que podemos ler *O Virgem Negra* como continuação e expressão lapidar do projeto abjeccionista, tal como o descreveu Melo e Castro: “espécie de *underground* em que o modo de assumir a pequenez e o nojo da vida política e cultural portuguesa se transforma” (CASTRO, 1987: 67).

Aparece, assim, um verso fulcral no poema de Pessoa/Cesariny: “O amor é um sono que chega para o pouco ser que se é” (CESARINY, 2017: 670). Encontramo-lo também num texto bastante mais desbocado de *O Virgem Negra*, que começa pela pergunta “É importante foder (ou não foder)?” e apela à liberdade de costumes sexuais, mais termina com chispas subliminares à complacência com a estagnação conservadora que a indústria de Pessoa, apoiada em vagos chavões de saudosismo e póstuma glória, promove:

“O amor é um sono que chega para o pouco ser que se é”
Verso que, como sempre, terá ficado por perceber (por mim até).

.....
Também aquela do “outrora-agora” e do “ah poder ser tu sendo eu” foi um bom trabalho
Para continuar tudo co’a cara de caralho
Que todos já tinham e vão continuar a ter
Antes durante e depois de morrer

(CESARINY, 2017: 678)

Na senda desta interpretação, repare-se nas variações que Mário Cesariny faz da expressão profética de mudança que finaliza *Mensagem*: “É a Hora!” (PESSOA, 2020: 44). O texto *Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos*, escrito no coração da ditadura, inicia-se “Há uma hora, há uma hora certa | que um milhão de pessoas está a sair para a rua. | [...] Saímos? Mas sim, saímos!” (CESARINY, 2017: 447). Julgo que aí transparece de algum modo a esperança de que o povo não se deixe acomodar o seu marasmo, e que, no final, os braços do homem que subiu ao escadote para pendurar “Vota por Salazar”, ainda que “pingando água num balde”, sejam tão-só os de um “bom irmão | que anda a colar cartazes para não morrer de fome” (CESARINY, 2017: 453). Já em *O Virgem Negra*, sendo grande a desilusão com o ideal, se resta alguma

esperança é a de Portugal onde ele já não seja o que foi, ou o impositor de nacionalidade que continua a ser:

Os sebastiaças trombos não deixaram partir
Portugal para o Brasil.
[...]

Mas a Hora deixada ao sono vil
Dos que provendo tudo podem nada
Mais que o fogo senil
Do Império Final,
Cintila na amurada:
Não há Portugal e Brasil.
Brasil é Portugal.

(CESARINY, 2017: 660)

Se considerarmos que estas estrofes não apenas recontextualizam o poema final de *Mensagem*, “Nevoeiro”, mas também o trecho exclamativo de “Infante”, “Cumprir-se o Mar, e o Império se desfez. | Senhor, falta cumprir-se Portugal!” (PESSOA, 2020: 40), podemos subentender nos versos a indiciação de um ímpeto imperialista a que se contrapõe a ideia de Brasil como Portugal futuro.

*

Para concluir, Ginsberg, Ferlinghetti e Cesariny foram três poetas que na viragem da década de oitenta apresentaram uma reavaliação do potencial revolucionário da obra de Pessoa, bem como dos aspetos antinómicos de uma expressão política fascinada por ficções racionais, resvalando em falácias de acumulação de capital e expansionismo nacionalista. No tocante a equiparações entre charneira estética e avanço social, estes poetas terão tomado o exemplo de Pessoa, ou dos usos que dele se fez, como medida dececionante dos processos revolucionários de que eles próprios participaram: no caso de Ferlinghetti e Ginsberg o maio de 68 ou os protestos à Guerra do Vietname no plano político, e, no plano literário, a pugnacidade por uma poesia espontânea, expansiva, de intimidade, improviso e *performance*; no caso de Cesariny, o projeto surrealista-abjecionista, por um lado e, por outro, o de Portugal descinzado, algo por que se bateu o poeta ao longo da vida e não viu cabalmente realizado com o 25 de abril. Assim, os três aproveitaram Pessoa para endereçar as suas próprias contradições no plano ideológico, em grande parte coincidentes, nos surrealistas como nos *beats*, com a tensão entre a absoluta liberdade de expressão individual e o espartilho doutrinário e didatismo simplificado necessários para mobilizar quer grandes massas insurgentes quer grandes públicos leitores. No exercício de se reverem à luz do *aquém* de Pessoa, estes escritores podem ser lidos como completando o processo pós-moderno de desdobramento autoral (de forma bastante li-

teral na técnica de recorte e colagem usada por Cesariny ou no plágio instrumental de Ferlinghetti). Não deixam, por isso de relevar uma ânsia, ou ansiedade, de dar corpo ao que se rarefez: de incorporar Pessoa, corrigindo-o, revendo-o, diminuindo-o ou ampliando-o, por um processo parodístico com grau variável de radicalidade. Em Cesariny como em Ferlinghetti, o plágio e o *cut-up* podem ser vistos como corolários da dissolução autoral modernista, especialmente pulverizada no caso pessoano. Por último, talvez os três, mas mais declaradamente Ferlinghetti e Cesariny apresentam uma espécie de “cura” para o ceticismo revolucionário e/ou anarquista de Pessoa, que seria bandeira quer de *beats* quer de *surrealistas*: o amor contra todas as evidências. Por seu turno, Ginsberg e Cesariny parecem assumir uma atitude muito próxima do *shaming* do *rap* contemporâneo e que, como nesse gênero, tem a dupla função de escândalo e velada homenagem. Atendo-se ao poder subversivo do louvor que incorpora a abjeção, encarnam o corpo-escritor, um corpo esquisito que, se por um lado pretende retornar a um “eu” lírico que se expõe e despe, por outro se despede de autoria e recorre à máscara de pessoa-outra – ou do Pessoa que se deseja, o Pessoa com Vida.¹³

¹³ Subentende-se uma paranomásia com o título do congresso que motivou este texto, “Pessoa convidada pessoas: nos 90 anos da *Mensagem* e nos 50 anos do 25 de abril”, que decorreu na Universidade de Brasília de 7 a 9 de maio de 2024. Agradeço aos organizadores do encontro, Ana Clara Magalhães e Jeronimo Pizarro, o incentivo para tornar a minha comunicação neste ensaio, e também a Jeronimo Pizarro a sua generosa revisão.

Bibliografia

- BLANCO, José (2008). "Fernando Pessoa's Critical and Editorial Fortune in English: A Selective Chronological Overview". *Portuguese Studies*, vol. 24, n.º 2, pp. 13-32.
- BLOOM, Harold (1996). *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford: Oxford University Press. 2nd ed.
- BURROUGHS, William (1978). "The Cut-Up Method of Brion Gysin." *The Third Mind*. Livro de William Burroughs e Brion Gysin. New York: Vintage, pp. 34-38.
- CASTRO, E. M. de Melo e (1987). *As vanguardas na poesia portuguesa do século XX*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- CESARINY, Mário (2017). *Poesia*. Edicao, prefácio e notas de Perfecto E. Cuadrado. Lisboa: Assírio & Alvim.
- CHARTERS, Ann (1992) (ed.). *The Portable Beat Reader*. New York: Penguin.
- DE BASTOS, Ana Lucia (2012). "Dos poetas venezolanos lectores de Pessoa: Rafael Cadenas Eugenio Montejo". *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 1, primavera, pp. 187-224. <https://doi.org/10.7301/Z0V40SD3>
- FEIJÓ, António. (2022). "'Salutations to Fernando Pessoa' por Allen Ginsberg". Ciclo de Conferências "Pessoa Ressoa": www.youtube.com/watch?v=s6NXHbST2qg
- FERLINGHETTI, Lawrence (2024). *Uma Coney Island da Mente*. Tradução de Margarida Vale de Gato. Lisboa: Antígona.
- _____. (1988). *Love in the Days of Rage*. New York: E.P. Dutton.
- GINSBERG, Allen (2014). "Expansive Poetics – 16 (Fernando Pessoa – 1)" e "Expansive Poetics – 17 (Fernando Pessoa – 2)". The Allen Ginsberg Project, <https://allenginsberg.org>, 20 de janeiro.
- _____. (2007). *Collected Poems*. New York: Harper Perennial.
- _____. (1986). *Howl, Original Draft Facsimile, Transcript and Variant Versions*. Edited by Barry Miles. New York: Harper & Row.
- HONIG, Edwin (1978). "Fernando Pessoa nos Estados Unidos" [entrevista]. *Diário de Notícias*, Lisboa, 12 de outubro.
- LADEIRA, António (2019). "Fernando Pessoa nos Estados Unidos: redesenhando fronteiras". *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 16, outono, pp. 241-280. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.26300/en1y-7j92>
- MONTEIRO, George. (2016). "The enduring presence of Pessoa". *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 16, outono, pp. 219-225. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.7301/Z0VH5M1S>
- _____. (1998). *The Presence of Pessoa: English, American and Southern African Literary Responses*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- OLSON, Charles. "Projective Verse" (1997 [1950]). *Collected Prose*. Edited by Donald Allen and Benjamin Friedlander. Berkeley: University of California Press, pp. 239-249
- PAWLIK, Joanna (2013). "Surrealism, Beat Literature and the San Francisco Renaissance". *Literature Compass*, vol. 10, n.º 2, pp. 97-110. <https://doi.org/10.1111/lic3.12029>
- PESSOA, Fernando (2020). *Mensagem*. Edição de Jerónimo Pizarro. Leituras do texto de António Cirurgião, Onésimo T. Almeida, Helder Macedo, José Barreto. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____. (2018). *Antologia Mínima*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____. (2014). *Obra Completa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello. Lisboa: Tinta-da-china
- _____. (2013). *El banquero anarquista y una entrevista sensacional*. Tradução, edição e notas de Nicolás Barbosa. Medellín: Tragaluz.
- _____. (2011). *Principais Poemas de Edgar Allan Poe*. Introdução de Fernando Pessoa; traduções de Fernando Pessoa e Margarida Vale de Gato; edição, prefácio e notas de Margarida Vale de Gato. Lisboa: Guimarães [Babel].

- _____ (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edição de Jeronimo Pizarro. Lisboa: INCM.
- _____ (1999). *O Banqueiro Anarquista*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- RAMALHO, Maria Irene (2021). *Fernando Pessoa e Outros Fingidores*. Lisboa: Tinta-da-china.
- RODITI, Édouard (1955). "The Several Names of Fernando Pessoa". *Poetry*, vol. 87, Oct.-Mar., pp. 40-44.
- SOUSA, Rui (2024). *Cesariny e o Monstro Pessoa: (re)visões de Fernando Pessoa na obra de Mário Cesariny (1944-2006)*. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____ (2016). *A Presença do Abjecto no Surrealismo Português*. Lisboa: Esfera do Caos.
- WHITMAN, Walt (1982). *Poetry and Prose*. Edited by Justin Kaplan. New York: Library of America.

MARGARIDA VALE DE GATO é professora e investigadora na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em Estudos Norte-Americanos e Tradução Literária. Dentro dessas áreas tem publicado ensaios académicos, principalmente sobre Edgar Allan Poe – tradução e edição da sua *Obra Poética Completa* (2009) ou a co-edição de *Translated Poe* e *Anthologizing Poe* (2014 e 2020) – bem como sobre relações entre Pessoa e a literatura norte-americana, e estudos de pedagogia colaborativa em tradução literária. Traduziu para português, entre outros, Henri Michaux, Nathalie Sarraute, W. B. Yeats, Mark Twain, Marianne Moore, Vladimir Nabokov, Jack Kerouac, Iris Murdoch, Alice Munro. Publicou os livros de poesia *Lançamento* (2016), *Atirar para o Torto* (2010), e *Mulher ao Mar*, um projeto em curso cuja última edição é *Mulher ao Mar e Corsárias* (2023).

MARGARIDA VALE DE GATO teaches and researches in the School of Arts and Humanities, University of Lisbon, in American Studies and Literary Translation. In these areas, she has published scholarship, mainly on Edgar Allan Poe—edition and translation of his *Obra Poética Completa* in 2009, or the co-edition of *Translated Poe* and *Anthologizing Poe* (2014 and 2020)—but also on the connections between Fernando Pessoa and US literature, as well as studies on collaborative pedagogy of literary translation and creative writing. She has translated into Portuguese, among others, Henri Michaux, Nathalie Sarraute, Yeats, Mark Twain, Marianne Moore, Vladimir Nabokov, Jack Kerouac, Iris Murdoch, Alice Munro. She has published the poetry collections *Lançamento* (2016), *Atirar para o Torto* (2010), e *Mulher ao Mar* [Woman Overboard], a work in progress whose latest edition is *Mulher ao Mar e Corsárias* (2023).

Pessoa na voz de Pessoa: A tradução inglesa de *O Banqueiro Anarchista*

[Pessoa in Pessoa's Voice:
The English Translation of *The Anarchist Banker*]

Nicolás Barbosa*

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Banqueiro Anarquista, Tradução, Anarquist Banker, Inglês.

Resumo

Entre as múltiplas facetas de Fernando Pessoa, a de tradutor tem ocupado uma parte significativa dos estudos recentes. Pessoa não só escreveu sobre a sua visão da tradução literária, mas também foi ele próprio tradutor, vertendo para o português, inglês e francês textos de outros autores, como Edgar Allan Poe ou José de Espronceda. Neste artigo será analisado um dos casos em que Pessoa atuou como tradutor não de outros autores, mas de si mesmo, traduzindo parcialmente para inglês uma das suas obras mais emblemáticas: *O Banqueiro Anarchista*. Serão examinadas as escolhas de tradução, as implicações interpretativas em inglês, e as alterações em relação ao texto original em português, nas quais o autor propôs novas abordagens de trechos específicos, desta vez não através das suas habituais reedições e reelaborações, mas sim através da tradução.

Keywords

Fernando Pessoa, Banqueiro Anarquista, Translation, Anarchist Banker, English.

Abstract

Among the multiple facets of Fernando Pessoa, that of translator has occupied a significant part of recent studies. Pessoa not only wrote about his vision of literary translation but was also himself a translator, rendering into Portuguese, English, and French texts by other authors, such as Edgar Allan Poe or José de Espronceda. This article will analyze one of the cases in which Pessoa acted not as a translator of other authors, but of himself, partially translating into English one of his most emblematic works: *The Anarchist Banker*. The translation choices, the interpretative implications in English, and the alterations in relation to the original text in Portuguese will be examined, analyzing how the author proposed new approaches for specific passages, this time not through his usual re-editions and revisions of supposedly finished works, but through translation.

* Professor da Universidad de los Andes – Departamento de Humanidades y Literatura – Departamento de Lenguas y Cultura.

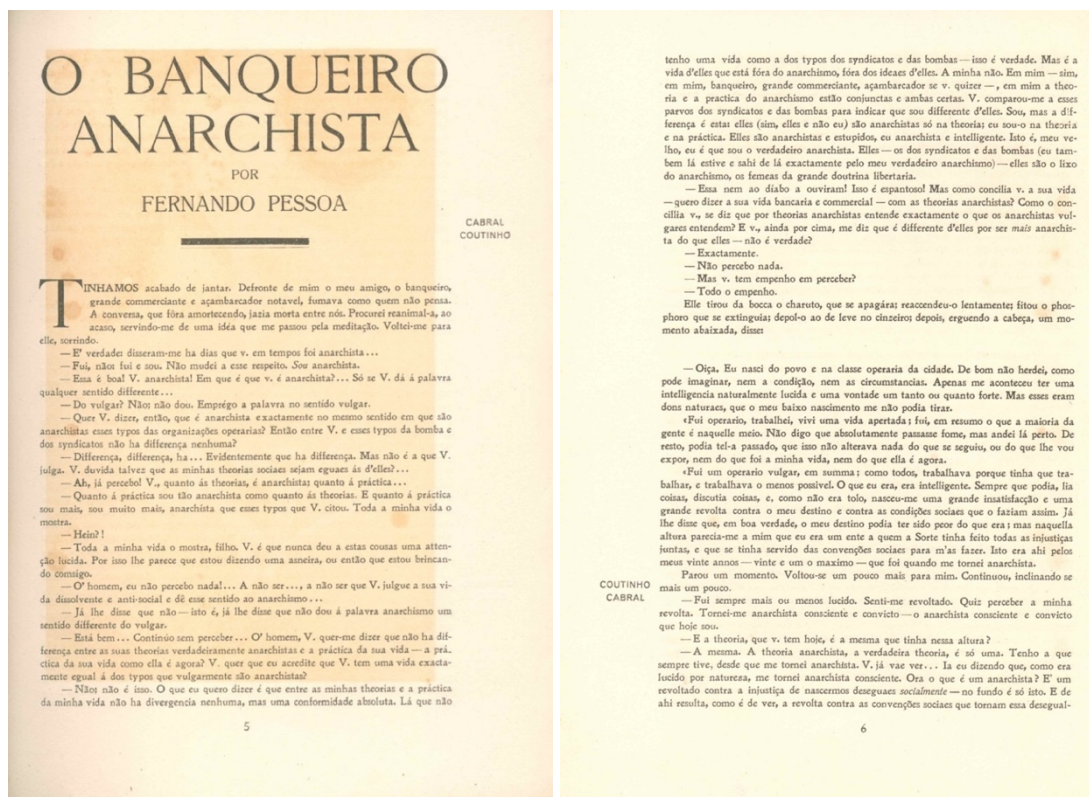
Além de escrever e refletir sobre a arte da tradução literária, o próprio Fernando Pessoa traduziu obras suas e de outros autores para português, inglês e francês. Exemplos notáveis incluem a tradução parcial de espanhol para inglês que Pessoa realizou da obra *El estudiante de Salamanca*, um conto em verso publicado em 1840 pelo escritor espanhol José de Espronceda (ver BARBOSA, 2016: 323-404), e a tradução de inglês para português que Pessoa fez de *The Raven*, de Edgar Allan Poe (ver PESSOA, 1924: 27-29), entre outros. Estas traduções são amplamente conhecidas e estudadas pela crítica, como no trabalho de Jorge WIESSE-REBAGLIATI, que publicou um estudo da métrica e a rima na tradução inglesa de *El estudiante de Salamanca* (2016: 193-218). Contudo, como afirma Claudia J. Fischer, “[p]ouco sabemos [do trabalho de Pessoa] enquanto tradutor da própria produção literária” (1). A faceta de Pessoa como tradutor de si próprio ainda conta com poucos estudos críticos, entre cujas exceções está o trabalho de Fischer, que em 2012 publicou pela primeira vez a totalidade de fragmentos em francês e inglês que Pessoa traduziu da peça *O Marinheiro*: “Se Álvaro de Campos, por exemplo, se dedicou à auto-tradução de dois de seus poemas, deixando-nos versos de ‘Opiary’ e de ‘Naval Ode’, já o ortónimo escolheu ‘O Marinheiro’ [...] para verter para as línguas francesa e inglesa” (FISCHER, 2012: 1).

Como indica Arnaldo Saraiva no seu estudo de 1996 sobre a faceta de Pessoa como tradutor de poesia: “O tradutor concebido por Pessoa não pode [...] sentir-se em posição subalterna em relação ao autor traduzido. Se à partida o texto a traduzir se lhe impõe como modelo, logo ele o remodela ou modeliza e o anula como modelo sobrepondo-lhe outro modelo, o seu [...]. O bom tradutor não *copia* para outra língua, porque *cria* ou *recria* noutra língua” (46; ctd. em WIESSE-REBAGLIATI, 2016: 195-196). Tendo em conta a necessidade de aprofundar a abordagem crítica de Pessoa especialmente enquanto tradutor de si próprio, e de examinar estas traduções (mesmo que parciais) como criações e modelos autónomos do tradutor-autor, neste texto analisarei a tradução parcial para inglês que Pessoa fez do texto *O Banqueiro Anarchista*¹ e examinarei algumas escolhas de tradução, alterações em relação ao texto original e possíveis implicações interpretativas de um trabalho de tradução que, por vezes, é, para usar as palavras de Saraiva, um novo modelo que cria e recria um texto original em outra língua (neste caso, a inglesa).

Pessoa publicou *O Banqueiro Anarchista* em 1922, no primeiro número da revista *Contemporanea* (ver Fig. 1 e 2). Conforme amplamente conhecido, o texto consiste em um diálogo entre dois homens, ocorrido após um jantar: o primeiro (um banqueiro) busca persuadir o segundo (um interlocutor pouco perspicaz) de que, sem ir contra a lógica, ele é simultaneamente um anarquista e um banqueiro. A obra é quase inteiramente composta por diálogos e é dividida em seis cenas ou momentos de diálogo distintos, separados por um espaço tipográfico. Cada cena culmina com

¹ Os títulos e as citações dos textos em português seguem a ortografia original em que foram escritos e publicados.

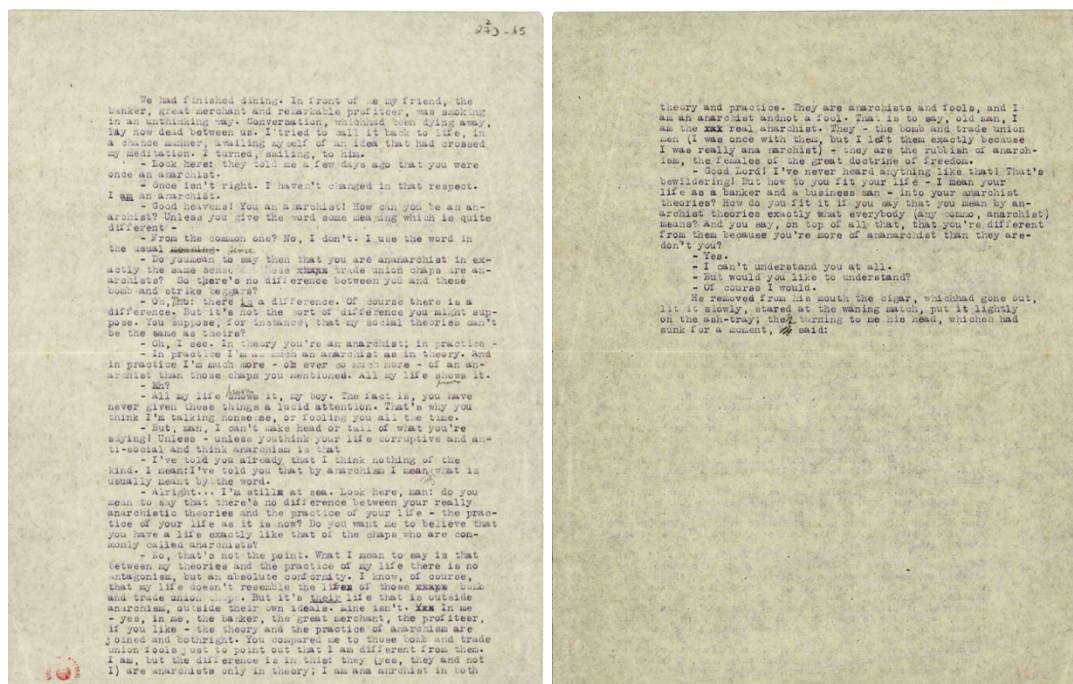
as únicas indicações externas ao diálogo, assemelhando-se às didascálias de uma peça teatral, que delineiam elementos e adereços do cenário e evidenciam mudanças nas ações e movimentos das duas personagens.



Figs. 1 e 2. Primeira e segunda páginas de “O Banqueiro Anarchista”, *Contemporanea*, n.º 1, Lisboa, maio de 1922, pp. 5 e 6.

No espólio pessoano encontra-se uma tradução para inglês de *O Banqueiro Anarchista* que o autor iniciou antes da sua morte, em 1935, e que teria planeado para publicação nesse mesmo ano (ver Fig. 3 e 4). A tradução está datilografada numa folha de 21,5 × 27,4 centímetros, e apresenta algumas emendas e acrescentos a lápis, tanto no rosto como no verso da folha, abrangendo apenas a primeira das seis cenas do conto. Trata-se, portanto, do rascunho parcial e inacabado de uma tradução, que não representa uma versão final nem mesmo quase finalizada. Em vez disso, esta tradução evidencia o contínuo processo de reflexão e revisão que *O Banqueiro Anarchista* (como muitos outros textos de Pessoa) atravessou mais de uma década depois de ter sido escrito e publicado², assim como um interesse ou um impulso em dar vida ao texto em outro idioma com um possível interesse em entrar no âmbito editorial anglófono.

² Ellen SAPEGA afirma que os trabalhos de rescrita treze anos depois do ano de publicação do texto original sugerem que *O Banqueiro Anarchista* é, como a conhecemos, possivelmente uma história inacabada (1989: 114).

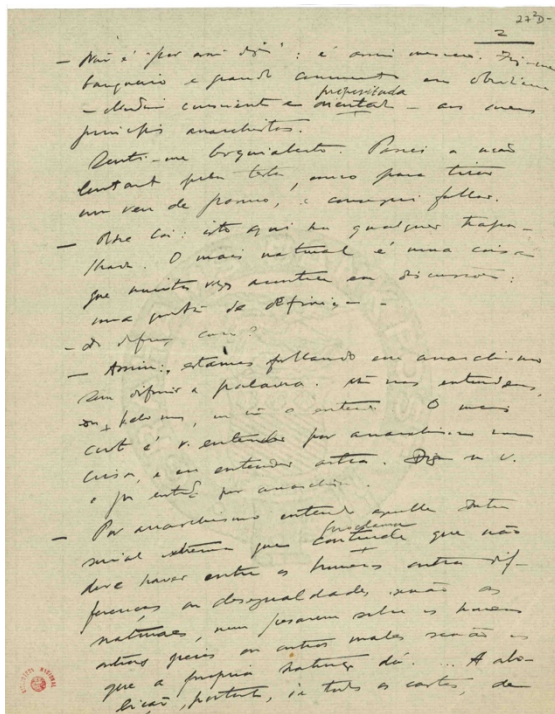
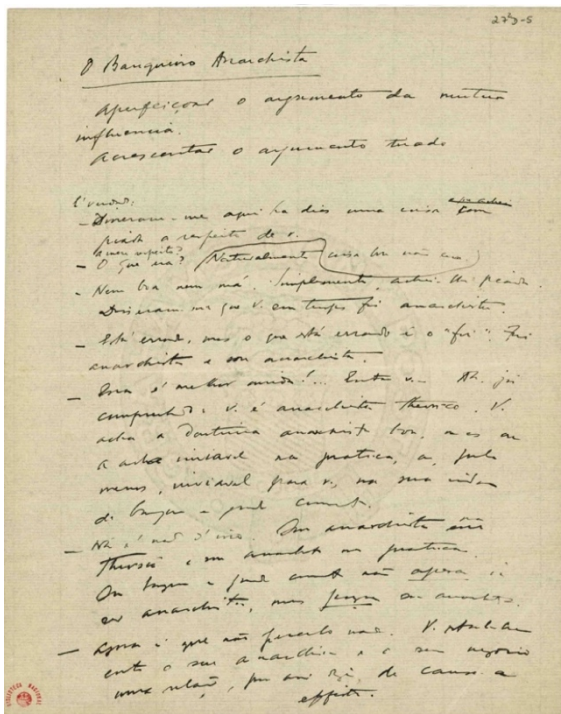


Figs. 3 e 4. Primeira e segunda páginas da tradução parcial para inglês de “O Banqueiro Anarquista”, (Biblioteca Nacional de Portugal, Espólio 3 [Fernando Pessoa], BNPE/E3, 272 D-15^e e 16^a).

Ver a transcrição completa no Anexo 1.

Além da tradução para inglês, em 1935, Pessoa também começou a reescrever, em português, algumas passagens não sequenciais do conto. Pessoa não só reescreveu, mas também acrescentou, um total de seis passagens independentes escritos ao longo de dezasseis páginas, as quais evidenciam que ele, de facto, continuava a repensar o texto, mesmo em português. Estes fragmentos, como foi analisado por Ana María JAIMES (2017), caracterizam-se por: 1) dar uma maior visibilidade à figura do interlocutor, que é menos passivo do que no texto original (por exemplo, as didascálias finais de cada cena também se referem aos movimentos do interlocutor: “Senti-me boquiaberto. Passei a mão lentamente pela testa, como para tirar um veu de pasmo, e consegui fallar”); e 2) apresentar um tom retórico muito mais sentimental e mais afastado da retórica fria do texto original, sugerindo uma adesão a teorias anarquistas baseadas no sentimento (por exemplo, o banqueiro diz: “bastava sentar-me á mesa pa[ra] encontrar argumentos, desde as mesmas queixas e zangas até ao que estava em cima da mesa, o que estava para cinco e tinha que se fazer chegar para onze... Bastava isto e tudo mais [...]” ou “O anarquismo é um regime de amor”) (ver Anexo 2).

A seguir, analisarei e compararei o texto original e a tradução para inglês, tendo em consideração que, dado que a tradução para inglês não é uma versão finalizada, dela não se extrai uma leitura definitiva, mas sim um conjunto de indícios e uma fotografia que corresponde a um momento específico de escrita. Esta abordagem pode oferecer pistas sobre planos de mudanças que motivaram o projeto de reescrita e de tradução do texto em 1935.



Figs. 5 e 6. Duas das dezasseis páginas que conformam os textos alternos de “O Banqueiro Anarchista” (BNP/E3, 27² D-5¹ e 6¹). Ver a transcrição completa no Anexo 2.

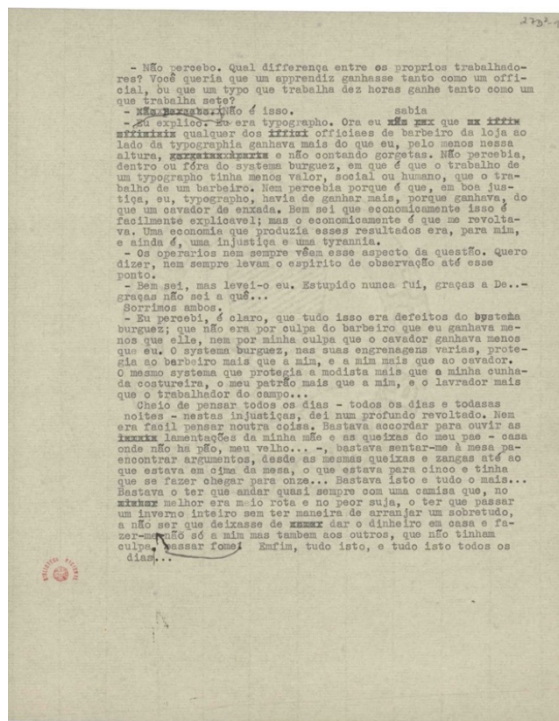


Fig. 7. Uma das dezasseis páginas que conformam os textos alternos de “O Banqueiro Anarchista” (BNP/E3, 27² D-9^r). Ver a transcrição completa no Anexo 2.

Veja-se o parágrafo de abertura do conto (ver Fig. 8, 9 e 10):

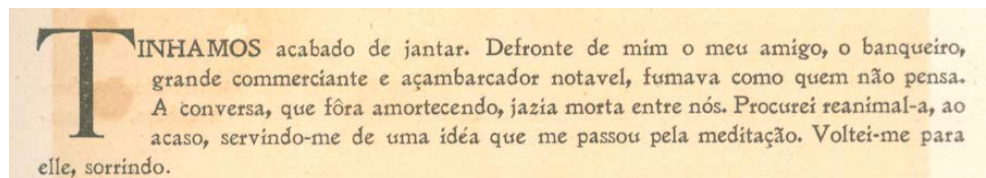


Fig. 8. Fragmento da primeira página de "O Banqueiro Anarchista".

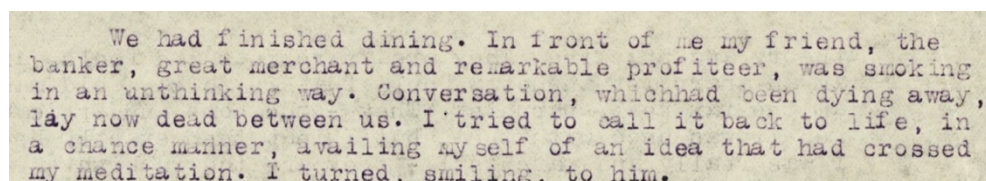


Fig. 9. Fragmento da primeira página da tradução parcial para inglês (BNP/E3, 272 D-15').

Versão em português (1922)	Tradução para inglês (1935)
Tinhamos acabado de jantar. Defronte de mim o meu amigo, o banqueiro, grande commerciante e açambarcador notavel, fumava como quem não pensa. A conversa, que fôra amortecendo, jazia morta entre nós. Procurei reanimal-a, ao acaso, servindo-me de uma idéa que me passou pela meditação. Voltei-me para elle, sorrindo.	We had finished dining. In front of me my friend, the banker, great merchant and remarkable profiteer, was smoking in an unthinking way. Conversation, which had been dying away, lay ¹ now dead between us. I tried to call it back to life, in a chance manner, availing myself of an idea that had crossed my meditation. I turned, smiling, to him.
	¹ l<i>/a\y

Fig. 10. Transcrição das Fig. 8 e 9.³

Neste parágrafo inicial, observa-se que Pessoa respeita a sintaxe portuguesa e transpõe, para inglês, uma sintaxe quase idêntica sempre que possível. Notemos como, de uma língua para outra, coincidem as posições ocupadas pelas locuções adverbiais ("Defronte de mim" → "In front of me"); pelos sujeitos gramaticais ("o meu amigo" → "my friend" e "A conversa" → "Conversation"); pelos incisos explicativos e as orações subordinadas ("grande commerciante e açambarcador notavel" → "great merchant and remarkable profiteer", "que fôra amortecendo" → "which had been dying away" e "ao acaso" → "in a chance manner"); e pelos predicados gramaticais.

Esta fidelidade sintática denota uma preocupação com a sequencialidade, relevante por ser coerente com a importância da sequencialidade argumentativa e sintática no conto, um argumento meticolosa e sequencialmente desenvolvido. Na fálacia retórica que o banqueiro precisa formular, a ordem dos fatores altera, de facto,

³ Segue-se o sistema de símbolos das transcrições genéticas da obra de Fernando Pessoa: < > para segmentos riscados; " para espaços deixados em branco pelo autor; < > / \ para substituição por sobreposição (<substituído> /substituto\); e [↑] para acrescento na linha superior.

o resultado.⁴ A tradução, como se observa, respeita as unidades sintáticas, por vezes em detrimento de soluções que em inglês sejam mais sonoras ou de prosa menos interrompida.

Por exemplo, a frase “Procurei reanimal-a, ao acaso, servindo-me de uma idéia que me passou pela meditação” poderia ter sido traduzida como “I inadvertently tried to call it back to life”. Em vez disso, Pessoa mantém o lugar do inciso (“in a chance manner”), que corta a sonoridade e a sintaxe mais natural em inglês. Isto é consistente com a tendência de Pessoa, ao longo da tradução, a não alterar a posição dos incisos. Neste caso, enquanto locução adverbial anterior ao verbo, o inciso cumpre uma função retórica: salientar a ideia do acaso. Portanto, a decisão de Pessoa de manter o lugar do inciso é coerente com uma das ironias centrais do texto: segundo a narração, o diálogo sobre o anarquismo do banqueiro nasce a partir da irrupção do “acaso”, mas a própria retórica do texto acaba por demonstrar o contrário. O diálogo nasce a partir do desenho meticuloso de uma argumentação premeditada. A ênfase no acaso mediante um inciso é uma ironia, e uma mentira, cuja posição na frase não parece ser acidental.

Há, evidentemente, exceções na fidelidade à sintaxe original, como os casos em que a língua inglesa não oferece outra opção (por exemplo, na colocação dos adjetivos, como em “remarkable profiteer”). Além disso, há uma variação na colocação de alguns incisos ou descrições, como o caso de “sorrindo” e “smiling” na última frase do parágrafo introdutório. Em português, o sorriso é, devido à sua posição final na frase, um pensamento tardio, enquanto em inglês passa a ser o centro visível e o núcleo do sentido da frase. Na forma de um inciso, o sorriso em inglês divide a frase: do lado esquerdo fica o “eu”, o banqueiro, e do direito, o interlocutor. No meio, fica o sorriso, como se o inciso expandisse a frase (como se a própria frase estivesse a sorrir e a abrir-se), separando as suas duas componentes principais, sujeito e complemento, nos dois extremos opostos. Esta sintaxe inglesa acaba por espelhar a estrutura geral do conto: há dois polos ligados por um discurso baseado na ironia e no humor.

Vale a pena salientar a conotação da tradução de “açambarcador” por “profiteer” (em vez de “monopolizer” ou “hoarder”), considerando que “profiteer” deriva de “profit” (do verbo latino “proficere”, cuja etimologia significa “aproveitar”) e que, mais do que transmitir o sentido de apropriar-se de mais do que é necessário, em inglês tem o significado de especular e lucrar excessivamente numa época de crise ou de guerra. Este pormenor é relevante porque implica que a tradução adquire,

⁴ Nas palavras de K. David JACKSON: “‘O Banqueiro Anarquista’, classified by Fernando Pessoa as a ‘conto de raciocínio’, foregrounds in its title both a paradox and a contradiction in terms, and the story that unfolds in the form of a Socratic pseudo-dialogue treats the reader to an astonishing and versatile exposition of logic. Sophism, subversion, and subterfuge are called to the service of truth, which is but another player in the malleable rhetoric of life, in the exercise of what Jorge de Sena described as Pessoa’s ‘diabolical capacity for reasoning’” (2006: 209).

assim, uma conotação política ligeiramente mais acentuada, que indiretamente situa o banqueiro num período histórico de crise.⁵

Na frase “A conversa, que fôra amortecendo”, tanto na versão original como na sua tradução (“Conversation, which had been dying away”) observamos uma ênfase na duração e progressão da ação. No caso do português, esta ênfase é marcada pelo verbo “fôra”, enquanto pretérito mais-que-perfeito, e pelo gerúndio do verbo “amortecer”. A tradução mantém essa mesma gradualidade através do mesmo tempo e modo verbal (“had been dying”) e, além disso, reforça o sentido de progressão com a locução verbal “dying away”, que significa enfraquecer ou desaparecer gradualmente. O advérbio “away”, que indica uma direção fora de um ponto de referência, contribui para o sentido de gradualidade, de uma conversa que, tal como o cigarro e o fumo do banqueiro, está lentamente a mover-se numa direção oposta à do banqueiro, até desaparecer e fundir-se no ar.

Logo a seguir, o verbo “jazer” é traduzido por “lay”. No entanto, no documento observamos um “i” riscado, sugerindo uma possível confusão entre os verbos “lay” e “lie”. É crucial distinguir entre ambos os verbos, uma vez que não partilham o mesmo significado. “To lay” é um verbo transitivo (como, por exemplo, na frase “lay the book down” [“deite o livro”]) e o seu pretérito simples é “laid”. Por outro lado, “to lie” é um verbo intransitivo que não denota a ação de colocar ou deitar um objeto (o banqueiro não deita nem deixa cair a conversa), mas sim um estado intrínseco de um objeto que se encontra numa posição plana ou sobre uma superfície. Em outras palavras, o que diríamos em inglês seria “the conversation lies down” (esta última, de forma intransitiva) em vez de “the banker lays down the conversation” [“a conversa jaz” em vez de “o banqueiro deita a conversa”]. O ponto de confusão reside no pretérito simples de “lie” ser “lay”, o que significa que o “lay” mencionado aqui corresponde ao pretérito simples do verbo “lie”. É relevante notar que Pessoa tenha optado pelo verbo “to lie” em vez do verbo “to lay”, pois ao escolher um verbo intransitivo em detrimento de um transitivo, sugere que a conversa possui um impulso próprio, não sendo um objeto direto do banqueiro e, portanto, não sendo uma consequência das suas ações. Neste verbo reside o efeito retórico que enfatiza como o argumento do banqueiro existe por si só e se sustenta autonomamente, em vez de ser (como de facto é) uma construção subjetiva (e, portanto, um objeto direto) de um determinado indivíduo.

⁵ “The publication date of [*O Banqueiro Anarchista*] is meaningful considering that it took place only five years after the Russian Revolution and four years after the end of World War I. It is also relevant since it is precisely around 1922 when Álvaro de Campos begins to establish himself as a solid prose writer, and *O Banqueiro Anarchista*, with a content of porous borders between heteronym and orthonym authorship, constitutes an anticipation. [...] In [a self-interview that Campos wrote in 1925, he] criticizes — with tantamount sarcasm and irony — the political situation in England and Portugal, Russian Bolchevism [...] and labor unions [...], and regrets that Europe remains anchored to ‘velhas ficções políticas, reliquias de uma epocha extincta’” (BARBOSA, 2014: 30-31).

No final do parágrafo inicial, é necessário notar o uso da palavra “meditação” e a sua tradução literal: “meditation”. Em vez de ter mantido a imagem do cruzamento na frase “crossed my meditation”, a frase poderia ter sido traduzida como “it occurred to me”, uma expressão menos elaborada e mais coloquial. No entanto, a tradução literal reflete a importância de distinguir entre o pensamento (ou a mente) e a meditação. Esta última designa um discurso reflexivo de um indivíduo, ou um curso de ideias que, baseadas na contemplação, persuadem outros a segui-las. A meditação, portanto, implica observação, persuasão, discurso e sequencialidade. No entanto, a meditação do banqueiro quer dar a aparência de não ser planeada: passa por ele e cruza-o, como algo espontâneo, sendo assim outro elemento que, com ironia, disfarça a retórica meticulosa do discurso.

Examinemos o início do diálogo no conto (ver Fig. 11, 12 e 13).

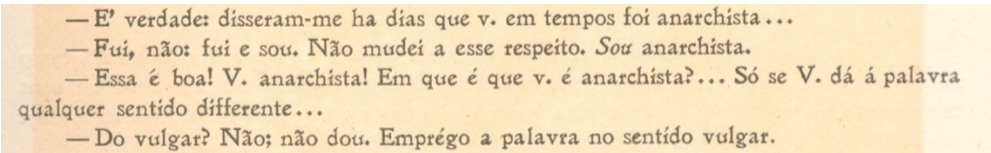


Fig. 11. Fragmento da primeira página de “O Banqueiro Anarchista”.

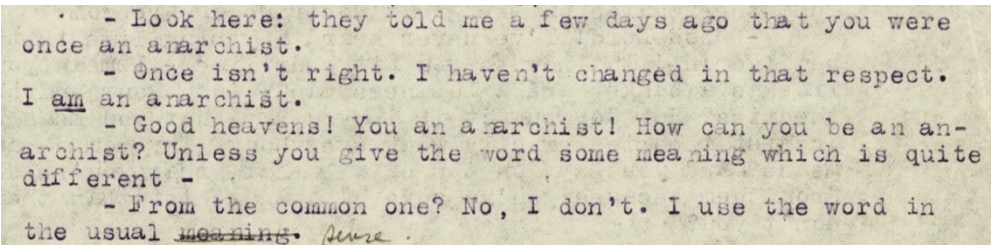


Fig. 12. Fragmento da primeira página da tradução parcial para inglês (BNP/E3, 27ª D-15ª).

Versão em português (1922)	Tradução para inglês (1935)
— É verdade: disseram-me ha dias que v. em tempos foi anarchista... — Fui, não: fui e sou. Não mudei a esse respeito. Sou anarchista. — Essa é boa! V. anarchista! Em que é que v. é anarchista?... Só se V. dá á palavra qualquer sentido differente... — Do vulgar? Não; não dou. Emprégo a palavra no sentido vulgar.	— Look here: they told me a few days ago that you were once an anarchist. — Once isn't right. I haven't changed in that respect. I am an anarchist. — Good heavens! You an anarchist! How can you be an anarchist? Unless you give the word some meaning which is quite different... — From the common one? No, I don't. I use the word in the usual sense.² ² <meaning.> sense.

Fig. 13. Transcrição das Fig. 11 e 12.

A resposta do banqueiro à primeira intervenção do interlocutor é eficaz retoricamente pela sua brevidade e repetição. O banqueiro repete o verbo e o tempo da pergunta, o verbo “ser” no pretérito (“fui, não; fui e sou”), como modo de refutar a

afirmação do interlocutor, e acrescenta uma terceira repetição no presente, “sou”, enfatizando assim o facto de a ação não ter sido concluída no passado. Em inglês, a resposta recorre não à repetição do verbo (não diz, por exemplo “Not that I was. I was and still am”), mas à repetição do advérbio temporal “once”. Esta decisão funciona ritmicamente e mantém o efeito sonoro e persuasivo de repetir uma sílaba da pergunta como forma de expressar oposição na resposta (aliás, uma característica linguística do modo em que se produzem respostas em português).

Contudo, a resposta perde contundência ao não repetir, nela própria, o advérbio como mecanismo para enfatizar o erro do interlocutor. Diz “Once isn’t right”, sem um complemento repetitivo análogo ao “fui e sou”, como seria, por exemplo, “Not once: once and ever since”. Com a omissão de “fui e sou”, e ao optar por responder não através da repetição do verbo “ser”, mas sim do advérbio, o banqueiro desloca a ênfase do problema central, que deixa de ser a questão de ele *ser ou não* banqueiro e anarquista, para passar a ser *quando* foi ou é banqueiro e anarquista.

Em inglês, Pessoa traduz a palavra “sentido” de duas maneiras: “meaning” e “sense”, e, de facto, risca “meaning” na sua segunda ocorrência. Esta falta de consistência pode denotar uma hesitação em relação aos múltiplos significados da palavra “sentido” em português, o que é sintomático do tópico central deste conto: a elasticidade de um significante em relação aos seus múltiplos sentidos. Enquanto “sense” alude aos sentidos físicos, “meaning” remete, etimologicamente, para a mente (“mean” deriva de “mind”), assim como para a ideia de meio, como na expressão “means to”, que indica modo ou veículo.

O diálogo entre o banqueiro e o interlocutor continua (ver Fig. 14, 15 e 16).

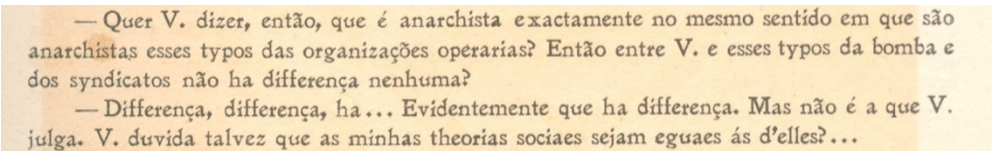


Fig. 14. Fragmento da primeira página de “O Banqueiro Anarquista”.

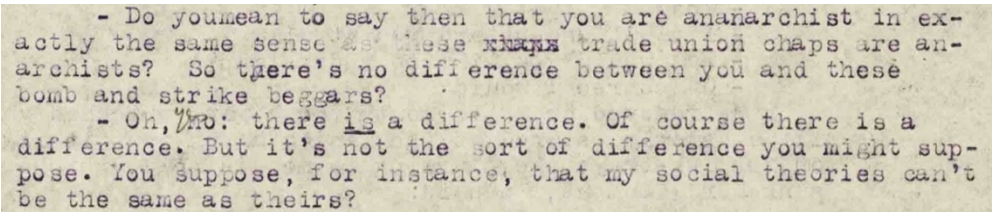


Fig. 15. Fragmento da primeira página da tradução parcial para inglês (BNP/E3, 272 D-15).

Versão em português (1922)	Tradução para inglês (1935)
— Quer V. dizer, então, que é anarquista exactamente no mesmo sentido em que são anarquistas esses typos das organizações operarias? Então entre V. e	— Do you mean to say then that you are an anarchist in exactly the same sense as these trade union chaps ³ are anarchists? So there’s no difference between you and these bomb and strike beggars?

esses tipos da bomba e dos sindicatos não ha diferença nenhuma? — Diferença, diferença, ha... Evidentemente que ha diferença. Mas não é a que V. julga. V. duvida talvez que as minhas theorias sociaes sejam eguaes ás d’elles?...	— Oh, yes:⁴ there is a difference. Of course there is a difference. But it’s not the sort of difference you might suppose. You suppose, for instance, that my social theories can’t be the same as theirs? ³ these <chaps> trade union chaps ⁴ no [↑ yes]
---	--

Fig. 16. Transcrição das Fig. 14 e 15.

Neste excerto da tradução do primeiro diálogo, Pessoa mantém a repetição “anarchista [...] anarchistas”, que não é necessária do ponto de vista gramatical, sendo, portanto, um indicador do uso da repetição como elemento retórico. Além disso, traduz de duas maneiras a palavra “typos”: “chaps” e “beggars”, esta última não no sentido de “mendigo”, mas no sentido mais arcaico de “tipo” ou “sujeito”, geralmente pertencente a uma classe social inferior. Existe uma conotação em “chaps” e “beggars” que “typos” não possui: a de um homem jovem. Portanto, cabe questionar a presença da idade como assunto relevante na construção das personagens, sobre o qual a tradução para inglês parece querer fornecer mais indícios do que o texto original ou, pelo menos, levantar mais explicitamente questões em relação à idade: quantos anos pode ter o banqueiro?; o “Once” na frase “Once isn’t right. [...] I am an anarchist” refere-se a um tempo passado remoto?; existe uma diferença de idades considerável entre o banqueiro e o interlocutor, ou entre o banqueiro e os sujeitos dos sindicatos que ele critica?

Observemos as repetições do conceito “diferença”. Em português, as repetições (tanto da pergunta quanto da resposta) são consecutivas. Essa continuidade não é mantida em inglês. A resposta “Diferença, diferença, ha...” é traduzida como “Oh, yes: there is a difference”. Como indicado pelo fac-símile e pela transcrição genética nas Figuras 15 e 16, Pessoa inicialmente escreveu “Oh, no”. A hesitação revela uma leve dificuldade na tradução do duplo negativo do português (característico das línguas românicas), o qual não pode ser reproduzido em inglês. Pessoa opta por não enfatizar de outra forma a questão da diferença. Por exemplo, poderia ter escrito: “no difference whatsoever” ou “no difference at all”. No entanto, a ênfase da repetição na resposta em português (“Diferença, diferença”) é compensada na tradução com um “is” sublinhado. Assim, na tradução, Pessoa não ignora a necessidade de ênfases retóricas no diálogo, seja através da repetição, seja por meio de escolhas tipográficas.

Examinemos o fragmento do diálogo seguinte (ver Fig. 17, 18 e 19).

— Ah, já percebo! V., quanto às theorias, é anarchista; quanto á práctica...

— Quanto á práctica sou tão anarchista como quanto ás theorias. E quanto á práctica sou mais, sou muito mais, anarchista que esses typos que V. citou. Toda a minha vida o mostra.

— Hein?!

— Toda a minha vida o mostra, filho. V. é que nunca deu a estas cousas uma attenção lucida. Por isso lhe parece que estou dizendo uma asneira, ou então que estou brincando comsigo.

Fig. 17. Fragmento da primeira página de “O Banqueiro Anarchista”.

- Oh, I see. In theory you're an anarchist; in practice -

- In practice I'm as much an anarchist as in theory. And in practice I'm much more - oh ever so much more - of an anarchist than those chaps you mentioned. All my life shows it.

- Eh?

- All my life ^{shows} it, my boy. The fact is, you have never given these things a lucid attention. That's why you think I'm talking nonsense, or fooling you all the time.

Fig. 18. Fragmento da primeira página da tradução parcial para inglês (BNP/E3, 27^a D-15^a).

Versão em português (1922)	Tradução para inglês (1935)
— Ah, já percebo! V., quanto às theorias, é anarchista; quanto á práctica... — Quanto á práctica sou tão anarchista como quanto ás theorias. E quanto á práctica sou mais, sou muito mais, anarchista que esses typos que V. citou. Toda a minha vida o mostra. — Hein?! — Toda a minha vida o mostra, filho. V. é que nunca deu a esta cousas uma attenção lucida. Por isso lhe parece que estou dizendo uma asneira, ou então que estou brincando comsigo.	— Oh, I see. In theory you're an anarchist; in practice... — In practice I'm as much an anarchist as in theory. And in practice I'm much more — oh ever so much more — of an anarchist than those chaps you mentioned. All my life proves⁵ it. — Eh? — All my life proves⁶ it, my boy. The fact is, you have never given these things a lucid attention. That's why you think I'm talking nonsense, or fooling you all the time. ⁵ shows [□ proves] ⁶ shows [↑ proves]

Fig. 19. Transcrição das Fig. 17 e 18.

A versão em inglês das frases “E quanto á práctica sou mais, sou muito mais, anarchista que esses typos que V. citou. Toda a minha vida o mostra” revela uma preocupação mais explícita pela persuasão. O inciso “oh ever so much more” não apenas é consistente com a lógica do inciso original (“sou muito mais”), mas também consegue ampliar e expandir a ideia de o banqueiro ser mais anarquista do que os outros: o que em português se consegue com uma palavra (“muito”), em inglês é expresso através de toda uma locução que inclui uma exclamação (“oh”), dois advérbios intensificadores (“ever” e “so”), e o advérbio que, em rigor, corresponde à tradução exata da citação original: “much”.

Mais abaixo, observamos a palavra “shows”, que é a tradução direta de “mostra”, e que Pessoa substitui por “proves”. Produz-se, portanto, uma diferença de

sentido: “mostra” não tem a mesma carga argumentativa, retórica e até manipuladora da palavra “proves”. Poder-se-ia debater qual tipo de retórica acaba por ser mais eficaz: a persuasão ativa e contenciosa ou a retórica disfarçada de passividade e imparcialidade, como no caso da palavra “shows”, por ser um verbo que manipula o interlocutor e o leitor sem que necessariamente eles se apercebam. A ocorrência de “proves” como alternativa de “shows” surge duas vezes e é feita a lápis junto ao texto datilografado, o que pode indicar que houve um esforço consciente por substituir todas as ocorrências do verbo “mostrar” por uma alternativa retórica e certamente mais contundente.

Passemos ao seguinte fragmento do diálogo inicial (ver Fig. 20, 21 e 22).

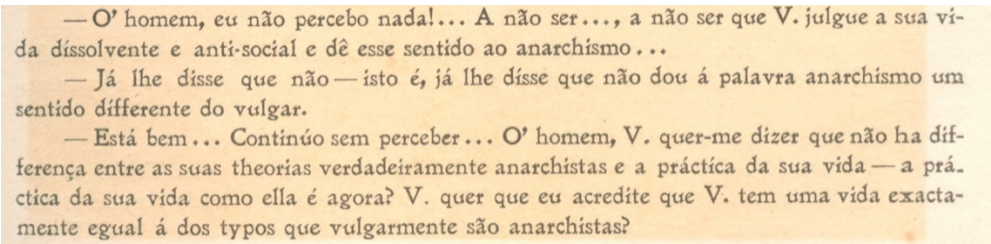


Fig. 20. Fragmento da primeira página de “O Banqueiro Anarchista”.

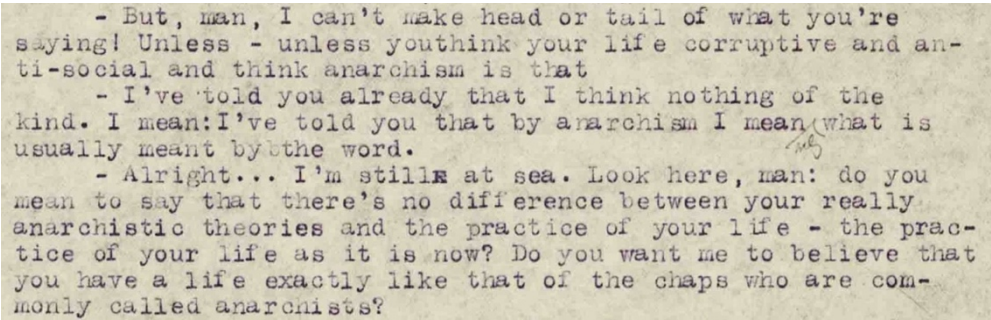


Fig. 21. Fragmento da primeira página da tradução parcial para inglês (BNP/E3, 272 D-15).

Versão em português (1922)	Tradução para inglês (1935)
— Ó homem, eu não percebo nada!... A não ser..., a não ser que V. julgue a sua vida dissolvente e anti-social e dê esse sentido ao anarchismo... — Já lhe disse que não — isto é, já lhe disse que não dou á palavra anarchismo um sentido differente do vulgar. — Está bem... Continúo sem perceber... Ó homem, V. quer-me dizer que não ha differença entre as suas theorias verdadeiramente anarchistas e a prática da sua vida — a práctica da sua vida como ella é agora? V. quer que eu acredite que V. tem uma vida exactamente igual á dos typos que vulgarmente são anarchistas?	— But, man, I can't make head or tail of what you're saying! Unless — unless you think your life corruptive and anti-social and think anarchism is that.⁷ — I've told you already that I think nothing of the kind. I mean: I've told you that by anarchism I mean only what⁸ is usually meant by the word. — Alright... I'm still⁹ at sea. Look here, man: do you mean to say that there's no difference between your really anarchistic theories and the practice of your life — the practice of your life as it is now? Do you want me to believe that you have a life exactly like that of the chaps who are commonly called anarchists?

	⁷ that[.] ⁸ mean [□ only] what ⁹ still<e>
--	--

Fig. 22. Transcrição das Fig. 20 e 21.

Na frase traduzida “But, man, I can’t make head or tail of what you’re saying!”, observamos que a exclamação original, “Ó”, é substituída por “But”. Mais uma vez, a tradução introduz uma linguagem mais explicitamente contenciosa. O “but”, em rigor, não tem um sentido estritamente lógico: não compreender o que o banqueiro diz não contradiz o facto de o banqueiro afirmar que o interlocutor acha que ele está a dizer uma asneira. De facto, faz sentido que ele não compreenda nada do que o banqueiro diz, e, portanto, a consequência não pode ser uma contradição disjuntiva introduzida por “but”.

Além disso, observamos uma tendência à metáfora sempre que se traduz o verbo “perceber”. “[E]u não percebo nada” é traduzido como “I can’t make head or tail of what you’re saying”, em vez de “I don’t understand a thing” ou “I understand nothing”. O interlocutor recorre a uma metáfora que envolve um animal, uma ordem e uma inversão para exprimir a sua falta de compreensão, o que revela parte do mecanismo do engano argumentativo: a dificuldade de estabelecer um início e um fim do argumento, ou a incapacidade de distinguir o início do fim; em outras palavras, criar a ilusão circular de que algo é o seu contrário. O banqueiro é anarquista por ser banqueiro? Ou é banqueiro pelo facto de ele ser anarquista? Além disso, no final do trecho, encontramos novamente uma metáfora: “Continuo sem perceber” é traduzido como “Alright... I’m still at sea”, através da qual não compreender um argumento é, sintomaticamente, comparado a ser um navegante perdido no mar, ou seja, alguém para quem o início e o fim do horizonte são indistinguíveis.

Consideremos a frase “unless you think your life corruptive and anti-social and think anarchism is that”, na qual “julgar” é traduzido como “think” (e não “suppose”, como antes). Isto sugere uma diferença entre “think” e “suppose”, que proporciona à tradução um sentido de maior certeza, ou seja, uma (falsa) factibilidade. Um caso semelhante ocorre na frase “a não ser que V. [...] dê esse sentido ao anarquismo”, que, em inglês, é traduzida como “unless you think [...] anarchism is that”. A ideia de “dar um sentido” é substituída novamente por “think”. Esta escolha de tradução é eloquente porque parece querer apresentar uma retórica mais persuasiva. “To think”, isto é, “pensar” é diferente de “dar um sentido a uma coisa”, dado que esta última ressalta a atribuição de um sentido, enquanto a primeira, embora também opere com base nesse fim, a atribuição de um sentido, oculta mais o ato subjetivo de interpretar. Ao optar por “think” em vez de uma solução como “unless that is the meaning you give the word” (que é a tradução que usa antes), o autor dissimula o papel ativo do banqueiro na manipulação semântica.

Mais para o fim do diálogo, lemos a seguinte explicação por parte do banqueiro (ver Fig. 23, 24, 25, 26 e 27).

— Não; não é isso. O que eu quero dizer é que entre as minhas theorias e a práctica da minha vida não ha divergencia nenhuma, mas uma conformidade absoluta. Lá que não tenho uma vida como a dos typos dos syndicatos e das bombas — isso é verdade. Mas é a vida d’elles que está fóra do anarchismo, fóra dos ideaes d’elles. A minha não. Em mim — sim, em mim, banqueiro, grande commerciante, açambarcador se v. quizer —, em mim a theoría e a practica do anarchismo estão conjunctas e ambas certas. V. comparou-me a esses parvos dos syndicatos e das bombas para indicar que sou differente d’elles. Sou, mas a differença é esta: elles (sim, elles e não eu) são anarchistas só na theoría; eu sou-o na theoría e na práctica. Elles são anarchistas e estupidos, eu anarchista e intelligente. Isto é, meu velho, eu é que sou o verdadeiro anarchista. Elles — os dos syndicatos e das bombas (eu também lá estive e sahi de lá exactamente pelo meu verdadeiro anarchismo) — elles são o lixo do anarchismo, os femeas da grande doutrina libertaria.

Figs. 23 e 24. Fragmento da primeira e da segunda páginas de “O Banqueiro Anarchista”.

- No, that's not the point. What I mean to say is that between my theories and the practice of my life there is no antagonism, but an absolute conformity. I know, of course, that my life doesn't resemble the life of those bomb and trade union chaps. But it's their life that is outside anarchism, outside their own ideals. Mine isn't. ~~Yes~~ In me - yes, in me, the banker, the great merchant, the profiteer, if you like - the theory and the practice of anarchism are joined and both right. You compared me to those bomb and trade union fools just to point out that I am different from them. I am, but the difference is in this: they (yes, they and not I) are anarchists only in theory; I am an anarchist in both theory and practice. They are anarchists and fools, and I am an anarchist and not a fool. That is to say, old man, I am the ~~xxx~~ real anarchist. They - the bomb and trade union men (I was once with them, but I left them exactly because I was really an anarchist) - they are the rubbish of anarchism, the females of the great doctrine of freedom.

Figs. 25 e 26. Primeira e segunda páginas da tradução parcial para inglês (BNP/E3, 27² D-15^v).

Versão em português (1922)	Tradução para inglês (1935)
— Não; não é isso. O que eu quero dizer é que entre as minhas theorias e a práctica da minha vida não ha divergencia nenhuma, mas uma conformidade absoluta. Lá que não tenho uma vida como a dos typos dos syndicatos e das bombas — isso é verdade. Mas é a vida d’elles que está fóra do anarchismo, fóra dos ideaes d’elles. A minha não. Em mim — sim, em mim, banqueiro, grande commerciante, açambarcador se v. quizer —, em mim a theoría e a practica do anarchismo estão conjunctas e ambas certas. V. comparou-me a esses parvos dos syndicatos e das bombas para indicar que	— No, that’s not the point. What I mean to say is that between my theories and the practice of my life there is no antagonism, but an absolute conformity. I know, of course, that my life doesn’t resemble the life ¹⁰ of those bomb and trade union chaps. ¹¹ But it’s <i>their</i> life that is outside anarchism, outside their own ideals. Mine isn’t. In me — yes, ¹² in me, the banker, the great merchant, the profiteer, if you like — the theory and the practice of anarchism are joined and both right. You compared me to those bomb and trade union fools just to point out that I am different from them. I am, but the difference is in this: they (yes,

sou diferente d'elles. Sou, mas a diferença é esta: elles (sim, elles e não eu) são anarquistas só na theoria; eu sou-o na theoria e na práctica. Elles são anarquistas e estupidos, eu anarquista e intelligente. Isto é, meu velho, eu é que sou o verdadeiro anarquista. Elles — os dos syndicatos e das bombas (eu tambem lá estive e sahi de lá exactamente pelo meu verdadeiro anarchismo) — elles são o lixo do anarchismo, os femeas da grande doutrina libertaria.	they and not I) are anarchists only in theory; I am an anarchist¹³ in both theory and practice. They are anarchists and fools, and I am an anarchist and not a fool. That is to say, old man, I am the real¹⁴ anarchist. They — the bomb and trade union men (I was once with them, but I left them exactly because I was really an anarchist)¹⁵ — they are the rubbish of anarchism, the females of the great doctrine of freedom. ¹⁰ li<v>/f\ e<s> ¹¹ those <chaps> bomb and trade union chaps ¹² <Yes> In me – yes ¹³ Corrigimos lapso. Pessoa escreveu: ana anrchist ¹⁴ <ral> real ¹⁵ Corrigimos lapso. Pessoa escreveu: ana narchist
--	---

Fig. 27. Transcrição das Fig. 23, 24, 25 e 26.

Observemos que na frase “entre as minhas theorias e a práctica da minha vida não ha divergencia nenhuma, mas uma conformidade absoluta”, a noção de “divergência” é traduzida como “antagonism”. O termo “divergência”, embora implique a noção de diferença, não necessariamente inclui uma conotação de antagonismo. Assim, há uma contenção, uma disputa, que é enfatizada na tradução para inglês.

Ao mesmo tempo, o tom contencioso é matizado na tradução de “os femeas da grande doutrina libertaria”. “[T]he females” perde o efeito dissonante que produz a falta de concordância de género entre o artigo “os” e o substantivo “fêmeas”. Em vez de optar por uma tradução que mantivesse o sentido pejorativo de prostituta ou concubina da expressão “os fêmeas”, Pessoa opta pela palavra mais próxima etimologicamente, “females”, que em inglês não mantém o mesmo sentido pejorativo.

Por último, na frase “Elles são anarquistas e estupidos, eu anarquista e intelligente”, chama a atenção que Pessoa traduz “inteligente” por “not a fool” (em vez de “intelligent”). Nesta decisão, a tradução revela um aspeto central desta obra e da sua abordagem lógica: o estratagem na retórica persuasiva do banqueiro fundamenta-se na definição de um conceito com base em aquilo que o conceito não é. Ao não criar uma oposição antonímica entre a estupidez e a inteligência, a tradução impede que o conceito da inteligência exista autonomamente. Em vez disso, a inteligência aparece neste texto como a ausência da estupidez, ou seja, a negação do contrário. Esta lógica de definições baseadas nos contrários é a que, mais adiante, permitirá ao banqueiro estabelecer o silogismo central no seu argumento: 1) os tipos dos sindicatos não são anarquistas; 2) o banqueiro não é como os tipos dos sindicatos; e 3) portanto ele é anarquista:

“[I]f anarchism is A and B, and those who call themselves anarchists *are neither* A nor B but C and D, then they *are not* anarchists. If the banker is *neither* C nor D, then he *is not* like them, which means that he *is not* like those who *are not* anarchists; consequently, he *is* an anarchist. Certainly, the similarity between the argumentative structure of the banker and the Aristotelian model [of the reduction to the absurd] is not accidental.

(BARBOSA, 2014: 38)

A tradução para inglês de Pessoa revisita *O Banqueiro Anarchista* e mantém uma preocupação por criar uma retórica consciente das emoções e da sua própria lógica e sequencialidade. Um exame das escolhas lexicais, sintáticas e estilísticas da versão inglesa demonstra momentos hesitantes e ambíguos que reconfiguram alguns significados e põem em causa a elasticidade dos significantes. A tradução de Pessoa revela uma consistência respeito aos recursos retóricos que o autor incorpora já no texto original de 1922 e que mantém na tradução. A repetição de estruturas sintáticas, por exemplo, serve como mecanismo para construir ritmo e ênfase, e revela que Pessoa não ignora os mecanismos por trás do seu objetivo retórico. O respeito pela sintaxe original e a reprodução inalterada dos incisos contribuem para a construção de um discurso igualmente incisivo e, portanto, persuasivo, que disfarça a meticulosidade do argumento sob uma aparência de espontaneidade. Além disso, a tradução apresenta uma tendência à metáfora e, por momentos, uma linguagem mais explicitamente contenciosa. Ao mesmo tempo que alguns dos conceitos essenciais no argumento do banqueiro são traduzidos livremente (remetendo assim a conotações ligeiramente diferentes), a estrutura sintática da tradução apresenta uma língua inglesa próxima da sintaxe portuguesa. Isto acaba por reproduzir a estrutura mais circular e repetitiva da língua original, dois elementos que não parecem ser acidentais em um protagonista e um texto que se sustentam em uma ilusão persuasiva da circularidade.

Anexo 1.

Transcrição genética da tradução parcial para inglês de *O Banqueiro Anarchista*, escrita por Fernando Pessoa em 1935.

We had finished dining. In front of me my friend, the banker, great merchant and remarkable profiteer, was smoking in an unthinking way. Conversation, which had been dying away, lay¹ now dead between us. I tried to call it back to life, in a chance manner, availing myself of an idea that had crossed my meditation. I turned, smiling, to him.

— Look here: they told me a few days ago that you were once an anarchist.

— Once isn't right. I haven't changed in that respect. I *am* an anarchist.

— Good heavens! You an anarchist! How can you be an anarchist? Unless you give the word some meaning which is quite different...

— From the common one? No, I don't. I use the word in the usual sense.²

— Do you mean to say then that you are an anarchist in exactly the same sense as these trade union chaps³ are anarchists? So there's no difference between you and these bomb and strike beggars?

— Oh, yes:⁴ there *is* a difference. Of course there is a difference. But it's not the sort of difference you might suppose. You suppose, for instance, that my social theories can't be the same as theirs?

— Oh, I see. In theory you're an anarchist; in practice...

— In practice I'm as much an anarchist as in theory. And in practice I'm much more — oh ever so much more — of an anarchist than those chaps you mentioned. All my life proves⁵ it.

— Eh?

— All my life proves⁵ it, my boy. The fact is, you have never given these things a lucid attention. That's why you think I'm talking nonsense, or fooling you all the time.

— But, man, I can't make head or tail of what you're saying! Unless — unless you think your life corruptive and anti-social and think anarchism is that.⁷

— I've told you already that I think nothing of the kind. I mean: I've told you that by anarchism I mean only what⁸ is usually meant by the word.

— Alright... I'm still⁹ at sea. Look here, man: do you mean to say that there's no difference between your really anarchistic theories and the practice of your life — the practice of your life as it is now? Do you want me to believe that you have a life exactly like that of the chaps who are commonly called anarchists?

— No, that's not the point. What I mean to say is that between my theories and the practice of my life there is no antagonism, but an absolute conformity. I know, of course, that my life doesn't resemble the life¹⁰ of those bomb and trade union chaps.¹¹ But it's *their* life that is outside anarchism, outside their own ideals. Mine isn't. In me — yes,¹² in me, the banker, the great merchant, the profiteer, if you like

— the theory and the practice of anarchism are joined and both right. You compared me to those bomb and trade union fools just to point out that I am different from them. I am, but the difference is in this: they (yes, they and not I) are anarchists only in theory; I am an anarchist¹³ in both theory and practice. They are anarchists and fools, and I am an anarchist and not a fool. That is to say, old man, I am the real¹⁴ anarchist. They — the bomb and trade union men (I was once with them, but I left them exactly because I was really an anarchist)¹⁵ — they are the rubbish of anarchism, the females of the great doctrine of freedom.

— Good Lord! I've never heard anything like that! That's bewildering! But how do¹⁶ you fit your life — I mean your life as a banker and a business man — into your anarchist theories? How do you fit it if you say that you mean by anarchist theories exactly what everybody (any common¹⁷ anarchist) means? And you say, on top of all that, that you're different from them because you're more of an anarchist than they are — don't you?

— Yes.

— I can't understand you at all.

— But would you like to understand?

— Of course I would.

He removed from this mouth the cigar, which had gone out, lit it slowly, stared at the waning match, put it lightly on the ash-tray; then¹⁸ turning to me his head, which he¹⁹ had sunk for a moment, said:²⁰

Notas genéticas

- 1 <i>/a\y
- 2 <meaning.> sense.
- 3 these <chaps> trade union chaps
- 4 no [↑ yes]
- 5 shows [□ proves]
- 6 shows [↑ proves]
- 7 that[.]
- 8 mean [□ only] what
- 9 still<e>
- 10 li<v>/f\e<s>
- 11 those <chaps> bomb and trade union chaps
- 12 <Yes> In me – yes
- 13 Corrigimos lapso. Pessoa escreveu: ana anrchist
- 14 <ral> real
- 15 Corrigimos lapso. Pessoa escreveu: ana narchist
- 16 Corrigimos lapso. Pessoa escreveu: to
- 17 Corrigimos lapso. Pessoa escreveu: commo,
- 18 the<,>/n\
- 19 Corrigimos lapso. Pessoa escreveu: whichheh
- 20 <he> said

Anexo 2

Transcrição genética parcial de um dos fragmentos alternativos de *O Banqueiro Anarchista*, escritos por Fernando Pessoa em 1935 (correspondem às folhas BNP/E3, 27² D-5^r, 6^r e 9^r).⁶

É verdade:

- Disseram-me aqui ha dias uma coisa com piada¹ a respeito de v.
- A meu respeito?² Coisa boa não era naturalmente.³
- Nem boa nem má. Simplesmente, achei-lhe piada. Disseram-me que v. em tempos foi anarchista.
- Está errado, mas o que está errado é o “foi”. Fui anarchista e sou anarchista.
- Essa é melhor ainda!... Então v.... Ah, já comprehendo: v. é anarchista theorico. V. acha a doutrina anarchista boa, mas ou a acha inviavel na pratica, ou, pelo menos, inviavel para v., na sua vida de banqueiro e grande commerciante.
- Não é nada d’isso. Sou anarchista na⁴ theoria e sou anarchista na pratica. Sou banqueiro e grande commerciante não *apesar* de ser anarchista, mas *porque* sou anarchista.
- Agora é que não percebo nada. V. estabelece entre o seu anarchismo e o seu negocio uma relação, por assim dizer, de causa a effeito.
- Não é “por assim dizer”: é assim mesmo. Fiz-me banqueiro e grande commerciante em obediencia —obediencia consciente e propositada—⁵ aos meus principios anarchistas.
- Senti-me boquiaberto. Passei a mão lentamente pela testa, como para tirar um veu de pasmo, e consegui fallar.
- Olhe lá: isto aqui ha qualquer trapalhada. O mais natural é uma coisa que muitas vezes acontece em discussões: uma questão de definição.
- De definição como?
- Assim: estamos fallando em anarchismo sem definir a palavra. Não nos entendemos, ou⁶ pelo menos, eu não o entendo. O mais certo é v. entender por anarchismo uma coisa, e eu entender outra. Diga-me v. o que entende por anarchismo.
- Por anarchismo entendo aquella doutrina social extrema que proclama⁷ que não deve haver entre os homens outras differenças ou desigualdades senão as naturaes, nem pesarem sobre os homens outras peias ou outros males senão os que a propria Natureza dá...

[...]

⁶ A totalidade dos fragmentos alternativos encontram-se a partir da folha BNP/E3, 27²D-1 até à 13, e estão publicados como fac-símiles e transcrições genéticas em PESSOA (2013: 96-123).

— Não percebo. Qual diferença entre os²⁶ proprios trabalhadores? Você queria que um apprendiz ganhasse tanto como um official ou que um typo que trabalha dez horas ganhe tanto como um que trabalha sete?

— Não é isso. Eu explico.²⁷ Eu era typographo. Ora eu sabia²⁸ que qualquer dos officiaes²⁹ de barbeiro da loja ao lado da typographia ganhava mais do que eu, pelo menos nessa altura, e não contando gorgetas.³⁰ Não percebia, dentro ou fóra do systema burguez, em que é que o trabalho de um typographo tinha menos valor, social ou humano, que o trabalho de um barbeiro. Nem percebia porque é que, em boa justiça, eu, typographo, havia de ganhar mais, porque ganhava, do que um cavador de enxada. Bem sei que economicamente isso é facilmente explicavel; mas o economicamente é que me revoltava. Uma economia que produzia esses resultados era, para mim, e ainda é, uma injustiça e uma tyrannia.

— Os operarios nem sempre vêem esse aspecto da questão. Quero dizer, nem sempre levam o espiritu de observação até esse ponto.

— Bem sei, mas levei-o eu. Estupido nunca fui, graças a De.. — graças não sei a quê...

Sorrimos ambos.

— Eu percebi, é claro, que tudo isso era defeitos do systema³¹ burguez; que não era por culpa do barbeiro que eu ganhava menos que elle, nem por minha culpa que o cavador ganhava menos que eu. O systema burguez, nas suas engrenagens varias, protegia ao barbeiro mais que a mim, e a mim mais que ao cavador. O mesmo systema que protegia a modista mais que a minha cunhada costureira, o meu patrão mais que a mim, e o lavrador mais que o trabalhador do campo...

Cheio de pensar todos os dias — todos os dias a todas as noites — nestas injustiças, dei num profundo revoltado. Nem era facil pensar noutra coisa. Bastava accordar para ouvir as lamentações da minha mãe e as queixas do meu pae — casa onde não ha pão, meu velho... —, bastava sentarme à mesa pa — encontrar argumentos, desde as mesmas queixas e zangas até ao que estava em cima da mesa, o que estava para cinco e tinha que se fazer chegar para onze... Bastava isto e tudo o mais... Bastava o ter que andar quasi sempre com uma camisa que, no melhor³² era meio rota e no peor suja, o ter que passar um inverno inteiro sem ter maneira de arranjar um sobretudo, a não ser que deixasse de dar³³ o dinheiro em casa e fazer-me passar fome³⁴ não só a mim mas tambem aos outros, que não tinham culpa. Emfim, tudo isto, e tudo isto todos os dias...

Notas genéticas

1 com [↑ <a que achei>] piada

2 — O que era? [↑ A meu respeito?] *Variantes alternativas.*

3 Naturalmente coisa boa não era.] O autor indica, mediante sinal de inversão, que Naturalmente deve ir depois de coisa boa não era, que obriga a emendar o «c» minúsculo de coisa e o «n» maiúsculo de Naturalmente.

4 em [↑ na] theoria

- 5 orientada [↑ propositada] *Variantes alternativas; a primeira está sobre um símbolo de dúvida.*
 6 ou <,> pelo menos,
 7 contende [↑ proclama] *Variantes alternativas; a primeira está sobre um símbolo de dúvida.*
 [...]

26 <s>/o\s
 27 <Não percebo.> Não é isso. Eu explico. *Uma linha à mão indica que Eu explico continua*
no mesmo parágrafo.
 28 <não pe> sabia
 29 <os iffi oficiais> qualquer dos <iffici> officiaes
 30 <gorgetas áparte> e não contando gorgetas.
 31 <bo>/sy\ste<l>/m\ a
 32 <mlehor> melhor
 33 <comer> dar
 34 fazer-me [↓ passar fome]

Bibliografia

- BARBOSA, Nicolás (2016). "The Student of Salamanca: an English translation". *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 10, Fall, pp. 318-551. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.7301/Z07P8WKJ>
- (2014). "A Man Without a Name: O Banqueiro Anarchista and the Impossibility of Language". *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 5, Spring, pp. 27-42. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.7301/Z0513WPT>
- FISCHER, Claudia J. (2012). "Auto-tradução e experimentação interlinguística na génese d'O Marinheiro' de Fernando Pessoa". *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 1, Spring, pp. 1-69. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.7301/Z0B56GZH>
- JACKSON, K. David (2006). "The Adventure of the Anarchist Banker: 'Reductio ad absurdum' of a Neo-Liberal". *Portuguese Studies*, vol. 22, n.º 2, pp. 209-218. <https://www.jstor.org/stable/41105264>
- JAIMES, Ana María (2017). "Entre alteración y mudanza: la reescritura de *O banqueiro anarchista*", inédito, pp. 1-13.
- PESSOA, Fernando (2013). *El banquero anarquista y una entrevista sensacional / O banqueiro anarchista e uma entrevista sensacional*. Edited and translated by Nicolás Barbosa. Medellín: Tragaluz Editores.
- (1924). "O Corvo". *Athena*, n.º 1, Lisboa, Outubro-Fevereiro, pp. 27-29.
- (1922). "O Banqueiro Anarchista", in *Contemporanea*, n.º 1, Lisboa, Maio, p. 5.
- SAPEGA, Ellen (1989). "On Logical Contradictions and Contradictory Logic: Fernando Pessoa's *O Banqueiro Anarquista*". *Luso-Brazilian Review*, vol. 26, n.º 1, pp. 111-118. <https://www.jstor.org/stable/3513336>
- WIESSE-REBAGLIATI, Jorge (2016). "On Pessoa's *The Student of Salamanca*". *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 10, Fall, pp. 193-218. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.7301/Z0QR4V92>

NICOLÁS BARBOSA is a Visiting Professor of Portuguese Studies at Universidad de los Andes, in Bogotá, under the Camões I. P. cooperation agreement in Colombia. He holds a Ph.D. and M.A. in Portuguese and Brazilian Studies from Brown University and a B.A. in Literature from Universidad de los Andes. He is responsible for the Spanish translation of thirty Lusophone and Anglophone literary works in Ibero-America, and author of over twenty academic articles and book chapters. Barbosa has also worked as a cultural advisor to the Embassies of the U.S., Sweden, Norway, Denmark, Finland, and the Netherlands in Colombia.

NICOLÁS BARBOSA é Professor Visitante de Estudos Portugueses na Universidad de los Andes, em Bogotá, no acordo de cooperação do Camões I. P. na Colômbia. Barbosa tem um Ph.D. e um mestrado em Estudos Portugueses e Brasileiros pela Brown University e é formado em Letras pela Universidad de los Andes. É responsável pela tradução para espanhol de trinta obras literárias lusófonas e anglófonas na Ibero-América e autor de mais de vinte artigos académicos e capítulos de livros. Barbosa também trabalhou como assessor cultural das Embaixadas dos EUA, Suécia, Noruega, Dinamarca, Finlândia e os Países Baixos na Colômbia.

Pessoa, o feiticeiro-mestre?

Uma leitura de *O Aprendiz de Feiticeiro*, de Carlos de Oliveira

[Pessoa, the master sorcerer?
A reading of *O Aprendiz de Feiticeiro*,
by Carlos de Oliveira]

Ida Alves*

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Carlos de Oliveira, Neorrealismo português, Reflexões metaliterárias e metapoéticas, Literatura Portuguesa moderna.

Resumo

O Aprendiz de Feiticeiro, de Carlos de Oliveira (1921-1981), primeira edição de 1971, reúne um conjunto de textos de natureza diversa: comentários a livros e sobre escritores, reflexões metaliterárias ou metapoéticas, esboços de narrativas ou outros projetos literários, fragmentos de entrevistas dadas ou imaginada, produzidos originalmente em décadas diversas e articulados para essa publicação após alterações e recomposições. A partir da oficina de criação que é essa obra híbrida, buscamos demonstrar certas ressonâncias pessoanas, considerando o jogo entre leitura e escritura, testemunho e fingimento, tradição e revolução.

Keywords

Fernando Pessoa, Carlos de Oliveira, Portuguese Neo-realism, Metaliterary and metapoetic reflections, Modern Portuguese Literature.

Abstract

O Aprendiz de Feiticeiro, by Carlos de Oliveira (1921-1981), first published in 1971, brings together a collection of texts of various natures: comments on books and writers, metaliterary or metapoetic reflections, sketches of narratives or other literary projects, and fragments of interviews given or imagined, originally produced over different decades and articulated for this publication after alterations and recompositions. From the creative workshop that is this hybrid work, we aim to demonstrate certain Pessoaan resonances, considering the interplay between reading and writing, testimony and pretense, tradition and revolution.

* Universidade Federal Fluminense / Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura / Bolsista Produtividade em Pesquisa – CNPq.

De facto, os nossos guias em 1921 não eram, nem poderiam ser, Fernando Pessoa ou Mário de Sá Carneiro.

(FERREIRA, 1991: 81)

Na década de dez do século passado, um bem considerado escritor, que até os anos 50 será renomado em Coimbra, indagava com ironia e uma ponta de mágoa, em carta, a um outro escritor amigo, Vergílio Correia¹:

[...] quem é esse inteligentíssimo Fernando Pessoa²? Alegra-me que ele tenha andado a fazer sciencia com revelações que eu faço na “Evocação dum Rochedo” que vae neste número de *A Rajada*, apesar de já ter sido publicado em jornaleco de Coimbra em 1908. Nas minhas “Estrofes pagãs”³ também publicadas ao mesmo tempo na *Defesa* lá vem invocado o tal supra-Camões que tem irritado tanta gente. Mas pobre de mim que tudo isso que por aí vai fazendo o nome dos outros, já há tanto tempo canta nos meus humildes versos para ir sofrendo destas lindas linhas (do A.C.) “Deves mais aos amigos que ao teu próprio talento”. Isto é – nada – ignorância.

(FUNDO [Afonso Duarte], s.d.; cf. Figs. 4-6)⁴

Tratava-se de Afonso Duarte⁵, quatro anos mais velho que Pessoa, figura bem conhecida no cenário literário português de seu tempo, mas hoje praticamente um nome esquecido. Falecido em 1958, sua poética que começara a ser publicada em

¹ Vergílio Correia Pinto da Fonseca (1888-1944) foi professor universitário, historiador de arte, arqueólogo, jornalista. Colaborou com artigos em *A Rajada – Revista de Crítica, Arte e Letras*, publicação de que Afonso Duarte foi “director literário”. Seus quatro números de 1912 e um “especial” podem ser lidos em DSpace-CRIS (<https://ap1.sib.uc.pt/handle/10316.2/127263>) e também em Modernismo, Arquivo Virtual da Geração de Orpheu (<https://modernismo.pt/index.php/a-rajada>).

² No contexto dessa carta (e sua época), Fernando Pessoa estreara como crítico literário na revista *Águia* (1912, n.º 4, pp.101-107), explicando, num longo artigo intitulado “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada”, que surgiria um “supra-Camões”. Como poeta, Pessoa estreia em *A Renascença* (1914). No número 3 de *A Rajada*, maio de 1912, em crítica intitulada “A Terra de Sol e os Soes da Crítica”, assinado por Garcia Pulido, há a seguinte referência: “E foi esta obrinha, meu caro, que por aí fez o sarabulho estrondoso... Parecia tratar-se da aparição do tal supra-Camões, anunciado pelo Sao Baptista de *A Águia*” (p. 31).

³ Em 1912, publicara *Cancioneiro das Pedras*, incluindo poemas de 1906 a 1910, como “Evocação dum Rochedo” e “Estrofes Pagãs”. Ver: DUARTE (2008).

⁴ Trata-se de carta encontrada no Fundo Afonso Duarte depositado na Biblioteca Municipal Afonso Duarte de Montemor-o-Velho. É uma carta de sete páginas. Conservamos a grafia original.

⁵ Nascido em Ereira, 1884, e falecido em Coimbra, 1958, aos 74 anos. Foi professor da Escola Normal em Coimbra e pesquisador de pedagogia, etnografia e arte popular até ser aposentado de forma compulsiva pelo Regime Salazarista, em setembro de 1932, aos 48 anos, por suas ideias pedagógicas. Além dessa atuação que lhe foi negada, com muitos prejuízos para sua vida pessoal, foi poeta muito reconhecido à sua época, participando em vários periódicos literários importantes e atravessando vários ismos da primeira metade do século XX, sempre atualizando sua escrita com o convívio de jovens escritores. Seu primeiro livro de poesia, *Cancioneiro das Pedras*, foi publicado em 1912. Foi especialmente amigo de alguns escritores neorrealistas como João José Cochofel e Carlos de Oliveira, os quais editaram sua *Obra Poética* (1956) e *Lápides e Outros Poemas* (1956-1957), em Iniciativas Editoriais.

livro em 1912 renovou-se em contato com poetas mais jovens com os quais conviveu, em Coimbra, nos anos 40 e 50. Atravessou bem o Saudosismo, o Orfismo, o Presencismo e foi realmente muito admirado pelos jovens neorrealistas de Coimbra, responsáveis pela coleção de poesia, *Novo Cancioneiro*. No entanto, para muitos escritores, o tempo é impiedoso, deslocando-os para o fundo da memória literária. Foi o que ocorreu com Afonso Duarte.

Com essa evocação do escritor que, ao seu tempo, foi considerado o maior poeta vivo⁶ de Portugal, provocamos inicialmente o contraste entre uma voz poética então admirada e hoje esquecida e a outra voz (a de Pessoa) um pouco mais jovem, naquele momento pouco valorada, mas que, em seu primeiro texto crítico publicado em *A Águia* (1912), já previa a vinda de um poeta que superaria até Camões.

Como sabemos, esse então ignorado jovem acabará se tornando, após sua morte em 1935 e ao longo das décadas seguintes, um autor incontornável da língua portuguesa, ultrapassando o espaço português como um autor moderno e fascinante por sua obra diferenciada e múltipla, especialmente pelo caso da heteronímia (“heteronimismo”, em suas palavras). Mas é sempre necessário lembrar que, embora *Mensagem*, o primeiro livro pessoano, tenha sido editado somente um ano antes de seu falecimento, Pessoa, desde *Orpheu* (1915), já marcava a vida literária lisboeta com sua presença discreta, mas constante em cafés da Baixa e era, entre os companheiros em letras, um nome reconhecido, ainda mais a partir dos textos (crítica literária e poemas avulsos) publicados em revistas e jornais. Também colaborou para a divulgação de seu nome o trabalho crítico realizado pela revista *presença*, dando visibilidade em suas páginas a poemas, cartas e outros materiais desse escritor que se mostrava tão parcialmente aos seus leitores. A morte precoce aos 47 anos liberou para os olhos futuros sua famigerada arca e uma produção espantosa e labiríntica. A partir de 1942, como todos sabemos, com as edições da Ática que publicou materiais do ortônimo e dos heterônimos, ainda que parcialmente e com falhas de transcrição, a escrita pessoana ganhou outra dimensão e passou a ser um espaço aberto de leitura, o que, sem dúvida, impactou os escritores coetâneos em busca de voz própria.

Por isso, interessa-nos rever como um certo grupo literário tão dominante até o início dos anos 60, considerou a obra pessoana então divulgada. Falamos dos neorrealistas e de projetos literários completamente diferentes. De um lado, um escritor enigmático, múltiplo, aparentemente dissociado de uma perspectiva social e política definida; de outro, jovens escritores que, nos anos 40 e 50, estão na casa

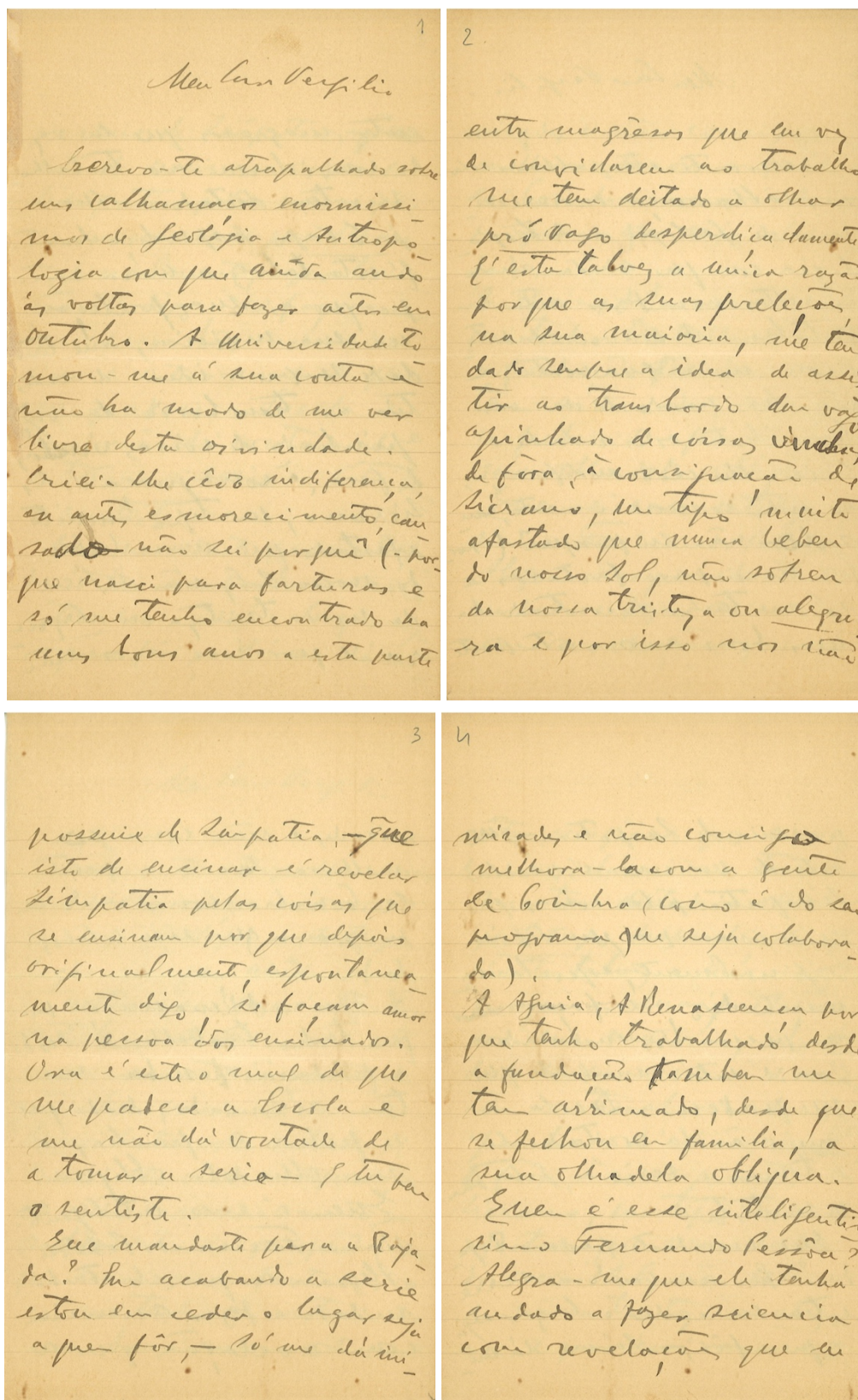
⁶ No Fundo Afonso Duarte já referido em nota anterior, encontra-se material diverso sobre a festa em homenagem por seus 50 anos de vida literária, realizada em 24 de junho de 1956, com a participação de inúmeros escritores portugueses e mensagens de brasileiros como Cecília Meireles, Raul Bopp e Manuel Bandeira.

dos vinte e trinta anos, formados com determinada visão crítica, social e ideologicamente marcada, em luta constante contra o fascismo imperante na vida portuguesa de então. Na perspectiva deles, Pessoa era relacionado aos presencistas e, portanto, afastado da visão engajada e marxista dos neorrealistas, que exerceriam uma ação política e editorial muito forte ao longo de anos até o final da década de 50. Lembremos também que, nesse período, foram muitas as polêmicas entre os presencistas (e seus princípios artísticos) e os neorrealistas (e seus pressupostos de uma literatura compromissada ideologicamente e resistente ao fascismo).

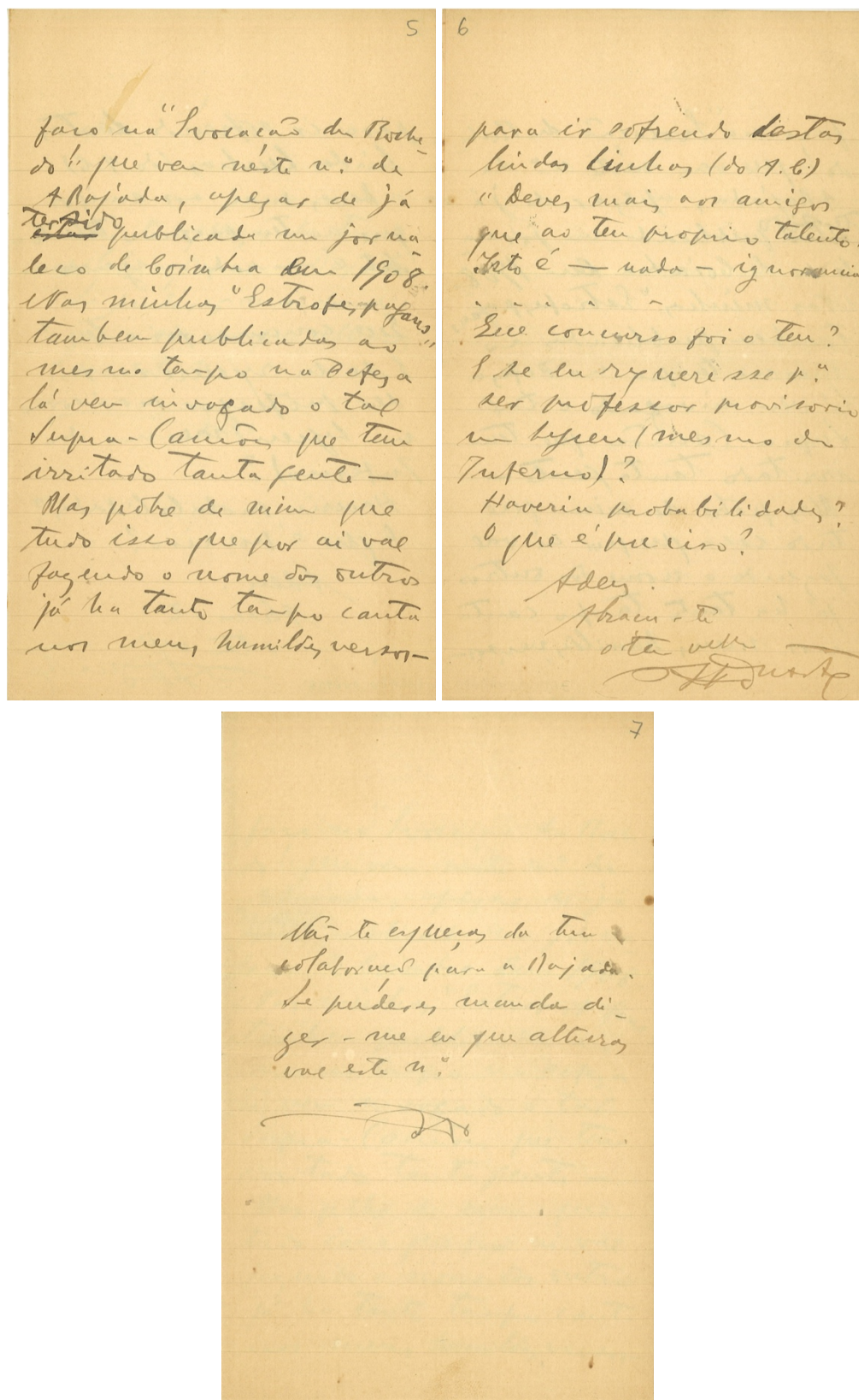
Afastados no tempo, já em outro século, podemos indagar, hoje, como os escritores neorrealistas leram Pessoa, ou melhor, haverá algum diálogo ou mesmo alguma ressonância pessoana significativa em suas obras? Em 2017, foi publicado no Brasil o artigo do Professor português Fernando J.B. Martinho, intitulado “Uma relação ambivalente: os neo-realistas e Pessoa”, com o seguinte resumo: “Este artigo trata da relação complexa, ambivalente de fascínio e incompreensão dos neo-realistas com Pessoa e com a tradição modernista, de que em todo o caso fazem parte. A ambivalência dessa relação traduz-se na criação poética dos neo-realistas mas também no pensamento crítico que vários deles desenvolveram e em alguns poucos casos acabaram revendo com a maturidade” (MARTINHO, 2017: 57). O artigo inicia, aliás, com a seguinte afirmação: “As relações dos neo-realistas com Pessoa não são fáceis de deslindar. Talvez também por isso se torne aliciante tentar esclarecê-las. É o que, aqui, nos propomos fazer” (2017: 57). O autor examina, em seguida, aspectos de obras de diferentes nomes do Neorrealismo e a absorção de aspectos formais e conceituais, realizando um útil e interessante panorama.

Do nosso lado, em diálogo com esse trabalho anterior, desejamos pensar essa “relação complexa” considerando uma obra específica de uma das vozes mais fortes desse período, com reconhecimento pelos críticos mais determinantes na cena literária e acadêmica portuguesa e também com influência sobre jovens escritores dos anos 60, 70, no espaço lisboeta. Falamos de Carlos de Oliveira (1921-1981), poeta e ficcionista, atualmente pouco referido, muito mais conhecido pelo leitor comum português por seus romances, sobretudo *Uma Abelha na Chuva* (a 1.^a ed. é de 1953), cuja versão fílmica foi adaptada e dirigida por Fernando Lemos, com pré-estreia em 1971 e em circuito comercial a partir de 1972. Ao falecer inesperadamente perto de completar 60 anos, deixou uma obra relativamente pouco extensa⁷, mas instigadora em termos de pensamento do literário, gestos críticos de leitura e um rigoroso processo de escrita e reescrita de seus romances e poesia publicados até o início dos anos 60.

⁷ Mário Dionísio, companheiro de muitas lides neorrealistas e seu importante crítico, refere a respeito da extensão da obra de Carlos de Oliveira ser “pouco mais de um palmo de estante e é um mundo” (DIONÍSIO, 2009: 328). Realmente, toda a sua obra (romances, poesia e um livro de crônicas diversas) foi reunida em um único volume pela editora Caminho em 1992. Ver: OLIVEIRA (1992).



Figs. 1-4. Carta ao "Meu caro Vergílio [Correia]", sem data. Departamento da Cultura e Equipamentos Municipais - Câmara Municipal de Montemor-o-Velho.



Figs. 5-7. Carta ao "Meu caro Vergílio [Correia]", sem data. Departamento da Cultura e Equipamentos Municipais - Câmara Municipal de Montemor-o-Velho.

Ora, Carlos de Oliveira, no âmbito da dinâmica literária dos anos 40 a 70, também foi um escritor em certa medida surpreendente: publicações poucas e elaboradas demoradamente, livros anunciados, mas que não serão publicados, obras profundamente reescritas ou não mais editadas enquanto viveu (é o caso do romance *Alcateia*, 1.^a ed. de 1944 e a 2.^a, 1945), pouquíssimas entrevistas, rara presença em atividades públicas sócio-literárias. Porém, na sua oficina de trabalho, invisível aos olhos dos leitores, havia um movimento constante de pesquisa e de leitura e disso é espelho o livro intitulado *O Aprendiz de Feiticeiro*⁸, nunca editado no Brasil. Tal obra, na natureza híbrida dos seus textos, revela-nos antes de tudo a existência de um leitor muitíssimo atento à tradição e ao modernismo nacional e estrangeiro, a seus pares, não para exercer a crítica jornalística ou universitária, mas para pensar processos de criação, circulação e de recepção do literário, em seus diferentes gêneros.

Esse livro reúne 24 textos produzidos em épocas diferentes, sendo o mais antigo com redação inicial datada de 1945 e o mais recente, de 1970. Textos que foram revitalizados para a primeira publicação conjunta em 1971. Cada texto é motivado por uma questão ou situação literária, por vezes, a memória de certos versos, a assinatura de um escritor, uma obra lida. A par disso, há esboços de obras imaginadas, entrevistas recriadas, reflexões metaliterárias ou metapoéticas. É, em síntese, uma oficina de criação e de execução de experiências de escrita, que o espólio do escritor doado por sua viúva, Ângela de Oliveira, ao Museu do Neorrealismo, em 2012, deixa agora perceber com mais amplitude.

Entre esses textos, não há nenhum que se dedique integralmente a algum poema ou obra pessoana, mas a presença do poeta anterior pode ser rastreada como determinante para o próprio pensamento de escrita de Carlos de Oliveira. Em diversos textos, há referências pessoanas, em geral, rápidas, mas significativas, sobretudo por via do que outro escritor e poeta crítico, Jorge de Sena, já apontara, nos anos 60, em discussão sobre fingimento e testemunho em arte. Sena é, aliás, autor de um ensaio muito referencial sobre Pessoa, “O indisciplinador de almas” (em SENA, 1984), o qual Carlos de Oliveira e outros camaradas de ofício terão provavelmente conhecido.

Pois bem, que ressonâncias pessoanas podem ser então evidenciadas nos textos de *O Aprendiz de Feiticeiro*? A questão central a ecoar nesse livro é como o escritor é atuado por uma determinada experiência de realidade e como tal experiência se transforma em criação imagética, criação de mundos no mundo. Essa relação entre referência e ficção foi importante para os escritores que buscavam uma escrita compromissada com a realidade social, histórica e política, e também vai atravessar a obra de Oliveira, provocando a constante revisão do escrito ao longo

⁸ Utilizamos aqui a edição inserida em OLIVEIRA (1992). A 1.^a ed. desse livro ocorreu em 1971, pela editora Dom Quixote (Lisboa), incluindo fotografias de Augusto Cabrita. A 2.^a ed., pela Seara Nova (Lisboa), em 1973, e a 3.^a ed. (corrigida), pela Livraria Sá da Costa Editora (Lisboa), em 1979.

dos anos, mais especialmente a partir dos anos 60. A aderência social e política de um neorrealismo compromissado com o marxismo esgota-se nos anos 50 e Carlos de Oliveira assumirá cada vez mais o jogo da ficção em relação à construção de mundos literários. Isso se refletirá num modo de estar na linguagem, sobrepondo-se estratos de memórias que vão constituir micropaisagens na escrita e na leitura, no sentido do que é defendido por RICHARD (1984: 7) em suas obras ensaísticas sobre a crítica temática, quando defende que, nas obras literárias, organizam-se paisagens a partir de formas temático-pulsionais que se revelam determinantes na escrita de um autor.⁹

Em um dos textos mais extensos de *O Aprendiz de Feiticeiro*, intitulado “Na Floresta” (1966-1970), Oliveira diz de Pessoa que é “um complicado pensador de sentimentos” (OLIVEIRA, 1992: 539) e o que se estende como raízes submersas nos textos de *O Aprendiz* é essa complicação e esse pensamento. Num mapeamento muito recortado, podemos verificar que os processos pessoais de trabalhar a linguagem como matéria-emoção se apresentam indiretamente desde o primeiro texto, “A Viagem” (1970), aliado ao sentimento de precariedade e sua consciência crítica a atravessar toda a produção oliveiriana. Podemos destacar também como ressoa sobretudo o olhar ou a voz de Álvaro de Campos a partir de um trabalho subterrâneo de leitura, isto é, versos de Campos ou algumas de suas imagens se misturam com a prosa de Oliveira: “Avisos, sinais de qualquer morse nebuloso mas importantíssimo” (OLIVEIRA, 1992: 415), como a citação de um verso “ó companheira que eu não tenho nem quero ter”¹⁰ e “Olho para Gelnaa e não compreendo: tenho-a e quero tê-la. Mas ao mesmo tempo compreendo: não a devia ter a ela; ou não vale a pena tê-la; ou então dói-me a sua fragilidade, sombra dum arquétipo, eterno neste momento” (OLIVEIRA, 1992: 415). Ainda nesse primeiro texto, uma espécie de portal para *O Aprendiz*, o narrador carrega “no acelerador, tento abrir o sulco até onde for

⁹ No original, lemos: “*Pages, paysages*: les divers essais critiques ici rassemblés obéissent, comme ceux qui les ont précédés, à un désir double. On y tente une lecture qui se fonderait à la fois sur l’essence verbale des œuvres littéraires (ce qui les constitue en *pages*), et sur les formes, thématique-pulsionnelles, par où s’y manifeste un univers singulier (ce qui les organise en *paysages*). Ajoutons que, dans leurs dispositifs littéraires, leurs reliefs ou pentes d’écriture, les pages peuvent se contempler comme des paysages, et les paysages à leur tour, à travers leurs configurations sensorielles, leur logique, leur ordre secret, se comprendre, se lire comme autant de pages” (RICHARD, 1984: 7, Avant-propos) [*Páginas, paisagens*: os diversos ensaios críticos aqui reunidos obedecem, como aqueles que os precederam, a um duplo desejo. Tenta-se aqui uma leitura que se fundaria tanto na essência verbal das obras literárias (o que as constitui em páginas), quanto nas formas, temático-pulsionais, por onde se manifesta um universo singular (o que as organiza em paisagens). Acrescentemos que, em seus dispositivos literais, seus relevos ou inclinações de escrita, as páginas podem ser contempladas como paisagens, e as paisagens, por sua vez, através de suas configurações sensoriais, sua lógica, sua ordem secreta, podem ser compreendidas, lidas como tantas páginas].

¹⁰ Verso que Oliveira vai colher nos excertos da “Ode II”, que se inicia com o verso “Ah o crepúsculo, o cair da noite, o acender das luzes nas grandes cidades” (PESSOA, 1944: 160; cf. 2014: 61).

possível, embora saiba que deste ou daquele modo o resultado, feitas as contas finais, vem a ser idêntico, se não falarmos da distância em quilômetros, horas, anos, entre a junção dos mares agora ou lá mais adiante” (OLIVEIRA, 1992: 16). A cena do narrador acelerando seu carro leva-nos de imediato ao poema de Campos “Ao volante do Chevrolet pela estrada de Sintra” (PESSOA, 2014: 214)¹¹ e a uma cartografia alucinada ou labirinto intransitável, como pensou Manuel Gusmão em uma palestra¹² a respeito desse livro.

Em outro texto de *O Aprendiz* intitulado “O inquilino”, a aproximação com Pessoa se torna uma cena teatral, numa ficcionalização da subjetividade a partir da figura do inquilino no seu quarto, com seus espectadores imaginários: “Ainda me lembro dessa noite. Fevereiro de mil novecentos e cinquenta e quatro. Sentado à mesa de trabalho, sem fazer um gesto, recortado na luz intensa do candeeiro que o apanhava de perfil, o inquilino ia perguntando aos espectadores imaginários como se o tolhesse a lentidão dum sonho ou o tapete no fio se pusesse de repente a falar” (OLIVEIRA, 1992: 437). Do poema longo que se segue, cito os versos finais:

Confundo o aluguer e o tempo,
deixo-me ser
em cada milímetro,
em cada segundo,
do quarto, da vida,
o outro objecto
chamado inquilino?
Ou desencadeio a insurreição
mudando de sítio
o meiple, a cadeira,
mudando-me a mim?

(OLIVEIRA, 1992: 439)

Esse jogo de subjetividades em deslocamento (Pessoa – Oliveira – personagens na linguagem e na cena teatral esboçada) atravessa o livro enfatizando a ficção que a escrita configura a partir de mundos textuais construídos por outros escritores. Isso é fortemente presente em outros textos também, como poderíamos demonstrar em outro momento. Voltemos a “O inquilino”. Essa primeira parte é seguida de outra que se inicia com a seguinte afirmação, “Sempre pensei escrever teatro”, e apresenta o esboço de uma peça “Mrs Davies” (OLIVEIRA, 1992: 441-442), “história duma sul-africana relativamente misteriosa [...] [que] desembarca em Lisboa a 29 de novembro de 1935, véspera da morte de Fernando Pessoa. Tinha-o conhecido em Durban, numa

¹¹ Poema datado de 11 de maio de 1928 e publicado pela primeira vez em *Poesias de Álvaro de Campos* (1944). Encontra-se na *Obra Completa de Álvaro de Campos* (PESSOA, 2014: 214-216).

¹² Referência a curso de curta duração que o professor, poeta e crítico Manuel Gusmão ministrou no Instituto de Letras da UFF, em maio/junho de 2012, com o tema geral: *A modernidade e o modernismo em Pessoa e na poesia portuguesa contemporânea*.

escola inglesa, ambos pequenos [...]. Nunca mais a esqueceu embora julgasse que sim e cantou-a sem desfalecimento sob o nome de Infância mesmo quando pensava a falar doutra coisa. Infância, heterónimo de Mrs Davies [...]" (OLIVEIRA, 1992: 441). A partir do esboço dessa história, Oliveira divaga, como a analisar o pensamento pessoano, sobre as questões da infância e da sexualidade, considerando dois pontos iniciais: "a) a imagem do paraíso perdido de facto perdida, b) trocada por uma feminilidade que dizia pouco à sua misoginia [*sic*]" (OLIVEIRA, 1992: 441). O texto prossegue convocando cartas pessoanas a João Gaspar Simões¹³ (de 18-11-1930 e 11-12-1931), dando voz ao poeta que discute com o seu destinatário as ideias de Freud. Essa convocação da voz pessoana serve para que Oliveira encontre os argumentos para sua "peça" Mrs. Davies, jogando com o discurso ficcional que o próprio Pessoa criou para si e seu entorno. Encerra essa segunda parte textual, assim:

Depois de várias peripécias, consegue encontrá-lo no Hospital de S. Luís dos Franceses, já agonizante. Diz-se que tinha junto de si apenas três pessoas: o capelão, o médico, a enfermeira, mas evidentemente havia também Mrs. Davies. Posso prová-lo, porque esse encontro estava há muito previsto nos astros, nos horóscopos fingidos ou verdadeiros, como se a fatal conjugação das estrelas apontasse desde sempre o quarto onde agora morria, apaziguado pelo olhar que tanto esperou e a vida conservara, através de tudo, azul, longínquo, puro:

E no quarto silente
Com a luz a ondear
Deixei vagamente
Até de sonhar...

(OLIVEIRA, 1992: 443-444)

Esse texto mais longo envolvendo ficcionalmente Pessoa, sua infância, misoginia, suas cartas e morte, dá relevo a pontos importantes da própria escrita de Oliveira: a) a infância como matéria original da criação, b) a maquinaria imaginativa que movimenta o texto literário e c) a interseção entre os escritores Oliveira e Pessoa, cujo ponto comum seriam as obras planeadas, mas não executadas e o sentido absurdo da precariedade da vida e da criação (cf. OLIVEIRA, 1992: 446). Na terceira parte do texto, em que o autor tenta explicar porque as peças imaginadas não se concretizaram e como redigira os versos de "O inquilino", ocorre a descrição da cena de criação do poema, duplicando, para o seu leitor, a cena do heterónimo Alberto Caeiro no seu jato criativo, em meio a uma única noite de insônia do poeta-pastor, a compor os 49 poemas de *O guardador de rebanhos*. O Oliveira-Caeiro conta: "Acabei a tarefa bastante tarde. E de repente, apesar do cansaço, desatei a redigir os versos de "O inquilino" no envelope que recebera do laboratório. Uma desatenção do anjo ou do diabo encarregado de me deter. Não consigo explicá-la. Não percebo também porque

¹³ Na biblioteca pessoal de Carlos de Oliveira, depositada no Museu do Neorrealismo, em Vila Franca de Xira, consta o livro *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões* (1957), com dedicatória de Simões a Oliveira. Catalogação: BIBPAR/OLI/A25-2.

transcrevi há pouco essa fala sem riscar uma simples vírgula: correcções, rasuras, acrescentos, são o meu forte (e o meu fraco). Superstição? Quem sabe” (1992: 446).

A parte final descreve ainda, após a escrita inesperada, que o autor levantou-se, “e andei para a janela, metido na pele do inquilino, perguntando a mim mesmo (ou a ele) se não haveria outras perguntas a fazer antes duma decisão que podia ferir o equilíbrio do mundo ou coisa parecida” (OLIVEIRA, 1992: 446). Nesse momento, ocorre na paisagem vista pela janela algo imprevisto: “uma tempestade de neve em Lisboa” [...] O filtro mágico das palavras (pensei, cheio de espanto), aí está ele”. Nos parágrafos finais, evidencia-se a ideia do aprendiz de feiticeiro – “Pouco a pouco, abria-se a madrugada. Pareceu-me então que a sua claridade vinha de propósito aplacar a fúria da neve. Felizmente, porque eu não era ainda capaz de dirigir o meu próprio poder...” (OLIVEIRA, 1992: 447). Seria Pessoa o feiticeiro-mestre? Não há essa resposta, naturalmente, mas a obra pessoana como construção de mundos ficcionais autônomos, seu drama em gente, ressoa sem dúvida como uma provocação para o escritor “neorrealista” a experimentar outras formas de criar para dar conta da liberdade estética que impulsiona a obra que realmente importa.

De certa maneira, muitos textos de *O Aprendiz* são atravessados por esse ressoar pessoano. Desejamos ainda tratar de outros três. Em “Autor, Encenador, Actor” (1968), a questão posta é da sinceridade e diz dos heterônimos que “fingem que não fingem”. Compara o escritor José Gomes Ferreira a Pessoa, considerando que, com Ferreira “surge finalmente o ‘falsificador’ convicto, que não se serve de comparsas e assume a responsabilidade de todas as contradições e paradoxos” (OLIVEIRA, 1992: 551). Em “Iceberg” (1966), recria uma entrevista que não deu: “Pensando bem não tenho biografia. Melhor, todo o escritor português marginalizado sobre biograficamente do que posso denominar complexo do iceberg: um terço visível, dois terços debaixo de água” (OLIVEIRA, 1992: 568-569). Nesse texto é desenvolvida toda uma discussão sobre a situação do escritor e as condições de escrita em seu tempo e espaço, o direito “à experiência da minha própria liberdade” (OLIVEIRA, 1992: 568). Cita Afonso Duarte e a perseguição que sofreu pela ditadura salazarista; elabora um denso pensamento sobre sua arte poética, a relação intimista com a natureza na obra do poeta a que chamou de mestre. Longo texto em que mais uma vez entrecruza sua situação de escritor com a de outro, estabelecendo para o leitor determinadas aproximações sobre as condições do trabalho literário e a busca de processos de criação para compreender “a maquinaria imaginativa” (1992: 443).

Ao fim de *O Aprendiz de Feiticeiro*, temos “A fuga” (1961-1967), que se liga diretamente ao último romance de Carlos de Oliveira, *Finisterra. Paisagem e Povoamento*, a ser publicado somente em 1978. Nesse livro, a linguagem literária é rompida nas suas unidades básicas para estabelecer uma das mais inquietantes e provocantes obras da literatura portuguesa contemporânea. Em “A fuga”, temos um esboço, um ensaio de cenas, do espaço, das questões que formarão o romance por vir. Se o primeiro texto do livro é “A Viagem”, agora o autor / personagem chega ao seu destino:

o espaço da infância, a gândara e sua paisagem “de cor incerta, o branco transformado em roxo, o roxo em cinza, da névoa que bate na janela” (OLIVEIRA, 1992: 589). Percorre a casa, encontra-se com a memória e mergulha na “desolação e na desilusão”. Encontramos aí um outro complicado pensador de sentimentos, na solidão de um quarto, a escrever a memória.

Fumo; depois levanto-me; recomeço a escrever. Há em mim uma coisa ainda incólume, a memória. E sei porquê. Forma diferente de solidão, alheia à esponja saturada e ao ar ralo da cápsula, não pertence a este momento, não está por assim dizer aqui. Trata-se, julgo eu, da solidão no passado (povoada) e embora precise dum ponto actual de referência não existe nele, usa-o apenas como obstáculo em que se refracta. Sim, recuso o presente, o futuro. Mas o passado, custa mais.

(OLIVEIRA, 1992: 592)

No parágrafo seguinte trata de “Memória, estrelas. Mesmo nos dias chuvosos ou de névoa. O planetário servia para isso (Para alguns encontros também). Agradava-me ter à tarde, por antecipação, o céu invisível da noite e ia lá com frequência. Exatamente como dizia Gelnaa: – O teu brinquedo, o teu comboio eléctrico” (OLIVEIRA, 1992: 592). Essa cartografia celeste trabalha como uma grande máquina, um desenho infantil (OLIVEIRA, 1992: 598) que vai gerar o fecho do texto e do livro: “O céu real é talvez irreal. Nada me garante que não contemplo um universo morto, um deserto. Talvez a máquina de facto parasse. Mas trabalha ainda nos meus olhos. Tece neles a sua própria harmonia. Dentro de oito anos pensarei na catástrofe ou no cansaço a que o médico dá o nome clínico de angústia. Tentarei separar então a aparência da realidade, se valer a pena” (OLIVEIRA, 1992: 599). Como não pensar em mais uma relação especular com Pessoa, o astrólogo, a contemplar os astros, a fazer mapas astrais?

No texto de Oliveira, em páginas anteriores, o autor comenta no espaço do planetário: “Aparentemente o céu é sempre igual e confuso. Mas um observador que sabe aquele mapa de cor e lhe sobrepõe o outro, o das figuras mitológicas que o povoam desde os pastores caldeus ou mais de trás ainda, bichos, deuses, sonhos, variando de nome, forma e signo na imaginação do mundo, recolhe o velho espanto, participa dele, elabora a sua metafísica poética e não se cansa” (OLIVEIRA, 1992: 593). “Fuga” é um texto complexo, intrincado mesmo, no qual indiretamente ressoa Pessoa ao se problematizar de forma definitiva que “o céu real é talvez irreal”. Carlos de Oliveira despede-se aí de um ciclo de escrita “neorrealista” para assumir, como se verá plenamente em *Finisterra Paisagem e Povoamento* – a obra que pelo acaso da morte do autor será a última – um jogo de representação da paisagem / do mundo em *mise un abyme*, assumindo de vez a liberdade do imaginário manifesto no desenho infantil que atravessa toda a narrativa.

*

Este parcial mapeamento de motivos pessoanos em *O Aprendiz de Feiticeiro* demonstra como a escrita de Fernando Pessoa ressoa não como simples e inevitável citação literária, mas como um espaço incontornável de confronto de criações literárias e de questionamento da ficção no seu fazer e refazer em palavras, daí o processo de reescrita tão obsessivo/reflexivo na pena do escritor pós-anos 60.

Na escrita de Carlos de Oliveira, um dos mais fortes nomes do Neorrealismo português, Pessoa foi sendo lido, ao longo das décadas, relido e transformado em matéria de criação ou pensamento do literário, marcado pela precariedade e pelo assumir de outra forma interna e própria de dizer o tempo, construir vidas, memórias interligadas também pelos sentimentos de desolação e desilusão. Temos que voltar a citar Afonso Duarte, chamado de “mestre” por Carlos de Oliveira, que com ele conviveu em Coimbra nos anos 40 e 50. Duarte não pôde ver que o “inteligentíssimo Pessoa” entrou pela literatura portuguesa a dentro, instaurando um outro lugar de mestria, o da desconstrução, da incompletude e da despersonalização. Disseminou formas, assumiu a autonomia criadora e o jogo da ficção como forma e meio de construir mundos precários de existência.

Na obra de Carlos de Oliveira, ler Pessoa não se refletirá em angústia da influência, mas numa compreensão gradual de que o poeta do fingimento demandou uma linguagem outra para dar conta da subjetividade moderna e seu modo de perceber os mundos de que fazemos parte pela escrita e pela leitura. Tudo isso convergirá, em Carlos de Oliveira, naqueles que serão seus últimos livros – *Pastoral* e *Finisterra* –, obras instigantes em sua arquitetura de composição.

Em todo caso temos consciência, mais ou menos, que a poesia de cada um se faz também com a poesia dos outros no permanente confronto da criação. Para descobrir o que há de pessoal em nós, para nos distanciarmos, já se vê. Mas não se foge completamente a certos contextos literários, a certa parentela. Entramos sempre com maior ou menos conhecimento do facto numa linhagem que nos convém e é dentro dela que trabalhamos pelas nossas pequenas descobertas, mesmo os que se pretendem duma total originalidade. Não há revoluções literárias que rompam cerce com o passado. Olhem para elas, procurem bem, e lá encontrarão as fontes, as referências, próximas ou distantes. Claro, os escritores que contam são aqueles que acrescentam ou opõem alguma coisa ao que já existe, ou o exprimem de maneira diferente, mas cortes totais, rupturas, não se dão.

(OLIVEIRA, 1992: 588)

Na linhagem pessoana, encontra-se Carlos de Oliveira, que soube, no espaço demarcado do neorrealismo, romper com controles ideológicos, com estéticas limitadas, e buscar, na solidão de sua oficina de trabalho, seus próprios confrontos, sobretudo sua própria liberdade de criação.

Bibliografia

- A ÁGUA (1910-1932). Revista quinzenal ilustrada de literatura e crítica; dir. e propr. Álvaro Pinto. Porto: Tércio Miranda. <https://purl.pt/12152>
- A RAJADA (1912). Revista de Artes, Letras e Crítica. Coimbra: Moita de Deus; Lisboa: Tipografia do Anuário Commercial. <https://ap1.sib.uc.pt/handle/10316.2/127263>; mas também a página: <https://modernismo.pt/index.php/a-rajada>
- DIONÍSIO, Mário (2009). *Entre Palavras e Cores: alguns dispersos (1937-1990)*. Lisboa: Casa da Achada.
- DUARTE, Afonso (2008) *Obra Poética*. Introdução, fixação de texto, registro de variantes e apêndices de José Carlos Seabra Pereira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- FERREIRA, José Gomes (1991). *A Memória das Palavras [ou] O Gosto de Falar de Mim*. Lisboa: Dom Quixote.
- FUNDO Afonso Duarte. “Caixa Verde”. Montemor-o-Velho: Biblioteca Municipal Afonso Duarte.
- OLIVEIRA, Carlos (1992). *Obras de*. Lisboa: Caminho.
- MARTINHO, Fernando J.B. (2017). “Uma relação ambivalente: os neo-realistas e Pessoa”. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, vol. 37, n.º 57, jan.-jun, Belo Horizonte, pp.57-77.
- PESSOA, Fernando (2014). *Obra Completa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardillo; colaboração de Jorge Uribe e Filipa Freitas. Lisboa-Tinta-da-china.
- ____ (1944). *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática.
- ____ (1912). “A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada”. *A Águia*, n.º 4 [01-04-1912], Porto, pp. 101-107. Cf. <https://purl.pt/12152>
- RICHARD, Jean-Pierre (1984). *Pages Paysages*. Microlectures II. Paris: Éditions du Seuil.
- SENA, Jorge de (1984). *Fernando Pessoa & Cª Heterónima (estudos coligidos 1940-1978)*. Lisboa: Edições 70. 2.ª ed.
- SIMÕES, João Gaspar (1957). *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*. Introdução, apêndice e notas de João Gaspar Simões. Lisboa: Publicações Europa-América.

IDA ALVES é professora titular de literatura portuguesa do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, Brasil. Docente do Programa de Pós-Graduação Estudos de Literatura – UFF. Vice-coordenadora do Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras (PPLB), Real Gabinete Português de Leitura. Pesquisadora do Conselho Nacional de Pesquisa/CNPq, Brasil, e Colaboradora do Instituto de Literatura Comparada da Universidade do Porto. Coordena a Plataforma eletrônica *Páginas Luso-Brasileiras em Movimento* e o site *Escritor Carlos de Oliveira*. Autora e coautora de coletâneas, capítulos e artigos em revistas acadêmicas sobre poesia portuguesa moderna e contemporânea, além de estudos de paisagem nas literaturas de língua portuguesa. Destacam-se os livros: *Revistas de poesia: Brasil / Moçambique / Portugal* (2022); *Carlos de Oliveira e Nuno Júdice, Poetas Personagens da Linguagem* (2021); *Paisagens em Movimento Rio de Janeiro e Lisboa Cidades Literárias*, 3 vols. (2020-2021); *Poesia Contemporânea e Tradição Brasil – Portugal* (2017); *Grafias da cidade na poesia contemporânea – Brasil e Portugal* (2015); e *Poetas que interessam mais* (2011).

IDA ALVES is a full professor of Portuguese literature at the Institute of Letters of the Federal Fluminense University, Brazil. She is a lecturer in the Graduate Program in Literary Studies at UFF. Vice-coordinator of the Portuguese-Brazilian Research Center (PPLB), Royal Portuguese Cabinet of Reading. Researcher at the National Research Council/CNPq, Brazil, and Collaborator at the Institute of Comparative Literature of the University of Porto. She coordinates the electronic platform *Luso-Brazilian Pages in Movement* and the website *Escritor Carlos de Oliveira*. Author and co-author of anthologies, chapters, and articles in academic journals on modern and contemporary Portuguese poetry, as well as studies on landscape in Portuguese-language literatures. Among her books, the following stand out: *Revistas de poesia: Brasil / Moçambique / Portugal* (2022); *Carlos de Oliveira e Nuno Júdice, Poetas Personagens da Linguagem* (2021); *Paisagens em Movimento Rio de Janeiro e Lisboa Cidades Literárias*, 3 vols. (2020-2021); *Poesia Contemporânea e Tradição Brasil – Portugal* (2017); *Grafias da cidade na poesia contemporânea – Brasil e Portugal* (2015); and *Poetas que interessam mais* (2011).

A guerra sem guerra: a revisitação da epopeia por Pessoa e Sophia

[War without war:
revisiting Camões' epics by Pessoa and Sophia]

Sofia de Sousa Silva*

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Sophia de Mello Breyner Andresen, Revisitação dos clássicos, Caráter não-bélico, Releituras da epopeia.

Resumo

Este artigo analisa a transformação do tema clássico da epopeia em Fernando Pessoa e Sophia de Mello Breyner Andresen em diálogo com algumas observações feitas por Cleonice Berardinelli sobre *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, e *Mensagem*, de Fernando Pessoa. As epopeias associam a literatura a um campo de guerra, mas o artigo procura salientar que Pessoa introduz uma perspectiva inteiramente distinta em *Mensagem*, que poderia ser chamada de anti-épica ao valorizar personagens cuja importância histórica é pouca ou nenhuma. O estudo também explora a influência desse aspecto menos notado de *Mensagem* em poetas modernos, como Sophia de Mello Breyner Andresen, que reinterpreta narrativas épicas para dissociá-las de ideologias colonialistas. Em suma, o artigo destaca a abordagem transformadora da mitologia nacional através da poesia a partir de Pessoa, contrastando com o estilo épico clássico de Camões.

Keywords

Fernando Pessoa, Sophia de Mello Breyner Andresen, Revisiting the classics, Non-warlike character, Reinterpretations of the epic.

Abstract

This article examines the transformation of the classical theme of the epic in the works of Fernando Pessoa and Sophia de Mello Breyner Andresen, in dialogue with certain observations made by Cleonice Berardinelli regarding *Os Lusíadas* by Luís de Camões and *Mensagem* by Fernando Pessoa. Epic poems traditionally associate literature with a battlefield; however, the article seeks to emphasize that Pessoa introduces an entirely distinct perspective in *Mensagem*, which could be described as anti-epic, since it values characters whose historical importance is minimal. The study further explores the influence of this often-overlooked aspect of *Mensagem* on modern poets, such as Sophia de Mello Breyner Andresen, who reinterprets epic narratives to dissociate them from colonial ideologies. In summary, the article highlights a new approach to national mythology through poetry since Pessoa, contrasting it with Camões' classical epic style.

* Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A relação entre *Mensagem*, de Fernando Pessoa, e *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, tem sido objeto de diversos estudos. Gostaria de destacar aqui o de Cleonice Berardinelli, intitulado “*Os Lusíadas e Mensagem: um jogo intertextual*”, publicado no seu volume de *Estudos camonianos*, cuja primeira edição é de 1973. Nele, a professora e ensaísta analisa pontos em comum entre os dois poemas, distantes quase quatro séculos um do outro. Em ambos, identifica o orgulho pela expansão marítima portuguesa, o início da narração da história de Portugal pela descrição da terra, a presença e a valorização de uma origem mítica da pátria, a proximidade entre os personagens do gigante Adamastor e o mostrengo, o destaque dado à figura do condestável Nuno Álvares Pereira, e o fato de que ambos os poemas são, cada um à sua maneira, dedicados a d. Sebastião, e percorridos por uma “linha sinuosa [...] ascendente, ingrememente descendente e, por fim, em ligeira ascensão” (BERARDINELLI, 2000: 137). Ao mesmo tempo, não deixa de sublinhar também diferenças significativas entre os poemas, como a ênfase posta por Pessoa na tristeza e na má sorte (por exemplo no caso de d. Duarte, do infante d. João ou do infante Pedro das sete partidas); e o destaque maior a d. Manuel, em Camões, e a d. João II, em Pessoa, e sobretudo, o fato de que Camões enumera tão largamente quanto possível todos os reis de Portugal, enquanto Pessoa faz deles uma seleção muito particular.

António Apolinário Lourenço, na sua edição de *Mensagem*, lembra que “quase tão incorrecto como ignorar a presença camoniana em *Mensagem*, é exacerbar essa presença” (LOURENÇO, 2008: 46). Pensando nisso, gostaria de lembrar um aspecto para o qual Cleonice Berardinelli chamava mais a atenção nas suas aulas do que propriamente nesse ensaio: a presença de um poema dedicado ao infante d. João.

Um dos filhos de d. João I, o antigo mestre de Avis, em nome de quem a primeira revolução burguesa da Europa foi feita já no século XIV (SÉRGIO, 1983: 32), e de d. Filipa de Lencastre — rei e rainha que ocupam espaço relevante tanto no poema de Camões como no de Pessoa —, esse personagem histórico pertenceu àquela que Camões chamou a “íclita geração”, com seus “altos Infantes” (*Lus.*, IV, 50). Uma geração que deu origem ao rei cavaleiro e escritor d. Duarte, que sucedeu ao pai no trono; ao infante santo, d. Fernando; ao regente de Portugal Pedro, o infante das sete partidas; e ainda ao reputado idealizador da escola de Sagres, Henrique, o Navegador. Entre tão célebres irmãos, a presença do infante d. João em *Mensagem* é até um pouco desconcertante, pelo modo como ele se apresenta neste poema em primeira pessoa:

Não fui alguém. Minha alma estava estreita
Entre tam grandes almas minhas pares,
Inutilmente eleita,
Virgemmente parada;

(PESSOA, 2008 [1934]: 72)

Um advérbio é até criado para explicitar a sua condição: “virgemmente”.

O destaque e a importância dados a esse personagem mostram logo o caráter problemático do nacionalismo de *Mensagem*, que ainda hoje é por vezes objeto de simplificação e caricatura. A presença do herói da *Odisseia*, Ulysses, logo no início da seção “Os castelos”, dedicada aos construtores da pátria, num poema em que se define o mito como “o nada que é tudo” e a vida como “metade de nada” (PESSOA, 2008 [1934]: 59), já anunciava que não era de História com H maiúsculo que se trataria ali. Como mostra Eduardo Lourenço, *Mensagem* é a construção de um império de sonho e não a valorização de um sonho de império, como queria Salazar (LOURENÇO, 1996).

O mesmo se pode dizer sobre a presença do poema dedicado ao infante d. João. O não ter existido, no caso de Ulysses, ou o não ter sido alguém, no caso desse infante, ou o ter caído no areal e se transformado em mito, no caso de d. Sebastião (PESSOA, 2008 [1934]: 107), são surpreendentemente mais eficazes para imortalizar alguém do que qualquer feito militar. O que parece interessar a Pessoa é levar adiante e talvez radicalizar o projeto camoniano de inspiração clássica de imortalizar pela poesia, de cantar para libertar da lei da Morte, tornando o valor do canto superior ao da matéria histórica.



Fig. 1. Túmulo do infante d. João, morto em 1442, e de d. Isabel, sua esposa. Mosteiro de Santa Maria da Vitória (Batalha), Portugal

O personagem do infante d. João tem algo que poderíamos aproximar dos personagens de Tchekhov, imóveis à espera de um acontecimento, ou de Beckett, presos na trama de suas conjecturas. Ao inseri-lo no seu poema, Pessoa, que embora possa fazer o elogio de notórios assassinos — como o rei Afonso Henriques, a quem pede a bênção como espada e a espada como bênção —, torna-o indiscutivelmente um personagem da literatura moderna e distante do espírito clássico de exaltação da guerra, tão afinado, aliás, com o espírito do século XVI, tempo das navegações e do nascimento do capitalismo globalizado antes ainda da Revolução Industrial.

Pois embora a epopeia camoniana também se afaste do modelo grego, entre outras razões, pelo modo como incorpora a voz lírica e os lamentos do poeta¹, além de ser crítica à coroa portuguesa, no que diz respeito ao lugar da violência, ela segue o exemplo do banho de sangue, de que a *Ilíada* é o expoente.²

De fato, em *Mensagem*, estamos muito longe do dilaceramento de corpos que se vê nos cantos III e IV d’*Os Lusíadas*, quando Vasco da Gama conta ao rei de Melinde a batalha de Ourique, por exemplo:

Cabeças pelo campo vão saltando,
Braços, pernas, sem dono e sem sentido,
E doutros as entranhas palpitando
Pálida a cor, o gesto amortecido.
Já perde o campo o exército nefando,
Correm rios de sangue desparzido,
Com que também do campo a cor se perde,
Tornado carmesi, de branco e verde.

(*Lus.*, III, 52)

Ou quando conta as do Salado e de Aljubarrota, em que a violência não é menor.³

O caráter sanguinário das epopeias clássicas é sublinhado numa obra recente da poeta contemporânea Luiza Romão que, no seu livro *Também guardamos pedras aqui*, lembra que: “A literatura ocidental começou com um massacre” (ROMÃO, 2021: 7). E, num outro poema, após escrever todos os verbos que significam matar usados na *Ilíada*, cobre-os com uma barra, o que produz uma sequência de vinte e sete linhas totalmente cobertas por uma tarja preta, dando ideia da quantidade de sinônimos empregados, e desnaturaliza a morte escrita na literatura (ROMÃO, 2021: 10).

Mas, voltando a Pessoa, o gesto que faz ao escrever *Mensagem* parece-nos abrir caminho para outras revisitações na epopeia, como ocorre com Sophia de Mello Breyner Andresen, nas suas *Navegações* (1983). A presença intertextual de Pessoa na obra de Sophia tem sido objeto de diversos estudos, que sinalizam também o quanto essa relação está longe de ser apaziguada.⁴ Interessa aqui pensar um pouco a leitura que a obra de Sophia revela especificamente de *Mensagem*, de Fernando Pessoa.

¹ Ver: BERARDINELLI (2000), em particular “Os excursos do Poeta n’*Os Lusíadas*”.

² Frederico Lourenço, em vídeo publicado em seu canal no YouTube, lembra que a *Ilíada* não é só o elogio do heroísmo, mas mostra também o outro lado da guerra, por meio de suas principais vítimas, as mulheres e as crianças. O professor, ensaísta e tradutor lembra ainda que o próprio Aquiles oferece um contraponto ao ideal da masculinidade heroica ao pôr a guerra em questão, enaltecendo a singularidade e o valor da vida humana (LOURENÇO, 2024).

³ Ver: BERARDINELLI (2000), em particular “Ourique, Salado e Aljubarrota”.

⁴ Cf. SILVA (2018: 198-210), onde estudo com mais profundidade alguns aspectos da relação entre Sophia e Pessoa. A fortuna crítica sobre a questão é vasta. Ver, por exemplo, BARBOSA (2001); KLOBUCKA (1996); LOURENÇO (2013); MARTELO (2010); MARTINHO (1983 e 2013); e MARTINS (2012).



Fig. 2. Livro e poema de Luiza Romão (2021)

Um dos mais antigos testemunhos dessa leitura talvez seja o que se encontra no catálogo da exposição sobre o espólio de Sophia, confiado à Biblioteca Nacional de Portugal. Numa carta à sua mãe, sem data registrada, mas datada possivelmente ainda dos anos 40, ela escreve: “Vou mandar-lhe um livro maravilhoso, para ler religiosamente. É *Mensagem* do Fernando Pessoa. Comece por ler ‘Horizonte’ na pág. 52 e o ‘Mostrengo’ pág 56. É um livro para nós duas” (ANDRESEN, 2011: 33). Esse maravilhamento contrasta com os termos com que mais comumente se refere a Pessoa e em especial com a entrevista concedida em 1982, a Maria Armanda Passos, onde fala da “guerra” que teve com esse poeta, na qual diz: “[...] no Fernando Pessoa há um ascetismo, uma renúncia... Não é ‘Obedece como um cadáver’, como diziam os jesuítas, mas é ‘escreve como um cadáver’”; e acrescenta: “[...] é necessário superar a renúncia. Fernando Pessoa é um poeta que morreu para que a poesia vivesse. (ANDRESEN, 1982: 5).

De certo modo Sophia compartilha do ponto de vista da sua geração que ora considera Pessoa alguém que não viveu por não ter sido propriamente um poeta do amor, ora o considera como alguém que não viveu por não ter tido uma militância política à esquerda claramente definida, ou por não ter assumido uma personalidade poética única. Mas, apesar do diagnóstico aparentemente definitivo, encontram-se testemunhos da leitura da poesia de Pessoa espalhados pela obra de Sophia e em particular até de *Mensagem*. É curioso que o livro que leva a mais equívocos na leitura de Pessoa seja o que mais lhe interessa. E *Navegações*, publicado pela primeira vez em 1983, talvez seja o livro por excelência dessa leitura de *Mensagem*.

Constando de 25 poemas, e publicado em edição da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, o livro inclui reproduções dos manuscritos de três poemas, versões dos poemas para inglês e francês, além de mapas dos séculos XV e XVI e é dividido em três partes, que formam um percurso: Lisboa, As ilhas, Deriva. *Navegações* é apenas o segundo livro que Sophia publica depois do 25 de Abril de 1974, e se segue a *O nome das coisas*, fato que merece atenção. Se *O nome das coisas* é o livro em que se pode efetivamente celebrar a Revolução dos Cravos, e onde se encontra o célebre poema “25 de Abril” (ANDRESEN, 2015: 668), que fala da madrugada esperada, do dia inicial inteiro e limpo, esse livro é ao mesmo tempo onde se pode celebrar uma libertação da linguagem, depois de tanto tempo de propaganda salazarista, e chamar as coisas pelos seus nomes.

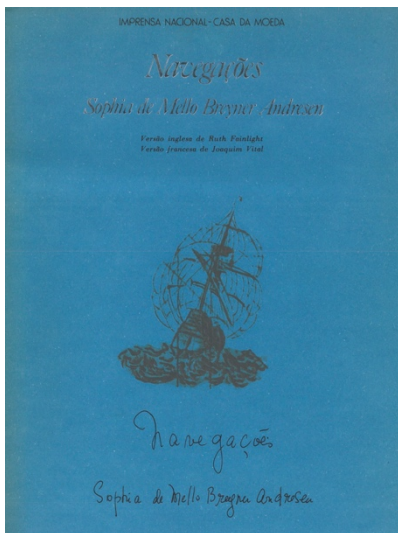


Fig. 3. Capa da 1.ª ed. de *Navegações*, publicada em 1983 pela INCM, Lisboa.

Fig. 4. “Lopo Homem”, 1519. Mapa-múndi. Coleção de Marcel Destombes, Paris.

Reprodução de página do livro *Navegações*. A escolha do mapa com os ventos personificados enfatiza a mistura entre a geografia e a poesia

Navegações representa uma surpreendente guinada na obra de Sophia, conforme discuti anteriormente (cf. SILVA, 2022). Sua poesia sempre buscou por ar num Portugal salazarista que martelava o caráter simultaneamente audacioso e pródigo das navegações como justificativa para um vergonhoso colonialismo em pleno século XX. E penso que seja justamente por essa razão que o Portugal do pós-25 de Abril lhe pedia uma outra fala sobre as viagens que os portugueses fizeram nos séculos XV e XVI e sobre a poesia épica camoniana, tão tristemente apropriada pelo Estado Novo. Era preciso dissociar *Os Lusíadas* do uso que deles foi feito ao longo do século XX pelo Estado Novo para justificar o colonialismo português.

É certo que o programa inicial do Movimento das Forças Armadas previa que com o 25 de Abril de 1974 haveria a descolonização imediata da África Portuguesa, o que não ocorreu. A independência das colônias africanas, na maior parte dos casos, só se deu no ano de 1975. Nesse momento Portugal pôde finalmente assistir à derrota

de um mortífero projeto colonial que durou vários séculos. E com isso as viagens dos portugueses, que se desenrolaram ao longo de séculos por longitudes, terras e gentes as mais diversas, puderam ser novamente cantadas, em outros tons. Sophia teve a coragem e a ousadia, mas sobretudo a necessidade de publicar uma segunda navegação. E se em vez de transformar a poesia em véu que encobre a desesperadora teia que queimou milhares de vidas e destruiu culturas milenares, a escrita procurasse se embrenhar naquilo que Luís Miguel Nava desenvolve num ensaio sobre *Navegações*: “uma aventura radicada no contacto com um mundo encarado como imanência pura e na capacidade de o homem se deixar maravilhar por um real que excede todas as expectativas” (NAVA, 2004: 174).

O colonialismo e o salazarismo procuraram seduzir ao se apossar de percur-sos imaginários de liberdade e de maravilhamento. Talvez seja mesmo isso que se encontre presente em poemas deste livro, como se pode ver neste:

IV

“Dolce color d’oriental zaffiro”

Dante, *Purgatório*, Canto I, terceto 5

Aqui viu o surgir em flor das ilhas
Quem vindo pelo mar desceu ao sul
E o cabo contornou para nascente
Orientando o cortar das negras quilhas

E sob as altas nuvens brancas liras
Os olhos viram verdadeiramente
O doce azul de Oriente e de safiras

1977

(ANDRESEN, 2015: 726)

A pureza das ilhas e dos lugares desconhecidos a que nos conduz Sophia nesse livro inverte a lógica do “Era uma vez...”, pois sabemos que as navegações históricas nunca foram assim, belas, livres, puras, isso é apenas uma possibilidade das viagens da palavra da poesia. É como se diante do crime histórico das navegações, que eram apresentadas como um grande feito, Sophia dissesse que o fazer é obra da poesia, e é por isso que o seu livro é uma singular afirmação da literatura. Não se trata de fazer poesia para a justificativa de eventos históricos, mas de navegar em meio à literatura, sendo por isso, talvez, o seu único livro de poemas com notas, que mostram seu desejo de explicitar as alusões e citações feitas a companheiros de viagem: a Camões, Pero Vaz de Caminha, Pessoa, Jorge de Sena.

Poucos anos antes, num ensaio intitulado “Luís de Camões: ensombramento e descobrimento”, Sophia dera uma pista importante para a leitura das *Navegações*: “Camões celebra o surgir, o aparecer, aquilo a que os gregos chamaram ‘aletheia’. Celebra os homens que buscam a desocultação, o emergir do fenómeno, a escrita da terra” (ANDRESEN, s.d.: 159).

A aposta no aparecer por parte de Sophia é em todo oposta à manipulação da palavra num regime baseado na censura e no cerceamento da palavra. A navegação oferece uma nova visualidade, leva a imaginação por novas paragens, sob um novo céu, e tende a uma frase: terra à vista. Sophia valoriza justamente a capacidade de fazer surgir um mundo na épica camoniana e no poema pessoano. Ela procura em *Os Lusíadas*, para além do discurso nacionalista do regime, a celebração do olhar, “o emergir do fenómeno, a escrita da terra”.

É a *Mensagem* como puro dizer, como nomear que revela, que a move. E em particular o poema “Horizonte”, uma possível revisitação da ilha dos amores camoniana, onde os nautas serão recebidos pelas ninfas e onde Vasco da Gama será levado pela mão de Tethys a conhecer a Máquina do Mundo. Esse poema parece concentrar o Camões e o Pessoa que mais a interessam, de tal maneira que se dá aqui o fenómeno que Jorge Luis BORGES (1999: 96-98) descreve em seu texto sobre Kafka e os seus precursores: conhecendo-se a obra de Sophia, é o poema de Pessoa que faz lembrar a ela, e não o contrário.

II.

Horizonte

Ó mar anterior a nós, teus medos
 Tinham coral e praias e arvoredos.
 Desvendadas a noite e a cerração,
 As tormentas passadas e o mysterio,
 Abria em flor o Longe, e o Sul siderio
 Splendia sobre as naus da iniciação.

Linha severa da longinqua costa —
 Quando a nau se approxima ergue-se a encosta
 Em arvores onde o Longe nada tinha;
 E, no desembarcar, ha aves, flores,
 Onde era só, de longe a abstracta linha.

O sonho é ver as fórmas invisiveis
 Da distancia imprecisa, e, com sensiveis
 Movimentos da esperança e da vontade,
 Buscar na linha fria do horizonte
 A arvore, a praia, a flor, a ave, a fonte —
 Os beijos merecidos da Verdade.

(PESSOA, 2008 [1934]: 90)

Nas notas da autora, há dois poemas identificados explicitamente como “invocações da voz de Camões”. O primeiro desses poemas, que leva o número I na seção “As ilhas”, diz:

I

Navegámos para Oriente —
A longa costa
Era de um verde espesso e sonolento

Um verde imóvel sob o nenhum vento
Até à branca praia cor de rosas
Tocada pelas águas transparentes

Então surgiram as ilhas luminosas
De um azul tão puro e tão violento
Que excedia o fulgor do firmamento
Navegado por garças milagrosas

E extinguiram-se em nós memória e tempo

1977

(ANDRESEN, 2015: 721)

A junção da poesia com a visualidade é marcante nessa navegação para o Oriente que percorre uma costa de um verde intenso, que repete a si mesmo por meio da junção desse substantivo com o adjetivo *espesso*, já que *espessura* designa um arvoredo denso, como num bosque ou floresta. A ausência de vento, que faria o barco avançar, torna o verde sonolento. A poesia mostra a areia *cor de rosas*, que podem ser brancas até, em vez do já inexpressivo “cor de rosa”. E surge como surgem as ilhas, numa abundância que não se sabe se de mundo ou de palavras, ambos necessariamente podendo ser ditos por meio de cores e seus adjetivos (luminoso, puro, violento, espesso). A palavra da poesia não apenas nomeia, ela também surge ao fazer surgir esse espaço de descoberta, que se escreve em latim: *inventio*. Estamos habituados a pensar nas navegações como algo passado, mas as viagens de que participamos em Sophia extinguem a memória e o tempo, por serem inteiramente nascimento.

Em resumo, poder-se-ia dizer que esse poema lembra a chegada de Vasco da Gama e sua tripulação à ilha dos Amores, nas estrofes 52 a 63 do canto IX d’*Os Lusíadas*, onde a beleza da paisagem e abundância da flora são descritas com riqueza de detalhes e cores. Mas o poema III da mesma seção é ainda mais próximo em estilo de Camões:

III

À luz do aparecer a madrugada
Iluminava o côncavo de ausentes
Velas a demandar estas paragens

Aqui desceram as âncoras escuras
Daqueles que vieram procurando
O rosto real de todas as figuras
E ousaram — aventura a mais incrível —

Viver a inteireza do possível

1977

(ANDRESEN, 2015: 725)

No poema I, a invocação de Camões se fazia pela junção da poesia com uma visibilidade ampla, geral, que se abre para um novo espaço. Agora no poema III começa uma nova aventura, que não consiste apenas no ir ousadamente abrindo espaço, mas que é da ordem da inteireza, do confronto com o que não se sabia antes, “O rosto real de todas as figuras”. Isso não é sair da aventura para o metódico levantamento do terreno, mas a “aventura mais incrível” por ser a capacidade de sonhar o real, ou “Viver a inteireza do possível”. Como veremos, essa é a grande vocação da poesia, segundo Sophia de Mello Breyner Andresen

Já o poema XIII é, segundo a autora, “uma invocação de Pessoa, que disse pertencer ao número daqueles portugueses que depois da descoberta da Índia ficaram sem emprego” (ANDRESEN, 2015: 750). Trata-se de uma alusão um pouco maldosa, por não estabelecer a distinção entre um testemunho e um verso de Álvaro de Campos, aos versos do poema “Opiário”, de Álvaro de Campos, que dizem:

Pertenço a um genero de portugueses
Que depois de estar a Índia descoberta
Ficaram sem trabalho. A morte é certa.
Tenho pensado nisto muitas vezes.

(PESSOA, 2014: 40)

O poema de Sophia insiste em alguns dos temas que permeiam a sua relação com Pessoa:

XIII

Canção rente ao nada
No silêncio quieto
Da noite parada

Como quem buscasse
Seu rosto e o errasse

1982

(ANDRESEN, 2015: 745)

A “guerra” que a autora teve com Pessoa parece voltar a dar sinais aqui, pois novamente surge a acusação contra ele de ser um poeta que alimenta o vazio, canta rente ao nada. A própria questão de buscar o seu rosto (como se ele não tivesse um, ao invés de ter muitos) é resolvida por meio do recurso ao verbo *errar*, de tão camoniana ressonância, já que é o poeta quinhentista o autor do verso “Errei todo o discurso de meus anos”. Curiosamente, tanto no sentido de erro, como no de errância, esse verbo retoma uma ideia da escrita como experiência: errar o próprio rosto, experimentá-lo, dar a cara a tapa.

Ironicamente, o verbo e o verso camoniano conseguem “apaziguar os ânimos” nesta disputa que começa com uma certa oposição entre Pessoa e Camões, passa por uma oposição entre Sophia e Pessoa e chega a uma convergência entre os três poetas.

Neste ano de 2024, em que comemoramos simultaneamente os quinhentos anos de Camões, os noventa anos da publicação da *Mensagem*, e os cinquenta da Revolução dos Cravos, a mais poética das revoluções — feita com cravos e sem tiros, para dar fim a uma guerra —, estes poemas vêm lembrar que a defesa da poesia pode ser um gesto relevante contra o totalitarismo.

Bibliografia

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (2015). *Obra poética*. Com prefácio de Maria Andresen de Sousa Tavares. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. (1982). “Escrevemos poesia para não nos afogarmos no ca[o]s”. Entrevista a Maria Armada Passos. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 16 de fevereiro, p. 2-5.
- _____. (anos 40?). Carta à mãe, sem data. In: *Sophia de Mello Breyner Andresen: Uma vida de poeta*. Catálogo da Exposição. Biblioteca Nacional de Portugal, 26 de janeiro a 30 de abril de 2011, p. 33.
- _____. (s.d.). “Luís de Camões: ensombramento e descobrimento”. In: *Poemas escolhidos*. [s.l.]: Círculo de Leitores p. 149-164. (Primeira publicação: *Cadernos de Literatura*, n.º 5, Coimbra, 1980.).
- BARBOSA, Marcia (2001). *Sophia Andresen: leitora de Camões, Cesário Verde e de Fernando Pessoa*. Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo.
- BERARDINELLI, Cleonice (2000). *Estudos camonianos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Cátedra Padre António Vieira: Instituto Camões. 2.ª ed. revista e ampliada.
- BORGES, Jorge Luis (1999). “Kafka e seus precursores”. *Outras inquisições*. Trad. Josely Vianna Baptista. Rio de Janeiro: Globo, p. 96-98. (*Obras completas* II.)
- BREYNER, Sophia de Mello; SENA, Jorge de (2010). *Correspondência 1959-1978*. Lisboa: Guerra e Paz. 3.ª ed.
- CAMÕES, Luís de (1572; ed. util. 1997). *Os lusíadas*. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora.
- KLOBUCKA, Anna (1996). “Sophia ‘escreve’ Pessoa”. *Colóquio-Letras*, n.º 140/141, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, abr./set., pp. 157-176.
- LOURENÇO, António Apolinário (2008). “Introdução”; in: PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Coimbra: Angelus Novus.
- LOURENÇO, Eduardo (1996). “Sonho de império e império de sonho”; in: PESSOA, Fernando. *Mensagem. Poemas esotéricos*. José Augusto Seabra (org.). UNESCO. Colección Archivos.
- LOURENÇO, Frederico (2024). “A Ilíada de Homero — O escudo de Aquiles”. 26 de março. Disponível em: <https://youtu.be/P8Gn6wSxTeA?si=E0CQbL3hRGOoqH0X>.
- _____. (2013). “O não vivido na obra poética de Sophia”. *Sophia de Mello Breyner Andresen – Actas do Colóquio Internacional*. Maria Andresen de Sousa Tavares / Centro Nacional de Cultura (org.). Porto: Porto Editora, pp. 147-151.
- MARTELO, Rosa Maria (2010). “Diante dos nomes, as coisas”. In: *A forma informe: leituras de poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 35-45.
- MARTINHO, Fernando J. B. (2013). “Sophia na Grécia com Pessoa”. *Sophia de Mello Breyner Andresen – Actas do Colóquio Internacional*. Maria Andresen de Sousa Tavares / Centro Nacional de Cultura (org.). Porto: Porto Editora, pp. 225-231.
- _____. (1983). *Pessoa e a moderna poesia portuguesa — do Orpheu a 1960*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- MARTINS, Fernando Cabral (2012). “Passo muito depressa no país de Caeiro”. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Os poemas sobre Pessoa: antologia*. Maria Andresen de Sousa Tavares (sel. e org.). Lisboa: Caminho, pp. 11-20.
- NAVA, Luís Miguel (2004). “As navegações de Sophia”. *Ensaio reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 174-178.
- PESSOA, Fernando (2014). *Obra completa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e António Cardiello. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____. (1934; ed. util. 2008). *Mensagem*. Edição preparada segundo o exemplar de 1934 corrigido pelo punho de Fernando Pessoa. Organização de Cleonice Berardinelli e Mauricio Matos. Rio de Janeiro: 7 letras.
- ROMÃO, Luiza (2021). *Também guardamos pedras aqui*. São Paulo: Nós.
- SÉRGIO, António (1983). *Breve interpretação da história de Portugal*. Lisboa: Sá da Costa. 11.ª ed.

- SILVA, Sofia de Sousa (2022). "Projecto: derivações e deriva". *Sobre Sophia: Novas leituras*. Maria Andre-sen de Sousa Tavares e Fernando Cabral Martins (org.). Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 163-173.
- (2018). "A vida verdadeira e a errada: Pessoa lido por Sophia". *A mão mais inundada: ensaios sobre poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Silvana Pessoa e Wagner Moreira (org.). Rio de Janeiro: Oficina Raquel, pp. 198-210.

SOFIA DE SOUSA SILVA é professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, tem mestrado e doutorado pela PUC-Rio, com tese sobre as obras de Sophia de Mello Breyner Andresen e de Adília Lopes. Desenvolveu pesquisa de pós-doutorado na Universidade do Porto, em Portugal, e é colaboradora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa e membro da rede de pesquisa Lyra Compoetics. Publicou *Fernando Pessoa: para descobrir, conhecer e amar* (Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016). Coordena nessa editora a coleção Atlântica, dedicada à poesia portuguesa moderna e contemporânea. Organizou o volume *Aqui estão as minhas contas: antologia poética* (2019), de Adília Lopes.

SOFIA DE SOUSA is a professor at the Federal University of Rio de Janeiro. She holds a master's and a Ph.D. from PUC-Rio, with a dissertation on the works of Sophia de Mello Breyner Andresen and Adília Lopes. She completed postdoctoral research at the University of Porto in Portugal and is a collaborator at the Margarida Losa Institute for Comparative Literature and a member of the Lyra Compoetics research network. She published *Fernando Pessoa: para descobrir, conhecer e amar* (Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016). She also coordinates the *Atlântica* collection at this publisher, dedicated to modern and contemporary Portuguese poetry. She organized the volume *Aqui estão as minhas contas: antologia poética* (2019), by Adília Lopes.

Da emancipação ao espanto?

O Pessoa de Pimenta e o Pessoa de Pêra

[From Emancipation to Astonishment?
Pimenta's Pessoa and Pêra's Pessoa]

Lúcia Evangelista*

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Alberto Pimenta, Edgar Pêra, Cinema, Poesia, Espectador.

Resumo

The Nothingness Club – Não Sou Nada (2023), filme de Edgar Pêra que explora o universo de Fernando Pessoa, é dedicado ao poeta Alberto Pimenta. Este ensaio procura trilhar o caminho dessa dedicatória com a intuição de que, mais do que uma homenagem, ela representa um aprendizado de uma relação com o espectador que se constrói tanto através da poesia de Fernando Pessoa quanto da prática teórica e artística de Alberto Pimenta.

Keywords

Fernando Pessoa, Alberto Pimenta, Edgar Pêra, Cinema, Poetry, Spectator.

Abstract

The Nothingness Club - Não Sou Nada (2023), Edgar Pêra's film exploring the universe of Fernando Pessoa, is dedicated to the poet Alberto Pimenta. This essay aims to trace the path of this dedication, with the intuition that, more than a tribute, it signifies a learning experience in engaging with the viewer, shaped by both Fernando Pessoa's poetry and Alberto Pimenta's theoretical and artistic practice.

* Universidade de Lisboa – Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL).

O ponto de partida deste ensaio é o final de *The Nothingness Club – Não Sou Nada* (2023). Este ensaio deriva mesmo do momento em que o filme acaba, quando sobem os créditos e é feita uma homenagem em forma de dedicatória ao poeta Alberto Pimenta. Recordarei que a relação afetiva e artística entre Pêra e Pimenta não é nova e tem rendido alguns trabalhos em conjunto, entre eles o filme *O Homem Pycante – Diálogos kom Pimenta* (2018). É sabido ainda que Alberto Pimenta foi o primeiro espectador de *The Nothingness Club*, como conta Edgar PÊRA em entrevista a Teresa LIMA (cf. 2024: 78). Lembro ainda que Fernando Pessoa – tal como já destacado por Maria Irene Ramalho no ciclo *Pessoa Ressoa* (cf. RAMALHO, 2022) – é convocado por Alberto Pimenta por diversas vezes, de diferentes maneiras e através tanto de textos poéticos quanto teóricos. Procurarei demonstrar como os olhares de Edgar Pêra e de Alberto Pimenta se cruzam através de Fernando Pessoa, indicando de que maneira esses olhares se encontram e se tensionam.

Alberto Pimenta e Fernando Pessoa – Da paródia do mito à libertação do olhar

Na poesia, a convocação de Fernando Pessoa por Alberto Pimenta vai muitas vezes ao encontro de uma dessacralização do mito Pessoa e mesmo de uma ironia paródica em relação ao “Pessoa dos pessoanos”, semelhante àquela operada por Mário Cesariny em *O Virgem Negra* (cf. SOUSA, 2024). É a instituição do Pessoa “escolar”, de “manual”, que Alberto Pimenta volta a sua tão particular verve satírica. Isso se dá a ver, por exemplo, em *Al Face-book*, livro de 2012 que tem como mote uma polêmica de repercussão digna das redes sociais e que parte da escolha dos últimos versos do tão lido e relido poema de Álvaro de Campos – “Vem, Noite antiquíssima e idêntica” (PESSOA, 2014: 57) – para compor uma das muitas questões de um exame nacional de português:

[...]
a prova dessa vez incluía
três versos dum poema
atribuído a Álvaro de Campos
“... no alto céu ainda claramente azul/
Já crescestes nítido, ou círculo branco,
ou mera luz nova que vem,/

A lua começa a ser real.”
e perguntava
a que momento do dia
e a que luas
se referia o texto

(PIMENTA, 2012: 9)

Tal escolha acaba por avançar para uma variedade de opiniões e para uma onda de debates, conferências, reuniões políticas e de divulgação científica. Numa colagem

paródica de versos e temas de Álvaro de Campos e numa contraversão de uma grandiloquente mitologia nacionalista – relativamente à qual a obra de Pessoa pode ser lida ora enquanto cúmplice, ora enquanto vítima –, acompanhamos a intensificação da polêmica que passa por fatos completamente banais, mas também pela discussão científica de físicos e astrofísicos. Tudo isso colocado no mesmo patamar, que é o da opinião pública:

[...]
e em toda a parte
não só na recortada e extensa costa
do oceânico mar Atlântico
onde sopra sempre
a intensa e húmida brisa marítima
havia famílias de fato de treino
a olhar para o céu
em busca da lua
os telemóveis disparavam
e os que iam ao volante
distraindo-se nas curvas
quando viam a lua
tinham acidentes o sangue saía
e os dentes faleciam
mas quando era de Fátima que vinham
menos mal
disse o Padre Pires que até era ideal
e também ouve incidentes
por exemplo como teleférico
que avariou na Capital da Cultura
que avariou
e vieram bombeiros a acudir
ia cheio de famílias
que queriam ver a lua mais de perto
e havia a todo o redor
gente a gritar e a gemer
e os cães também decerto

e começaram a usar-se
tatuagens com a lua
na parte que anda nua
e também na barriguinha
e no sexo para quem é capaz
e ainda atrás

e uma associação agrícola
confirmou que em verdade
a produção de leite
subia na cheia
e o Ministério da Saúde sempre atento
aproveitou para incentivar as mães

a usar um aspirador apropriado
 e já participado
 e guardar o resto para o resto do mês
 assim davam a mama na cheia
 e aleitavam na nova
 e ainda sobrava para o irmãozinho maior
 e os urinóis
 dos cafés e snacks
 estavam cheios de *graffiti*
 com a lua
 em todas as posições
 de pé reclinada e deitada
 e alguns espelhos de café
 com ela também a tilintar
 pois pendurados do tecto
 em chamados mobilés
 parecia natal ou carnaval

 enfim a sociedade respondia
 mas a questão levantada
 continuava em todos os casos por resolver
 e isto incomodou
 físicos e astrofísicos
 que reuniram e decidiram organizar
 uma campanha nacional
 explicando o que se passava
 com a órbita da lua
 rapazes e raparigas
 deste nosso povo de navegantes
 desconhecem fenómenos
 é certo pouco divulgados
 como o da órbita e das horas da lua
 era factos preocupantes

(PIMENTA, 2012: 38-40)

A solução encontrada para tal polémica, relacionada com a validade da questão da prova, não poderia ser também mais cômica e *nonsense*: versos que falassem de estrelas, e não mais versos que remetessem à lua, como eram os de Álvaro de Campos.

Também em um poema anterior, publicado em *As Moscas de Pégaso* (1998), Alberto Pimenta parafraseia a célebre passagem de *Mensagem* numa crítica ao sonho imperialista que quase se converte – como destacado por Pádua FERNANDES e Maria Irene RAMALHO (cf. 2011 e 2022) – em profecia:

sonhei
 que um fogo vindo do céu
 devastava a América.

 o homem sonha.
 se deus quiser

a obra nasce

(PIMENTA, 1998: 49)

Nestes versos, Pimenta lembra parodicamente o primeiro verso de “O Infante”, que começa: “Deus quer, o homem sonha, a obra nasce”.

Todavia, é ainda em um âmbito mais profundo que se dá a aproximação de Alberto Pimenta a Fernando Pessoa. Ou seja, mais do que referenciar os modos como Pimenta louva e simplifica Álvaro de Campos ou Fernando Pessoa – nos termos de Mário Cesariny –, interessa problematizar de que modo a leitura de Pessoa convoca questões éticas e estéticas fulcrais para aquilo que Pimenta percebe enquanto experiência artística.

No texto de abertura de *Read & Mad* (1984a), livro que traz uma seleção de poemas obtidos a partir da montagem de versos de Pessoa e de Camões, Alberto Pimenta escreve: “fim da beleza como fim. fim da ontologia da beleza em arte, ponto final. fim da discussão em torno do fragmento e acabamento. fim da teleologia. ponto final. ARTE APENAS PARA VER. e nenhum dever da arte. mera função de ver. ver doutra maneira. com outros olhos. ponto final” (PIMENTA, 1984a: 8).

Em um ensaio denominado “Almada Negreiros ou a medicina das cores”, publicado na revista *Colóquio Letras* também em 1984, podemos encontrar algo que ilustra bem o que seria para Alberto Pimenta o lastro político de uma emancipação estética da qual a poética de Fernando Pessoa faz parte. Começando por articular duas obras plásticas – *Monochrome blue*, de Yves Klein (1959), e *Mulher azul*, de Oskar Kokoschka (1919) – com o texto *K4 o quadrado azul*, de Almada Negreiros, Pimenta chegará àquilo que denomina ser a “descoberta prática do futurismo”, no corte de “asas da lógica temporal-espacial” e “perda do peso da gravidade mental sob forma de noções divididas entre essenciais e atributos” (PIMENTA, 1984b: 27). Na sequência, como ilustração do que designa ser a “autonomia da cor”, Alberto Pimenta citará o seguinte poema de Alberto Caeiro:

Passa uma borboleta por diante de mim
E pela primeira vez no Universo eu reparo
Que as borboletas não têm cor nem movimento,
Assim como as flores não têm perfume nem cor.
A cor é que tem cor nas asas da borboleta,
No movimento da borboleta o movimento é que se move,
O perfume é que tem perfume no perfume da flor.
A borboleta é apenas borboleta
E a flor é apenas flor.

(PESSOA, 2013: 71)

No poema, Alberto Caeiro coloca em causa a base do impulso interpretativo no qual a racionalidade figura uma lógica de causa e efeito naquilo que é dado aos sentidos; no caso, a cor, o movimento, o perfume. Explica Pimenta: “Fernando Pessoa teorizou

aqui e Almada-Negreiros conceptualizou em *K4 O Quadrado Azul* todo o percurso da emancipação estética que leva do quadro como a *Mulher Azul* aos azuis monocromáticos de Klein” (PIMENTA, 1984b: 28).

Por esta via, nosso autor destacará um sentido político em obras que oferecem resistência à interpretação como as de Klein, Kokoschka, Almada; ou que expressam o desejo de não interpretar, como a de Alberto Caeiro. O sentido político deste “caminho das artes na sua secreta congenialidade, a sua superação das formas em busca da harmonia entre sujeito e objecto, a sua vitória sobre a lógica do espaço no tempo” (PIMENTA, 1984b: 28) estarão em ver, na mobilização das formas, a *transformação* de realidades instituídas. Assim, diz o autor: “é isso que as torna difíceis e desinteressantes para aqueles cujos interesses não passam da constante reformulação (a dita actualização) das formas mais antigas que povoaram a mente humana e ditaram o seu comportamento, patente no mundo instituído, em imagens e em conceitos” (PIMENTA, 1984b: 28).

Em seu livro de teoria, *O Silêncio dos Poetas*, Alberto Pimenta já terá partido justamente de um poema de Alberto Caeiro de *Poemas Inconjuntos* – “Entre o que vejo de um campo e o que vejo de outro campo” (PESSOA, 2018: 110) – para expor a libertação “do desejo conceptual de interpretar”, visto que o sujeito em Caeiro “não procura objectivar o mundo por meio do seu logos, não procura apropriar-se abstractamente do objecto, mas, pelo contrário, procura deixar-se penetrar por ele” (PIMENTA, 2003: 198, 199). Nesse sentido, continua Pimenta, “a forma de querer conhecer de Álvaro de Campos não se opõe ao “olhar sem opinião de Caeiro”, antes lhe é complementar. Finalmente: “Quase todas as produções que Fernando Pessoa lhe atribui são expressão de um esforço para apreender o mundo através de uma complexa união sensitiva, composta de ver, ouvir, apalpar” (PIMENTA, 2003: 205).

O percurso é o de uma escrita que não *confia* na língua, que a percebe enquanto engendramento e nivelamento, de cristalização e de solidificação da “instabilidade e da multiplicidade do ser real no mundo” (PIMENTA, 2003: 200). Na radicalização do que Pimenta indica ser a “ruptura deliberada com o monopólio mimético da língua” (2003: 210), o autor afirmará que o “processo de desintegração conceptual e de reconstrução concretizante foi levado pelos poetas concretos brasileiros aos mais lapidares momentos de irrecuperável ruptura com o horizonte conceptual” (PIMENTA, 2003: 212). A culminância dessa experiência estaria na poesia visual, na poesia concreta, na arte da performance.

Alberto Pimenta e Edgar Pêra – O espectador espantado

Edgar Pêra e Alberto Pimenta se conheceram em 1994 numa das edições das chamadas *Conferências do Inferno*, nome dado a um ciclo realizado no Ateneu do Porto durante cinco semanas consecutivas. A amizade começou e Edgar Pêra – que tem particular apreço por filmar o cotidiano, como ele próprio explica –, teve a possibilidade

de filmar muitas horas de momentos vividos com Alberto Pimenta. A combinação não poderia ser melhor: um realizador inquieto, sempre de câmara a postos; e um escritor que carrega no corpo a experiência de uma vida no teatro e de uma extensa atuação enquanto performer – Alberto Pimenta é um dos nomes essenciais para se pensar o que foi a arte da performance em Portugal, como bem demonstra a tese de doutorado de Sandra Guerreiro Dias, que traça como se desenvolveu essa via artística no Portugal de finais de 70 e na década de oitenta no contexto do pós-25 de abril. Alberto Pimenta também protagonizou dois programas de televisão, *Arte de Ser Português*, entre 1978-1979, e *6 Árias para Cesário* em 1994.¹

Em 2002, Alberto Pimenta e Edgar Pêra assinam a vídeo-performance *Fikem kom a kultura que eu fiko com o Brasil*, vídeo que revela entre estes dois autores uma certa atenção à cultura desviante, provocativa ou *underground*; e repercute num modo de frustrar ou mesmo de constranger a expectativa do espectador. No vídeo, Alberto Pimenta assume dois papéis. De um lado, há um sem abrigo e tudo aquilo que questiona um certo tipo de organização social. De outro lado, há o homem de cultura, civilizado, limpo, bem-vestido, carregando a ordem numa pasta. E será este homem que oferece como esmola uma página de jornal para cobrir o sem-abrigo: uma página do caderno “O cidadão”.

Outros trabalhos conjuntos seguiram-se a *Fikem kom a kultura que eu fiko com o Brasil: Hortense visita Lício* – Vídeo-instalação (2014), *Bónus e Bénus*. Vídeo-performance (2019) e *Evocação de Aragão*. Cine-performance de Alberto Pimenta (2021), todos estes são realizados de maneira “caseira” – e mesmo na casa do poeta Alberto Pimenta – e com efeitos de pós-produção, que distorcem e aglutinam camadas visuais e sonoras, efeitos que muito marcam a filmografia de Pêra. Todavia, o ponto alto da parceria entre Pêra e Pimenta será o filme *Homem Pikante*. *Diálogos kom Pimenta* (2018).



Fig. 1. Pimenta e o Pêra nas *Conferências do Inferno*.

¹ A tese de Sandra Guerreiro DIAS, *O Corpo como Texto: Poesia, Performance e Experimentalismo nos Anos 80 em Portugal*, apresenta todo o panorama da arte da performance em Portugal, que tem seu ápice nos 80, mas também os contextualiza num contexto mais amplo da modernidade de *Orpheu* e do Surrealismo português. Os programas de televisão *Arte de Ser Português* e *6 Árias para Cesário* de Alberto Pimenta estão disponíveis integralmente no site da RTP.



Fig. 2. Pimenta em fotografias de Pêra no filme *Homem Pikante*.

Fugindo do estilo documental ou *biopic* clássicos, o realizador – ele mesmo resistente à hegemonia da narrativa tradicional no cinema – vai preferir trabalhar com o que, em termos de corpo, voz e imagem, movimenta a obra poética e *performática* de Alberto Pimenta, costurando seu próprio estilo fílmico subversivo e singular ao estilo poético subversivo e singular de Alberto Pimenta. Na entrevista à Teresa Lima, quando questionado se “o sensacionismo, no teu cinema, é o caminho para chegar à poesia?” (PÊRA e LIMA, 2024: 91), Edgar Pêra responderá: “Não sei, no meu caso, tratou-se, antes de mais, de uma total aversão em “reproduzir a realidade” e em seguir os mecanismos narrativos convencionais. Ou seja, o facto de ter imenso pudor em copiar modelos fez-me descobrir formas de filmar e montar que tendem para a poesia, exactamente porque fujo à prosa” (PÊRA e LIMA, 2024: 91).

É, então, que Edgar Pêra declara onde estaria o mais profundo encontro entre ele e a poética de Alberto Pimenta:

Só descobri isso a sério, do ponto de vista conceptual, quando estava a fazer *O Homem-Pykante — Diálogos Kom Pimenta* (2018). Só com este filme é que tive verdadeira consciência de que aquilo que fazia era poesia, por oposição à prosa. É como afirmava há pouco, as teorias acerca do meu trabalho chegam-me sempre *a posteriori*, nunca na fase de concepção. Toda a teorização que possa ter *a priori* é uma de muitíssimas hipóteses. No fundo, é como na frase do Pessoa, “o cansaço de todas as hipóteses”.

(PÊRA, 2024: 92).

Contudo, em 2017, Edgar Pêra encorajava-se a ensaiar a sua prática artística através da teoria com um relatório apresentado para obtenção do grau de doutor na Universidade do Algarve, com o título *O Espectador Espantado*. Ali, buscaria articular um pensamento traçado por uma série de referências, às vezes díspares:

Apesar de ser um cinéfilo sempre disposto a uma cine-maratona – entre Griffith e Eisenstein, Dreyer e Bresson, Vertov e Kuleshov, Lang e Welles, Tourneur e Ulmer, Murnau e Polansky, Hitchcock e Hawks, Godard e Resnais –, procurava agora filmes que escapassem ao cânone da cinefilia vigente. A adoração dos monstros sagrados ficava para trás. A resposta àquilo que procurava estava, naquela altura, em filmes futuristas que se debruçavam sobre o imaginário coletivo. Futuros filmes de culto. Filmes de série B, ligeiramente à margem da indústria de Hollywood. Interessava-me a série B como sistema de produção: com a falta de meios apela-se à imaginação. Só enquanto criador me orientei no sentido da utopia da originalidade (oriunda das vanguardas modernistas); enquanto espectador, abraçava o revisionismo e a reciclagem.

(PÊRA, 2017: 64)

Embora fosse um cinéfilo devoto dos grandes mestres do cinema, Edgar Pêra passou a buscar filmes fora do cânone, especialmente produções que, com recursos limitados, exploravam o imaginário coletivo e valorizavam a criatividade sobre a originalidade utópica.

Em paralelo ao texto da tese, Edgar Pêra desenvolveu nove projetos fílmicos, sendo um deles também intitulado *O Espectador Espantado*. Como o próprio explica: “*O Espectador Espantado* procura revelar a interação entre o que é visto e aquele que vê. O espetáculo não existe sem espectador, o espectador faz parte do espetáculo. Aprofundar os conhecimentos da relação cinema-espectador é crucial quer para o estudioso, quer para o criador, quer para o público, quer para a sociedade a que pertence” (PÊRA, 2017: 23).

Posso perguntar então: que tensão é essa que precisa do espectador, que não prescinde do espectador, mas que, ao mesmo tempo, convoca a necessidade de se estabelecer com o espectador uma relação de espanto, ou seja, uma relação de choque, de estranhamento e, no limite, uma experiência do intolerável? Para tentar responder, voltemos a Alberto Pimenta.

Tomemos primeiramente um texto intitulado “Liberdade e aceitabilidade da obra de arte literária”, publicado na revista *Colóquio/Letras*, em 1976. Observemos, sobretudo, o que Alberto Pimenta diz no desfecho deste ensaio: “a liberdade da obra de arte literária implica, em certo grau, a sua inaceitabilidade da parte do poder estabelecido, ou da parte do público, ou frequentemente ainda, da parte de ambos” (PIMENTA, 1976: 14).

Vejamos, ainda, um ensaio denominado “A dimensão poética das línguas”, integrado na segunda edição de *O Silêncio dos Poetas*. Alberto Pimenta apontava duas formas de percepção da poesia na modernidade: enquanto *apoteose* – “discurso excessivo, que procura isolar e magnificar traços da língua” (PIMENTA, 2003: 70) – e enquanto *recusa* – um “discurso que se serve da língua para lutar contra a língua” (PIMENTA, 2003: 72). À hipótese da recusa, agrega a expressão “intuição intensa” (cf. PIMENTA, 2003: 79), uma forma de cognição singular que reverbera em uma forma de representação que “*mais que falar, falha*” (PIMENTA, 2003: 79). Ao se falar da obra de arte literária, talvez, se possa falar também de cinema e, sobretudo, de uma tentativa de emancipação estética que, por vezes, irá provocar o choque, frustrar a expectativa do espectador e o seu desconforto será via de libertação da visão.

Quando questionado sobre a abordagem *punk* que faz à obra de Pessoa, Edgar Pêra prefere afirmar que se trata de “classificar *mind-fuck*, no sentido em que estabelece uma fusão com o espectador” (PÊRA, 2024: 75). E continua: “a minha intenção foi criar uma espécie de estado de transe, ao ponto de não te conseguires lembrar de uma boa percentagem do que viste, como se tivesses acordado de uma ressaca, só te lembras de partes” (PÊRA, 2024: 76). O que o filme deixa, então, da imagem de Pessoa nesta experiência?

Pimenta, Pêra e emancipação do senso comum pessoano

Tratar-se-ia, pois, seguindo lição de Alberto Pimenta – como acredito que Edgar Pêra o tenha feito – de recusar, em *The Nothingness Club – Não Sou Nada*, o que fora estabelecido e racionalizado sob a imagem “Fernando Pessoa” e, mais, apresentar o espectável dessa imagem enquanto falha, frustração de expectativas. Ainda: tratar-se-ia de apresentar as interpretações conhecidas da obra pessoana ao mesmo tempo enquanto cúmplices e enquanto transtorno do sistema lógico conceptual construtor da leitura que Fernando Pessoa, ele próprio, desenhou para a sua obra. Agora, diferentemente de Alberto Pimenta, o realizador não promove o deslocamento da interpretação – de Pessoa e por Pessoa – por via da paródia, ou montagem de textos (como se dá tanto em *Read & Mad* quanto em alguns dos episódios do programa televisivo *6 Árias para Cesário*) ou do comentário poético-crítico dos textos pessoanos.²

² Recordo aqui um poema em que Alberto Pimenta relê criticamente Alberto Caeiro quando escreve, dialogando intertextualmente com o poema “Ontem o pregador de verdades dele”: “conheço um

A opção de Edgar Pêra será recorrer a um discurso propositadamente excessivo, que faz colidir o senso comum da crítica pessoana³ com o senso comum cinematográfico dos filmes hollywoodianos através de elementos que passam pela romantização heróica da mulher (a Ofélia enfermeira de manicômio que, não por acaso, surge ensandecida quase no final do filme); por uma trama policialesca (com direito a espingarda e assassinatos em série); pela apropriação da *femme fatale* do cinema *noir* americano (que também, não por acaso, surge como uma espécie de mentora intelectual dos assassinatos); chegando mesmo a uma passagem que pode ser lida enquanto citação do gênero “filme musical”, quando os versos “Coitado do Álvaro de Campos” (PESSOA, 2014: 341) se convertem numa cançoneta acompanhada por um piano. Será nos contextos dessas citações do *mainstream* do cinema que serão citados os textos canônicos, em diferentes níveis, de Fernando Pessoa.

Tal confluência entre o clichê “Fernando Pessoa” e os clichês cinematográficos convida a voltarmos ao título da tese de Edgar Pêra, sublinhando que este não terá sido escolhido inocentemente quando em relação ao livro de Jacques Rancière, *O Espectador Emancipado*. Na seção do texto de Pêra intitulada “Primeiras Pistas”, o realizador situa a obra de Rancière no seguinte contexto:

Uma parte considerável das citações digitalizadas para “Primeiras Pistas” pertencem a livros publicados no século XXI, como foi o caso de *Le Corps du Cinéma – hypnoses, emotions, animalités*, de Raymond Bellour (2009), *O Espectador Emancipado*, de Jaques Rancière (publicado originalmente em 2008, e que reúne textos de palestras do autor proferidas entre 2004 e 2008), e *Perverse Spectators: The practices of film reception*, de Janet Steiger (2000).

(PÊRA, 2017: 26)

Logo na sequência, Edgar Pêra revela:

A obra de Jacques Rancière *O Espectador Emancipado* não poderia deixar de ser referido neste primeiro relatório, que o faz ressoar no seu título. Rancière propõe um olhar atento e rigoroso às imagens de um filme como forma de garantir a emancipação do espectador. Não se tratando da referência fundamental da presente tese, aborda temas que se relacionam com esta.

(PÊRA, 2017: 27).

O Espectador Emancipado de Rancière não é uma referência fundamental para o seu *O Espectador Espantado*, afirma Pêra. Talvez pudesse ser, se a tese do realizador levasse em conta que, muito mais que um “olhar atento e rigoroso às imagens de um filme como forma de garantir a emancipação do espectador” (*supra*), trata-se, em

poeta | que diz que não sabe se a fome dos outros | é fome de comer | ou se é só fome da sobremesa alheia. || a mim o que me espanta | não é a sua ignorância: | pois estou habituado a que os poetas saibam muito | de si | e pouco ou nada dos outros. || o que me espanta | é a distinção que ele faz: | como se a fome de sobremesa alheia | não fosse fome de comer | também” (PIMENTA, 1977: 174).

³ O ensaio de Rui Sousa, também publicado neste número da *Pessoa Plural*, menciona e explora vários desses sentidos comuns da crítica pessoana e a maneira como Edgar Pêra os sabota.

Rancière, de tomar as imagens como via de confrontar regimes estéticos, de colocá-los em jogo. Trata-se de ter por não adquirido um certo modelo de eficácia, de não querer adiantar o visível daquilo que fora visionado.

Neste confronto, percebo o que de mais produtivo pode ser dado a pensar com *The Nothingness Club – Não Sou Nada*, nomeadamente, uma colisão do clichê “Fernando Pessoa” com os clichês do cinema. Como resultado desta colisão, a busca por algo que estaria no âmbito da experiência de um excesso, ou de um “intolerável”, em outras palavras, de um espectador espantado. Vale acompanhar o modo como Rancière desenvolve o problema:

O tratamento do intolerável é assim uma questão de dispositivo de visibilidade. Aquilo que se chama imagem é um elemento dentro de um dispositivo que cria um certo sentido de realidade, um certo senso comum. Um “senso comum” é antes de mais uma comunidade de dados sensíveis; coisas cuja visibilidade supostamente é partilhada por todos, modos de percepção dessas coisas e significações igualmente partilháveis que lhes são conferidas. É depois a forma de estar que liga entre si indivíduos ou grupos na base dessa comunidade primeira entre as palavras e as coisas. O sistema da Informação é um “senso comum” deste género: um dispositivo espaço-temporal no seio do qual palavras e formas visíveis estão reunidas em dados comuns, em maneiras comuns de perceber, de ser afectado e de atribuir sentido. O problema não é opor a realidade às suas aparências. É, sim, construir outras realidades, outras formas de senso comum, ou seja, outros dispositivos espaço-temporais, outras comunidades das palavras e das coisas, das formas e das significações.

(RANCIÈRE, 2010: 149, 150)

Rancière frisa que há dispositivos que moldam o senso comum, criando realidades compartilhadas entre palavras, imagens e significados.

Para os iniciados na obra e “no sistema da Informação cultural” espetacular a que podemos dar o nome “Fernando Pessoa”, assim como para os familiarizados com a fortuna crítica da obra deste autor, o cinenigma – tal como o próprio Pêra o definiu – apresenta mesmo um desafio. Se tal enigma consegue ser desafiante para quem simplesmente gosta de cinema ou para o mais comum dos espectadores – o público que vai ao cinema para assistir às estrondosas estreias internacionais ou o público que leu, viu ou ouviu falar de Fernando Pessoa nos manuais e exames escolares, na escultura do Chiado aglomerada de turistas ou nos *souvenirs* expostos nas vitrines com o rosto do autor — é algo que não sei dizer ao certo. E não sabendo, termino este texto abraçando o convite deixado por Alberto Pimenta, em *Read & Mad*, livro que, como dizia no início, recupera e faz uma montagem de versos dos dois maiores cânones da literatura portuguesa, Camões e Pessoa: “ladies and gentleman: vejam, vejam só como a obra de camões e fernando pessoa combinam bem, como entram uma pela outra, hetereas homónimas vindo-se com as suas estrofes [...]. onde está o falado hermetismo? a complexidade da heteronímia? o problema de fixação dos textos? claro nas vossas cabeças adicionais” (PIMENTA, 1984a: 10).

Bibliografia

- DIAS, Sandra Guerreiro (2016). *O Corpo como Texto: Poesia, Performance e Experimentalismo nos Anos 80 em Portugal*. Coimbra. Tese de doutoramento. <http://hdl.handle.net/10316/29608>
- FERNANDES, Pádua (2011). “Pimenta, os poços e ONU: ‘Reality show ou a Alegoria das Cavernas’”, <http://opalcoemundo.blogspot.com/2011/03/pimenta-pocos-e-onu-reality-show-ou.html>
- PÊRA, Edgar (2017). *O Espectador Espantado*. Relatório para obtenção do grau de doutor em Comunicação, Cultura e Arte, Universidade do Algarve.
- PÊRA, Edgar; LIMA, Teresa (2024). “Entrevista”. *Não Sou Nada: Um filme pós-pessoano de Edgar Pêra*. Jerónimo Pizarro (coord.). Lisboa: Tinta-da-china, pp. 57-120.
- PESSOA, Fernando (2018). *Obra completa de Alberto Caeiro*. Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (2014). *Obra completa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (2003). *Poesia Completa de Alberto Caeiro*. Edição de Gustavo Rocha. Salvador: Nostrum Editora.
- PIMENTA, Alberto (2012). *Al Face-book*. Porto: 7 Nós.
- ____ (2003). *O Silêncio dos Poetas*. Lisboa: Cotovia.
- ____ (1998). *As Moscas de Pégaso*. Lisboa: &Etc.
- ____ (1986). *6 Árias para Cesário*. <https://arquivos.rtp.pt/programas/6-arias-para-cesario/>
- ____ (1984a). *Read and Mad*. Lisboa: &Etc.
- ____ (1984b). “Almada Negreiros ou a medicina das cores”. *Colóquio/Letras*, n.º 79, pp. 23-29. Em linha: <https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=79&p=23&o=r>
- ____ (1978-1979). *Arte de Ser Português*. <https://arquivos.rtp.pt/programas/arte-de-ser-portugues/>
- ____ (1976). “Liberdade e aceitabilidade da obra de arte literária”. *Colóquio/Letras*, n.º 32, pp. 5-14. Em linha: <https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=32&p=5&o=r>
- PIZARRO, Jerónimo (2024). “Apresentação”. *Não Sou Nada: Um filme pós-pessoano de Edgar Pêra*. Jerónimo Pizarro (coord.). Lisboa: Tinta-da-china, pp. 7-12.
- RAMALHO, Maria Irene (2022). “Ciclo de Conferências Pessoa Ressoa – Alberto Pimenta”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YziBsfXdjgw>.
- RANCIÈRE, Jacques (2010). *O Espectador Emancipado*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro.
- SOUSA, Rui (2024). *Cesariny e o Monstro Pessoa: (re)visões de Fernando Pessoa na obra de Mário Cesariny (1944-2006)*. Lisboa: Tinta-da-china.

LÚCIA EVANGELISTA é atualmente pós-doutoranda no projeto “Contextos Críticos do Modernismo e do Surrealismo em Portugal” (CLEPUL – Grupo 1 – Universidade de Lisboa). Sua pesquisa se concentra na poesia moderna e contemporânea portuguesa e brasileira, nos Estudos Interartísticos e nas interseções entre Estética e Política. Doutorou-se em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde também obteve o mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes. É licenciada em Letras pela Universidade Estadual do Ceará. Coorganizou os livros *Performances Poéticas | Poéticas Performativas* (Coleção Cassiopeia – ILCML) e *Adília Lopes: do privado ao político* (Documenta / Universidade de Vigo).

LÚCIA EVANGELISTA is currently a postdoctoral fellow in the “Critical Contexts of Modernism and Surrealism in Portugal” project (CLEPUL – Group 1 – University of Lisbon). Her research focuses on modern and contemporary Portuguese and Brazilian poetry, Interartistic Studies, and the intersections between Aesthetics and Politics. She holds a PhD in Literary, Cultural, and Interartistic Studies from the Faculty of Arts and Humanities at the University of Porto, where she also completed her master’s in Literary, Cultural, and Interart Studies. She earned her undergraduate degree in Literature from the Universidade Estadual do Ceará. She co-organized the books *Performances Poéticas | Poéticas Performativas* (Cassiopeia Collection – ILCML) and *Adília Lopes: do privado ao político* (Documenta / Universidade de Vigo).

Matrioskas de ficção: *The Nothingness Club*, de Edgar Pêra

[Fictional matrioskas:
The Nothingness Club, by Edgar Pêra]

Rui Sousa*

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Edgar Pêra, Cinema, Intermedialidade, Heteronimismo.

Resumo

The Nothingness Club – O Clube do Nada (2023) corresponde, provavelmente, à mais ampla e significativa incursão de Edgar Pêra no universo complexo e plural de Fernando Pessoa e na sua infinita rede de sentidos e potencialidades interpretativas. Neste texto, discutem-se alguns processos relacionados com a questão da autoria, em torno de dois eixos fundamentais: a relação entre as perspectivas de Pessoa relativamente ao seu projeto autoral e o modo como este é redefinido no filme; e a forma como a reinterpretação fílmica de figuras e núcleos da vida e da obra de Pessoa contribui para um certo estranhamento em relação aos princípios propostos pelo poeta, gerando, por vezes, reações ambíguas por parte do público. Trata-se de uma análise dos hábitos de leitura derivados do peso dos textos programáticos e autorreflexivos de Pessoa, e de como continuam a influenciar grande parte da tradição crítica pessoana, inclusive no nível das reinterpretações da biografia do autor do drama em gente.

Keywords

Fernando Pessoa, Edgar Pêra, Cinema, Intermediality, Heteronymism.

Abstract

The Nothingness Club – O Clube do Nada (2023) is likely Edgar Pêra's most comprehensive and profound exploration of Fernando Pessoa's rich and multifaceted universe, with its seemingly boundless network of meanings and interpretative possibilities. This paper discusses some processes related to the question of authorship, focusing on two main axes: the relationship between Pessoa's perspectives on his authorial project and how it is redefined in the film; and the way the filmic reinterpretation of figures and key elements of Pessoa's life and work contribute to a certain estrangement regarding the poet's principles, leading at times to ambiguous reactions from the audience. I propose an examination of certain reading habits shaped by the weight of Pessoa's programmatic and self-reflective texts, and how these habits continue to influence much of the critical tradition dedicated to his work.

* Universidade de Lisboa, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL).

Desde que chegou ao conhecimento do público português, com uma sessão de antestreia na Culturgest no dia 25 de Outubro de 2023 – tivera, em Janeiro, uma sucedida performance no Festival de Roterdão –, o último filme de Edgar Pêra, *Nothingness Club – O Clube do Nada*, conheceu uma prolífera recepção em salas de cinema nacionais e internacionais, tendo conduzido a uma importante cobertura de imprensa, assim como a alguma investigação académica em curso e à publicação de uma recolha de ensaios que prolongam a experiência fílmica e permitem o contacto com o guião do filme¹. Neste texto, interessa-me explorar uma questão suscitada pelo confronto com o filme e com a sua recepção, desde logo no debate que se seguiu à antestreia, no qual participei, e em algumas reacções que fui acompanhando, inclusive aquando do lançamento do livro na Feira do Livro de Lisboa, a 13 de Junho de 2024. Por que motivo o filme tem despertado certos anticorpos e equívocos junto dos pessoanos, não necessariamente pela sua qualidade enquanto produção cinematográfica, mas enquanto incursão no universo de Pessoa, considerada atípica e excessivamente *sui generis*, mesmo num momento que tem sido fértil em abordagens surpreendentes ao universo pessoano desde o ponto de vista cinematográfico?

Por um lado, o filme age negativamente sobre uma certa convicção de alguns leitores e críticos da obra de Fernando Pessoa, que parecem sentir a necessidade de defender o poeta de algumas abordagens a que pode submeter-se a sua obra, menos convencionais ou consensuais, e por isso mesmo condenadas a fazer mais ruído, mas que são legítimas e, em alguns aspectos, iluminadoras e eficazes na produção do diálogo. Entre os aspectos mais polémicos, podem referir-se: a relativa menorização de Alberto Caeiro e de Bernardo Soares – curiosamente implicados noutro aspecto polémico, a momentânea atribuição do *Livro do Desassossego* ao primeiro dos dois, Caeiro, e a figuração de Álvaro de Campos como um *serial killer*; o estatuto inaudito assumido por Ofélia Queirós na economia interna do filme, como aparente problema e solução para o universo criativo pessoano; e mesmo a própria figuração de Fernando Pessoa como um sujeito totalitário, verdadeiro usurpador da obra alheia. O uso dado a alguns poemas e versos de Pessoa e dos seus heterónimos pode também surgir como problemática a alguns espectadores. Apenas dois exemplos.

Primeiro, atentemos nas frases agressivamente proferidas por António Mora na sua primeira aparição, antes e depois da sessão de choques eléctricos que visa acalmar a sua fúria enlouquecida, aparentemente sem efeito. Essas considerações, extraídas a textos do heterónimo, surgem encadeadas para constituírem um discurso politicamente inquietante:

A escravatura é a lei da vida. Não há outra lei, porque esta tem de cumprir-se sem revolta possível. Uns nascem escravos, e a outros a escravidão é dada. O dom da liberdade à mulher dá como resultado a desmoralização social. A mulher é uma invertebrada. A mulher só pode ser disciplinada de fora.

¹ Para um aprofundamento dos aspectos salientados pela cobertura de imprensa, cf. LIMA (2024a).

Além da arrumação livre de ideias polémicas de Pessoa expostas em diferentes contextos e arrumadas de modo a sugerirem um discurso filosófico consistente, o leitor pessoano não deixará de reparar que essas frases não pertencem ao cânone normalmente atribuído a este discípulo de Caeiro. As ideias sobre escravatura consistem numa adaptação relativamente livre de um excerto do *Livro do Desassossego*, datado de 20 de Junho de 1931: “A escravidão é a lei da vida, e não ha outra lei, porque esta tem que cumprir-se, sem revolta possivel nem refugio que achar. Uns nascem escravos, outros tornam-se escravos, e a outros a escravidão é dada” (PESSOA, 2014b: 381). Já as considerações sobre a mulher adaptam, efectivamente, parte da produção textual de António Mora:

A abusiva libertação do spirito naturalmente servo da mulher e do plebeu dá sempre resultados desastrosos para a moral e para a ordem social.

Spiritos nativamente fracos, e incapazes de inibição intima, a mulher e a plebe – como a creança – não podem ser disciplinadas senão de fóra.

O dom da liberdade á mulher dá em resultado a desmoralização social, por onde se quebrantam todas as fôrças que criam os progressos e as practicas civilizadas.

(PESSOA, 2002: 207).

O mais significativo deste processo, que constitui uma demonstração exemplar de como Edgar Pêra foi lidando com os textos de Pessoa, é a profunda dose de transgressão com que se combinam textos de diferentes proveniências, e se altera a lição exacta de Pessoa, para produzir uma leitura interpretativa muito pessoal das potencialidades desses textos.

Uma leitura desse tratamento singular da matéria-prima pessoana ainda está por fazer mais aprofundadamente, por exemplo ao nível do significado desses dois aspectos determinantes. Por um lado, a atribuição equívoca do conteúdo textual, sobretudo num caso como este, marcado pelo carácter polémico das afirmações e pelo aparente gesto deliberado de as concentrar numa única personalidade, como que permitindo branquear parcialmente o facto de Pessoa ter considerações hoje consideradas politicamente incorrectas em contextos muito diversos, incluindo em algumas das suas obras canónicas, como o *Livro do Desassossego*. Por outro lado, a transcrição não plenamente fidedigna dos textos, apesar de Pêra afirmar repetidamente que a quase totalidade do conteúdo do argumento do filme é material pessoano. Isto aponta para uma relação com Pessoa que é mais da ordem da memória pessoal, da ressonância de leituras efectuadas e do que destas foi ficando, do que propriamente de uma fidelidade rigorosa ao original, procedimento que suscita certamente algumas reservas, de um ponto de vista filológico, mas que também tem uma potência criadora importante, aproximando o realizador do trabalho de pessoalização da obra que qualquer leitor ou espectador poderá fazer, pelo menos quando não está condicionado pelo rigor do ensino ou do discurso académico.

Outro exemplo marcante é a incorporação da quarta e quinta estrofes do poema “Cruzou por mim, veio ter comigo, numa rua da Baixa” numa sequência determinante do filme, antecedendo o acesso de fúria que transtorna ainda mais um amplamente condicionado Álvaro de Campos, conduzindo ao assassinato dos heterónimos ainda sobreviventes e, por fim, do próprio engenheiro sensacionista e da Ofélia convertida em antivírus cada vez mais diluente do universo interno do poeta. As estrofes do poema são as seguintes:

Coitado do Álvaro de Campos!
 Tão isolado na vida! Tão deprimido nas sensações!
 Coitado dele, enfiado na poltrona da sua melancolia!
 Coitado dele, que com lágrimas (autênticas) nos olhos,
 Deu hoje, num gesto largo, liberal e moscovita,
 Tudo quanto tinha, na algibeira em que tinha pouco, àquele
 Pobre que não era pobre, que tinha olhos tristes por profissão.

 Coitado do Álvaro de Campos, com quem ninguém se importa!
 Coitado dele que tem tanta pena de si mesmo!

(PESSOA, 2014b: 341)

No filme, Olga Baker, figura esboçada de um heterónimo feminino que reintroduz o actor responsável pela interpretação de Ricardo Reis e ajuda a alimentar a dialogar com os momentos de transição de géneros a que Pessoa faz referência a respeito dos heterónimos, ridiculariza o facto de Campos estar ausente do vigésimo terceiro número da revista *Orpheu* através dos três primeiros versos da quarta estrofe e dos dois versos da quinta estrofe.

Novamente, além desse processo selectivo que dispõe dos materiais pessoanos em função dos interesses específicos da economia interna do filme, evidencia-se um outro aspecto importante, o cruzamento de diferentes textos num processo de colagem afim de práticas vanguardistas próprias do Dadaísmo ou do Surrealismo. Com efeito, a reacção de Campos é construída a partir da adaptação livre de versos de um outro poema do engenheiro sensacionista, “Lisbon Revisited 1923”, curiosamente o mesmo que servira parcialmente para o desfecho de um diálogo cruel entre Pessoa e Ofélia, numa cena quase imediatamente anterior:

Não me peguem no braço!
 Não gosto que me peguem no braço. Quero ser sòzinho,
 Já disse que sou só sòzinho!

(PESSOA, 2014b: 176)

Se assinalarmos, ainda, que essa cena se conclui com um Álvaro de Campos solitário, exprimindo a sua fúria com um verso de “Ode Triunfal” – “Galgar com tudo por cima de tudo! Hup -lá!” (PESSOA, 2014b: 56) – e com uma frase solta que antecede a investida assassina do heterónimo – “Vou atirar uma bomba ao Destino” (PESSOA, 2014b: 511) –,

esta sequência exprime admiravelmente o cruzamento dos diferentes processos transgressivos utilizados no filme.

A encenação dos conflitos entre os heterónimos evolui através da montagem de excertos de diferentes textos, da sua integração num momento musical que obviamente dessacraliza a profundidade emotiva dos versos de Campos e, sobretudo, do esvaziamento da elaborada construção biográfica com que Pessoa idealizou as suas figuras heteronímicas. De facto, estes poemas correspondem a diferentes fases da vida ficcional do heterónimo, que, no plano do filme, deixam de existir para se verem integradas numa temporalidade abrangente que, precisamente por isso, se assume como um produto pós-pessoano, para recorrer à feliz expressão que dá título à entrevista de Teresa Lima a Edgar Pêra (LIMA, 2024: 57).



Figs. 1 e 2. Duas cenas do momento em que os heterónimos cantam "Coitado do Álvaro de Campos".

Por outro lado, parece-me estarmos perante uma circunstância particular, que pode definir-se como uma espécie de direccionamento do nosso pensamento crítico pela torrencialidade dos textos de Pessoa a respeito da sua própria obra, alguns dos quais são dos mais interessantes documentos de autoapreensão crítica escritos em língua portuguesa, mas que continuam a condicionar, de algum modo, cada nova apreensão que se faz da obra, como se esta tivesse de ser lida exclusivamente em função da grelha interpretativa fornecida pelo autor. Novos esforços para alterar os pontos de partida habitualmente utilizados para a compreensão de Pessoa, da sua vida, da sua obra, ou do problema maior dos heterónimos e da sua figuração cano-nizada, por vezes, são tomados como “crimes” de lesa-Pessoa.

Neste caso, é a própria concepção geral do filme, o seu argumento síntese e a forma como este evolui e se trabalha, que suscita reservas. Afinal, mais do que algumas passagens significativas, como as já referidas, ou um recurso pouco conservador a passagens da obra pessoana, mesmo que quase totalmente fiel ao nível da textualidade, é a própria interpretação dos heterónimos como um problema para Pessoa que parece colidir com as interpretações mais enraizadas, desde que o debate quanto à veracidade das figuras heteronímicas começou com Adolfo Casais Monteiro, João Gaspar Simões e Jacinto do Prado Coelho. A própria sugestão de que é a vertente amorosa e mesmo sexualizada de Pessoa a colidir abertamente com a estrutura do drama em gente e a emergir como potencial remédio interfere com as grandes narrativas desenvolvidas nesse domínio.²

É precisamente em função desse tratamento heterodoxo que o filme faz da matéria-prima constituída pela vida e a obra de Pessoa que desenvolvo as reflexões seguintes. Daí que importe atentar na presença de um certo efeito de espelho, em virtude do qual Edgar Pêra constrói uma interpretação de Pessoa, de acordo com um processo que permite ver neste filme uma meditação mais vasta sobre o próprio realizador, talvez mais evidente do que o trabalho sobre uma personagem reconhecível, servindo Pessoa como uma espécie de *proxy* para se chegar a Pêra. É desse método que resultam muitos dos já referidos processos de transgressão do universo pessoano, de que comentarei alguns exemplos representativos. Além dessa análise do conteúdo transgressivo da película, darei ainda especial atenção a dois aspectos: o alcance político do filme, que vai muito para além do âmbito restrito do tempo pessoano; e a complexidade da representação da figura feminina fulcral, Ofélia Queiroz,

² O cinema recente em torno de Fernando Pessoa parece ter-se dedicado a uma mais ampla discussão do estatuto das figuras femininas no imaginário pessoano e mesmo da presença do erotismo na configuração de alguns dos seus poemas e dilemas significativos. O filme *Boca do Inferno*, de Luís Porto, aproveita exemplarmente o sugestivo universo de encontros e desencontros entre Pessoa, Aleister Crowley e Hanni Jaeger para explorar toda a potência erótica da jovem alemã, normalmente menorizada nestes contextos, tal como ocorre com Ofélia Queiroz, figura redimida por Edgar Pêra de um modo que rompe com a veracidade textual, coisa que não ocorre com Luís Porto; veja-se, a este respeito, MEDEIROS (2024).

sobre a qual já reflecti (SOUSA, 2024) e que continuo a considerar, não apenas um dos motivos mais relevantes do filme, mas também uma das heterodoxias mais felizes da obra, assim como um dos mais evidentes efeitos de projecção das idiossincrasias do realizador na textualidade reconhecível de Pessoa.

Na síntese exemplar de Marcelo MELLO (2024), Edgar Pera e Luísa Costa Gomes, presença relevante na composição do roteiro do filme³, procederam a um processo que vai muito para além da selecção e montagem de materiais:

O filme toma inúmeras licenças poéticas em relação à «realidade» da criação pessoana. Uma breve digressão pode ajudar a esclarecer a amplitude dessa invenção. O romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis* de José Saramago (publicado em 1984) tem por premissa a biografia que Pessoa inventou para um de seus heterónimos, procurando preencher as lacunas deixadas por ele. A narrativa (que virou filme em 2020) se amolda à ficção heteronímica, e ficcionaliza a partir dela. No entanto, no caso de *Não Sou Nada*, a intriga central não deriva da ficção pessoana nem respeita suas principais premissas. Não procura preencher suas lacunas (como a morte de um heterónimo), mas, antes, propõe um enredo que reinventa a criação pessoana de maneira mais radicalmente livre. Neste movimento, a criação pessoana é dessacralizada, sem que isso sirva para humanizar a figura do escritor, mas sim para criar uma espécie de renovação da mitificação da sua criação

(MELLO, 2024: 180-181)⁴

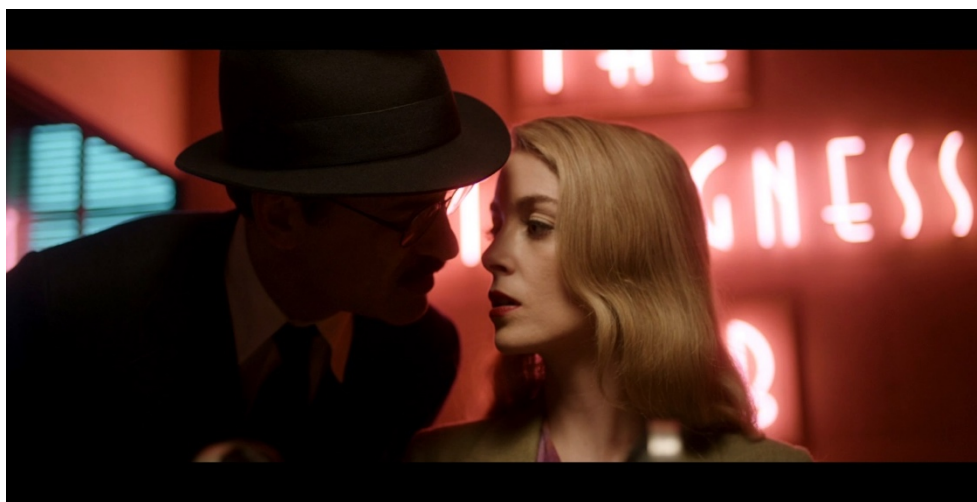


Fig. 3. O jogo de sedução entre Pessoa e Ofélia.

³ Relativamente ao trabalho de Luísa Costa Gomes como roteirista de filmes dedicados a Fernando Pessoa, remeto para dois artigos do recente número da revista *Pessoa Plural* integralmente votado às produções fílmicas com alcance pessoano: o de Simone Celani, dedicado ao filme ainda não rodado *O Decifrador*, sobre Abílio Quaresma; e o de Régis Salado, dedicado à versão original (e bastante diferente) do roteiro de *Não sou nada*, de que a escritora é responsável (CELANI, 2024; SALADO, 2024).

⁴ O contraste com o livro icónico de José Saramago é interessante, na medida em que esse romance foi um dos mais sucedidos do futuro Nobel e um dos maiores marcos no percurso de recuperação ficcional da obra de Pessoa. Saramago também procede a interessantes revisões críticas de Pessoa e do seu discurso, reagindo com grande precisão a muitos dos eixos da filosofia e da postura de Ricardo Reis, introduzindo, tal como Pêra, o peso significativo do feminino e da sexualidade na transfiguração gradual do médico monárquico.

Antes de analisar passagens específicas do filme, e de reflectir mais demoradamente sobre esses aspectos, começarei por explorar algumas páginas dos cadernos de Edgar Pêra nos quais se apresentam versões anteriores do filme, algumas das quais poderiam ter aprofundado ainda mais a leitura heterodoxa do leitor.

O filme poderia ter sido muitas outras coisas, como deixam claro algumas páginas dos cadernos, por exemplo as que anunciam a necessidade de serem escolhidos quarenta textos destinados a quarenta figuras heteronímicas, o que não ocorre no filme, bastante mais fluido no tratamento dos textos pessoanos e, sobretudo, simultaneamente mais concentrado em algumas figuras nucleares (Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Barão de Teive, Abílio Quaresma, Raphael Baldaya, Antonio Mora, numa escala menor Alberto Caeiro) e mais expressivo na exploração do próprio conceito de heterónimos, com mais figuras a surgirem como pano de fundo num jogo em que o texto pessoano, base fundamental de quase todo o discurso fílmico, pode ser retribuível e reapropriável de modos que a atribuição clara de quarenta textos a quarenta personagens não propiciaria, provavelmente.



Fig. 4 Página de um dos cadernos de Edgar Pêra [090] no qual se lê a necessidade de “Seleccionar 40 [↑ ou mais] textos para todas as máxynas de escrever e para os heterónymos [os] poderem dizer.”

A opção que acabou por ser escolhida para o filme é bastante mais ambiciosa e simultaneamente mais expressiva da riqueza dos textos pessoanos e da capacidade do realizador de produzir consequências a partir de textos cujos intuitos podem, em parte, ser radicalmente distintos dos convocados pela película. Como Pêra sugere, os diálogos do filme compõem-se de cerca de noventa e cinco por cento de textos de Pessoa das mais diversas proveniências, de textos considerados parte da comunicação mediúnica do poeta a reflexões de natureza sociológica e política e, obviamente, a poemas significativos do ortónimo e do heterónimo; em nenhum momento, mesmo no caso dos poemas, como salienta Marcelo Mello, estamos perante declamações,

mas a exercícios de composição de diálogos, todos eles com ampla repercussão no modo como as personagens evoluem e se conflituam:

Os versos e textos pessoanos não são recitados, mas sim inseridos nos diálogos, na estrutura dramática e narrativa do filme. Naturalmente, os contextos em que as palavras pessoanas aparecem no filme são bastante diferentes de seu contexto original, dentro da proposta do filme de “embaralhar” as referências pessoanas, numa licença poética.

(MELLO, 2024: 186-187)

Noutra página dos cadernos de Edgar Pêra, podem ler-se diferentes alternativas quanto ao processo editorial dos poemas e livros dos heterónimos, um dos eixos mais constantes no pensamento do realizador e que, como assinalarei, continua a ser determinante na versão final do filme. Entre outros exemplos, vejam-se a indicação de que Pessoa poderia assinar a totalidade dos papéis produzidos pelos outros, exacerbando a dimensão de “maior ladrão do meu tempo” com que se descreve logo no início do filme, assim como a hipótese de Alberto Caeiro tencionar publicar *O Guardador de Rebanhos*. Parece-me particularmente interessante, contudo, a página que sugere que Álvaro de Campos apareceria a convocar os outros heterónimos a uma revolta generalizada, acusando Pessoa de estar constantemente a adiar a publicação dos seus textos propositadamente, num exercício de apropriação sistemática das obras dos heterónimos. Ora, se, a certo momento da versão final do filme, Campos se insurge contra Pessoa, iniciando um processo de assassinato sistemático de todos os outros heterónimos, pontualmente por motivos de ordem editorial, mas nunca em nome de um impulso anárquico de luta colectiva contra a máquina opressora pessoana.

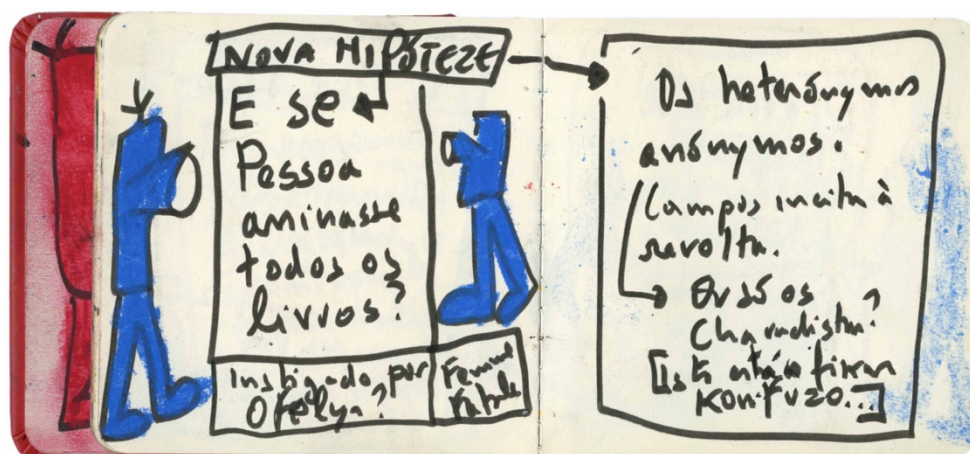


Fig. 5. “NOVA HIPÓTESE. E se Pessoa assinasse todos os livros? | Instigado por Ofélia? [→ Femme Fatale]” [091].

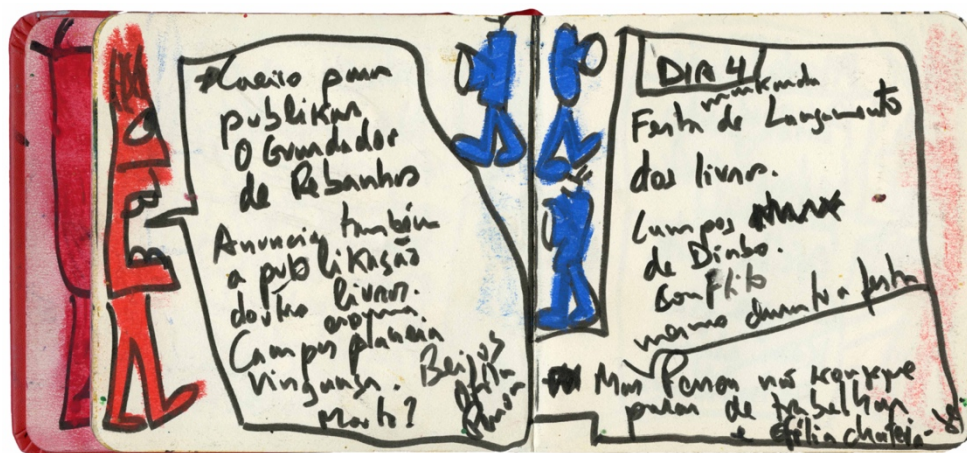


Fig. 6. "Caeiro pensa publicar O Guardador de Rebanhos. | Anuncia também a publicação doutros livros anonymos. | Campos planeia vingança. | Morte?" [091].

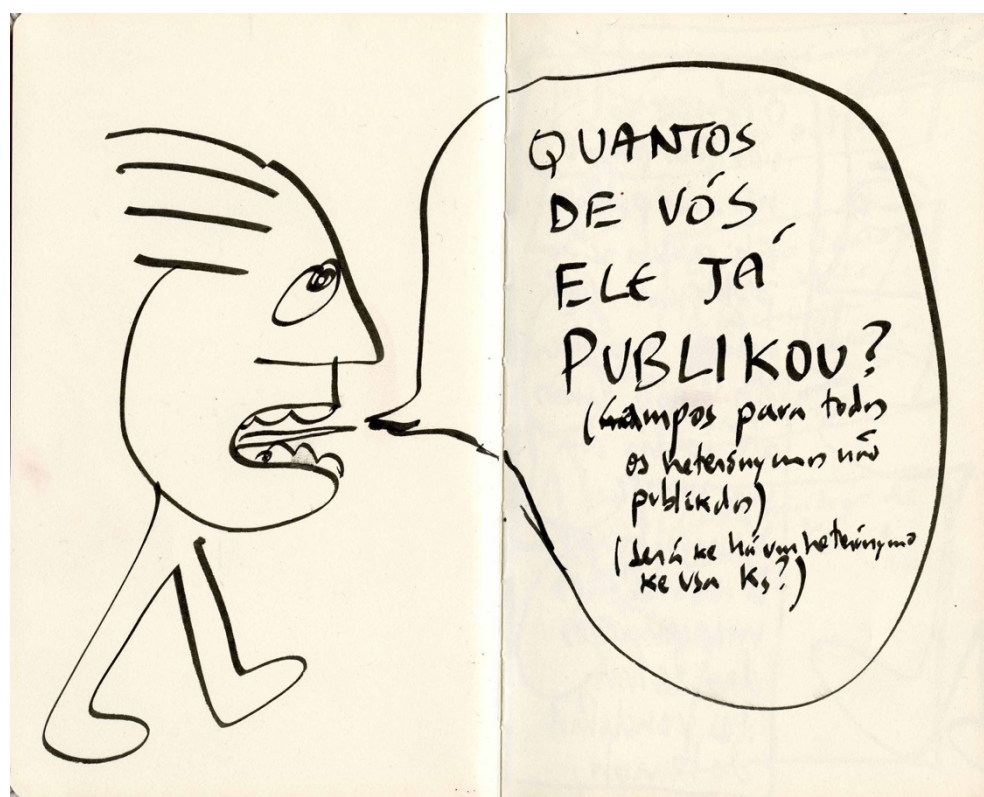


Fig. 7. "QUANTOS DE VÓS ELE JÁ PUBLIKOU? (Campos para todos os heterónimos não publicados). | Será que há um heterónimo que usa ks?" [076].

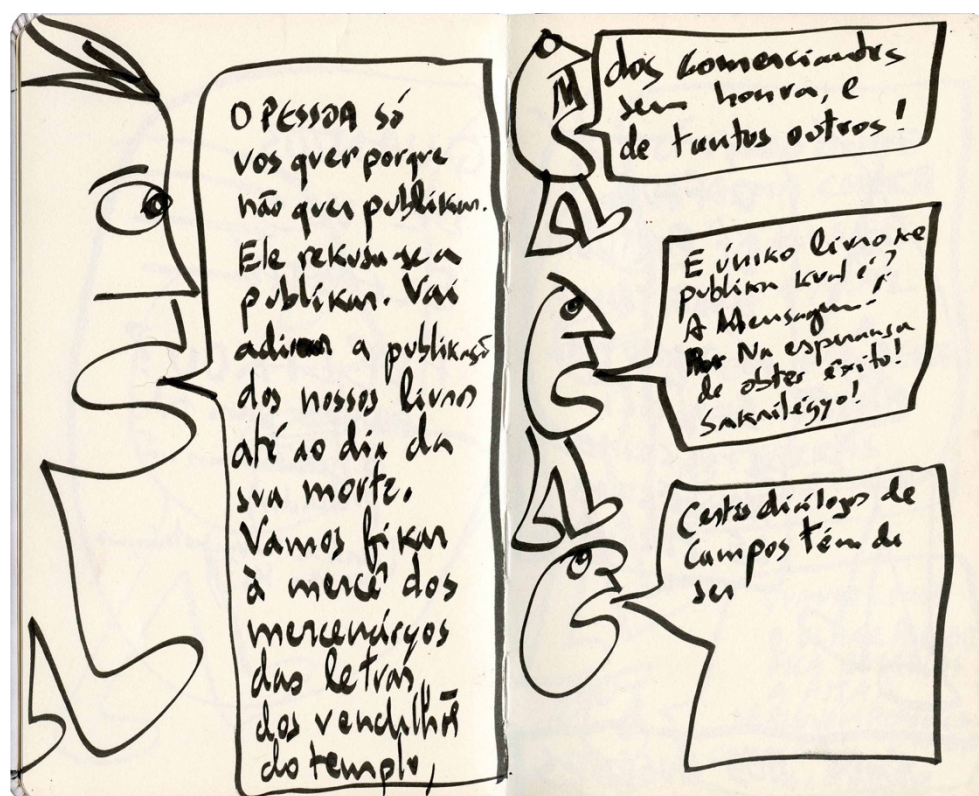


Fig. 8. "O Pessoa só vos quer porque não quer publicar. Vai adiar a publicação dos nossos livros até ao dia da sua morte. Vamos fikar à mercê dos mercenários das letras dos vendilhões do templo, dos comerciantes sem honra e de tantos outros!" [076].

É uma proposta extremamente interessante, no modo como inverte por completo a ordem habitual da relação de Pessoa com as figuras autorais fictícias que compôs e com a gestão hiper-autoral dos textos que concretiza. Teríamos, por um lado, um panorama no qual as criaturas, sem excepção, tomam consciência do tipo de tratamento a que foram submetidas pelo criador, e, por outro lado, uma exploração significativa da natureza textual dessa situação, com os heterónimos a assumirem-se como proprietários dos textos que realmente produziram e que foram, sucessivamente, apropriados por esse criador. Aliás, a questão das relações problemáticas entre criador e criaturas acaba por ser das mais relevantes na abordagem de Edgar Pêra e das que mais permite convocar o primeiro eixo de leitura que referi inicialmente, a apropriação do universo pessoano para as finalidades do realizador.

Veja-se, por exemplo, uma página em que avulta o interesse de Pêra pela banda desenhada, e em particular pelo género norte-americano dos *comics*, com a indicação de que Pessoa seria uma espécie de Stan Lee, talvez a figura mais emblemática de uma das grandes chancelas dessa indústria, a Marvel Comics. Tal como Stan Lee, que teria criado um universo comum para alguns dos heróis mais célebres da banda desenhada dos Estados Unidos (Spider Man, Doctor Stange, Iron Man, Avengers, X-Men, só para mencionar alguns), Pessoa também teria composto um plano de realidade específico no qual os seus heterónimos se cruzariam. Assim, tal

como Lee teria depois conduzido uma série de outros argumentistas e desenhadores a trabalharem para si, atribuindo-lhes tarefas de expansão desse universo, Pessoa teria implicado os seus heterónimos na composição dos textos que lhes foi destinando, como se fossem funcionários de uma indústria em expansão, conceito em que assenta muita da realidade do filme *The Nothingness Club*.

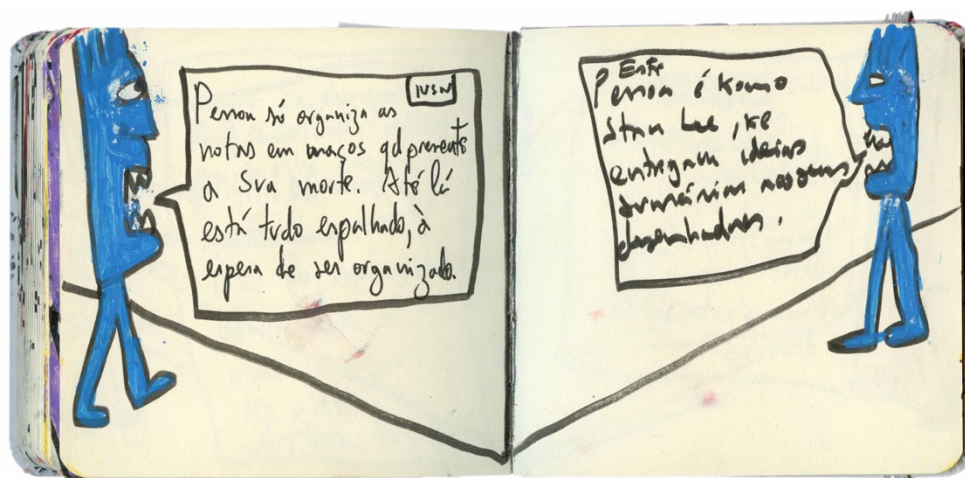


Fig. 9. “Pessoa só organiza as notas em maços qd pressente a sua morte. Até lá está tudo espalhado, à espera de ser organizado. | Pessoa [↑Este] é como o Stan Lee, ke entregava ideias sumárias aos seus desenhadores” [092].

Parece-me que o aspecto mais sugestivo dessa aproximação reside num outro ponto, no qual a dinâmica passa das similitudes entre os funcionários da Marvel e os heterónimos pessoanos para outra relação, a que se pode estabelecer entre os pares Lee / Pessoa e recriadores do universo idealizado por Lee / recriadores dos pressupostos autorais pessoanos. Nesse aspecto, o próprio Edgar Pêra não andaria muito longe de ser uma espécie de Jack Kirby, Steve Ditko, John Romita, Grant Morrison, entre outros, dando ao universo pessoano um alcance e uma reconfiguração distintos das inicialmente propostas por Pessoa, mas umbilicalmente devedoras da arquitectura fundadora do autor.

Estes cadernos permitem também perceber que poderia ter sido diferente o estatuto de Alberto Caeiro, cujo papel de quase irrelevância é outra das grandes transgressões do filme. Com efeito, lendo uma das páginas, parece claro que Edgar Pêra pretendia inicialmente não se afastar demasiado daquela figura que nos é apresentada como centro inspirador de todos os outros heterónimos, verdadeiro pilar em torno do qual evolui o *drama em gente* e as complexas redes de interacção que o determinam. Trata-se da indicação de que Caeiro poderia ser apresentado como um professor, concretizando, portanto, a imagem do guardador de rebanhos como alguém que é indispensável à dinâmica de polarizações entre Campos e Reis, mas também à idealização do sistema filosófico de António Mora. Ou seja, se uma das hipóteses de filme conferiria uma certa hierarquia ao assunto, impondo uma outra

espessura à relação entre mestre e discípulos – Caeiro seria, nesse cenário, um profissional que se dirigiria aos outros heterónimos como formandos. Já, a realização fílmica que veio a ser concretizada deixa os heterónimos muito mais libertos desta influência tutelar, que nunca chega a inspirar qualquer reverência nem está presente em nenhum momento significativo do filme.

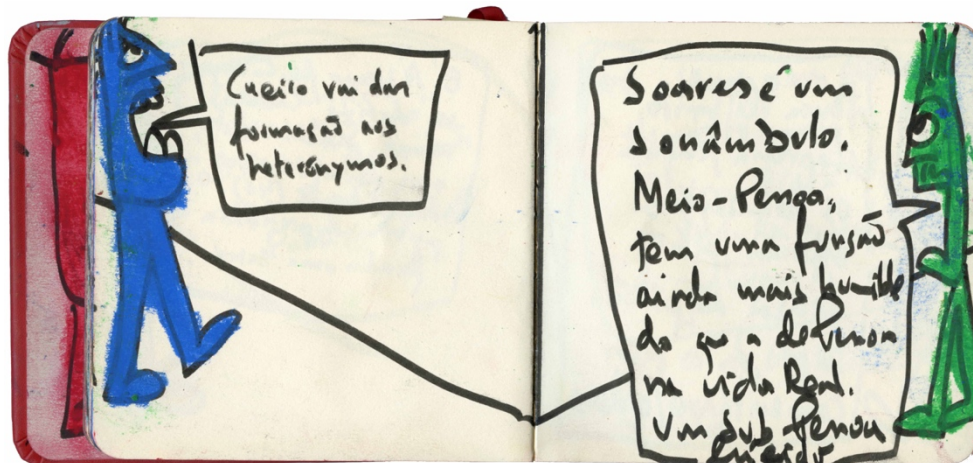


Fig. 10. “Caeiro vai dar formação aos heterónimos” [091].

Outro indício que nos é dado a ver nestes esboços preparatórios do projecto em devir de Edgar Pêra prende-se com a consciência, desde muito cedo, de que a própria identidade de Pessoa, ao nível do estatuto de autor e em termos da sua disposição face aos seus heterónimos, teria de ser discutida. Numa das páginas dos cadernos, pode ler-se a apresentação de Pessoa como um sujeito em evolução, transitando do plano de um *ghost writer* para o de um tirano que manipula todos os outros rostos visíveis do Clube do Nada.

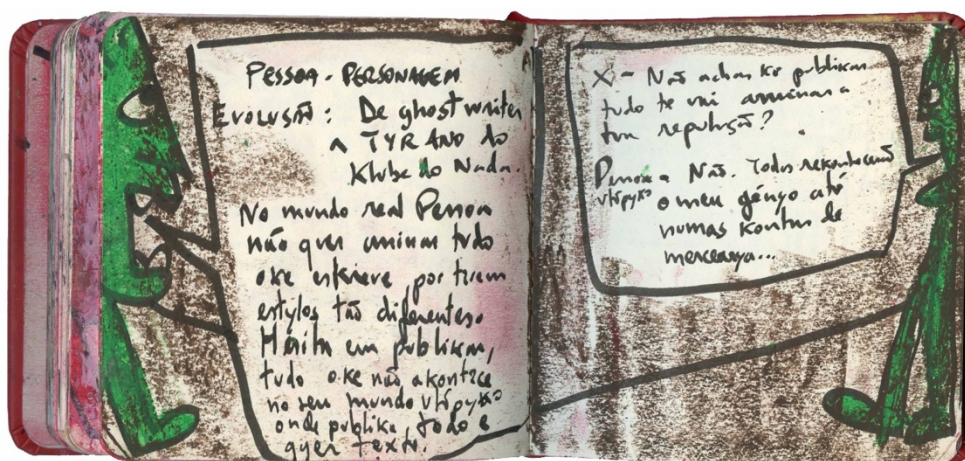


Fig. 11. PESSOA-PERSONAGEM | Evolução: De ghost writer a TYRANO do Clube do Nada. | No mundo real Pessoa não quer assinar tudo o ke escreve, por terem estilos tao diferentes. Hesita em publicar, tudo o ke não acontece no seu mundo utopyko onde publica todo e qquer texto.” [091].

Os apontamentos indiciam também uma outra inscrição possível para o contraste entre os dois planos fundamentais do filme, o da suposta realidade habitada por Pessoa e o da existência exclusivamente mental em que prosperam os seus heterónimos. Mais uma vez, nestas ideias preliminares não concretizadas, o foco do assunto parecia ter uma natureza essencialmente editorial, dado que o elemento que contrapõe os dois planos é o fluxo de publicação dos textos produzidos. Se, no plano que Edgar Pêra sugere ser o verdadeiro, correspondendo ao contacto de Pessoa com a clínica de saúde e com a Ofélia enfermeira, teríamos um Pessoa renitente em publicar, sobretudo por não se rever em tudo aquilo que escreve dados os estilos diferentes da composição, no mundo mental coincidente com o Clube do Nada a situação é totalmente oposta, na medida em que todos os textos são publicados.

Em parte, o filme parece apresentar-nos uma espécie de ponto de chegada deste primeiro projecto, na medida em que o Pessoa que nos é dado ver no mundo idealizado parece ter-se convertido quase exclusivamente num gestor, dedicando-se diariamente a distribuir pelos funcionários novos conceitos a explorar ou a controlar o fluxo de produtividade de cada um, e numa escala que abrange, por exemplo, a vertente cinematográfica representada pela Ecce Film. Está, contudo, ausente um *twist* muito relevante no modo como o problema identitário da figura do autor é problematizado nessa proposta de evolução, tendo em vista duas formas radicalmente opostas de anonimato: por um lado, o obscurecimento inerente à condição de um *ghost writer*, que, conforme o próprio nome indica, produz os textos para que estes possam ser assumidos por um outro nome, que passa a ser para todos os efeitos o autor desse texto; por outro lado, o plano daquele que se apropria dos textos de uma série de outros autores, trabalhando esses como seus *ghost writers* plurais.

Só esse segundo Pessoa consta do filme, numa leitura muito singular da relação com os heterónimos. Normalmente, sobretudo nos textos em que Pessoa é introduzido no *drama em gente*, o poeta surge como um discípulo de Caeiro, um sujeito mais ou menos no mesmo patamar dos outros heterónimos, todos membros de uma comunidade de iguais que conversam e se contrapõem. Pêra parece, pelo contrário, ler o estatuto de Pessoa como o de uma espécie de patrão, alguém que se emancipou (se é que alguma vez esteve lá) do plano de convívio entre iguais dos vários heterónimos para os dominar. Nesse plano, Pessoa parece emergir como uma espécie de visitante, que todas as manhãs entra no escritório para distribuir tarefas e que não convive tão directamente com os outros nos momentos em que o espaço se converte num clube nocturno⁵. É uma figura essencialmente exterior, que sente comoção com

⁵ Como sugerem algumas passagens da biografia de Richard Zenith, o conceito de clube masculino reunindo num único plano de realidade os vários heterónimos parece ser um projecto mantido pelo próprio Pessoa desde muito cedo, talvez por influência de um dos seus livros favoritos, *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*, de Charles Dickens. Como indica Zenith, “*Ultimus Jocularum*—alternatively called *The Nothing Club*, or *The Zero Club*—was ultimately a ‘lively,’ performative literature, enacted by literary personae who met, according to the club notes, in a place called ‘Moment House,’

algumas das mortes, apesar de essa comoção parecer dever-se sobretudo ao papel que desempenham no sistema rigorosamente montado. Esse espaço vai-se desagregando sem que exista quem esteja à altura de ocupar certas competências, o que é evidente, por exemplo, no momento em que Raphael Baldaya desaparece e deixa vazio o encargo oracular que era regularmente solicitado.



Fig. 12. Momento em que Ophelya depara com a morte de Raphael Baldaya.

A preferência por esse segundo Pessoa, dominador dos seus heterónimos e moralmente ambíguo, tem consequências muito profundas em termos daquele que é um dos motivos fundamentais do filme, a conexão entre a loucura e o ego pessoal. De facto, na versão definitiva do projecto, a fronteira entre as duas esferas em que decorre o filme não se encontra no contraste entre um plano em que Pessoa hesita em publicar e outro em que decide publicar todos os seus papéis. Passa, de modo muito mais evidente, pelo contraponto entre a consciência de uma certa loucura que o afecta e o leva a recorrer a Faustino para se libertar de algum tipo de desconforto e a representação concreta dessa perturbação, no modo como o próprio Pessoa se vê no espaço privado da sua mente. Na verdade, esse Pessoa dominador, tirânico, controlador das diferentes manifestações da sua complexidade interna, é uma projecção sua, provavelmente uma instância de compensação.

Passo agora a abordar algumas imagens do próprio filme, que exprimem os ângulos de reflexão que me interessa explorar.

which apparently meant just that: the actual moment when the virtual meetings took place, in no physical location. Nowhere, in other words, except in Pessoa's own mind" (ZENITH, 2021: 312; cf. também PIZARRO, 2007: 84).



Fig. 13 Fernando Pessoa e Álvaro de Campos imiscuem-se.

O filme começa com uma frase que é, à partida, uma subversão produtiva, remetendo para as circunstâncias da II Guerra Mundial. A acção é situada no ano de 1940, no qual se atribuiu qualquer Prémio Nobel, motivo pelo qual a obra de Pessoa teria passado despercebida e demorado mais tempo a adquirir a sua dimensão internacional. Como é conhecido, Pessoa morreu em 1935, antes da eclosão da Guerra, portanto; assim, nem mesmo a subtil revivificação de José Saramago, recuperando a figura de Ricardo Reis para implicar Pessoa num dos grandes acontecimentos europeus imediatamente subsequentes à sua morte, a Guerra Civil de Espanha, prolongou de modo tão amplo a vida de Pessoa. A este respeito, vale a pena recuperar uma das respostas de Edgar Pêra, numa auto-entrevista, na qual comenta o impacto das contingências de preparação do filme na opção por essa cronologia peculiar:

Sim, tive de reescrever o argumento, adaptando-o às novas condições pandémicas. Tudo se passou a concentrar num único local, a Fábrica do Rio Vizela, em Vila das Aves, onde apenas iríamos filmar o Nothingness Club propriamente dito. No interior era o clube, e o consultório, no exterior era o hospício. Desisti por completo de querer mostrar um Fernando Pessoa biográfico, e criei um Pessoa que viveu mais tempo, e que se internou voluntariamente num manicómio, durante a Segunda Guerra Mundial. Pareceu-me natural, que, com o mundo a enlouquecer, Pessoa tivesse preferido ir viver para o local mais adequado à sua visão esquizóide das suas personas literárias.

(PÊRA, 2024: 140)

Essa observação poderia apontar para uma outra leitura potencial do filme, que conferiria uma maior espessura real e concreta aos episódios ocorridos no contexto do Clube do Nada, e nesse sentido à Ofélia *femme fatale* e aos heterónimos, possibilidade que não desenvolverei neste texto, mas que permitiria questionar se o internamento na clínica de saúde não poderia dever-se a uma repercussão dos episódios traumáticos vividos na outra dimensão do filme, espelhando toda a desordem e violência vividas no decurso da década de 40 (e que Pessoa intuiu parcialmente ao ponderar soluções alternativas aos modelos colectivistas e totalitários europeus).

“É sobejamente conhecido que não houve prêmios Nobel em 1940
 porque a Alemanha nazi invadiu a Noruega,
 mas quase ninguém sabe que Fernando Pessoa
 foi nomeado nesse ano para o Prémio Nobel da Literatura.
 O Mundo perdeu a oportunidade de conhecer
 o segredo mais bem guardado de Portugal,
 mas Pessoa foi inquestionavelmente o
 mais complexo artista de palavras do seu tempo.”

“It’s well known that there were no Nobel prizes
 in 1940 because Nazi Germany invaded Norway,

“É sobejamente conhecido que não houve prêmios Nobel em 1940
 porque a Alemanha nazi invadiu a Noruega,
 mas quase ninguém sabe que Fernando Pessoa
 foi nomeado nesse ano para o Prémio Nobel da Literatura.
 O Mundo perdeu a oportunidade de conhecer
 o segredo mais bem guardado de Portugal,
 mas Pessoa foi inquestionavelmente o
 mais complexo artista de palavras do seu tempo.”

but almost no one knows that Fernando Pessoa
 was nominated in that year for the Nobel of Literature.

“É sobejamente conhecido que não houve prêmios Nobel em 1940
 porque a Alemanha nazi invadiu a Noruega,
 mas quase ninguém sabe que Fernando Pessoa
 foi nomeado nesse ano para o Prémio Nobel da Literatura.
 O Mundo perdeu a oportunidade de conhecer
 o segredo mais bem guardado de Portugal,
 mas Pessoa foi inquestionavelmente o
 mais complexo artista de palavras do seu tempo.”

Henry Search

Henry Search

Figs. 14 a 16. Sequência de abertura do filme, em que Henry Search, heterónimo fictício, descreve ficticiamente o momento em que o Prémio Nobel da Literatura de 1940 deveria ter sido atribuído a Fernando Pessoa.

Note-se que o apontamento que refere essa circunstância fictícia é atribuído a Henry Search, um potencial autor fictício pessoano, provavelmente familiar de Alexander Search, o mais conhecido escritor suposto de língua inglesa criado por Pessoa na sua juventude, mas que, na verdade, é da inteira responsabilidade de Edgar Pêra.

Desse modo, o filme começa com uma dupla demonstração da supremacia, ou pelo menos de uma intenção de apropriação livre, do realizador relativamente ao universo literário que lhe serve de ponto de partida. Os intuitos políticos da reflexão de Pêra conduzem-no a prolongar a vida de Pessoa, fazendo verosímeis as posteriores menções mais ou menos subteis à iconografia, não apenas da experiência salazarista portuguesa, mas também dos mais brutais efeitos de desumanização do totalitarismo europeu, incluindo o ambiente assassino dos campos de concentração e a perseguição sistemática a toda a gama de supostas anomalias físicas e mentais. Porém, a manipulação livre dos heterónimos e da sua relação com o seu criador encontra-se desde logo anunciada na ampliação do universo constelar já profundamente populoso, que se encontrará representado nas figuras que alimentarão, alucinatoriamente, a quase totalidade da película.

Como já referido, o filme evolui através do contraste e do contraponto entre dois grandes planos, um que poderemos considerar mais próximo do real, no qual se encontra um Fernando Pessoa que aparentemente decide procurar apoio psiquiátrico junto do Doutor Faustino para resolver o problema da sua dispersão de personalidade; e outro que corresponde ao mergulho no espaço mental em que se aglomeram os heterónimos e se produz continuamente a obra idealizada pelo poeta, ao ritmo da imposição de novas tarefas às figuras de autores-trabalhadores. Este segundo espaço corresponde, provavelmente, a projecções derivadas do processo de terapia, isolando, portanto, os heterónimos de qualquer relação com o mundo exterior, onde pululam figuras associáveis a uma realidade social e política muito diversa, a da realidade política do contexto da II Guerra Mundial em que viveu não o Pessoa empírico, mas aquele que no início do filme é anunciado como candidato ao Nobel de 1940.

A única excepção a essa circunstância é António Mora, talvez na medida em que as suas reflexões filosóficas são aquelas que mais se debruçam sobre questões contemporâneas, incluindo a experiência da I Guerra Mundial, com aproximações complexas a um conjunto de perspectivas politicamente totalitárias, misóginas, racistas e colonialistas. No filme, Mora é eleito para figurar um caso particularmente doentio e violento no quadro múltiplice do sanatório mental em que Pessoa procura acompanhamento, verbalizando de forma eficazmente condensada muitas das proclamações fundamentais do ideário de extrema-direita predominante no panorama europeu da época e permitindo ao espectador contactar com os métodos também eles radicais da psiquiatria coeva, nomeadamente o recurso a choques eléctricos.



Figs. 17 e 18. Momento da entrada em cena de António Mora, com Faustino a contemplar pensativamente as considerações misóginas do novo paciente.

A articulação precisa entre essas duas manifestações do quadro político que o realizador decidiu explorar amplamente na película encontra-se perfeitamente espelhada pelas primeiras imagens do momento em que António Mora entra em cena, interrompendo o sossego inquietante do local. Com efeito, facilmente se conseguem ler nas figuras subservientes, ameaçadoras, desumanizadas, dos funcionários da clínica a iconografia fundamental da máquina totalitária descrita por Hannah Arendt através do conceito de *banalidade do mal*, não faltando sequer a um dos vigilantes o icónico bigode hitleriano, suficiente para converter aqueles que poderiam ser figuras do ambiente pidesco português em parcelas de uma dinâmica violenta muito mais vasta.



Figs. 19 e 20. Exemplos da figuração proto-nazi dos funcionários da clínica em que Fernando Pessoa procura tratamento.



Fig. 21. Pessoa sentado na cantina, tendo Jim Barns à sua direita, enquanto ouvem uma frase de António Mora sobre a loucura de Mussolini.

A reflexão de natureza política está presente numa das mais notáveis cenas do filme, que glosa de modo particularmente feliz o conflito entre Pessoa e Salazar nos derradeiros meses da sua vida. Trata-se de um dos episódios que ocorrem no espaço de uma cantina na qual os enclausurados convivem caoticamente e que permite sugerir uma inquietante diluição das diferenças entre o estabelecimento vocacionado para o tratamento de diferentes anomalias psiquiátricas e um espaço de natureza prisional, no qual os utentes deixam de ser pacientes, como Pessoa, para serem criminosos ou figuras indesejáveis mantidas à margem da sociedade exterior.

Na primeira cena decorrida nesse espaço, Pêra aproveita para dar vida a uma das figuras convocadas pela poesia de Álvaro de Campos, provavelmente a que mais evoca personagens cuja identidade permanece ensombrada, mas que, como o realizador parece sugerir, poderiam perfeitamente ser, também elas, elementos activos do *drama em gente*. É o caso do marinheiro inglês evocado na “Ode Marítima”, Jim Barns, que no filme surge como um dos utentes (ou prisioneiros) da instituição.

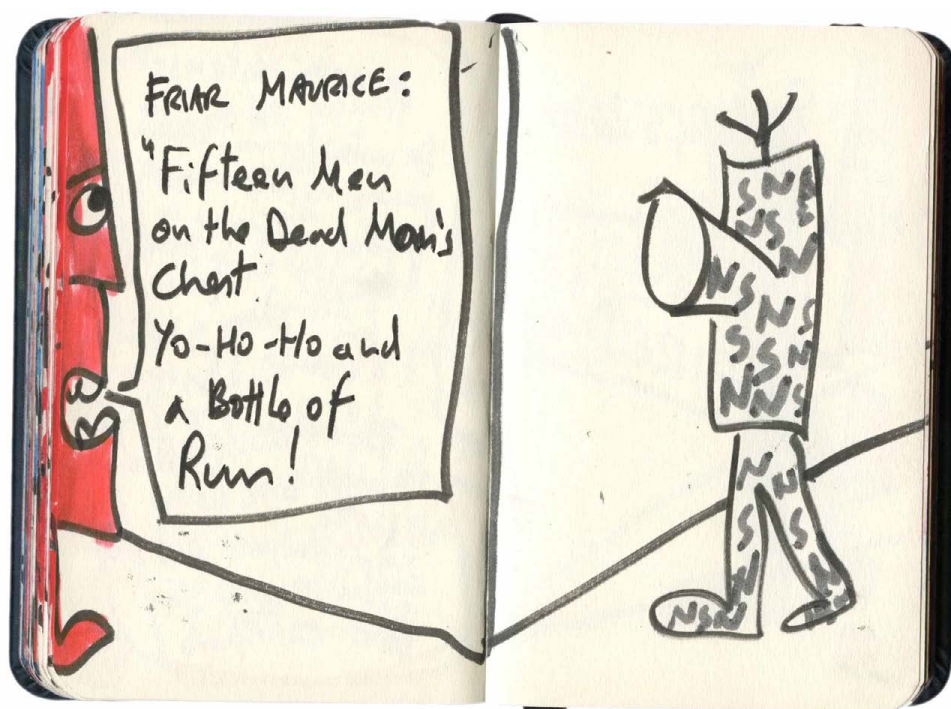
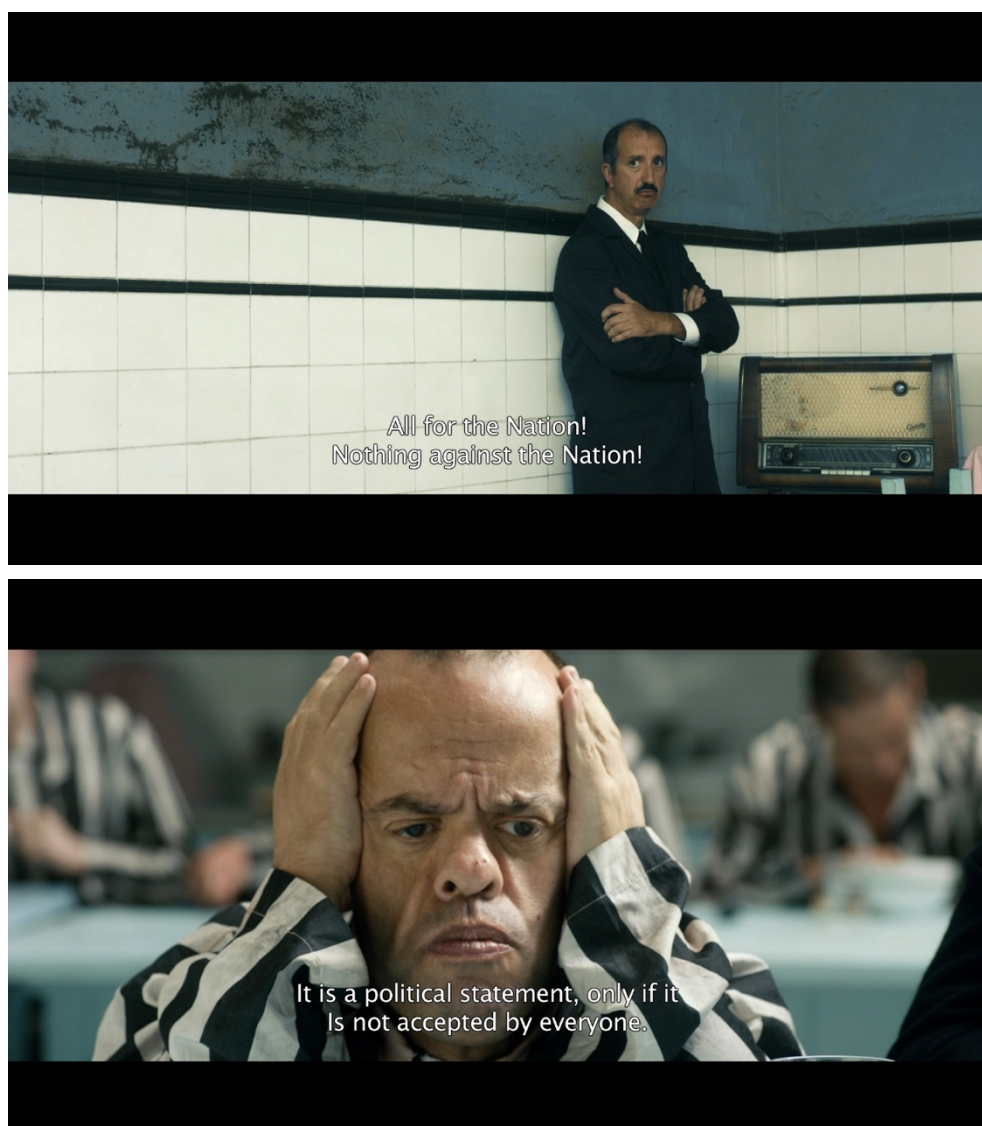


Fig. 22. Edgar Pêra parece atribuir a Friar Maurice a cantinela que Álvaro de Campos, na “Ode Marítima”, relaciona com o encontro com Jim Barns. A figura idosa do hospício pode ser, deste modo, Maurice.

O segundo episódio ambientado nesse espaço é todo ele de índole política, incluindo no ambiente de socialização da cantina um simulacro de endoutrinamento político, na medida em que um dos funcionários vai gerindo uma emissão de rádio composta por proclamações de Benito Mussolini e por excertos do discurso de Salazar proferido a 7 de Janeiro de 1949, na inauguração da conferência da União Nacional no contexto da campanha para a reeleição do Senhor Presidente da República

Óscar Carmona. O carácter facilmente reconhecível desse discurso, no qual, entre outras coisas, Salazar invectivava o Comunismo nos primeiros anos da Guerra Fria, tem consequências no tratamento transgressivo da cronologia operado pelo filme, na medida em que suscita o cruzamento entre textos de Pessoa e palavras de Salazar proferidas mais de uma década depois da sua morte, mas que recuperam, entre outros, o lema fundamental do Estado Novo, base de um discurso de 30 de Julho de 1930, publicado em 1933 com o título *O Estado Novo, União Nacional, Tudo pela Nação, nada contra a Nação*, junto com os Estatutos da União Nacional, a Constituição Política da República Portuguesa de 1933 e o Acto Colonial. Assim, o filme ocupa-se de uma crítica panorâmica ao tempo largo dos fascismos europeus, antes e depois da morte de Pessoa, mas, à semelhança da frase provocatória que serve de abertura, parece sugerir um plano de existência em que Pessoa teria sobrevivido para além de 1935.

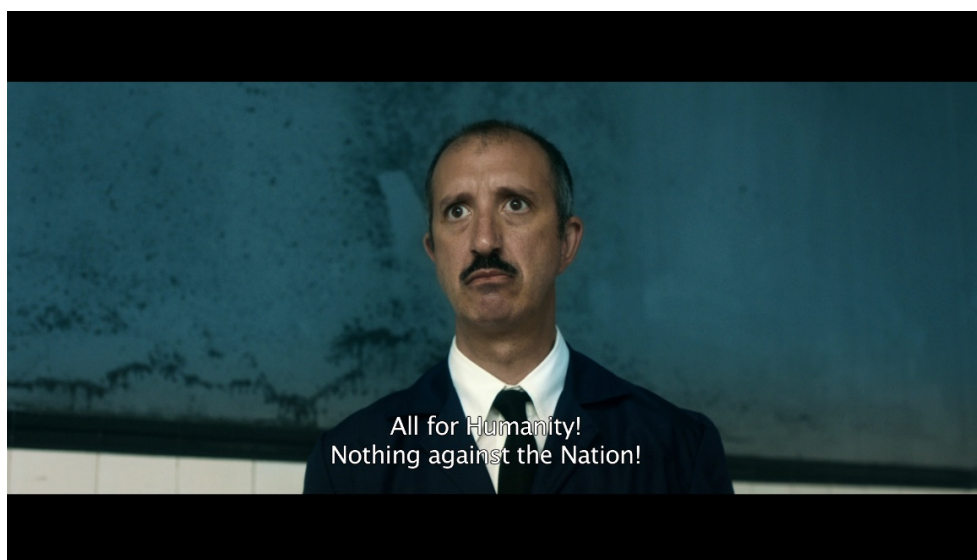


Figs. 23 e 24. Os doentes / reclusos escutam na rádio um icónico discurso de Salazar, ao qual Pessoa reage com estrondo.

António Mora divide com Pessoa uma expressiva reacção ao paradigma representado pelos dois líderes fascistas. Ao heterónimo filósofo, que no filme surge sempre com um perfil físico ameaçador, caberá sintetizar de forma bastante eloquente os efeitos do discurso totalitário visado, gesto que permite contrapor a loucura dos enclausurados naquele espaço a uma loucura mais vasta, socialmente permitida e promovida, que tem na aceitação acéfala das ideias políticas vigentes o seu signo perfeito: “A loucura, como muita gente não sabe, é contagiosa”. A Pessoa, por seu lado, cabe a reacção a um dos lemas fundamentais de Salazar, “Tudo pela Nação, nada contra a Nação”, através de um contra-discurso construído pela adaptação livre de frases de um texto redigido em francês (“Mussolini et Hitler s’en tiennent à l’absolue banalité de leurs idées”), de um comentário sobre a “cesarização” de Salazar (“O Chefe do Governo não é um estadista: é um arrumador”; PESSOA, 2015: 312) e do lema pessoano ensaiado no texto sobre o Nacionalismo Liberal (“A essência do Nacionalismo Liberal encontra-se resumida nas seguintes frases: tudo pelo Indivíduo, nada contra a Sociedade; tudo pela Humanidade, nada contra a Nação; tudo pela Igualdade, nada contra a Liberdade”), que também constam parcialmente da “Nota Biográfica” de 1935 (PESSOA, 2015: 357).⁶



⁶ Na “Nota Biográfica”, pode ler-se o seguinte: “*Posição patriótica*: Partidário de um nacionalismo místico, de onde seja abolida toda infiltração católico-romana, criando-se, se possível for, um sebastianismo novo, que a substitua espiritualmente, se é que no catolicismo português houve alguma vez espiritualidade. Nacionalista que se guia por este lema: “Tudo pela Humanidade; nada contra a Nação” (PESSOA, 2015: 291).



Figs. 24 e 25. Contraponto ao discurso de Salazar, com frases da “Nota Biográfica” (1935).

Esses episódios servem, também, para explicitar a presença exterior dos heterónimos, nomeadamente de Álvaro de Campos; os textos políticos de Pessoa são parcialmente pronunciados pela voz de Albano Jerónimo, actor que dá vida a Campos, e cruzam-se com versos de “Lisbon Revisited (1923)”, conferindo um sentido político a proclamações como “Se teem a verdade, guardem-a! | Sou um tecnico, mas tenho technica só dentro da technica. | Fóra d'isso sou doido, com todo o direito a sel-o. | Com todo o direito a sel-o, ouviram?” (PESSOA, 2014: 173).

Será significativo cruzar esse episódio com o último dos assuntos de que gostaria de falar: a relação complexa da estrutura da película com a figura de Ofélia. A grande figura feminina do filme desdobra-se nos mais diversos papéis, começando por aparecer enquanto manifestação vocal prenunciando uma aparição transfiguradora na vida de Pessoa – estatuto que, na economia interna da textualidade do poeta, está representada sobretudo pelos escritos mediúnicos, – para depois dar lugar a uma verdadeira Janus com expressão emocional e sexual. Existe, numa primeira instância, uma Ofélia representativa de uma das figuras mais rigorosamente controladas pela conduta moral imposta pelo regime salazarista, a enfermeira. Numa segunda instância, Ofélia ocorre como manifestação onírica explosiva, verdadeira *femme fatale* com ressonâncias diversas do cinema *noir* contemporâneo da época em que Pêra situa temporalmente o filme, as décadas de 1940 e de 1950. A primeira dessas manifestações, a enfermeira dócil e tranquilizadora, é aquela que está presente em todas as situações em que o predomínio vai para o caos experienciado na clínica de saúde e que reage com quase absoluta devoção e silenciamento aos episódios de violência e punição a que são sujeitos os prisioneiros. É também ela que lida com a ambiguidade inerente à evolução complicada da relação com Pessoa, , sobretudo depois do já referido momento em que o poeta acabara de assediá-la, corporizando por instantes Álvaro de Campos.

A duplicidade da personagem feminina é o exemplo mais evidente da interpenetração dos dois espaços dominantes no filme e, em grande medida, é em função dela que toda a economia interna do enredo encontra a sua expansão definitiva. A partir de certo momento, o território da mente de Pessoa, que parecia ser a matéria-prima para o debate entre poeta e psiquiatra, encontra-se em relação directa com uma aporia proveniente do exterior, dada a invasão por figura de Ofélia heteronimizada, a única a quebrar de modo significativo a fronteira entre os dois domínios ou a proporcionar incursões episódicas dos heterónimos no contexto exterior à mente pessoana, como ocorre com o referido episódio de somatização de Campos.



Fig. 26. Momento da leitura do “Poema Píal” pela Ofélia enfermeira.

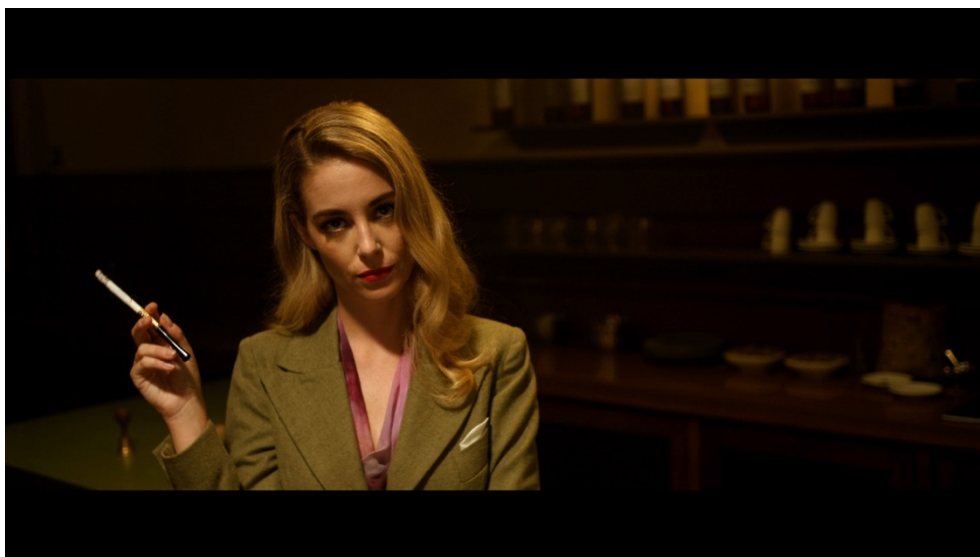


Fig. 27. Expressão de tédio com que Ofélia, na sua vertente de *femme fatale*, reage aos avanços do Barão de Teive.

É, de facto, a contingência de surgir uma paixão inesperada entre Pessoa e a jovem enfermeira, envolvida no quotidiano complexo de contacto com loucos e com as dinâmicas hierárquicas profundamente masculinizadas da década de 1930, que condiciona, com consequências nos dois planos, a resolução do filme. Como documentado num dos cadernos, Edgar Pêra entendia a especificidade da figura de Ofélia como o efeito resolutivo de um “antivírus”, conduzindo Pessoa a uma relação mais ambígua e dissonante com os seus heterónimos. Provavelmente, o facto de existir em Ofélia essa dimensão profilática justifica, por exemplo, a animosidade que desde o primeiro momento se pressente em Faustino, como se a naturalidade do encontro amoroso potencial fosse uma ameaça aos procedimentos psiquiátricos tão em voga nas primeiras décadas do século XX. De algum modo, a imposição de Ofélia no espaço do Clube do Nada corresponde também uma demarcação de níveis de impacto da visão do realizador na matéria-prima pessoana que serve de base à película.

Com efeito, se no primeiro espaço, o da clínica psiquiátrica, a quase inexistência de figuras reconhecíveis no universo criativo de Fernando Pessoa permite a Edgar Pêra expandir a reflexão pessoana sobre assuntos sociopolíticos e sobre o assunto maior da loucura e da sua relação complexa com a instituição psiquiátrica e com as várias correntes de pensamento dedicadas ao assunto desde as últimas décadas do século XIX, a transgressão parece adensar-se no momento em que é o próprio conteúdo metanarrativo da obra do poeta a ocupar todo o cenário. O que talvez permita considerar que o espaço da clínica, em termos de coincidência com as reflexões pessoanas e mesmo com algumas das suas produções narrativas sobre a questão dos heterónimos, como a Casa de Saúde de Cascais, pode parecer bastante mais verosímil a um espectador pessoano do que propriamente a representação das dinâmicas do drama em gente propostas pelo filme, muito mais devedoras das teses do realizador. Talvez por isso a Ofélia enfermeira esteja muito mais próxima da figura feminina que o leitor pessoano costuma reconhecer da leitura da correspondência amorosa trocada entre o casal, assim como da própria experiência de uma jovem rapariga no contexto dos primeiros anos do Estado Novo; já a segunda Ofélia, a *femme fatale* introduzida sem aviso no mundo estável, hierarquicamente organizado do jogo heteronímico apresentado no filme, deriva de uma memória cinematográfica muito mais vasta, posterior ao momento histórico pessoano, assim como das próprias tensões de Pêra, representando talvez o exemplo maior do processo de projecção de si no próprio filme que comecei por referir neste texto.

Trata-se de uma anomalia perfeita, através da qual se vão processar os mais evidentes gestos transgressivos relativamente ao universo criativo de Pessoa. As grandes rivalidades e desconfortos entre os heterónimos, assim como as circunstâncias mais reconhecíveis da biografia dos mais representativos, são todas alteradas em função de Ofélia, sem perderem algo que recorda o ponto de partida que qualquer leitor pessoano reconhece.



Fig. 28. Reacção de Ofélia, depois de ser abandonada por Pessoa.

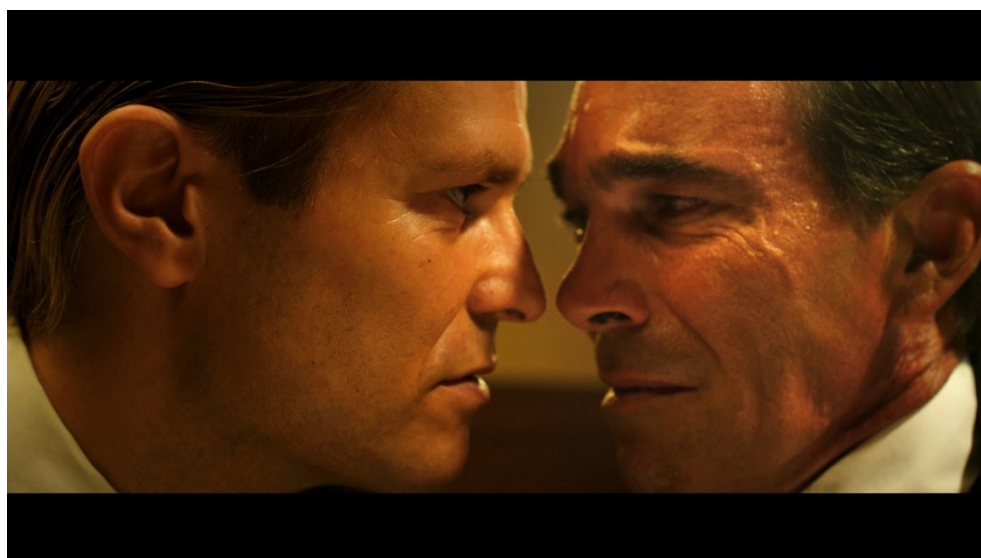


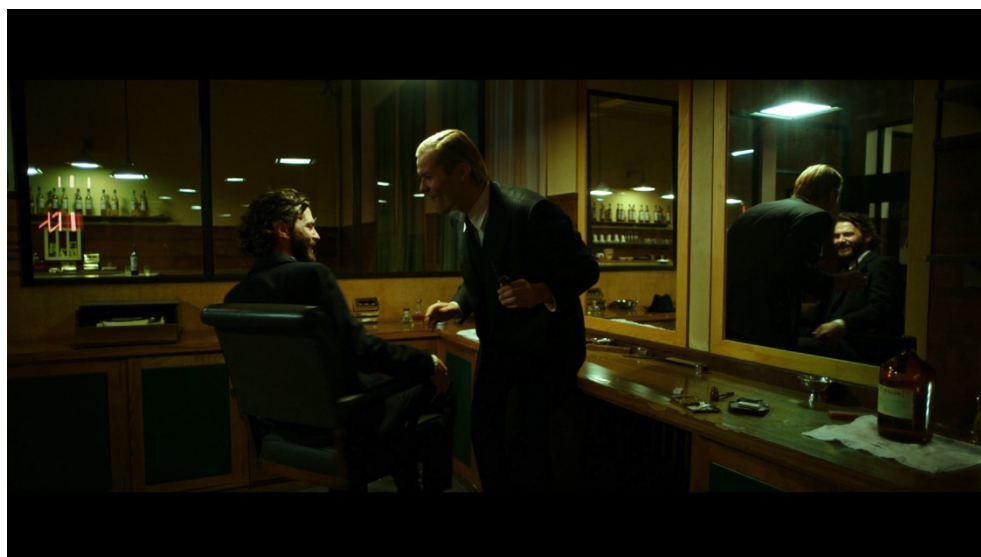
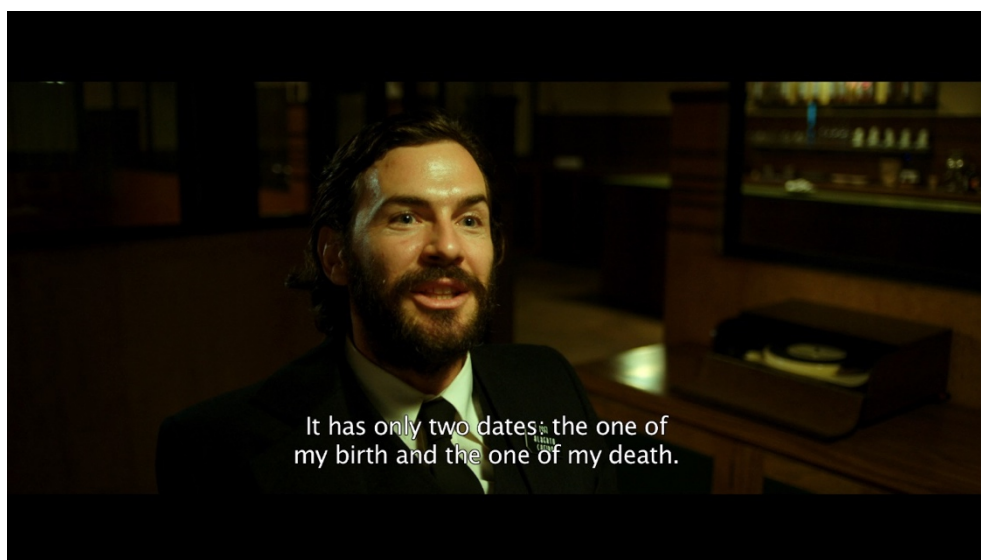
Fig. 29. Tensão homoerótica entre Álvaro de Campos e Ricardo Reis.

Assim, entre outros, podem referir-se os seguintes casos: a devoção de Campos para com Caeiro; a transição da etapa decadentista do “Opiário” para a vanguardista explosão das odes futuristas. Aspectos que encontram-se aqui descritos como episódios de um certo ciúme e despeito, podendo representar uma leitura original dos mecanismos utilizados pelos vários heterónimos para capturarem a memória do guardador de rebanhos desaparecido e para se posicionarem relativamente a ele; a tensão literária entre Álvaro de Campos e Fernando Pessoa explode devido aos ciúmes que o segundo sente aquando do encontro amoroso entre a *femme fatale* e o heterónimo convertido em orquestrador de sinfonias futuristas e em realizador de cinema; o suicídio do Barão de Teive é espoletado pelo desprezo de Ofélia e pela acção perniciosa de Campos, exacerbando a impotência amorosa e a esterilidade produtiva do fidalgo; a rivalidade entre Campos e Reis encontra a sua resolução no

ambíguo desaparecimento do segundo, não faltando um episódio de tensão homoerótica, aspecto importante na iconografia de ambos; finalmente, Abílio Quaresma vê-se convertido em vítima da própria investigação e, sobretudo, da astúcia que lhe permitiu resolver os casos mais inverosímeis.

Todos os heterónimos são, pois, desarmados no seu próprio território, a partir das suas fraquezas e tensões basilares, evidenciando, por parte de Ofélia, um conhecimento das circunstâncias e das interações da comunidade que só se encontram disponíveis a alguém provido do estatuto de criador de toda essa engenharia. Esta Ofélia é, portanto, uma espécie de síntese entre a dimensão corporal da jovem enfermeira que desperta o desejo de Pessoa e a má consciência que o próprio parecia ter relativamente ao seu universo mental, dado que foi ele que procurou ajuda para resolver o problema. Não por acaso, os crimes sucedem-se, na maior parte dos casos, também por um problema de atribuição de autorias, assunto profundamente pessoano⁷: Search é assassinado no momento em que acabara de assumir o estatuto antes reservado a Campos como director do Ecce Film, o que pode ser visto como uma espécie de comentário paródico ao facto de, na economia interna da mitologia pessoana, também ter roubado o lugar antes destinado a Charles Robert Anon, mas com mais sucesso, pois o engenheiro sensacionista tem um ascendente bem mais demarcado; Caeiro é assassinado no momento em que, declamando passagens de “O Guardador de Rebanhos”, é interrompido pela entrada em cena de Ofélia-Deus, para lhe ser dada a atribuição do *Livro do Desassossego*, subversão maior do realizador, que recorda o momento em que o guardador de rebanhos chegou a ser pensado como autor de uma série de composições de outros heterónimos, incluindo as composições futuristas de Campos e a “Chuva Oblíqua” do ortónimo; parece ficar sugerido no momento do suicídio de Teive que Campos aproveita a falsa cumplicidade no desfecho do Barão para ficar em posse do seu derradeiro manuscrito, ideia que não é desenvolvida, mas que glosa a aparente disputa do engenheiro pelo domínio sobre a totalidade das actividades do clube; finalmente, Reis é desmoralizado por Ofélia com a indicação de que lhe seria retirada a atribuição do livro “O Regresso dos Deuses”, forma muito interessante de representar as ambiguidades quanto ao estatuto autoral dos dois grandes teóricos do Paganismo pessoano – o médico monárquico Ricardo Reis e o filósofo António Mora, ausente deste plano de realidade, como referi.

⁷ Num artigo de Teresa Lima sobre o próximo projecto de Edgar Pêra, em torno de Pessoa e de Lovecraft, o realizador observa o seguinte: “Essa dramaturgia já é uma parte subterrânea, pelo menos a parte dos diálogos e dos pensamentos. Porque as imagens são resultado da minha interpretação do que foi a vida e obra de Pessoa e da sua compulsão para criar projetos, de adiar projetos de livros, de compilação de textos (o *Livro do Desassossego* é o maior exemplo), de listas de livros por escrever com autores que vão mudando, sendo que os autores são heterónimos dele. Todas essas atribuições e trocas quiseram simbolizar através do The Nothingness Club. Isso é uma interpretação daquilo que é a intenção de Pessoa, mas num território totalmente imaginário. Aí já não há uma adaptação de uma narrativa, já é um filme totalmente livre” (apud LIMA, 2024b: 273).



Figs. 30 e 31. Momento que antecede imediatamente o assassinato de Alberto Caeiro por Álvaro de Campos.

Antes de concluir, devo salientar que não é evidente por que motivo o filme despertou alguma animosidade junto de alguns pessoanos ou leitores de literatura portuguesa em geral, apesar de ser, para mim, compreensível por que motivo alguns processos típicos do estilo de Edgar Pêra possam parecer inadequados, excessivos, demasiado luminosos ou ruidosos por vezes, e obviamente que o filme pode (e deve) ser sujeito a críticas – muitas delas promovidas pelo próprio realizador. Penso sobretudo que estamos a entrar num momento em que urge ultrapassar, de modo cada vez mais persistente, a reverência para com os textos pessoanos e a suposta verdade que estes transmitem, quer em termos das atribuições de textos a figuras que de facto não existiram, quer ao nível da configuração das figuras pertencentes ao *drama em gente* ou às explicações que Pessoa nos ofereceu como grelhas de leitura para a interpretação do seu projecto criador.

Até porque, como procurei sublinhar, o filme diz muito menos sobre Pessoa – ou sobre qualquer dos Pessoas que a crítica foi construindo ao longo do tempo e que ainda paira como espécie de avatar inamovível no qual se cruzam os olhares de Gaspar Simões, Casais Monteiro, Eduardo Lourenço, Jorge de Sena, José Augusto Seabra, Teresa Rita Lopes e tantos outros – do que sobre Edgar Pêra, as suas obsessões particulares, a sua capacidade de se projectar num outro universo especulativo, a sua ambiguidade face a Pessoa e ao alcance potencial das suas propostas e provocações.

Não restam dúvidas, nunca Pessoa pretendeu deixar nenhuma das suas afirmações como verdades absolutas, ou resultados definitivos, ou arrumações definitivamente traçadas a serem veiculadas acriticamente. Provocou sempre os seus leitores a pensarem a diversidade, a enfrentarem a dispersão, a pluralidade de planos hipotéticos, o desconforto dos índices contraditórios, a pulverização dos sentidos consolidados. Desde que começou a desenhar os alicerces daquele que é o motor decisivo do filme, o sistema de propagação de hipóteses humanas em estreita conexão e contaminação crítica, a que chamamos teoria da heteronímia ou heteronimismo, foram vários os textos destinados a apresentar ao público o conjunto do edifício e os seus principais habitantes. Muitos deles acabam por contradizer-se ou apresentar diferentes tonalidades para o mesmo fenómeno complexo. O Fernando Pessoa de Edgar Pêra é apenas mais um de um leque infinito, outra deriva de uma vontade, particularmente bem sucedida, de um autor que desejou dominar imperialmente através da conquista progressiva do discurso produzido numa língua deslocada dos grandes centros europeus e mundiais. Um desdobramento incómodo e questionável, sim. Mas não foram profundamente incómodas outras revisitas, incluindo aquela que será a mais polémica e derrisória de todas, a leitura de Mário Cesariny, no livro *O Virgem Negra*, de 1989? Não restam dúvidas: Pessoa seguirá sendo de muitas pessoas.

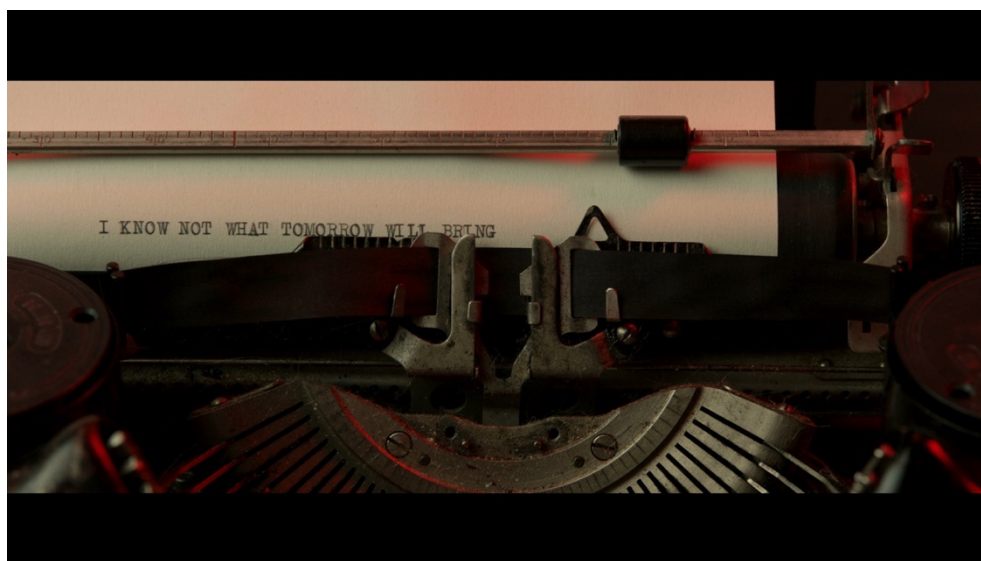


Fig. 32. Derradeira cena do filme, com a icónica frase que Pessoa escreveu antes de falecer.

Bibliografia

- CELANI, Simone (2024). “Quaresma, realizador: Sobre uma adaptação cinematográfica dos contos policiais de Pessoa realizada por Luísa Costa Gomes”. *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 25, Primavera, 2024, pp. 116-128. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.26300/ey37-g626>
- LIMA, Teresa (2024a). “Não Sou Nada (2023): Uma análise das representações mediáticas”. *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 25, Primavera, 2024, pp. 78-96. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.26300/chrk-ne98>
- ____ (2024b). “O novo brinquedo de Edgar Pêra ou sobre a inquietude do cinema de ideias”. *Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, vol. 4, n.º 1, pp. 258-279. <https://doi.org/10.34623/pfdj-xs28>
- MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de, “Fernando Pessoa na Boca do Inferno: Dá a surpresa de ver um filme erótico detectivesco”. *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 25, Primavera, 2024, pp. 278-311. Brown Digital Repository. <https://doi.org/10.26300/vrwc-9q15>
- MELLO, Marcelo Cordeiro de (2024). “Não Sou Nada e o cinema pessoano de Edgar Pêra”. *Não Sou Nada – Um Filme Pós-Pessoano de Edgar Pêra*. Jerónimo Pizarro (coord.). Lisboa: Tinta-da-china, pp. 173-203.
- PÊRA, Edgar (2024). “Entrevista com o eterno espectador espantado”. *Não Sou Nada – Um Filme Pós-Pessoano de Edgar Pêra*. Jerónimo Pizarro (coord.). Lisboa: Tinta-da-china, 2024, pp. 123-145.
- PESSOA, Fernando (2015). *Sobre o Fascismo, a Ditadura Militar e Salazar*. Edição de José Barreto. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (2014a). *Obra Completa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (2014b). *Livro do Desassossego*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china. 2.ª ed.
- ____ (2002). *Obras de António Mora*. Edição de Luís Filipe B. Teixeira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PIZARRO, Jerónimo (2007). *Fernando Pessoa: Entre Génio e Loucura*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SALADO, Régis (2024). “Pessoa transfictionnel: À propos de *Não Sou Nada*, scénario inédit de Luísa Costa Gomes”. *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 25, Primavera, pp. 129-158. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.26300/a6hx-ad24>
- SOUSA, Rui (2024). “De Ofélia a Super-Ofélia”. *Não Sou Nada – Um Filme Pós-Pessoano de Edgar Pêra*. Jerónimo Pizarro (coord.). Lisboa: Tinta-da-china, pp. 147-170.
- ZENITH, Richard (2021). *Pessoa: An Experimental Life*. London: Allen Lane.

RUI SOUSA concluiu a Licenciatura em Estudos Portugueses e o Mestrado em Estudos Românicos – Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea – pela FLUL, tendo também concluído o Doutoramento em Estudos de Literatura e de Cultura pela mesma universidade, com uma tese dedicada ao conceito de Libertino na obra de Luiz Pacheco. Publicou ensaios sobre Ronald de Carvalho e Eduardo Guimaraens na antologia *1915: O Ano do Orpheu*, coordenada por Steffen Dix, e colaborou em números recentes da *Pessoa Plural* e em eventos organizados pelo Projecto Estranhar Pessoa e pela Casa Fernando Pessoa. Publicou, em 2016, o livro *A Presença do Abjecto no Surrealismo Português*. É investigador do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL). Prepara um projecto de investigação relacionado com as interações entre literatura, filosofia e política no contexto do Modernismo e do Surrealismo em Portugal, explorando mais aprofundadamente o papel da mitologia na intervenção política dos grupos literários, bem como a forte presença dos processos de hibridismo e sincretismo numa reflexão progressiva sobre a cultura como uma realidade plural e globalizada.

RUI SOUSA earned a degree in Portuguese Studies and obtained a master's degree in Romance Studies—Modern and Contemporary Portuguese Literature—from the Faculty of Arts and Humanities of the University of Lisbon. He also obtained his doctorate with a dissertation dedicated to the concept of the libertine in the work of Luiz Pacheco. He has published essays on Ronald de Carvalho and Eduardo Guimaraens in the anthology *1915: The Year of Orpheu* (2015), coordinated by Steffen Dix, and has contributed to recent issues of *Pessoa Plural* as well as to events organized by the *Estranhar Pessoa* project and by Casa Fernando Pessoa. In 2016, he published the book *A Presença do Abjecto no Surrealismo Português*. He is a researcher at the Centre for Lusophone and European Literatures and Cultures at the Faculty of Arts and Humanities of the University of Lisbon (CLEPUL). He is currently working on a research project on the interactions between literature, philosophy, and politics within the context of Modernism and Surrealism in Portugal, exploring in more depth the role of mythology in the political interventions of literary groups, as well as the strong presence of hybridity and syncretism in the evolving reflection on culture as a plural and globalized reality.

Whitman, lido por Pessoa

[Whitman, read by Pessoa]

Maria Irene Ramalho*

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Walt Whitman, Poesia, Génio, Vida, Sexualidade.

Resumo

Este ensaio revisita a relação entre Fernando Pessoa e Walt Whitman, analisando a leitura que Pessoa faz de livros existentes na sua biblioteca particular à guarda da Casa Fernando Pessoa: *Leaves of Grass* (deathbed edition) e *Poems of Walt Whitman* (Penny Poets); e ainda *Walt Whitman: His Life and Work*, de Bliss Perry, especialista de literatura, e *Walt Whitman's Anomaly*, de W. C. Rivers, médico psiquiatra e sexólogo. Discute também o interesse de Pessoa por outras leituras de Whitman por contemporâneos do bardo americano, como Emerson, Thoreau ou Swinburne.

Keywords

Fernando Pessoa, Walt Whitman, Poetry, Genius, Life, Sexuality.

Abstract

This essay revisits the relationship between Fernando Pessoa and Walt Whitman, analyzing Pessoa's reading of books from his personal library, now held at the Casa Fernando Pessoa: *Leaves of Grass* (deathbed edition) and *Poems of Walt Whitman* (Penny Poets); as well as *Walt Whitman: His Life and Work*, by Bliss Perry, a literature specialist, and *Walt Whitman's Anomaly* by W. C. Rivers, a psychiatrist and sexologist. It also discusses Pessoa's interest in other readings of Whitman by contemporaries of the American bard, such as Emerson, Thoreau, and Swinburne.

* Universidade de Coimbra.

I too am untranslatable

“Song of Myself”, 52
(sublinhado de Pessoa)

Quando em 2019 fui convidada a ir à Casa Fernando Pessoa “dar uma aula” sobre Walt Whitman, eu não percebi logo que era para falar do Whitman de Pessoa, mas claro que seria isso o que faria sentido.¹ A verdade, porém, é que, como eu já tinha escrito muito sobre o significado do encontro entre Whitman e Pessoa (nas pisadas de Eduardo Lourenço e a par das de outros críticos que se lhe seguiram), a ideia começou por atrofiar-me um pouco. Quase me apeteceu fazer o que fiz com Emily Dickinson, a quem um dia “obriguei a ler Fernando Pessoa”. O ensaio, que foi até muito bem recebido por leitores imaginativos, mas sem poder de decisão editorial, foi desapiedadamente rejeitado por poderosos e desimaginosos editores por não ser um artigo “científico”. Ainda se fosse o contrário, disse um dos *peer reviewers*, ainda se fosse o Fernando Pessoa a ler Emily Dickinson... O ensaio acabou por encontrar o seu lugar no último capítulo do meu *Fernando Pessoa and the Lyric* (2022). Mas ainda não desisti de convencer Whitman a ler também Pessoa.

Falar de Walt Whitman não pode, de facto, deixar de implicar tentar compreender melhor que Whitman foi (ou é) o de Pessoa. Ou que Whitmans. Tal tarefa começa, sim, por, uma vez mais, “obrigar Pessoa a ler Whitman” – e de lápis na mão!

Graças a muitos e dedicados investigadores pessoanos e à Casa Fernando Pessoa, sabemos hoje quase tudo sobre a biblioteca particular do poeta e sobre algumas das formas como ele poderá ter lido muitos dos livros aí existentes (ver PIZARRO, FERRARI e CARDIELLO, 2010; e posteriores trabalhos de Filipe, como FILIPE e FERRARI, 2021). Para os meus objectivos neste artigo, é preciso começar por lembrar que Pessoa teve acesso a, pelo menos, duas edições de poemas de Whitman, existentes na biblioteca particular. Nada nos garante que não tenha tido acesso a outras. Richard Zenith já há muito comentou o facto de, na biblioteca, estarem fisicamente ausentes muitos autores e livros amados e citados por Pessoa (prefácio a PESSOA, 2000: 31-32). Mas vejamos os livros existentes com pertinência para esta minha reflexão.

A biblioteca particular tem ainda hoje um exemplar de *Leaves of Grass* na chamada *deathbed edition* de 1892, numa edição publicada nos dois lados do Atlântico em 1909; ostenta a assinatura de posse de “Fernando Pessoa” com data de 1916. Outra edição, muito incompleta, bem mais antiga, e que terá chegado às mãos do poeta muito antes daquela, intitula-se *Poems of Walt Whitman* e ostenta a assinatura de posse de “Alexander Search”, mas sem data. Sabemos que já em 1906 tinha Search tido conhecimento de uma obra neozelandesa, intitulada *Walt Whitman and Leaves of Grass. An Introduction*, e assinada por W. H. Trimble (Nova Zelândia, 1904) (cf. FERRARI, 2011: 37; PIZARRO, 2021: 368), que não consta do catálogo da biblioteca particular de

¹ Agradeço a Jerónimo Pizarro ter-me feito regressar a este texto esquecido. O seu imenso saber e inestimável apoio editorial ajudou-me a fazer dele um artigo.

Pessoa. De facto, Pessoa pode não a ter lido, ou sequer ter tido acesso a ela. Mas é muito provável que tenha tido conhecimento da famosa Trimble Whitman Collection.²

Ambos os exemplares na sua biblioteca particular ostentam marcas aparentemente feitas em momentos diferentes, em inglês e em português, e provavelmente por diferentes “Pessoas”. O nome de Caeiro aparece na edição assinada por Alexander Search (a expressão “a espantosa realidade da gente” surge aparentemente a comentar sublinhados na Secção 15 de “Song of Myself”; um “à Caeiro” marginal comenta o Whitman de “What have I to do with lamentation?” [que tenho eu a ver com lamentos?] na Secção 44).³

Qualquer das edições citadas se destinou à ampla divulgação do poeta americano no *fin de siècle*. A primeira está incluída numa série intitulada “The People’s Library”; a segunda é um dos cadernos de “Penny Poets”, criados por W. T. Stead em 1895. Esta última edição (sem data) é, na verdade, mais do que uma selecção de *Leaves of Grass*, um arranjo selectivo do organizador.⁴ Estas editoras, por assim dizer populares, muito contribuíram para a constituição de um amplo cânone poético inglês, muito para além do que ocupava a então recentemente criada disciplina académica de “English [Literature]”, muito empenhada em escarpelizar Shakespeare e Milton, e pouco mais (ver: LOCKWOOD, 2013).

Existem ainda na biblioteca particular de Fernando Pessoa dois livros sobre Whitman, ambos com assinatura de posse de “Fernando Pessoa”, embora sem data, e ambas as obras mostram vários sublinhados e comentários. A mais antiga das duas, *Walt Whitman: His Life and Work* (1906), de Bliss Perry, um homem da literatura, que foi professor em Harvard, é uma boa biografia de Whitman, que se detém com inteligência e sensibilidade sobre a obra poética, em si, e em comparação com outros poetas. Perry ainda conheceu amigos de Whitman (incluindo William O’Connor, autor de *The Good Gray Poet* [1883]) e teve acesso à primeira recepção de Whitman e a testemunhos muito próximos do poeta. Ligeiramente mais recente, *Walt Whitman’s Anomaly* (1913), do médico psiquiatra e sexólogo inglês, W. C. Rivers, pretende ser uma “demonstração” médico-científica da homossexualidade de Whitman. É essa a “anomalia”. Por alguma razão se anunciou este livro como de venda restrita a profissionais da medicina e do direito.⁵

² Sobre a Colecção Trimble e o seu impacto, ver MEYERSON (2006).

³ Tradução minha. Quando não houver indicação em contrário, as traduções são minhas.

⁴ Sirva de exemplo um longo poema como “Passage to India”, que aparece reduzido à sua oitava secção, truncada, rematada pelo fecho da nona secção, e ostentando o título, “Sail Forth O Soul”, evidentemente para compor a IV parte destes *Poems of Walt Whitman*, chamada “Songs of Death”. Há uma leve marca (possivelmente duas) (de Alexander Search?) em versos que sugerem a relação complexa do poeta com Deus.

⁵ Num artigo extremamente importante para uma melhor compreensão da relação entre Pessoa e Whitman, George MONTEIRO (1996) analisa o livro de Rivers no contexto das primeiras tentativas de poetas e críticos para obrigar Whitman a assumir-se como homossexual.

É difícil hoje evitar sorrisos embaraçados, ou mesmo acentuados trejeitos de repúdio, ao ler o livro de Rivers, tão salpicado de preconceitos “científicos” sobre a sexualidade humana, e que tão flagrantemente incorre naquele risco denunciado por Rilke na primeira elegia de Duino: os humanos distinguem demasiado. Começa logo por rigorosamente separar o ser-heterossexual do ser-homossexual. E por entender, por exemplo, o masculino como o amante de caça, de tabaco e de desporto; e o feminino como o amante de culinária, de vestuário e de enfermagem.

É verdade que Pessoa assinalou muitos comentários deste tipo, supõe-se que aprovando-os; ou quem sabe se para melhor entender os seus próprios traços sexuais contraditórios; sublinhou, por exemplo, a seguinte frase de Rivers: “For nursing he [WW] had a truly feminine devotion and aptitude” (RIVERS, 1913: 22) [Para a enfermagem tinha ele uma dedicação e aptidão verdadeiramente femininas]. Estereótipos de então – e de agora.

O que o livro de Rivers deixa claramente transparecer é que o autor só se debruçou sobre os poemas de Whitman para provar – e moral e socialmente condenar – a sua sexualidade “anormal”. A poesia constitui, diz Rivers, a prova “indirecta” da “anomalia”. Não teve nem uma palavra de apreço a dizer sobre a poesia ou a teoria ou a prática poética de Whitman. Muito pelo contrário. Diz ele, citando um dos primeiros comentadores da obra de Whitman e amigo e admirador do poeta, o naturalista John Burroughs, com quem Whitman muito aprendeu sobre a observação da Natureza:

Burroughs could never understand Swinburne’s temporary admiration for Whitman, and no more can this writer. For the one was a scholar, a woman lover, and a very eminent metrist [Swinburne]; the other [WW was], a sciolist and invert who, although he certainly had the poet’s teeming brain, was without poetic form at all, except in details.

(RIVERS, 1913: 61-62)

[Burroughs nunca foi capaz de entender a admiração temporária de Swinburne por Whitman, e nem o autor destas linhas é capaz de a entender. A verdade é que um deles era um académico, amava mulheres, e era um consumado poeta e mestre de rimas; ao passo que o outro era um pedante e um invertido, o qual, se bem que tivesse o cérebro fervilhante de um poeta, era destituído de toda a forma poética, excepto em pormenores.]

Não se manifestou Pessoa sobre a preocupação de Rivers com o facto de muitos homossexuais (“male inverts”) terem filhos, o que, para Rivers, “lamentavelmente”, contribuía para que eles (os “invertidos do sexo masculino”) continuassem a proliferar (RIVERS, 2013: 57). Rivers cita, com evidente desprezo, alguns passos de grande sensualidade e intimidade sexual, sobretudo em “Children of Adam” e “Calamus”, mas também num pequeno passo de “Song of Myself”. Por sinal, Pessoa pouco anotou aqueles dois conjuntos de poemas mais explicitamente eróticos, e na Secção 5 de “Song of Myself”, o passo citado por Rivers não mereceu a atenção de Pessoa:

I mind how once we lay such a transparent summer morning,
How you settled your head athwart my hips and gently turn'd over upon me,
And parted the shirt from my bosom-bone, and plung'd your tongue to my bare-strip heart,
And reach'd till you felt my beard, and reach'd till you held my feet.

(WHITMAN, 2002: I, 70)

[Recordo-me como numa manhã límpida de verão em que estávamos deitados,
Tu pousaste a tua cabeça nas minhas ancas e te voltaste para mim com toda a suavidade,
E afastaste a camisa do meu peito e mergulhaste a tua língua no meu coração desnudado,
E te estendeste até sentir a minha barba e te estendeste até agarrar os meus pés.]

(WHITMAN, 2002: I, 71; trad. Maria de Lourdes Guimarães)

Pessoa notou, ao contrário, dois simples versos de grande potência lírica na secção 6:

A child said *What is the grass?* Fetching it to me with full hands;
How could I answer the child? I do not know what it is any more than he.
I guess it must be the flag of my disposition, out of hopeful green stuff woven.

Or I guess it is the handkerchief of the Lord,
A scented gift and remembrancer designedly dropt,
Bearing the owner's name someway in the corners, that we may see and remark, and say, *Whose?*

Or I guess the grass is itself a child, the produced babe of the vegetation.

Or I guess it is a uniform hieroglyphic,
And it means, Sprouting alike in broad zones and narrow zones,
Growing among black folks as among white,
Kanuck, Tuckahoe, Congressman, Cuff, I give them the same, I receive them the same.

And now it seems to me the beautiful uncut hair of graves.

(WHITMAN, 2002: I, 71)

[Uma criança perguntou-me: *O que é a erva?*, ao estender-me as mãos cheias dela;
Como havia eu de lhe responder? eu que não sei mais do que ela.
Suponho que deve ser a bandeira das minhas sensações, tecida com um material verde de esperança.

Ou suponho que seja o lenço do Senhor,
Um presente perfumado e uma lembrança intencionalmente deixada cair,
Com o nome do possuidor num canto qualquer, para que se veja, se repare e se diga: *De quem é?*

Ou suponho que a própria erva seja uma criança, o bebé gerado da vegetação.

Ou um hieróglifo com a mesma forma,
E que significa: Germino de modo idêntico em regiões extensas e regiões limitadas,
Cresco entre as raças negras como entre as raças brancas,
Entre os Kanuck, entre os Tuckahoe, os congressistas, os prisioneiros, dou-lhes o mesmo e recebo deles o mesmo.

E agora parece-me ser a bela e crescida cabeleira das sepulturas]

(WHITMAN, 2002: I, 72; substituí “os afro-americanos” por “prisioneiros” [Cuff])

A poeticidade do texto de Whitman nunca passa despercebida a Pessoa; enquanto Rivers, certamente concentrado no conteúdo considerado indecoroso, deixa passar a delicada estranheza da linguagem dos versos de Whitman, sobretudo a precisão romântica de compostos como “bosom-bone” e “bare-stript heart”, na Secção 5 de “Song of Myself”, os quais não podem senão deixar os tradutores atrapalhados, sem poderem reproduzir toda a fisicalidade emotiva do sentir: “E afastaste a camisa do meu peito, e mergulhaste a língua no meu coração nu” (José Agostinho Baptista; WHITMAN, 2003: 47) (João Moita; PESSOA, 2017: 102); “E afastaste a camisa do meu peito e mergulhaste a tua língua no meu coração desnudado” (Maria de Lourdes Guimarães; WHITMAN, 2002: I, 71).

É bem verdade que traduzir não é dizer a mesma coisa numa língua diferente; é antes dizer uma coisa diferente numa língua diferente. Torna-se claro que Pessoa leu o poeta Walt Whitman de forma muito diferente de Rivers. Rivers procurou na poesia provas da “anomalia”; Pessoa encontrou nela – poesia. Assinalou um passo de “Rules for Composition”, escrito por Whitman no início da década de 1850, que reza assim: “The best poetry is simply that which has the perfectest beauty – beauty to the ear, beauty to the brain, beauty to the heart, beauty to the time and place” (PERRY, 1906: 72) [A melhor poesia é simplesmente a que tem a beleza mais perfeita – beleza para o ouvido, beleza para cérebro, beleza para o coração, beleza para o tempo e o lugar]. Os sublinhados ao longo de “Song of Myself” mostram bem o que interessava ao poeta português.

Ao ler o livro de Rivers, o nosso poeta prestou sobretudo atenção à personalidade, circunstâncias e contradições do homem empírico por detrás do poeta. Podemos dizer que os comentários de Rivers sobre a feminilidade de Whitman, e o que isso significava em termos do entendimento do que constitui o “génio”, foram talvez reconfortantes para Pessoa. Sabemos como Pessoa se referiu às suas ambiguidades sexuais em comparação com génios por si admirados, como Shakespeare e Rousseau. De resto, os fragmentos em *Erostratus* e *Impermanence* não deixam dúvidas de que foi o génio poético de Whitman que verdadeiramente impressionou o nosso poeta múltiplo. Ora vejamos (os destaques são meus):

All great poets have belonged to a continuation of the same tradition diversified by temperament. Some have done this by giving their individuality to elaborate learning; this is the case of Virgil (learned in his time), Dante and Milton. Others have done this by gathering within their individuality the totality of observation and experience which are traditions of results within the human soul; **this is the case of men like Shakespeare and Walt Whitman.** The definite moral characteristic of the first is their seriousness—their high seriousness as Matthew Arnold would have said. The definite moral characteristic of the second is their amorality; **both Shakespeare and Whitman were indifferent to moral values except in so far as they were susceptible of being converted by temporary emotion into aesthetic values. Both were pederasts, by the bye.**

(*Erostratus*; PESSOA, 2000: 169; BNP/E3, 19-64r)

[Todos os grandes poetas têm pertencido a uma continuação da mesma tradição diversificando-a pelo temperamento. Uns fizeram-no consagrando a sua individualidade à tradição requintada: é o caso de Virgílio (um erudito na sua época), Dante e Milton. Outros fizeram-no reunindo na sua individualidade a totalidade da observação e da experiência, que são tradições de resultados na alma humana; é o caso de homens como Shakespeare e Walt Whitman. A característica moral definida dos primeiros é a sua seriedade – a sua elevada seriedade, como diria Matthew Arnold. A característica moral definida dos segundos é a sua amoralidade; tanto Shakespeare como Whitman eram indiferentes aos valores morais, excepto na medida em que estes eram susceptíveis de ser convertidos em valores estéticos pela emoção temporária. Diga-se, de passagem, que ambos eram pederastas.]

(*Heróstrato*; PESSOA, 2000: 92)

Whitman is one of the greatest poets of all times. He is the Shakespeare of feeling, of sensation.

The modern indiscipline is regrettable but it exists. Whitman interprets it. The furious closeted sensuality, the □

[...] **in his course of expression, Whitman is no less deep and subtle than Shakespeare.**

Whitman's circumnavigation of sense...

We see the same care for universal men in Shakespeare, who penetrates their natures and their waking souls, in Whitman, who penetrates their lives, and in Browning, who penetrates their *separate types* (the philosophical tendency obscure in their intuitions). All describe what man does not reveal.

(*Impermanence*; PESSOA, 2000: 237-238; BNP/E3, 14E-80^r)

[Whitman é um dos maiores poetas de todos os tempos. É o Shakespeare do sentimento, da sensação.

A indisciplina moderna é lamentável, mas existe. Whitman é o seu intérprete. A sensualidade furiosa e enclausurada, a □

(...) na sua expressão, Whitman não é menos profundo e subtil do que Shakespeare. A circumnavegação do sentido de Whitman faz...

Vemos o mesmo interesse pelos homens universais em Shakespeare, que penetra nas suas naturezas e almas despertas, em Whitman, que penetra nas suas vidas, e em Browning, que penetra nos seus *tipos distintos* (a vaga tendência filosófica presente nas instituições destes). Todos eles descrevem o que o homem não revela.]

(*Impermanência*; PESSOA, 2000: 220)

Walt Whitman is all an age. Every moment of poetry and feeling in an age is in him.

Whitman is one of the greatest lyrical poets that has ever been. He is of a much greater substance than, for instance, Shelley is. He is, indeed, not the poet of Democracy, for Democracy is nothing, but of the feeling that makes Democracy a possible dream. He is American all through.

(American understood greatness, being a secondary greatness, compels by succession to Whitman's divinely poetical greatness. Cf. Shakespeare, if in same case.)

Shakespeare is the greatest of all lyrical poets.

(*Impermanence*; PESSOA, 2000: 235; BNP/E3, 14⁵-58)

[Walt Whitman é toda uma época. Todos os momentos de poesia e sentimento de uma época se encontram na sua obra.

Whitman é um dos maiores poetas líricos de sempre. Tem muito maior envergadura do que Shelley, por exemplo. Na verdade, ele não é o poeta da Democracia, porque a Democracia

não é nada, mas do sentimento que faz da Democracia um sonho possível. É americano da cabeça aos pés.

(A grandeza como os americanos a entendem, sendo uma grandeza secundária, compele por direito de sucessão à grandeza divinamente poética de Whitman. Ver Shakespeare, se no mesmo caso.)

Shakespeare é o maior de todos os poetas líricos.]

(Impermanência; PESSOA, 2000: 217-218)

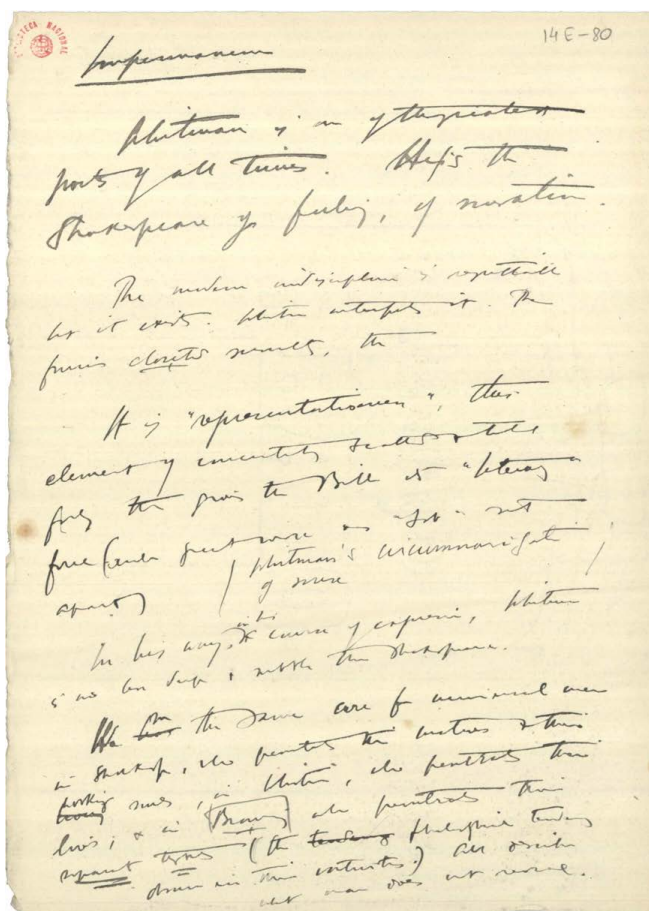


Fig. 1. Trecho de *Impermanence* (BNP/E3, 14E-80).

Ao contrário do livro de Rivers, a biografia de Perry é um estudo do homem e poeta Walt Whitman, de leitura muito útil ainda hoje. Está profusamente marcado por sublinhados ou notas de leitura, e não restam dúvidas de que Pessoa aprendeu muito com ele. O livro oferece muita informação sobre os antecedentes de Whitman (marceneiro, tipógrafo, jornalista, romancista falhado [Franklin Evans, 1842, sobre alcoolismo e abstinência], poeta juvenil e, mais tarde, o percurso surpreendente de *Leaves of Grass* [1855-1892], e a experiência da Guerra Civil [1861-1865]). Relatos desta última experiência parecem ter impressionado Pessoa, que assinalou vários, quem sabe se já a pensar na “Ode Marcial” ou n’“O menino de sua mãe”. Assinalou também narrativas sobre a família de Whitman. Decerto relacionado com a associação que faz entre “génio” e “loucura”, Pessoa interessou-se pelo facto de um dos irmãos

de Whitman sofrer de deficiência mental e outro ter enlouquecido (PERRY, 1906: 8, 9). Também achou interessante o facto de Whitman apreciar Dickens como um autor democrata (PERRY, 1906: 26); recordemos que *Pickwick Papers* – que hoje não consta da sua biblioteca particular – era um dos romances preferidos de Pessoa; dele disse um dia: “I have one book ever by me — *Pickwick Papers*” (PESSOA, 1966: 21; BNP/E3, 20-13^v) [“Há um livro de que ando sempre acompanhado – *As Aventuras de Pickwick*”] (PESSOA, 1966: 22).

O sentido de humor de Whitman não passou despercebido a Pessoa, que comentou com um “Stupendous!” marginal a seguinte história: perguntaram ao bardo da democracia americana por que razão perdera ele para os conservadores uma certa eleição municipal; resposta do poeta: “[because] we didn’t get enough votes by a long shot!” (PERRY, 1906: 41) [porque nem de longe conseguimos votos suficientes!].

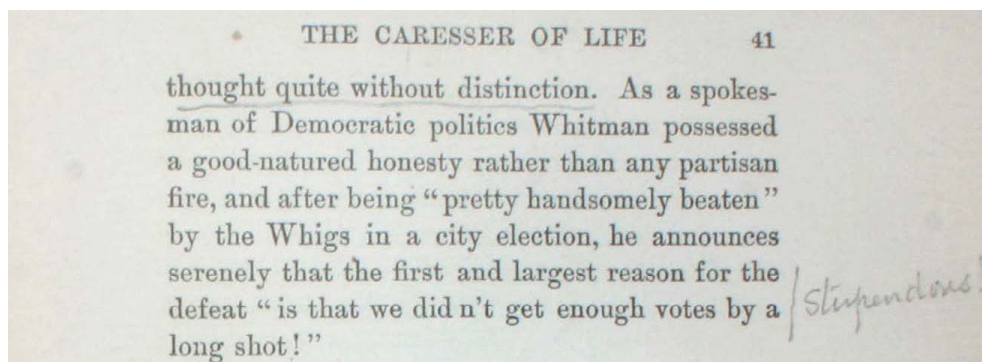


Fig. 2. Nota de Pessoa no livro *Walt Whitman: his life and work*.

Perry parece acreditar na história dos vários filhos de que se gabou Whitman e do neto que o terá visitado um dia (PERRY, 1906: 45), assunto que não desperta de todo a atenção de Pessoa. Já a informação de Perry sobre as saudades que o irmão, Jeff, sente quando viajam pela Louisiana (“homesick”) mereceu o seguinte comentário marginal: “instability” (PERRY, 1906: 43).

A opinião de Perry de que o livro “maravilhoso”, *Leaves of Grass*, nasceu da “emoção sexual” mereceu a Pessoa um sugestivo sublinhado (PERRY, 1906: 47). O mesmo acontece com a informação, que Perry recolhe de *Specimen Days* (1982), de que Whitman revia cuidadosamente tudo o que escrevia (PERRY, 1906: 68). Impressiona também Pessoa o propósito de Whitman, que era grande admirador de clássicos como Catulo, Ovídio; Homero ou Tasso, de se tornar no grande poeta do Mundo Novo e da Democracia (PERRY, 1906: 69-71).

A atitude de Whitman no que concerne à religião, à fé, ao divino e à morte interessou também a Pessoa, que assinalou uma longa e comovente conversa sobre o tema entre o poeta e um soldado ferido de morte durante a Guerra Civil (PERRY, 1906: 138-139).

Mas são sobretudo os comentários de Perry às concepções poéticas de Whitman que inspiram mais marcas a Pessoa, como a distinção que Perry faz entre “efeito

rítmico” e “efeito métrico” e a sua observação sobre o “regresso à natureza” e a rejeição do formalismo (PERRY, 1906: 85; 88). Contudo, a mais importante das reacções de Pessoa ao livro de Perry encontram-se sobretudo na sua aprovação do cotejo que Perry faz de Whitman com os românticos ingleses, designadamente a poesia de Blake e o *Ossian* de Macpherson (PERRY, 1906: 89-90). Mereceu particularmente a atenção de Pessoa o contraste que Perry observa entre o tratamento dado à Natureza na poesia de Whitman e na de Wordsworth, com clara desvantagem para o poeta americano (PERRY, 1906: 305-306). E ainda a influência na obra de Whitman dos “padrões rítmicos da Bíblia inglesa” (“Note!”, escreve Pessoa na margem [PERRY, 1906: 96]). Também aprendemos que foi num romance de Walter Scott (*Kenilworth*, 1821) que Whitman encontrou o seu termo “camerado”, de que tantos fizeram troça (Swinburne entre eles; mas Pessoa deixou passar esta informação sem comentário ou sublinhado).⁶

Segundo a obra de Perry, Pessoa interessou-se, antes de mais, por três temas:

1. Traços da personalidade de Whitman em que também ele se reconheceria (ambiguidade sexual indicativa de “génio”).
2. O gosto de Whitman por socialização e lazer com pessoas comuns, nada interessadas em literatura, em que se inclui o seu relacionamento sentimental de anos com Peter Doyle. Pessoa reage comicamente com oh!s e !!!s aos momentos de ternura entre os dois relatados por Perry, e com “curious” e “clef d’or” à notícia de que Doyle não teria sequer chegado a abrir o exemplar de *Drum-Taps* que Whitman lhe ofereceu (PERRY, 1906 162-164).⁷
3. A poética radicalmente inovadora de Whitman. Pessoa assinala um trecho de “Rules for Composition” que recomenda: “A perfectly transparent plate-glass style, artless, with no ornaments [...] except as they relate to the new, present things [...] to American character” (PERRY, 1906: 71) [Um estilo perfeitamente transparente, laminar e cristalino, sem arte, sem ornamentos (...) sem alusão às instituições e formas aristocráticas da Europa (...) a não ser que tenham algo a ver com as coisas novas e presentes do ser americano]. Sabemos que Pessoa considerou Whitman um dos maiores poetas líricos de todos os tempos; mas não chega a comentar de que modo o lírico e o épico mutuamente se interrompem em *Leaves of Grass*, um processo que Pessoa haveria de usar com tanto êxito em *Mensagem* (1934), como já Hart Crane fizera em *The Bridge* (1930) (e, de modo diferente, Álvaro de Campos em “Ode triunfal” e “Ode Marítima”).

⁶ A informação sobre “camerado” em Walter Scott aparece em PERRY (1906: 286, n. 1).

⁷ Como não pensar no poema “Liberdade” onde “Livros são papéis pintados com tinta”? (PESSOA, 1981: 122-123).

As partes mais relevantes da biografia de Perry no contexto deste meu trabalho são os criteriosos comentários, ainda hoje muito apreciáveis, sobre a primeira recepção de Whitman, tanto boa como má e quase sempre contraditória, de que poderão servir de exemplo estas observações de Henry David Thoreau (sublinhados de Pessoa):

He is apparently the greatest democrat the world has seen [...] I have read his second edition (which he gave to me), and it has done me more good than any reading for a long time [...] There are two or three pieces in the book which are disagreeable, to say the least; simply sensual. He does not celebrate love at all. It is as if the beasts spoke [...] I have found his poem ["Song of Myself"] exhilarating, encouraging. As for its sensuality [...] it may turn out to be less sensual than it appears [...] if we are shocked, whose experience is it. that we are reminded of? On the whole, he sounds to me very brave and American [...] We ought to rejoice greatly in him. He occasionally suggests something a little more than human. [...] He is a great fellow.

(PERRY, 1906: 119-122)

[Aparentemente, é o maior democrata que o mundo já viu (...) Li a segunda edição (que ele me ofereceu); fez-me melhor do que qualquer outra leitura desde há muito tempo (...) Há dois ou três textos no livro que são, no mínimo, desagradáveis; só sensualidade. De modo algum celebra ele o amor. Como se fossem os animais a falar (...) Achei o seu poema ("Song of Myself") estimulante, animador. Quanto à sensualidade (...) talvez seja menos sensual do que parece (...) se nos escandalizamos, de quem é a experiência que nos ocorre? Em geral, acho-o muito americano e ousado (...) Devemos regozijar-nos muito nele. De vez em quando, ele aponta para algo mais que humano (...) É um tipo notável.

As hesitações de Emerson, citadas por Perry, em mandar, ou não, *Leaves of Grass* a Carlyle, por o livro ter sido mal recebido por quem queria "moralidade" [good morals], não mereceram a reacção de Pessoa, que, no entanto, sublinhou a afirmação de Whitman de que Emerson o tinha ajudado a "encontrar-se" (cf. "to find himself"; PERRY, 1906: 128). É interessante também que tenha sublinhado a observação de Perry de que Whitman, depois de "Children of Adam" (1881), jamais voltou a debruçar-se sobre o "controverso" tema da heterossexualidade (cf. "never afterward recurring to this vexed theme"; PERRY, 1906: 126). Assinalou ainda a explicação de Whitman, já próximo do fim, por nunca ter casado: "I had an instinct against forming ties that would bind me" (PERRY, 1906: 270) [Tive um instinto contra peias que me limitariam]. O complicado namoro de Pessoa com Ofélia Queiroz vem de imediato à ideia.

Comentários anónimos repetidos por Perry, como "excited prose", "this gross yet elevated, this superficial yet profound, this preposterous yet fascinating book" (PERRY, 1906: 103) [prosa empolgada] [este livro crasso, se bem que elevado, superficial, se bem que profundo, prepósteros, se bem que fascinante], são sublinhados por Pessoa, que também assinalou passos das recensões que Whitman publicou anonimamente sobre si próprio definindo-se como "No foreigner" (PERRY, 1906: 106)

[Nada estrangeiro] (não escreveu Pessoa constantemente, e em termos exageradamente elogiosos, sobre si próprio através dos heterónimos?). Transcrições de opiniões gerais de Whitman no livro de Perry sobre si próprio-poeta-homem-comum, sobre poesia e sobre beleza e perfeição, inclusive nas suas auto-definições nas suas auto-recensões, captaram também sobremaneira a atenção de Pessoa. Sublinhou, aparentemente aprovando, o seguinte: “a man who is art-and-part with the commonality, and with immediate life” (PERRY, 1906: 107) [um homem que é arte-e-parte do comum e da vida que temos]. E ainda: “this man celebrates natural propensities in himself; and that is the way he celebrates all. He comes to no conclusions, and does not satisfy the reader” (PERRY, 1906: 108) [este homem celebra as suas propensões naturais; e assim a todos celebra. Não chega a qualquer conclusão, e não satisfaz o leitor]. Satisfazer o leitor implicaria ser unívoco, e isso Whitman não é (I, Me, The Real Me, The Me Myself), e muito menos o é Pessoa, com os seus heterónimos de inspiração whitmaniana.

Pessoa marca com abundantes sublinhados os comentários de Perry sobre a poética revolucionária de *Leaves of Grass* e as suas afinidades com a prosódia bíblica e a estética oriental, onde Whitman terá encontrado inspiração para os seus famosos “catálogos” (PERRY, 1906: 274). Igualmente importantes para Pessoa terão sido os comentários de Perry sobre o longo prefácio da primeira edição, que não voltou a anteceder as edições subsequentes, e a que o nosso poeta poderá nunca ter tido acesso directo (PERRY, 1906: 114). Partes do prefácio foram transformadas em poemas logo na segunda edição (1856), como, por exemplo, “By Blue Ontario’s Shore”.

Sem dúvida de interesse para Pessoa será o facto de Perry associar o prefácio aos ensaios de Emerson e à preocupação do transcendentalista com aquilo a que poderíamos chamar a “americanidade da cultura”. Aliás, associações de Whitman com diferentes autores (Shakespeare, Macpherson, Rousseau, Blake, Tennyson, Carlyle, Ruskin, Swinburne) captam sempre a atenção de Pessoa. Curioso é o cotejo que Perry faz com um poema (“The Lily and the Bee”) de um escritor inglês hoje completamente esquecido (Samuel Warren), que Pessoa acha extraordinariamente parecido com Whitman: “astonishingly similar!” é o seu comentário marginal (PERRY, 1906: 95).

O paralelo que Perry estabelece entre Whitman e Rousseau suscita em Pessoa comentários que merecem mais atenção do que a que lhe posso dar aqui (PERRY, 1906: 277-280). Perry afirma que vêm directos de Rousseau, com referência especial a *Confissões* e *Contrato Social*, os dois primeiros versos de “One’s-Self I Sing” (o poema que passou a inaugurar *Leaves of Grass* a partir da segunda edição)

One's self I sing, a simple separate person,
Yet utter the word Democratic, the word En-Masse.

(WHITMAN, 1982: 165) (PERRY, 1906: 279)

[Canto o Eu Único, uma pessoa só, separada,
Mas profiro a palavra Democrático, a palavra en-Masse.]

Pessoa sublinha e comenta abundantemente as comparações que Perry faz com Rousseau, e vai dizendo à medida que vai lendo: “note” ou “note all this”. A mim parece-me, no entanto, que a poesia de Whitman, logo porque é poesia, é muito menos autobiográfica que a escrita de Rousseau.⁸

Curiosamente, Pessoa sublinha o passo em que Perry cita Whitman a dizer de “Passage to India”:

There is more of me, the essential, ultimate me in that [in “Passage to India”] than in any of the poems.

(PERRY, 1906: 195)

[Há mais de mim, do essencial e fundamental eu, do que em qualquer outro poema.]

Curiosamente, digo, porque não há, no volume de *Leaves of Grass (deathbed edition)* que sabemos pertenceu a Pessoa, um único sublinhado no poema, esse poema que anuncia a vinda do poeta “worthy that name”, com quem Pessoa haveria de identificar-se, como eu própria explico em *Atlantic Poets* (RAMALHO-SANTOS, 2003).

Todos os comentários reproduzidos por Perry que falam do génio-que-não-é-bem-génio de Whitman, antecessor do tal poeta digno do nome que há-de vir a seguir, são, no entanto, enfaticamente assinalados por Pessoa (PERRY, 1906: 243). Misteriosos processos, os dos poetas...

As observações de Perry sobre o prazer sensual que Whitman retirou da natureza até ao fim da vida merecem também sublinhados de Pessoa, que não consta tenha sentido esse mesmo prazer, embora tenha afirmado teoricamente: “The only reality in life is sensation. The only reality in art is consciousness of the sensation” (PESSOA, 2009: 403) [A única realidade na vida é a sensação. A única realidade na arte é a consciência da sensação].

Refiro-me às referências de Perry ao diário a que Whitman deu o título de *Specimen Days*, a que Pessoa provavelmente não terá tido acesso, e onde nos damos conta do deleite extasiado do poeta na observação directa e extremamente sensual de prados, rios, árvores e pássaros, a ecoar passos de “Song of Myself”, que mais tarde irão reverberar sobretudo em Alberto Caeiro.

Por outro lado, há as *boutades* de Whitman sobre literatura (cf. “I hate literature”; PERRY, 1906: 259) e acerca de autores famosos, como Dante, Shakespeare ou Milton, reproduzidas por Perry, que muito parecem ter divertido Pessoa. Se Shakes-

⁸ Para uma interessante associação de Pessoa a Rousseau, via Caeiro, ver COELHO (1976: 249-254).

peare parecia a Whitman “feudal, lacking both the democratic and the spiritual” [feudal, sem democracia ou espiritualidade], Pessoa desabafa – “Excellent” – ao mesmo tempo que parece aprovar a atitude digna de Whitman perante as aleivosias de Swinburne em “Whitmania” de 1887 (PERRY, 1906: 260-261).

Vale a pena determo-nos um pouco sobre a relação entre Swinburne e Whitman para compreender melhor como Pessoa realmente admirou a estética original e radicalmente inovadora de Whitman. Swinburne começou por escrever páginas entusiasmadas sobre Whitman, inclusivamente no seu livro sobre William Blake (1868), com quem não hesita em comparar o bardo americano. Uns poucos três anos mais tarde, Swinburne dirige-lhe ainda um poema-súplica. “To Walt Whitman in America” (1871) joga com o contraste entre o Velho Mundo e o Novo Mundo, e anseia pela liberdade e inspiração que imagina do lado de lá do Atlântico, e de que faz símbolo o poeta americano: “Send but a song oversea for us [...] O strong-winged soul with prophetic lips” [Basta que nos mandes um canto pelo mar (...) Ó alma de asas potentes | e lábios proféticos]. Em 1887, Swinburne haveria de retractar-se no seu tristemente famoso “Whitmania”.

“Whitmania” não podia estar mais longe de “To Walt Whitman in America”. O tom celebratório do poema resvala para o sarcástico e o parodístico:

The remarkable American rhapsodist [...] is usually regarded by others than Whitmaniacs as simply a blatant quack – a vehement and emphatic dunce, of incomparable vanity and volubility, inconceivable pretensions and incompetence.

(SWINBURNE, 1887: 171)

[O notável rapsodista americano (...) é considerado por quem não seja fanático de Whitman como simplesmente um descarado charlatão – um convencido e enfático idiota, de incomparável vaidade e volubilidade, inconcebíveis pretensões e incompetência]

É também neste ensaio que Swinburne ridiculariza o uso que Whitman faz do termo “camerado” (SWINBURNE, 1887: 172). Mas a frase que eu consideraria mais acintosa é a seguinte:

[Walt Whitman] is a writer of something occasionally like English, and a man of something occasionally like genius.

(SWINBURNE, 1887: 174)

[(Walt Whitman) é um escritor de algo ocasionalmente parecido com a língua inglesa, e um homem de algo ocasionalmente parecido com génio.]

Pessoa deixou passar os comentários maldosos de Swinburne. Mas não deixa de sublinhar no livro de Perry a reacção de Whitman: “Ain’t he the damndest simulacrum!” (PERRY, 1906: 261) [Saiu-me um grandessíssimo simulacro!]. A verdade é que as diatribes ridicularizantes de Swinburne e de outros maníacos de Whitman ecoam no tom parodístico e injurioso, e mesmo blasfemo, da “Saudação a Walt Whitman”.

Talvez por isso tenha o poeta tido tanta dificuldade em completá-la. Como vemos em *Erostratus*, Pessoa avalia o muito prolixo Whitman como acima do super formal e bem rimado Swinburne. (De passagem se registre que, na biblioteca particular de Pessoa, não se encontra nenhuma edição da poesia de Swinburne, apenas uma reflexão biográfica apresentada por uma parente do poeta.)

O gesto de retractação de Swinburne, cuja artesanaria formal Pessoa não deixou de admirar, tem algumas semelhanças com o de muitos outros, que demasiado confundiram (e confundem) o poeta com o homem, esquecendo que a vida e a realidade, quando poeticamente apropriados, já deixaram de ser vida e realidade, para passar a ser poesia.

Vale a pena recordar aqui a carta que Waldo Ralph Emerson enviou a Whitman acusando a recepção de *Leaves of Grass* (1855), e a que Pessoa teve acesso no livro de Perry.

Dear Sir:

I am not blind to the worth of the wonderful gift of *Leaves of Grass*. I find it the most extraordinary piece of wit and wisdom that America has yet contributed. I am very happy in reading it, as great power makes us happy. It meets the demand I am always making of what seemed the sterile and stingy nature, as if too much handiwork, or too much lymph in the temperament, were making our western wits fat and mean.

I give you joy of your free and brave thought. I have great joy in it. I find incomparable things said incomparably well, as they must be. I find the courage of treatment which so delights us, and which large perception only can inspire.

I greet you at the beginning of a great career, which yet must have had a long foreground somewhere, for such a start. I rubbed my eyes a little, to see if this sunbeam were no illusion; but the solid sense of the book is a sober certainty. It has the best merits, namely, of fortifying and encouraging.

I did not know until last night I saw the book advertised in a newspaper that I could trust the name as real and available for a post-office. I wish to see my benefactor, and have felt much like striking my tasks and visiting New York to pay you my respects.

R. W. EMERSON

(PERRY, 1906: 99)

[Exmo. Senhor:

Não sou cego para o valor e a dádiva maravilhosa de *Leaves of Grass*. Considero-o a expressão mais extraordinária de inteligência e sabedoria que a América até agora produziu. Sinto-me feliz ao lê-lo, já que um grande poder nos faz feliz. Preenche os requisitos que eu sempre exijo para o que me parece uma natureza estéril e avara, como se demasiado trabalho manual, ou demasiada linfa no temperamento, tornassem as nossas cabeças ocidentais gordas e mesquinhas.

Com alegria o felicito pelo seu pensar livre e corajoso. Alegro-me muito. Encontro coisas incomparáveis ditas incomparavelmente bem, e assim deve ser. Encontro a coragem de tratamento que tanto nos delicia, e que só uma ampla percepção pode inspirar.

Saúdo-o no início de uma grande carreira, que deve ter tido algures um longo antecedente, para um começo destes. Esfreguei os olhos um pouco para ver se este raio de sol não seria uma ilusão; mas o sentido sólido do livro é uma sóbria certeza. Tem o maior mérito de dar força e coragem.

Não soube senão ontem à noite, quando vi o livro publicitado num jornal, que podia confiar no nome como sendo real e acessível por correio. Quero ver o meu benfeitor, e pensei muito em cancelar as minhas tarefas e visitar Nova Iorque para o ir cumprimentar.

R. W. EMERSON]

Os termos de Emerson não podiam ter sido mais encomiásticos. Pessoa, que muito admirou Emerson, subscreveria. Emerson percebeu, e Pessoa também, que Whitman respondia, com *Leaves of Grass*, ao apelo deixado pelo transcendentalista no ensaio “The Poet” (1844), “I look in vain for the poet whom I describe” (EMERSON, 1960: 238) [Em vão procuro o poeta que descrevo], com piscadela de olho a “The American Scholar” (1837). Neste último ensaio, proclamara Emerson: “We have listened too long to the courtly muses of Europe” [Há demasiado tempo que andamos a dar ouvidos às musas palacianas da Europa] (EMERSON, 1960: 79).

Leaves of Grass (1855) oferecia à América o poeta que Emerson ansiosamente desejara e esperara para a nação vinte anos antes. Muito mais tarde, diria Whitman por sua vez: “I was simmering, simmering, simmering; Emerson brought me to a boil” [Cozinhava eu a fogo brando e Emerson pôs-me a ferver].⁹

Whitman, no entanto, cometeu a descortesia de publicar a carta de Emerson, sem sua autorização, na segunda edição de *Leaves of Grass*, que incluía 32 poemas, em vez dos 12 iniciais, e acrescentando uma longa e comprometedoras resposta, presumindo ensinar a Emerson a fisicalidade e a materialidade tosca da democrática América, que só uma “língua rude” saberia cantar. O respeito de Emerson pela estética de Whitman poderá medir-se pelo seu comentário semi-jocoso de que *Leaves of Grass* era uma mistura de *Bhagavad Gita* e do *New York Herald* (PERRY, 1906: 276).

O evidente deleite sensual do poeta na sexualidade explícita de poemas acrescentados em sucessivas edições, sobretudo “Children of Adam” e “Calamus”, terá incomodado Emerson e haveria de afastar os dois autores durante algum tempo. Mais tarde, Emerson deixou até que Whitman ficasse ausente de uma colectânea dos melhores poetas americanos organizada com a sua colaboração. Mas os dois voltariam a trocar ideias, que muito pareceram entusiasmar Pessoa, como quando sublinha o passo em que Whitman diz a Emerson que se propôs sempre a desobedecer a tudo e todos (PERRY, 1906: 123).

Pessoa deixou-se também claramente impressionar pelos termos do obituário que Whitman deixou no seu diário quando Emerson morreu. Sublinhou: “A just man, poised on himself, all-loving, all inclosing, and sane and clear as the sun” (PERRY, 1906: 234) [Um homem justo, equilibrado, contido, sensato e límpido como o sol]. Mereceu também a atenção de Pessoa o que Whitman escreveu na morte de Longfellow, a qual lhe deu oportunidade para criticar o crasso materialismo da so-

⁹ Esta frase, tão repetida, apareceu pela primeira vez em “Reminiscences of Walt Whitman”, do amigo de longa data do poeta, John Townsend Trowbridge, em *Atlantic Monthly*, Feb. 1902. Acessível em linha: <https://www.theatlantic.com/past/docs/unbound/poetry/whitman/walt.htm>

cidade e cultura americanas, que Whitman de resto tinha já brilhantemente denunciado em *Democratic Vistas* (1871). O comentário marginal de Pessoa é “Bravo!” (PERRY, 1906: 234).

Pessoa leu os livros de Rivers e Perry de lápis na mão – como de resto parece ter sido hábito seu. A importância a dar a esses sublinhados e anotações depende de quem lê e da bagagem e dos objectivos que traz. A esta leitora, os sublinhados e sinalefas de Pessoa no livro de Rivers dizem o seguinte:

1. Que o poeta confirmou nesta leitura aquilo que considerava os traços femininos da sua personalidade. Veja-se o famoso texto sobre aquilo a que Pessoa chama a sua “inversão sexual fruste”, que compara à de autores que admira: “Não encontro dificuldade em definir-me: sou um temperamento feminino com uma inteligência masculina” (PESSOA, 1966: 27-28; BNP/E3, 20-17).
2. Que o poeta confirmou que o génio vem sempre acompanhado de, digamos, “anomalias”, boas e más. Parece ser esse o preço a pagar pelo “génio”.
3. Que sinais de “inversão” não são sempre prova cabal de homossexualidade.

Segundo Rivers, o facto de Whitman negar insistentemente a sua homossexualidade significa apenas que ele não praticava sexo anal (*paedication*). De resto, é sabido que alguns críticos whitmanianos e pessoanos têm defendido que nem um nem outro poeta teve alguma vez qualquer experiência sexual física concreta (independentemente dos 4 ou 5 filhos que, por razões óbvias, Whitman se gabava de ter tido).

Dos sublinhados e sinalefas de Pessoa no livro de Perry não podemos senão concluir que Whitman foi um dos poetas mais admirados por Pessoa, a ponto de fazer com ele coincidir o seu Álvaro de Campos. Esta coincidência com o heterónimo, na quase ‘inexistente’ “Saudação a Walt Whitman”, mostra claramente que se trata aqui de dois poetas, e não de dois simples homens de empírica existência.

Eu diria até de dois poetas por si próprios re-inventados. Pois não é verdade que todo o grande poeta, seja de que sexo for, sempre se reinventa a si próprio/a? Considere-se, por exemplo, os vários “eus” de Whitman, que nem sempre são “o eu próprio”; ou a “supposed person” de Emily Dickinson; ou os heterónimos pessoanos. Cada eu, cada suposta pessoa, cada heterónimo confirmando e contradizendo os outros.

Como não podia deixar de ser, foi também de lápis na mão que Pessoa leu *Leaves of Grass*. Será, no entanto, hoje, claro a qual Pessoa mais aproveitarão os sublinhados e as anotações existentes? O candidato mais bem posicionado é sem dúvida Álvaro de Campos, esse que disse um dia: “Fernando Pessoa, que não existe, pro-

priamente falando” (PESSOA, 2014: 461)¹⁰. Mas o que propriamente falando não existe de facto é a ode de Álvaro de Campos intitulada “Saudação a Walt Whitman” e destinada a (inexistente) *Orpheu* 3.

Insatisfeitos com a incompletude dispersa dos onze fragmentes destinados à “Saudação”, e encorajados pela publicação de uma “Saudação” pela Ática, em Portugal, mais tarde reproduzida no Brasil pela Nova Aguilar,¹¹ alguns pessoanos, por exemplo, Cleonice Berardinelli, decidiram produzir uma ode “como deve ser”, a qual de facto nunca existiu – propriamente falando (PESSOA, 1990: 73-82). Até Jerónimo Pizarro resolveu recentemente alinhar os 12 fragmentos do projecto de saudação existentes no espólio para produzir uma saudação como-deve-de-ser.¹² Por que razão entendeu ele rematar a “saudação” com outro fragmento que não me parece a mim ter nada a ver com a “saudação” (antes, porventura, com a “Ode marítima”) há-de ele com certeza explicar.

O fragmento mais citado é o texto que tanto Teresa Rita Lopes como Jerónimo Pizarro / Antonio Cardillo consideram o “primeiro”, o fragmento que começa por datar a saudação, real ou ficcionalmente: “Portugal-Infinito, onze de Junho de mil novecentos e quinze...” (PESSOA, 2014: 106-110; ver também, PESSOA, 1993: 139-142). Os inúmeros manuscritos fragmentários da “Saudação a Walt Whitman” de Álvaro de Campos testemunham o encontro imaginativo de Pessoa com “o alto espírito atlântico” de Whitman como um grande encontro transnacional de subjectividades e sensibilidades, sensações e modos, culturas e tradições.

Não há, nas edições de Whitman que sabemos estiveram na posse de Pessoa, muitos sublinhados nos passos que mais escandalizaram a moral vitoriana de Rivers, ou mesmo de Swinburne, por mais hipócrita que a deste fosse. Sugiro até que a leitura que Rivers oferece da “anomalia” deve ter contribuído para o mais escandaloso de todos os epítetos com que Álvaro de Campos acabou por galardoar, desafiadoramente, Walt Whitman na tal saudação por completar: “paneiro de Deus” (PESSOA, 2014: 107).

O frenesim obsessivamente abarcante e inclusivo de identidades e experiências nos catálogos de Whitman mereceu a atenção de Pessoa, que mais tarde haveria de pôr Álvaro de Campos a falar, com ironia, do “grande democrata epidérmico” (PESSOA, 2014: 106). A secção 33 de “Song of Myself” mostra sublinhados nas duas edições de Whitman na sua biblioteca particular. A imagem whitmaniana de identidade planetária em *Leaves of Grass* merece duplo sublinhado de Pessoa:

¹⁰ Actualizo a ortografia deste segmento (“fallando” vs. “falando”) e de outros trechos citados.

¹¹ Texto de que eu própria me servi, por exemplo, em *Atlantic Poets* como sendo a “Saudação”.

¹² Em *Saudação a Walt Whitman / Canto de Mim Mesmo*, com tradução de “Song of Myself” de João Moita (2017). Pizarro indica que, em 2017, apresenta de novo a proposta editorial que Filipa de Freitas preparou em diálogo com os editores da *Obra Completa de Álvaro de Campos* (2014), proposta defendida no aparato de notas finais do volume de 2014.

All this I swallow and it tastes good, I like it well, it becomes mine,
I am the man, I suffered, I was there.

(“Song of Myself”, 33)

[Tudo isto eu devoro e sabe-me bem, gosto muito, passa a ser meu,
Eu sou o homem, sofri, estive lá.]

O mesmo frenesim catalogador vamos encontrá-lo em Álvaro de Campos, logo no início do fragmento com a acumulação de epítetos escandalosos com que mimoseia Whitman:

Ó sempre moderno e eterno cantos dos concretos absolutos,
Concubina fogosa do universo disperso,
Grande pederasta roçando-te contra a diversidade das coisas,
Sexualizado pelas pedras, pelas árvores, pelas pessoas,
pelas profissões,
Cio das passagens, dos encontros casuais, das meras observações,
Meu entusiasta pelo conteúdo de tudo
Meu grande herói entrando pela Morte dentro aos pinotes,
E aos urros, e aos guinchos, e aos berros saudando-te em Deus!

Cantor da fraternidade feroz e terna com tudo,
Grande democrata epidérmico, contíguo a tudo em corpo e alma,
Carnaval de todas as acções, bacanal de todos os propósitos,
Irmão gémeo de todos os arrancos,
Jean-Jacques Rousseau do mundo que havia de produzir máquinas,
Homero do *insaisissable* do flutuante carnal,
Shakespeare da sensação que começa a andar a vapor,
Milton-Shelley do horizonte da Electricidade futura!
Íncubo de todos os gestos,
Espasmo pra dentro de todos os objectos de fora,
Souteneur de todo o universo,
Rameira de todos os sistemas solares, paneleiro de Deus!

(PESSOA, 2014: 106-107)

Nos vários fragmentos da “Saudação a Walt Whitman” e nas grandes odes, Álvaro de Campos problematiza a celebração do progresso e da modernidade nos versos do bardo da democracia americana e transforma a pan-sexualidade de Whitman num sado-masiquismo freneticamente desesperado, que nada tem a ver com Whitman. Parece-me, de resto, ter antes a ver com a distância e a ironia, e mesmo o sarcasmo, de Pessoa, no iconoclasta Campos, em relação ao poeta muito admirado.¹³

No entanto, é hoje consensual entre os críticos pessoanos a tese de Eduardo Lourenço de que Caeiro, e com ele a revelação heteronímica, foi o primeiro resultado

¹³ Eduardo Lourenço fala de Álvaro de Campos como um Pessoa anti-Whitman em “Walt Whitman e Pessoa” (*Quaderni Portughesi*, n.º 2, Outono, 1977), incluído em LOURENÇO (1983).

do encontro de Pessoa com Whitman. Já em 1978, na peugada de Lourenço, Yvette CENTENO (1978: 166) defendia que Caeiro é “uma resposta à inquietação metafísica de Alexander Search”. Concordo com Centeno e diria até que Caeiro parece ter absorvido “a natureza das coisas” lucreciana através de *Folhas de erva* de Whitman.¹⁴ Vão mais nesse sentido os sublinhados de Pessoa em *Leaves of Grass* e nos *Poems* de Whitman em Penny Poets, os quais (sublinhados) por vezes coincidem. Se Whitman ensinou Pessoa-em-Álvaro-de-Campos a ser tudo de todas as maneiras, em Pessoa-em-Caeiro foi uma aprendizagem de desaprender para pensar com os sentidos. Diz Whitman logo no início de “Song of Myself”:

[I loafe and invite my soul,
I lean and loafe at my ease observing a spear of summer grass]
 (“Song of Myself”, 1; sublinhado em Penny Poets)

[Vagueio e convido a minha alma
 Vagueio e à vontade me inclino a observar uma haste da erva do Verão]

E na Secção 20 (assinalado nas duas edições):

I exist as I am, that is enough,
 If no other in the world be aware I sit content,
 And if each and all be aware I sit content.
 [Existo como sou, e isso basta,
 Se mais ninguém no mundo o sabe fico feliz
 E se cada um e todos o sabem fico feliz.]

Coteje-se com o poema IX de *O guardador de rebanhos*:

Sou um guardador de rebanhos.
 O rebanho é os meus pensamentos
 E os meus pensamentos são todos sensações.
 Penso com os olhos e com os ouvidos
 E com as mãos e os pés
 E com o nariz e a boca.
 Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la
 E comer um fruto é saber-lhe o sentido.
 Por isso quando num dia de calor
 Me sinto triste de gozá-lo tanto,
 E me deito ao comprido na erva,
 E fecho os olhos quentes,

¹⁴ Não me lembro de muitas referências a Lucrécio em Pessoa, mas veja-se a dissertação de mestrado, que aliás também não dá conta delas, assinada por Ana Patrícia Silva de SOUSA (2005), “Influências lucrecianas na poesia de Alberto Caeiro”.

Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,
Sei a verdade e sou feliz

(PESSOA: 2018, 47).

O Menino Jesus do poema VIII, que ensina a ver o poeta que nem é poeta, (que somente vê), talvez não tivesse existido sem a criança que pergunta “O que é a erva” em “Song of Myself”, 6. E é interessante lembrar que Pessoa disse mais tarde que se sentiu perturbado por ter produzido esse herético poema, embora garantindo que Caeiro teve mesmo de o escrever. É que Pessoa assinalou em Perry o seguinte desafo de Whitman:

There are things in *Leaves of Grass* which I would no sooner write now than cut off my right hand, but I am glad I printed them.

(PERRY, 1906: 270)

[Há coisas em *Folhas de erva* que eu hoje tão depressa escreveria como cortaria a minha mão direita, mas alegra-me tê-las posto em letra de forma.]

Pessoa deixou tocar por Whitman todos os seus principais heterónimos. Fez dele nascer Álvaro de Campos e Alberto Caeiro, e, num prefácio preparado para os poemas de Caeiro, pôs Ricardo Reis a chamar ao “mestre” “o grande Libertador”, que é como Álvaro de Campos chama a Walt Whitman (PESSOA, 1966: 331). E quem é, afinal, o “mestre” a quem se dirige Álvaro de Campos em “Mestre, meu mestre querido” (1928)? Quem é “a vida da origem da [sua] inspiração”? “Mestre, só seria como tu se tivesse sido tu” (PESSOA, 2014: 211), confessa Álvaro de Campos ao mestre. Mas na saudação que afinal nunca chegou a existir, propriamente falando, Álvaro de Campos sabe já que é ele mesmo que é o próprio Whitman:

Não sou teu discípulo, não sou teu amante, não sou teu cantor,
Tu sabes que eu sou Tu e estás contente com isso!

(PESSOA, 2014: 108)

Bibliografia

Biblioteca particular de Fernando Pessoa

- LEITH, Disney (1917). *The Boyhood of Algernon Charles Swinburne; personal recollections by his cousin with extracts from some of his private letters*. London Chatto & Windus. (CFP: 9-41). Limpo de marcas.
- PERRY, Bliss (1906). *Walt Whitman: his life and work*. With illustrations. London: Archibald Constable & Co., Ltd; Boston, New York: Houghton Mifflin & Co. (CFP 8-434).
- RIVERS, Walter Courtenay (1913). *Walt Whitman's Anomaly*. London: George Allen & Company, Ltd. (CFP 1-127). Assinatura de posse de Fernando Pessoa; com marcas.
- WHITMAN, Walt (1909). *Leaves of Grass*. London & New York, Toronto & Melbourne: Cassell & Company. "The People's Library". (CPF 8-580). Assinatura de posse de Fernando Pessoa, com data de 1916; com marcas.
- _____. [1895]. *Poems by Walt Whitman*. Edited by William Thomas Stead. London: "Review of Reviews" Office. "The Penny Poets, n.º XXVII». (CFP 8-664 MN). Assinatura de posse de Alexander Search; com marcas.

Outros livros

- CENTENO, Yvette K. (1978). "O espólio e a biblioteca de Fernando Pessoa. Uma solução para alguns enigmas". In: Y. K. Centeno e Stephen Reckert, *Fernando Pessoa: Tempo · Solidão · Hermetismo*. Lisboa: Morais, pp. 163-171.
- COELHO, Jacinto do Prado (1976). "O cansaço da razão: de Rousseau a Alberto Caeiro". *Ao contrário de Penélope*. Lisboa: Livraria Bertrand, pp. 249-254.
- EMERSON, Ralph Waldo (1960). *Selections*. Edited by Stephen E. Whicher. Boston: Riverside.
- FERRARI, Patricio (2011). "On the Margins of Fernando Pessoa's Private Library: A Reassessment of the Role of Marginalia in the Creation and Development of the Pre-heteronyms and in Caeiro's Literary Production". *Luso-Brazilian Review*, vol. 48, n.º 2, dezembro, pp. 23-71.
- FILÍPE, Teresa; FERRARI, Patricio (2021). "Milton, Anon e prosódia na *Trilogia dos Gigantes*". *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 20, Outono, pp. 3-83. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.26300/bgac-v148>
- LOCKWOOD, Tom (2013). "W. T. Stead's 'Penny Poets': Beyond Baylen". *19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, n.º 16. <https://doi.org/10.16995/ntn.655>
- LOURENÇO, Eduardo (1983). *Poesia e metafísica*. Lisboa: Sá da Costa.
- MEYERS, Terry L (1996). "Swinburne and Whitman. Further Evidence". *Walt Whitman Quarterly Review*, vol. 14, n.º 1, pp. 1-11. <https://core.ac.uk/download/pdf/61123083.pdf>
- MEYERSON, Joel (2006). "Walt Whitman and the Trimbles: New Zealand, *The First Concordance of Leaves of Grass*, and the Dunedin Library". *Walt Whitman Quarterly*, vol. 24, n.º 1, verão, pp. 20-32.
- MONTEIRO, George (1996). "Pessoa and the Whitman Anomaly". *Indian Journal of Hispanic Literatures*, n.º 9, outono, pp. 171-186.
- PASCIOLLA, Francesca (2016). *Walt Whitman in Fernando Pessoa*. London: Critical, Cultural and Communications Press.
- PESSOA, Fernando (2018). *Obra completa de Alberto Caeiro*. Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta-da-China.
- _____. (2017). *Saudação a Walt Whitman*. Apresentação de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Guerra & Paz.
- _____. (2015). *Poemas de Alberto Caeiro*. Edição crítica de Ivo Castro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

- _____. (2014). *Obra completa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello. Lisboa: Tinta-da-China.
- _____. (2009). *Sensacionismo e outros ismos*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. (2000). *Heróstrato e a busca da imortalidade*. Edição de Richard Zenith; tradução de Manuela Rocha. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. (1997). *Poemas de Alexander Search*. Edição crítica de João Dionísio. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- _____. (1990). *Poesias de Álvaro de Campos*. Edição crítica de Cleonice Berardinelli. Lisboa: Imprensa Nacional-Cada da Moeda.
- _____. (1981). *Obra poética*. Seleção, organização e notas de Maria Aliete Galhoz; cronologia por João Gaspar Simões; introdução por Nelly Novaes Coelho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- _____. (1966). *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Edições Ática.
- PIZARRO, Jerónimo (2021). "Sete cadernos de Fernando Pessoa (1906-1907)". *Pessoa Plural — A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 19, primavera, pp. 317-488. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.26300/5kzb-f178>
- PIZARRO, Jerónimo; FERRARI, Patricio; CARDIELLO, Antonio (2010). *A biblioteca particular de Fernando Pessoa*. Lisboa: Dom Quixote.
- RAMALHO-SANTOS, Irene (2003). *Atlantic Poets. Fernando Pessoa's Turn in Anglo-American Modernism*. Dartmouth: University Press of New England.
- SOUSA, Ana Patrícia Silva de (2005). "Influências lucrecianas na poesia de Alberto Caeiro". Mestrado em Estudos Clássicos. Universidade de Aveiro. <http://hdl.handle.net/10773/10737>
- SWINBURNE, Algernon Charles (1887). "Whitmania". *Fortnightly Review*, August 1887, pp. 170-176. Rpt. (2008). *Walt Whitman*. Edited by Harold Bloom. New York: Infobase Publishing. Em linha: https://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/texte/1887_swinburne1.html.
- _____. (1871). "To Walt Whitman in America"; <https://www.poemhunter.com/poem/to-walt-whitman-in-america/>
- TRIMBLE, W. H (1970). *Walt Whitman and Leaves of Grass. An Introduction*. Folcroft Press. Reimpressão de obra publicada na Nova Zelândia, 1904.
- WHITMAN, Walt (2017). *Canto de mim mesmo* (2017). Tradução de "Song of Myself" por João Moita. Lisboa: Guerra & Paz.
- _____. (2003). *Folhas de erva: antologia*. Tradução José Agostinho Baptista. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. (2002). *Folhas de erva / Leaves of Grass*. Tradução de Maria de Lourdes Guimarães. Lisboa: Relógio d'Água. 2 vols.
- _____. (1982). *Complete Poetry and Collected Prose*. Justin Kaplan wrote the notes and chronology and selected the texts. New York: The Library of America.
- _____. (1973). *Leaves of Grass*. Authoritative Texts, Prefaces, Whitman on his Art, Criticism. Edited by Sculley Bradley and Harold W. Blodgett. New York: W. W. Norton & Company Inc.
- The Walt Whitman Archive*. Edited by Matt Cohen, Ed Folsom, Kenneth M. Price. Center for Digital Research in the Humanities, University of Nebraska-Lincoln: <https://whitmanarchive.org/>

MARIA IRENE RAMALHO é professora jubilada da Faculdade de Letras e investigadora principal do Centro de Estudos Sociais (Universidade de Coimbra). Entre 1999 e 2018, foi *International Affiliate* do Departamento de Literatura Comparada (Universidade de Wisconsin-Madison). É autora de *Atlantic Poets* (2003); “Poetry in the Machine Age” (*Cambridge History of American Literature*, vol. V, 2003); *Fernando Pessoa e outros fingidores* (2021); *Fernando Pessoa and the Lyric* (2022). Co-organizou *The American Columbiad* (1996); *Translocal Modernisms* (2008); *Transnational, Post Imperialist American Studies?* (2010); *America Where?* (2012). Alguns artigos publicados nos últimos 10 anos incluem: “A voz do poeta” [António Ramos Rosa] (2024); “A roda da Fortuna: A Propósito de *They’ll Never Be the Same*, de Alberto Pimenta” (2024); “Próspero morreu? Amor e magia na teoria e prática poéticas de Ana Luísa Amaral” (2023); “Sailing the Word: Poets · Scholars · Constellations” (2022); “Da rosa e do corpo. Maria Velho da Costa e a poesia” (2021); “Writing and Merriment: Gertrude Stein’s Erotics of Language” (2020); “‘E o que era ser são?’ Intersexualidades e vidas vivíveis” (2019); “Blindfolded Eyes and the Eyable Being. Pessoa, the Senses, and the 35 Sonnets” (2018); “What the Poet Meant. Teaching Stevens to Portuguese Students” (2017); “Filosofia, literatura, feminismo” (2016); “Um criador erudito [Helder Macedo]” (2015); e “Gender, Species and Coloniality in Maria Velho da Costa” (2014).

MARIA IRENE RAMALHO is a retired professor (emerita) at the Faculty of Arts and Humanities and a senior researcher at the Centre for Social Studies (University of Coimbra). Between 1999 and 2018, she was an International Affiliate of the Department of Comparative Literature (University of Wisconsin-Madison). She is the author of *Atlantic Poets* (2003); “Poetry in the Machine Age” (*Cambridge History of American Literature*, V, 2003); *Fernando Pessoa e outros fingidores* (2021); *Fernando Pessoa and the Lyric* (2022). She co-edited *The American Columbiad* (1996); *Translocal Modernisms* (2008); *Transnational, Post-Imperialist American Studies?* (2010); and *America Where?* (2012). Some articles published in the past 10 years include: “A voz do poeta” [António Ramos Rosa] (2024); “A roda da Fortuna: A Propósito de *They’ll Never Be the Same*, by Alberto Pimenta” (2024); “Próspero morreu? Amor e magia na teoria e prática poéticas de Ana Luísa Amaral” (2023); “Sailing the Word: Poets · Scholars · Constellations” (2022); “Da rosa e do corpo. Maria Velho da Costa e a poesia” (2021); “Writing and Merriment: Gertrude Stein’s Erotics of Language” (2020); “‘E o que era ser são?’ Intersexualities and Livable Lives” (2019); “Blindfolded Eyes and the Eyable Being. Pessoa, the Senses, and the 35 Sonnets” (2018); “What the Poet Meant. Teaching Stevens to Portuguese Students” (2017); “Philosophy, Literature, Feminism” (2016); “An Erudite Creator [Helder Macedo]” (2015); and “Gender, Species, and Coloniality in Maria Velho da Costa” (2014).

Traducir los 35 *Sonnets* de Pessoa: *corpus grammaticum* y sentimiento

[Translating the 35 *Sonnets* by Pessoa:
corpus grammaticum and feeling]

Madeleine Jordà-Billinghurst*

Palabras clave

Fernando Pessoa, 35 *Sonnets*, Poesía, Traducción, Prosodia, Sentimiento.

Resumen

Este artículo ofrece un análisis comparativo de cuatro traducciones diferentes de los 35 *Sonnets* de Fernando Pessoa. Estas traducciones, realizadas por cuatro autores distintos, se examinan tanto desde una perspectiva lingüístico-gramatical como desde el punto de vista de la prosodia y la resonancia emocional. El análisis sostiene que un enfoque hermenéutico de la traducción, que tenga en cuenta el contenido emocional, es a menudo el más adecuado para la poesía. El artículo también destaca los principales desafíos inherentes a la traducción de los 35 *Sonnets* y los elementos que se sacrificaron en la búsqueda de rima.

Keywords

Fernando Pessoa, 35 *Sonnets*, Poetry, Translation, Prosody, Feeling.

Abstract

This article offers a comparative analysis of four different translations of Fernando Pessoa's 35 *Sonnets*. These translations, by four distinct authors, are examined from both a linguistic-grammatical perspective and in terms of prosody and emotional resonance. The analysis posits that a hermeneutic approach to translation, which takes into account the emotional content, is often the most suitable for poetry. The article also highlights the major challenges inherent in translating 35 *Sonnets* and the elements that were sacrificed in the pursuit of rhyme.

Palavras-chave

Fernando Pessoa, 35 *Sonnets*, Poesia, Tradução, Prosódia, Sentimento.

Resumo

Este artigo oferece uma análise comparativa de quatro traduções diferentes dos 35 *Sonnets* de Fernando Pessoa. Essas traduções, realizadas por quatro autores distintos, são examinadas tanto de uma perspectiva lingüístico-gramatical quanto do ponto de vista da prosódia e da ressonância emocional. A análise postula que uma abordagem hermenéutica da tradução, que considere o conteúdo emocional, é frequentemente a mais adequada para a poesia. O artigo também destaca os principais desafios inerentes à tradução dos 35 *Sonnets* e os elementos que foram sacrificados em busca da rima.

* Doctora por la Universidad de las Illes Balears (2016) en el programa de doctorado de Historia de la Literatura y Literatura Comparada.

Traducción y emoción

En nuestro mundo actual, donde la inteligencia artificial y la traducción automática tienen una prevalencia importante, el futuro del traductor humano no parece muy seguro; ello nos obliga a formular la siguiente pregunta: ¿cuál es el papel real del traductor dentro de una sociedad tecnológicamente avanzada? Aquello que separa al traductor humano de la inteligencia artificial es el factor emotivo. La traducción es uno de los trabajos más difíciles del lingüista, por no decir el más difícil de todos, especialmente cuando se trata de la traducción de poesía. Una buena traducción debe reflejar no solo el significado de la palabra (lo que llamaríamos el significado “de diccionario”), sino que también debe reflejar sus connotaciones (el significado adicional dado por el contexto en el que se halla), el significado “entre líneas”, las referencias culturales, el sonido (aliteraciones y onomatopeyas), la cadencia y, si es poesía, queda la rima, el ritmo, el metro, el tono, etc. A todo esto, se le añade la necesidad de tomar en cuenta las particularidades de cada idioma y las de cada autor; es decir, su estilo gramatical, sus recursos estilísticos, el tipo de imágenes (a menudo, únicas y particulares a cada idioma). Reunir todos los factores necesarios en una misma traducción es tarea verdaderamente ardua. Pero, ¿de qué sirve traducir todo ello, si no transmitimos la emoción inherente en el poema o la intención comunicativa del autor, especialmente cuando lo que traducimos ya puede hacerlo la inteligencia artificial?

Tradicionalmente, la teoría de la traducción se ha basado en la investigación de los procesos de información desde el punto de vista cognitivo, dando énfasis a los procesos racionales y obviando el papel que juegan las emociones en el proceso de la comunicación, por percibirse como un comportamiento “irracional”. Caroline LEHR establece que esta perspectiva no capta toda la arquitectura cognitiva implicada en el comportamiento humano, pues el papel de la emotividad no ha sido abordado lo suficiente. Así, nos dice:

In the beginnings, translation process research has mainly investigated the translation process from a classical cognitive perspective that emphasized the role of information processing (e.g. Shreve & Koby, 1997). However, this perspective does not capture the entire cognitive role of emotion sufficiently. This neglect is all the more striking as, in the past few decades, psychological research has increasingly acknowledged that emotion is central to the organization of human cognition and that “few thoughts are entirely free of feelings and emotions influence thinking” (Ellsworth & Scherer, 2003, p. 572). Moreover, in the neurosciences, an understanding of the neural circuits that underline emotional experience has emerged (LeDoux, 1995).

(LEHR, 2021: 294)

El lenguaje humano no puede disociarse de las emociones. Todo lo que hacemos y pensamos tiene un componente emocional. Séverine HUBSCHER-DAVIDSON manifiesta que “language and emotions are inextricably linked, as emotional factors are embedded

in the dynamics of multilingual discourses and, in turn, languages shape individuals' emotional landscape" (2020: 9).

Margarida ALPUIM y Katja EHRENBURG (2023) declaran en su página web que el lenguaje repercute emocionalmente en todos los hablantes desde el mismísimo momento de nacer. Las palabras reflejan cómo las personas sentimos y pensamos; desde el momento en que el hablante pronuncia una palabra, inevitablemente está modificando el mundo. En el mundo del periodismo, afirman, ello es especialmente importante, puesto que los periodistas ofrecen un marco de referencia mediante el cual la sociedad puede interpretar la realidad. Esta aseveración, que Alpuim y Ehrenberg aplican al mundo de la política, puede aplicarse también al campo de las arengas militares o deportivas, gracias a una infraestructura de significados e interpretaciones semánticas que acompañan a palabras y expresiones específicas. Estas infraestructuras describen una situación o un problema, pero conllevan también, de forma implícita, una reacción deseada. Alpuim y Ehrenberg añaden que un buen conocimiento del poder de las palabras y de sus infraestructuras puede, gracias a un discurso adecuado, modificar de modo satisfactorio el comportamiento humano en el oyente, sea para enardecer, apaciguar, resolver o informar sobre un ámbito concreto de la realidad; por el contrario, un conocimiento pobre de estas infraestructuras puede llevar a una modificación negativa o inesperada, como pueda ser hacer el ridículo o causar ofensa o enojo.

Alpuim y Ehrenberg agregan que las palabras y las emociones están interconectadas en el cerebro; cada vez que experimentamos emotividad, la red neuronal del cerebro humano que procesa la semántica del léxico también se ve afectada y se involucra en la experiencia emocional; por ejemplo, cuando las personas identifican o etiquetan emociones negativas con palabras, su estado emocional se regula y consiguen calmarse. Exponen que estudios científicos han observado la reactividad de la amígdala cerebral cuando realizamos esta actividad de etiquetado emocional; ese órgano, que juega un papel esencial en el procesamiento del estímulo y reacción emocionales, disminuye su reactividad cuando la persona etiqueta imágenes emocionales negativas; aunque no se sabe todavía con exactitud el porqué de este efecto calmante; una posibilidad reside en la reducción de la incertidumbre. Por otro lado, el etiquetado de las emociones puede tener un efecto negativo; las palabras tienen el poder de cristalizar significados para detrimento de la persona; por ejemplo, en la terapia conductual se utiliza la técnica del parafraseado transformacional; es decir, las expresiones lingüísticas negativas del tipo "no soy capaz de realizar esto" se transforman en expresiones positivas del tipo "voy a aprender a hacer esto". Esta estrategia ayuda al sujeto a cambiar su actitud apática por una actitud pro-activa o para superar traumas psicológicos. Alpuim y Ehrenberg advierten que, aunque el lenguaje tiene un impacto sobre las emociones, acciones y pensamientos humanos, no se trata de un fenómeno determinista; no obstante, la concienciación del poder de las palabras puede convertirnos en comunicadores más efectivos.

Caroline Lehr refleja la necesidad de una teoría de la traducción que no se limite a su dimensión racional, sino que incluya también la importancia de diversas emociones dentro de un marco de investigación empírico. En los últimos años, declara, algunos investigadores han reconocido la relevancia de la emotividad en el estudio de los procesos de traducción y han empezado a examinar el papel de las emociones dentro de la traducción: así, “Nida and Taber addressed a central aspect of the relationship between translation and emotion: the translation of a text’s emotionality” (LEHR, 2021: 294). La relación entre traducción y emoción es inextricable. Hablando de la función expresiva, NIDA menciona que “la equivalencia dinámica en la traducción es mucho más que la correcta comunicación de información. De hecho, uno de los elementos esenciales, aunque se descuide con frecuencia, es el factor expresivo, ya que no sólo se debe comprender lo que se dice, sino también sentirlo. La poesía tiene que leerse como poesía y no como un insípido relato en prosa” (2012: 297). A este efecto, Lehr expresa que los estudios de traducción deben tomar en cuenta los efectos de la subjetividad dentro de las opciones de traducción, además de la motivación y de la personalidad del traductor como centro de sus decisiones; y añade que las emociones son un factor necesario dentro del proceso interno de traducción; así, argumenta:

Describing potentially influential factors in the translation process, Chesterman (2002) and Krings (2005) emphasized that Translation Studies must also take into account the effects of internal, subjective factors on translational choices and listed, among others, the translator’s emotional state, motivation, attitude towards a text and personality as potential internal causes of translator behaviour. [...]

In addition, in her influential interpretive model, based on the idea that the identification of sense and its re-expression underlies all translating, Lederer (2003) considers the translator’s emotional reaction to the text to be a prerequisite for the translation of the text’s emotionality and regards emotions as a necessary factor in translators’ decision making. She states that the emotionality of the text can only be translated if the translator feels the emotion of the text and experiences the text’s “affective components” (2003, p. 50).

(LEHR, 2021: 296)

La respuesta emocional del traductor al texto es fundamental para poder transmitir la emocionalidad del mismo.

Sobre el tema de la subjetividad, Elżbieta Tabakowska establece que las teorías de la traducción y la lingüística contemporánea, especialmente la lingüística cognitiva, ya han abandonado la idea científica de la objetividad, decantándose hacia la subjetividad, tras admitir la importancia de los factores culturales; la idea del traductor invisible es ya un mito obsoleto. El nuevo paradigma de la traducción se halla en la conceptualización de la realidad. Así, manifiesta:

Linguists speak about linguistic expressions depending on a language user’s phenomenologist conceptualizations of the world, while theorists of translation define translation as an

interpretation of the original author's conceptualization of reality, with every instance coming as a reflection of the author's individual report on reality as it seems to them to be. Therefore, the aim of all translation is to show not what things are, were or will be, but what the original author believed they are, were or will be like.

(TABAKOWSKA, 2015: 18-19)

Tabakowska agrega que la perspectiva constituye un aspecto crucial de toda traducción. La perspectiva, comenta, presenta tres aspectos en el proceso de la traducción, que son: *aspectos de proyección*, *transferencia mental* e *integración conceptual*. Estos tres aspectos están anclados en una cultura específica, que permea todos los procesos cognitivos, por lo que el impacto de la cultura no puede ignorarse en el proceso de traducción. Dentro de los *aspectos de proyección*, hablando sobre la descripción de objetos, Tabakowska asevera que, por mucho que queramos describir un objeto, nunca lograremos decir *todo* lo que se pueda decir sobre él; luego, a falta de ayudas visuales, la imaginación del traductor se convierte en el único recurso disponible para completar la traducción. Así, afirma que “apart from recourse to imagination, the gaps might be filled through actual perception: looking at the object itself or at its photographs. However, where there are no “visual aids”, the translator's imagination provides the only stuff to fill them with” (TABAKOWSKA, 2015: 22). En cuanto a la *transferencia mental*, declara que “calzarse los zapatos” de la otra persona puede ser de gran ayuda a la hora de interpretar un mensaje verbal; así, dice que “when interpreting a verbal message we can ‘place ourselves in somebody else's shoes’ in a purely abstract sense, for instance, by assuming another person's moral or ideological stance” (2015: 24). Dentro de la *integración conceptual*, Tabakowska señala que el contexto y la cultura activan los que se ha denominado “espacios mentales” a partir de elementos lingüísticos y, gracias a los cuales, el receptor del mensaje es capaz de descifrar todo el significado del mensaje. Esos espacios mentales se podrían definir como: “relatively small conceptual structures (referred to as conceptual packets), which users of language create ‘online’ in all cognitive processes in order to enhance mutual understanding, and ensure expected or desired activities on the part of the addressees of verbal messages” (2015: 26). En el apartado de la traducción hermenéutica y la emotividad observaremos el funcionamiento de estos espacios mentales.

Algunos psicólogos han demostrado la relación de dependencia entre cognición y emoción. Según estudios psicológicos, la emoción surge del pensamiento y las percepciones surgen del significado contextual, revelando el papel fundamental de las emociones dentro de nuestro raciocinio. Séverine HUBSCHER-DAVIDSON (2020: 9) ofrece una perspectiva psicológica al aspecto de la emoción dentro de la traducción. Así, sugiere que la percepción, procesamiento y comunicación de las emociones está asociado a las experiencias y a factores psicológicos y sociobiográficos; como parte de la comunicación lingüística, la traducción inevitablemente incluirá la emoción. Además, HUBSCHER-DAVIDSON (2020: 201) estudia cómo la práctica deliberada de

estrategias de adaptación emocional en la traducción de textos literarios puede conducir a los traductores profesionales a producir textos traducidos de una calidad mayor, independientemente del género en el cual se especialicen. Define, también, que en la percepción de la emoción (es decir, cómo el traductor identifica y decodifica las emociones en los textos) creamos representaciones mentales internas de los estímulos presentes a nuestro alrededor, y que la percepción consiste en transformar esos estímulos en “una experiencia accesible, subjetiva y declarable que toma la forma de una activación de una cierta categoría en la mente” (2020: 65). Por consiguiente, dice, la percepción consiste en la categorización de los estímulos externos que nos permiten filtrar y simplificar la información, para poder dar sentido al mundo que nos rodea.

Cada idioma y cada cultura establece un sistema de símbolos lingüísticos que influyen en nuestra percepción del mundo, las emociones y el comportamiento de las personas. Noam CHOMSKY (2014) afirma que cada lenguaje constituye una forma de entender e interpretar el mundo; este entendimiento, que incide en la percepción de nuestros sentimientos y en el comportamiento humano, es dependiente de su tradición histórica, cultura y civilización. La comunicación de los sentimientos se establece, generalmente, en el interlineado del discurso (bien oral o escrito), en la implicación y la inferencia; en aquello que no se pronuncia, pero que sí se intuye.

Peter NEWMARK comenta que “el objetivo principal del traductor es producir lo mejor posible en sus lectores el mismo efecto que se produjo en los del texto original” (1991: 41). Efectivamente, el arte de la poesía reside en reproducir, de forma rimada o no, unos sentimientos, ideas y experiencias a través del lenguaje, y que el lector percibe paralelamente a la acción psicofisiológica de la emoción en su cuerpo y mente, incidiendo sobre su conducta y memoria.

Eugene NIDA nos recuerda que “la traducción debe tener esencialmente como objetivo *la reproducción del mensaje*. Cualquier otra cosa desvirtuaría la tarea del traductor. Pero para reproducir el mensaje hay que realizar muchos ajustes léxicos y gramaticales” (2012: 283). Nida prioriza el mensaje sobre su forma, haciendo hincapié en la necesidad de modificación de algunas frases. Alicia Piquer resume la tarea del traductor de la siguiente manera:

La tarea del traductor exige reflexión y tiempo: los conceptos son universales, pero no las palabras. Cómo traducir el *chestnut-tree* de Yeats, aunque sepamos que es un castaño o un castaño de Indias. La palabra tiene, para los anglófonos, un entorno preciso, “un colegio de Oxford”, “un pueblo de Inglaterra o de Irlanda”, un color, un olor, un cuerpo... Por eso el traductor tiene que trascender la particularidad de las palabras, aunque también existan en la lengua de llegada estarán desprovistas del valor del que gozan en la lengua de partida. El traductor debe buscar a menudo sus propias palabras para reflejar el pensamiento y las intenciones del escritor al que traduce.

(PIQUER, 2004, p. 368)

La traducción debe tener en cuenta que el sentimiento en la lengua traducida (texto de llegada) no surgirá a partir de los mismos parámetros lingüísticos que en la lengua original (texto de partida). La traducción debe ser lo suficientemente creativa para infundir en el lector las emociones del poema original. Para ello, el traductor necesitará acudir a aquellos elementos del idioma del texto de llegada que infundan los mismos sentimientos y emociones que se aprecian en el poema original, aunque los elementos formales sean muy diferentes (cultural o lingüísticamente) a los del texto de partida.

La traducción de la poesía supone la combinación entre una traducción hermenéutica y la transmisión de la emoción inherente en el lenguaje (entendido como temática) y, a veces, en la forma. Jaume Tur, hablando sobre Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf, comenta que el sentimiento debe tener prioridad sobre la lingüística. Considera que “hay que despreciar la letra y seguir el espíritu; no se trata de traducir palabras ni frases, sino de recibir y comunicar ideas y sentimientos. El vestido debe ser nuevo; su contenido, el mismo. Toda traducción correcta es *travesti*, o, hablando con mayor claridad, el alma permanece, pero cambia el cuerpo. La traducción verdadera es *metempsychosis*” (TUR, 1974: 311). Séverine Hubscher-Davidson asevera que las investigaciones empíricas recientes demuestran la correlación entre traducción y creatividad; así, establece que “recent empirical work has highlighted that translators’ emotion traits could influence not only the way that translations are shaped but also how source texts are perceived and how target texts are received. Indeed, experimental testing of source texts’ perceived emotionality has suggested a possible link with creativity in translation (e.g. Lehr 2013)” (HUBSCHER-DAVIDSON, 2020: 33).

El ser humano no puede olvidar que es un ser emotivo y que los sentimientos moldean nuestra percepción del mundo y, viceversa, que la percepción del mundo impacta nuestros sentimientos, en un círculo vicioso. El hecho de que la disociación de los sentimientos en la psique humana sea considerada una patología por los psicólogos es, en cierta forma, prueba de ello. Nuestras emociones y sentimientos dan significado al mundo, o, por lo menos, dentro de nuestra imaginación. En el mundo de la poesía, Jorge Luis Borges revela que el significado del poema es algo añadido al verso y que *sentimos* la belleza del poema antes de pensar en su significado; añade, además que la emoción y la convicción son elementos fundamentales de la poesía. Así escribe:

I have suspected many a time that meaning is really something added to verse. I know for a fact that we *feel* the beauty of a poem before we even begin to think of a meaning. [...]
There are, of course, verses that are beautiful and meaningless. Yet they still have a meaning, not to the reason but to the imagination. [...]
In the case of poetry, there might seem to be a difference—for a writer works with metaphors. The metaphors need not be believed in. What is really important is the fact that we should think they correspond to the writer’s emotion. [...] What is important is that we are made to

feel that he was stirred by the sunset, that he needed that metaphor to convey his feelings to us. This is what I mean by conviction in poetry.

(BORGES, 2000: 84-85 y 94)

Como cree Borges, lo esencial es que sintamos que el poeta fue conmovido por el atardecer, que necesitó tal metáfora para transmitirnos sus sentimientos.

Para ilustrar este punto de vista, observemos un pequeño fragmento de la traducción de la tragedia griega *Electra*. La primera vez que Electra habla, se la oye desde el interior del palacio, exclamando: “ὦ μοί μοι δύστηνος” [¡Ay desdichada de mí!] (SÓFOCLES, 2010: 79). José Vara Donado mantiene la forma y lo traduce por “¡Ay desgraciada de mí!” ([ESQUILO], SÓFOCLES, 2004: 1123), mientras que Kenneth McLeish, en su traducción, opta por la expresión “O Zeus! O Zeus!” (SÓFOCLES, 1992: 7). No cabe hacer aquí un análisis comparativo íntegro de las dos traducciones; baste con decir que las diferencias formales entre la traducción española y la inglesa son constantes e importantes. Debemos preguntarnos ¿importa que la versión inglesa sea tan diferente? ¿Se trata de una diferencia meramente formal o afecta también al significado? Creemos que no existe modificación alguna en cuanto al mensaje; el significado profundo de la exclamación de Electra es la misma en las dos versiones; el lector es capaz de discernir la angustia de Electra en ambas traducciones. La diferencia estriba en las normativas lingüísticas de ambos idiomas. En inglés, la voz “desgracia” no puede traducirse por *disgrace*, tratándose de un ejemplo de interferencia (*false friends*); es decir, el sustantivo *disgrace*, aunque etimológicamente idéntico, posee un significado diferente a su homólogo español, haciendo referencia más bien a la vergüenza, la deshonra y la ignominia, en lugar de referirse a la mala suerte y la angustia. McLeish hubiera podido optar por “*Oh, how wretched of me!*”, pero es una opción que suena demasiado arcaica y pedante para el lector moderno, siendo más apropiado para un público shakespeariano.

Traducción hermenéutica y emotividad en la lengua inglesa

La traducción de textos creativos en el siglo XXI necesita evolucionar hacia un concepto más holístico, que tenga en cuenta no solo los elementos cognitivos o “racionales” del texto, sino también los emotivos o “irracionales”. La separación entre racionalidad y emotividad es una línea ilusoria, puesto que las emociones afectan la naturaleza del conocimiento, la producción lingüística del conocimiento y la intención de los elementos cognitivos de los textos originales, a la vez que juegan un papel crucial en la toma de decisiones del traductor. No es suficiente con traducir el conjunto de símbolos lingüísticos, se busca capturar la esencia completa (el significado profundo) del mensaje original. Bassnett y Venuti, hablando sobre la traducción y la creatividad, establecen la importancia de una traducción hermenéutica y la creatividad del traductor, puesto que el texto original permite integrar interpretaciones múltiples y conflictivas. Así declaran:

To reveal the translator's creativity, we need a concept of translation that is fundamentally hermeneutic. Translation can be understood as an interpretive act that inevitably varies source-text form, meaning, and effect according to intelligibilities and interests in the receiving culture. The translator applies interpretive factors drawn from receiving cultural forms and practices that are arranged in a hierarchy of authority or prestige. An interpretation is inscribed in the source text through linguistic patterns, cultural traditions, and translation conventions, through the styles, genres, and discourses of specific media, which enable the translation to support meanings, values, and functions in the receiving situation. This interpretive act reveals translation at its most creative because any source text can support the construction of multiple and conflicting interpretations.

(BASSNETT, VENUTI, *et al.*, 2022: 8)

La traducción hermenéutica es un puente entre culturas y lenguajes, que permite una comunicación auténtica y significativa. Su objetivo es comprender el significado profundo y oculto que subyace en el discurso. Ello implica considerar el contexto cultural, el contexto histórico y las intenciones del autor. El traductor hermenéutico debe reinventar el texto desde su perspectiva, sugiriendo lo que las palabras no expresan directamente; debe considerar la ideología y cosmovisión, explorando las filosofías subyacentes y las visiones del mundo que el texto original insinúa. A todo ello debemos añadirle todo lo de emotividad que el conocimiento del significado profundo implique. Pero, ¿cómo conocer las intenciones del autor? ¿Cómo determinar las emociones implícitas en el texto?

Si entendemos la poesía como un conjunto de emociones y sentimientos transmitidos mediante la palabra, ¿en qué palabra hallaremos esa emoción? Podemos utilizar vocablos que etiquetan las emociones, como "alegría", "felicidad", "tristeza", "rabia", "envidia", "orgullo", "melancolía", "dolor", etc. Lo único que conseguimos con ello es describir o narrar; simplemente informamos de unos hechos basados en las emociones meramente pensadas e intelectualizadas de forma objetiva e insensible, a la manera de un traductor automático. Podemos limitarnos a una traducción lingüística o, incluso, podemos realizar una traducción literal, ya que estas traducciones pueden aprenderse. No obstante, la traducción no es simplemente una cuestión de reemplazar palabras de un idioma por palabras de otro idioma; se trata de una actividad interpretativa que implica comprender el significado de un texto en su contexto original y luego reproducir ese significado en un nuevo contexto. Así pues, el enfoque hermenéutico es el más adecuado en poesía, pues busca el significado profundo de un texto, más allá de su expresión formal; se basa en la idea de que el significado textual no es algo que se pueda transmitir directamente de un idioma a otro; el significado está enraizado en el contexto cultural, histórico y lingüístico del texto original. Por lo tanto, el traductor debe tener en cuenta estos factores al interpretar y reproducir tal significado en el nuevo idioma. Además de estos contextos, hay que incluir el contexto emocional, que se encuentra, casi siempre, escondido entre líneas. La emoción del poema no puede explicarse mediante el léxico que etiqueta sentimientos, al estilo de "alegría", "tristeza" o "rabia"; la emoción debe sentirse.

Hemos hablado anteriormente de la percepción de la emoción y de su definición según Hubscher-Davidson. La inteligencia emocional y la sensibilidad del traductor son dos factores cruciales a la hora de percibir la emotividad de un texto y de expresarla en un texto nuevo. Hubscher-Davidson afirma que el contexto exterior al texto es también un factor importante en la percepción y transferencia de la emoción:

Although sensitivity to contextual and situational factors has been highlighted mostly in relation to visual processing, a parallel can certainly be made with translation. Knowing the wider context (political, social, etc.) within which a source text was produced helps a translator to interpret the words on a page and therefore to transfer source text meanings appropriately; in the scientific study of emotion perception, context is also believed to help individuals infer meaning, “read” emotion in faces, and make judgements of valence.

(HUBSCHER-DAVIDSON, 2020: 69)

El conocimiento de este valor contextual implica el conocimiento de la cultura del texto original, no solo de la cultura tradicional, sino también de los temas de actualidad que rodean al texto. Por tanto, la cultura y el contexto implícitos, además de ser inextricables (al igual que el lenguaje y la emoción), son tan importantes como la cultura y el contexto explícitos en el texto.

También hemos hablado anteriormente de intuición, subjetividad y psicología como elementos críticos en la toma de decisiones del traductor. En la definición de la percepción de la emoción, HUBSCHER-DAVIDSON (2020: 65) refería que creamos representaciones mentales internas de los estímulos presentes en nuestro entorno. Así pues, la visualización juega un papel esencial en la identificación de la emotividad de las palabras y las emociones del texto de salida, y en su traslado al texto de llegada.

Sabemos que el inglés es un idioma muy visual (p.e., *phrasal verbs*) y onomatopéyico (p.e., *crash bang wallop!*), a menudo de muy difícil traducción. En cuanto a la imposibilidad de encontrar una correspondencia adecuada a un valor contextual, vocablo o expresión idiomática, Susan BASSNETT nos indica que “when such difficulties are encountered by the translator, the whole issue of the translatability of the text is raised. Catford distinguishes two types of untranslatability, which he terms linguistic and cultural. On the linguistic level, untranslatability occurs when there is no lexical or syntactical substitute in the TL (translated language) for an SL (source language)” (2014: 40). Es decir, la intraducibilidad puede derivarse tanto de una causa lingüística como cultural. Como ejemplo de la segunda, existe en español el concepto de “duende” dentro del contexto del cante flamenco. Lo único que puede hacer un traductor, puesto que no existe equivalente en idioma alguno, es realizar aproximaciones lingüísticas tales como “magia”, “espíritu”, “trance”, etc. (ninguna de las alternativas incluirá la emotividad de la vivencia gitana, encerrada en la palabra castellana); o bien, el traductor puede recurrir a estrategias propias de la traducción, como son el realizar una paráfrasis informativa o una descripción a pie

de página, dejando el vocablo sin traducir. Lo mismo ocurriría con la propia palabra “flamenco”, tan arraigada en una cultura.

Ahora bien, la imposibilidad de traducción por razones lingüísticas plantea problemas mucho más sutiles. Los valores onomatopéyicos del inglés constituyen un modelo típico de dificultad a la hora de traducir e, incluso, de intraducibilidad. Piénsese en el ejemplo anteriormente mencionado, *crash bang wallop!* (literalmente, “choque”, “estallido”, “golpetazo”), que incluye valores sonoros y emotivos. La aliteración de la expresión tripartita representa la acción sonora del accidente, pero la intención del hablante trasciende el mero valor de una comunicación informativa; al utilizar esta expresión, el hablante busca la creación de un enlace empático con el oyente, un “espacio mental”, mediante el cual, ambos puedan hallar un elemento común emocional. Los valores emotivos de esta onomatopeya residen en la reproducción en el oyente de las sensaciones fisiológicas que se derivan de las consecuencias de un accidente o catástrofe, como puedan ser el choque emocional, el susto, el dolor físico, la sorpresa, el humor, etc. Dejo a la imaginación del lector cómo traducir adecuadamente esta expresión idiomática para que incluya, en la lengua de llegada, todos los valores inherentes en la lengua inglesa.

Consideremos, por otro lado, la traducibilidad (o intraducibilidad) del verbo *to grieve*¹. El diccionario Oxford define *to grieve* como “sentir una tristeza profunda, como cuando alguien se muere”. El diccionario Collins ofrece las siguientes traducciones: “estar en duelo”, “hacer el luto”, “llorar la muerte de alguien”, “lamentarse de algo” o “entristecerse”. A simple vista, estaríamos ante unas correspondencias exactas de lo que aparenta ser una emoción explícita; no obstante, ninguna de estas traducciones abarca todas las acepciones o connotaciones del verbo *to grieve*. Debemos contemplar el ámbito psicológico de este verbo, donde el duelo se entiende como un proceso mental de dolor, transformación y aceptación de la pérdida. En inglés se distinguen tres tipos de duelo, que son: *grief*, *bereavement* y *mourning*. Naji Abi-Hashem define estos tres términos de la siguiente forma:

Grief can be described as an acute and overwhelming sense of loss. [...] Grief is not a specific emotion but a constellation of a mixture of feelings, thoughts, sensations, movements, and behaviours. Grief is an internal experience of an external event of loss and the meaning the bereaved person usually assigns to that loss. [...] Additionally, the grief process can be conceptualized as the unfolding, the progression, and the working through of a host of intense affect, cognition, activities, and physiological sensations until a certain degree of resolution and closure has been reached and a level of inner balance reestablished.

Bereavement is the state of having suffered a loss or is a state caused by loss. [...] It reflects the experiential condition and existential position an individual endures after realizing a significant loss has occurred in his or her world. [...]. It also has the idea of taking away a

¹ Pessoa utiliza el verbo *to grieve* en el primer verso del soneto VII (“Thy words are torture to me, that scarce grieve thee”), que analizaremos más adelante.

loved one in a forceful manner leaving the survivor struggling with the consequences of a sudden loss and separation.

Mourning has been referred to as the external expression of the internal experience. It is the outer manifestation and public demonstration of grief. Mourning is bereavement shared publicly. It is the act of lamenting openly the lost object or deceased person.

(ABI-HASHEM, 1999: 310)

Nos interesa comprender que el duelo no es un sentimiento simple; se trata de todo un conjunto de sentimientos complejos, de actitudes psicológicas internas y acciones externas, dentro de un proceso de progresión y de resolución. ¿Cómo hacer frente, entonces, a una traducción del verbo *to grieve*?

Pongamos como ejemplo la oración siguiente: *Mary is grieving over a cancer diagnosis*. La implicación emotiva del sintagma verbal “*is grieving*” no logra establecerse con ninguna de las traducciones usuales. La correspondencia más cercana (pero no la más adecuada) residiría en “María está llorando la pérdida de su salud y se está enfrentando a su posible deceso al haber recibido un diagnóstico de cáncer”. Las acepciones de *to grieve* incluyen, entre otras, “angustia”, “desasosiego”, “choque emocional” y “lamento profundo”. La expresión “está llorando la pérdida de su salud y se está enfrentando a su posible deceso” puede darnos a entender la intensidad de las emociones de María, pero no sería una traducción adecuada en un contexto informal de conversación entre dos personas y, posiblemente, tampoco lo sería en un contexto formal o literario, pues la expresión castellana suena forzada. Ante todo, debemos saber reconocer en qué lugar de la oración se halla la emotividad. ¿Se halla en un solo vocablo? ¿Se incluye en un sintagma en particular? ¿Podemos eliminar alguno de los elementos de la oración sin consecuencias para el significado profundo? ¿Cuál es exactamente el significado profundo? Analicemos cada uno de los elementos oracionales: a) “*Mary*” es una persona de carne y hueso, con personalidad, intelecto y emociones (la ficción no altera la representación mental de esa persona), con quien el lector puede identificarse; b) “*is grieving*” contiene una emotividad obvia relacionada con el llanto, pero, debido a su asociación al complemento circunstancial, también está relacionada con el lamento profundo y angustiante por la pérdida de la salud; c) “*over a diagnosis*” activa un espacio mental relativo a “hospital”, dentro del cual el lector recrea toda una serie de experiencias propias o ajenas, empíricas y/o emotivas, hacia las cuales puede sentir empatía y con las cuales podría identificarse; “*cancer*” activa otro espacio mental, mucho más concreto e impactante, dentro del cual podemos encontrar connotaciones de enfermedad, quimioterapia, náuseas, dolor, miedo, condena, muerte, etc. Todos estos elementos oracionales añaden subniveles emotivos al vocablo de emoción explícita. Sin embargo, el significado profundo de la sentencia es mucho mayor que la suma simple de los elementos exógenos de la oración. Ese mismo significado profundo activa espacios mentales adicionales, en los que intervienen acciones tales como el enfrentamiento a un posible tabú cultural, tener que informar a la familia, la posibilidad

de realizar un testamento, asumir una vida rota o la interrupción de una vida productiva, etcétera. Todo ello forma parte de elementos culturales, sociales, psicológicos, sociobiográficos y emocionales que todo traductor debe tener en cuenta a la hora de tomar decisiones en su traducción. ¿Cómo incorporar, pues, todos estos elementos adicionales al proceso de traducción? Una traducción hermenéutica puede jugar con el orden de los sumandos, sin alterar la suma; es decir, podemos transferir connotaciones propias del sintagma verbal *is grieving* a otros elementos sintácticos y/o explicitar connotaciones propias del resto de los vocablos. Consecuentemente, podemos considerar traducciones como las siguientes: 1) “Mary está sufriendo el trauma del diagnóstico atroz del temido cáncer”; 2) “Mary está atravesando el trauma de tener que aceptar que le han diagnosticado con cáncer”; 3) “Mary está intentando asumir que está padeciendo cáncer”; 4) Mary acaba de ser diagnosticada con cáncer y lo está pasando muy mal, etc.

La intraducibilidad no se limita a vocablos aislados, sino que puede extenderse a la expresión de frases y expresiones lingüísticas completas (como una estrofa o poema completo), a lo que Albrecht Fabri denomina “sentencia absoluta” o a lo que Max Bense llama “información estética”, especialmente en poesía, donde se confiere “primacial importancia al tratamiento de la palabra como *objeto*” (CAMPOS, 2018). Sobre este tema, Haroldo de Campos acepta la idea de una “recreación de textos”:

Admitida la tesis de la imposibilidad en principio de la traducción de textos creativos, nos parece que engendra el corolario de la posibilidad, también en principio, de la recreación de esos textos. Tendremos, como quiere Bense, en otra lengua, una otra información estética, autónoma, pero ambas estarán ligadas entre sí por una relación isomórfica: serán diferentes en cuanto lenguaje, pero, como los cuerpos isomorfos, habrán de cristalizar dentro de un mismo sistema.

(CAMPOS, 2018)

Aceptada la necesidad de una traducción en la que se reconocen los elementos emotivos del texto de partida, pudiéndose transferir al texto de llegada, y contemplada la posibilidad de “recrear” textos creativos, especialmente en poesía, debemos ahora hacer hincapié en la naturaleza lingüística de la lengua inglesa y en la naturaleza cultural y emotiva de la misma. Hemos mencionado las características visual y onomatopéyica de la lengua inglesa, pero también hay que incluir elementos adicionales de contenido implícito, como son: el humor (a veces negro), el sarcasmo (frecuentemente implícito), los segundos significados y las implicaciones sexuales (*innuendo*). Todo ello tiene repercusiones lingüísticas que, si se desconocen, pueden desembocar en malentendidos graves e, incluso, en ofensas. Para saber reconocer estas características en el texto de partida, el traductor debe ser nativo o poseer una competencia lingüística nativa y debe poseer, además, un alto grado de inteligencia emocional y, cuando se trata de poesía, de sensibilidad artística; la lengua debe ser vivida, no solamente estudiada.

Hemos clasificado la emotividad del discurso en la lengua inglesa en tres categorías, según el tipo de emoción; así, obtenemos la *emoción explícita*, la *emoción implícita* y la que denominamos *emoción subliminal*. Dentro de la *emoción explícita* encontramos, en primer lugar, el léxico de emoción básica y obvia, tales como “gozo”, “triste”, “enojar”, “jovialmente”, etc. Existen expresiones intencionadamente emotivas, como puedan ser las expresiones de ironía o sarcasmo explícitos, del tipo “un travieso encantador”, “un mentiroso cruelmente fiel”, etc. Este tipo de vocabulario no supone normalmente ningún tipo de dificultad en la traducción. No ocurre lo mismo con otro tipo de vocablos de emoción aparentemente explícita, como es el caso observado en el verbo *to grieve*.

En inglés existen dos adjetivos adverbializados de carácter emotivo (a menudo con implicaciones humorísticas), fosilizados en el lenguaje coloquial como expresiones idiomáticas de significado opuesto al del adjetivo que los origina, creando un tipo peculiar de antítesis implícita (muy utilizada en la poesía inglesa de Pessoa); es el caso de *pretty* [bonito] y de *awful* [terrible], que, al combinarse con otros adjetivos, cambiando a una función adverbial, mudan su significado por su antónimo; por ejemplo, no es lo mismo decir *you are pretty* [eres bonita], que decir *you are pretty awful* [eres bastante (muy) fea u horrible], y de la misma forma, no es lo mismo decir *you are awful* [eres mala o fea], que decir *you are awfully pretty* [eres extremadamente (muy) guapa]. La implicación emotiva (que puede ser honesta o irónica) del adverbio *pretty* se atribuye a su relación con los adjetivos *cozy* [acogedor] y *quaint* [pintoresco]; la implicación emotiva de *awfully* recae en su cercanía a los adjetivos *deep* [profundo] y *exceptional* [excepcional]. Este carácter emotivo de los adverbios *pretty* y *awfully* evita la ofensa en el oyente británico, puesto que el protocolo inglés relativo a la buena educación ha sido siempre muy importante, y romperlo, creando esa temida ofensa, supone, tradicionalmente, un tabú. Luego, ¿cómo traducir esa emoción implícita que no hallamos en el adverbio *muy*? Las expresiones españolas “un pelín” y “la mar de”, aunque coloquiales, serían buenas opciones a considerar.

Dentro de la categoría de la *emoción implícita*, además de las implicaciones observadas en los ejemplos anteriores, podemos incluir vocablos cuyo significado es intrínseco al contexto en el que se halla, tales como el adjetivo-participio *stuffed*². Una primera lectura de este adjetivo, cuya traducción literal es “rellenado”, no da ninguna indicación de poseer elemento emotivo alguno. Este adjetivo proviene del sustantivo *stuff*, que, tras un análisis de los contextos más comunes explicitados en el Diccionario Collins, podemos definir como “objeto o conjunto de objetos (como sustancia física o como esencia), de forma indefinida, deforme o amorfa, que llena o rellena un espacio determinado (literal o metafóricamente), y considerado de poco valor, o bien que se percibe de forma desfavorable o con aversión”. Las traducciones que da el

² Pessoa utiliza el adjetivo-participio *stuffed* en el décimo-primer verso del soneto VII (*Or with her stuffed garb forge an otherworld*), que analizaremos más adelante.

diccionario Collins son múltiples y son dependientes del contexto; las más comunes son “algo”, “eso” y “cosa”; por ejemplo, *what is that stuff?* [¿qué es eso?]. El hecho de ser considerado un objeto (concreto o abstracto) de poco valor y que suscita posibles emociones negativas y/o de aversión nos indica inmediatamente que este sustantivo posee elementos semánticos emotivos. Como adjetivo, *stuffed* puede definirse como “estado de un objeto relleno hasta el límite de espacio, creando una tensión o incomodidad (física o psicológica), pudiendo llegar a la saciedad, el hartazón o la aversión”. Los contextos más habituales se encuentran en la taxidermia (*stuffed animal* > animal disecado o embalsamado), en la recreación (*stuffed toy* > juguete de peluche), en la gastronomía (*stuffed squid* > calamares rellenos) y en la moda (*stuffed collar* > cuello tieso o almidonado); a primera vista, estas son expresiones puramente informativas a las que en situaciones normales no se les atribuiría ninguna emoción. No obstante, existen contextos donde la incomodidad, el hartazón o la aversión pueden llegar a ser bastante obvias, aunque en apariencia se halla perdido su asociación original a la condición de relleno. Estos contextos se hallan dentro del ámbito de la comensalía (*I’m stuffed* > estoy lleno), del eufemismo (*he is a bit of a stuffed shirt* > es un poco estirado o arrogante) y de la execración (*you’re stuffed!* > ¡la cagaste!; *get stuffed!* > ¡que te jodan!). Los elementos emotivos de este adjetivo-participio y del sustantivo *stuff* deben formar parte del proceso de traducción, muy especialmente cuando se trata de contextos poco usuales o creativos.

Dentro de la misma categoría de la *emoción implícita*, debemos considerar las expresiones irónicas o sarcásticas cuya comprensión depende del contexto y de la cultura propia del idioma de partida. En la lengua inglesa debemos incluir, dentro de esta categoría, el humor, los segundos significados y las implicaciones sexuales (*innuendo*). El humor y la ironía son elementos muy particulares a cada cultura e idioma, pero también son dependientes de unos elementos lingüísticos y gramaticales concretos. Por ejemplo, existen adjetivos formalizados en lengua inglesa con doble significado y con una emotividad explícita o implícita, según los elementos gramaticales utilizados, como pudieran ser los adjetivos *clever* y *cute*. Esta dualidad modifica el significado del vocablo y, por lo tanto, modifica también su traducción. El primer significado es el obvio y con una emotividad explícita, traducible por “inteligente” y “adorable”, respectivamente; el segundo significado, de carácter irónico y con una emotividad implícita, puede traducirse por “torpe”, “estúpido” o “listillo”. Gramaticalmente, suelen utilizarse expresiones diferentes según el significado intencionado sea positivo o negativo. Es decir, si decimos *That is very clever* o *That is very cute*, estamos declarando una sentencia enunciativa y de emotividad neutra; si decimos *How clever!*, *How cute!*, damos a conocer no solo una sentencia informativa relativa al grado de inteligencia o belleza, sino que damos a entender una emotividad favorable hacia la acción realizada que ocasiona la exclamación; mientras que si expresamos *That was clever!*, o, simplemente *Cute!*, se puede sobreentender una intención negativa o irónica (según el contexto), que afectará directamente

a la traducción. Si el contexto lo permite, pueden mantenerse las correspondencias lingüísticas de “muy inteligente” y “muy mono”, o bien pueden buscarse traducciones de significado negativo obvio, como, por ejemplo: “¡qué torpe!” y “¡menudo listillo!”, respectivamente.

Dentro de la *emoción subliminal* hemos incluido expresiones lingüísticas con una implicación emocional nada obvia, o bien aquellas expresiones que pierden toda su emotividad al ser traducidas, por no encontrar una correspondencia cultural o semántica adecuada. Para ejemplificar este tipo de emoción, pondremos de manifiesto las diferencias existentes entre tres perspectivas de traducción de una misma oración; estas son la traducción lingüística, la traducción cognitiva y una traducción hermenéutica que incluye los elementos emotivos de una oración enunciativa, escrita por un autor ficticio protestante, dentro de un contexto textual sobre manipulación y narcisismo: *I confronted the crash of the crush's cruel creed*.

- 1) **Traducción lingüística** (elementos gramaticales, estilísticos y estructurales del idioma): “Me enfrenté a la caída del credo cruel del enamorado”.
- 2) **Traducción cognitiva** (elementos lingüísticos, más elementos culturales y psicológicos): “Observé el fracaso de las creencias malvadas de mi ídolo”.
- 3) **Traducción hermenéutica** (elementos lingüísticos y cognitivos, más elementos emotivos y contextuales de manipulación y narcisismo): “Soporté la desilusión del engaño despiadado de quien fue mi ídolo”.

Hagámonos la siguiente pregunta: ¿ha cambiado el significado profundo del original en alguna de estas tres traducciones expuestas? La diferencia entre un tipo de traducción u otro estriba en el factor cualitativo de la información. Cada una de estas traducciones no solo nos ofrecen estilos diferentes, sino que añaden una dimensión adicional a su lectura. La *traducción lingüística* asume que el lector comparte la cultura de partida y que conoce los elementos intrínsecos a la lingüística del idioma de partida; ello solo ocurre en idiomas muy cercanos lingüísticamente y que comparten una historia lingüística idéntica o muy similar. Esta perspectiva nos ofrece una traducción cercana a la literalidad, con información emocionalmente neutra y un distanciamiento del protagonista frente a la emoción padecida por el enamorado. Además, un lector español o suramericano que tomase los elementos oracionales por su significado obvio, muy probablemente ubicaría sus “espacios mentales” en la religión católica y en las relaciones sentimentales. La implicación católica y sentimental desembocaría en dos contradicciones importantes: a) los valores teológicos del catolicismo y el protestantismo son a veces opuestos, y b) el catolicismo obliga a sus miembros (a quienes han tomado los hábitos) al celibato, por lo que no tiene sentido hablar de relaciones sentimentales. Esta traducción mantiene parcialmente la aliteración del original; no obstante, no le confiere ningún significado, ni empírico ni poético.

En la *traducción cognitiva*, la incorporación de los elementos culturales y psicológicos de los sustantivos aliterativos (*crash, crush, creed*) permiten al traductor avanzar en connotaciones y significados más allá de los estrictamente lingüísticos, pero manteniendo ese distanciamiento emocional; la información trasciende lo estrictamente observable y realiza una interpretación a partir de una extensión de los campos semánticos, que incluyen contextos culturales, sociales y psicológicos, mediante el solapamiento de los elementos connotativos y denotativos. La traducción cognitiva amplía el significado de la oración, otorgándole más sentido; se da mayor credibilidad a los elementos lingüísticos individuales, pero el lector sigue ignorando la intención del autor, el valor real y empírico del “fracaso” y de las “creencias”, puesto que mantienen un valor todavía demasiado abstracto y general dentro de la oración. Tampoco consigue incorporar el significado oculto del recurso estilístico de la aliteración.

En la *traducción hermenéutica y emotiva*, la suma de la traducción cognitiva, las asociaciones a los contextos de manipulación y narcisismo (que determinan el conjunto de sentidos implícitos en la oración) y la inteligencia emocional del traductor nos dan acceso a unos valores emotivos anteriormente ocultos, como pudiera ser el significado de la aliteración, que, por asociación a la expresión onomatopéyica “*crash bang wallop!*”, invita a la identificación del sonido /kr/ con el derrumbe físico de un objeto (y por analogía, de un concepto abstracto y/o psicológico) subyacente en el significado profundo de la sentencia. Los campos semánticos se amplían aún más, gracias al solapamiento de las connotaciones emocionales. La traducción hermenéutica completa el círculo de significado de la oración; el narrador testigo se convierte ahora en narrador protagonista; todos los elementos oracionales se han concretizado y tienen sentido completo. La emotividad resultante es clara; el distanciamiento ha desaparecido. El lector entiende que el narrador padece las consecuencias dolorosas de las acciones de quien fue una vez su ídolo (el artículo *the* determina, en este contexto, el distanciamiento emocional de su ídolo, transportando los valores de tiempo y acción al pasado). Con la traducción hermenéutica y emotiva, el lector *siente* las emociones descritas y participa en la acción, pudiéndose incluso identificar con el padecimiento del protagonista; la traducción resulta, consecuentemente, más completa y elegante.

A continuación, analizaremos el soneto VII de Fernando Pessoa, cómo es tratado en diferentes traducciones y de qué forma se establece una diferencia entre una traducción lingüística o cognitiva, y aquella que incluye la emoción.

Corpus grammaticum y metafísica

Los sonetos de Fernando Pessoa constituyen unos de los poemas que mayor dificultad entrañan a la hora de traducir, tanto por su complejidad formal como por su temática metafísica. Las dificultades lingüísticas más importantes recaen en el léxico,

el ritmo y el hipérbaton. En el léxico, por la inclusión de arcaísmos en general, de arcaísmos propios de un lenguaje shakespeariano y de multitud de neologismos de significado oscuro; también por el uso de la apostrofación doble y del genitivo sajón doble. En el ritmo, por la naturaleza monosilábica y bisílaba de los vocablos ingleses y por una métrica típicamente inglesa, basada en el pentámetro yámbico (muy usado por Shakespeare). En el hipérbaton, por el cambio de orden gramatical inusual y por su inclusión en imágenes visionarias, innovadoras y oscuras. Veamos como ejemplo uno de los pareados más difíciles de traducir de los 35 sonetos. Se trata del poema VII, versos 13-14, que dicen así:

*So, since all may be, an idle thought well may
Less idle thoughts, self-known no truer, dismay.*

[Pues, ya que todo puede ser, un pensamiento ocioso en verdad puede
pensamientos menos ociosos, auto-conocido no mayor verdad, espantar.]

Los recursos más obvios que se observan se hallan asociados al recurso de la repetición, y son: a) redundancia de *all may / well may*; b) litote en *idle thought / less idle thoughts*; c) personalización de *thought*, a través del adjetivo *idle*. No obstante, las dificultades más importantes a la hora de traducir son ocasionadas por el neologismo, el hipérbaton y el ritmo, contenidos en este pareado.

La primera dificultad a la que debemos enfrentarnos lo constituye el neologismo “*self-known*” (en función de adjetivo). No sabemos con seguridad a qué sustantivo complementa este adyacente, por lo que su significado se oscurece más todavía. Los objetos inanimados (cosas concretas o abstractas) no se auto-conocen, sino que es un ente exterior quien tiene conocimiento de ellas; sin embargo, los humanos sí tenemos conocimiento de nosotros mismos. Si asumimos que “*self-known*” depende del sustantivo “*thoughts*”, el autor podría estar haciendo referencia a la conciencia humana, que tiene conocimiento de su propia existencia y, por tanto, estaría haciendo un calco de la expresión “*to be self-aware*” [tener conciencia de uno mismo]. Si aceptamos esta explicación, Pessoa estaría mezclando (como hace a menudo) el concepto de “tener conciencia de uno mismo” con el verbo “conocer”. Ambos conceptos son casi sinónimos y la única razón importante para este cambio sería puramente formal.

La segunda dificultad en la traducción está formada por el hipérbaton. El orden gramatical lógico (asumiendo que nuestra lógica es la misma que la de Pessoa), tras la eliminación del hipérbaton, es el siguiente: *So, since all may be, an idle thought well may dismay less idle thoughts, self-known no truer*. El pareado es ahora más comprensible; aún así, nos queda el problema del sintagma “*self-known no truer*”. “*Known*” es un participio dependiente de un sustantivo; sin embargo, no sabemos de qué sustantivo se trata; bien podría ser “*thought*”, o bien podría depender de un sintagma elíptico. Los sintagmas elípticos (en paréntesis) podrían ser los siguientes:

(This truth is) *self-known* (and could be) *no truer*.

[esta verdad es auto-conocida y no podría ser mayor verdad.]

Es decir, “la verdad de esta proposición es evidente”.

Si aceptamos la posibilidad de este sintagma elíptico, debemos recordar entonces el peligro que conlleva el añadir elementos nuevos a un texto, por muy lógicos o evidentes que parezcan; pero en este caso, nos da un resultado mucho más congruente que el atribuir el participio *self-known* al sustantivo *thoughts*. Este sintagma, *self-known no truer*, representa una considerable dificultad a la hora de traducir, pues la expresión “*no truer*” es muy ambigua. En relación al resto del pareado, “*self-known no truer*” puede interpretarse de las siguientes maneras:

- 1) El pensamiento ocioso (frívolo) se reconoce a sí mismo como un pensamiento de mayor importancia que el pensamiento atareado (profundo), siendo la opinión general de la sociedad que los pensamientos atareados (la inteligencia, la genialidad) son detestables.
- 2) El pensamiento atareado no es más que un pensamiento ocioso más y estos se reconocen a sí mismos en la vida real como pensamientos de igual valor que los pensamientos ociosos.
- 3) Los pensamientos ociosos son siempre menos importantes que los atareados.
- 4) El hecho de reconocerse a sí mismos es un hecho indisputable.
- 5) Todas las interpretaciones anteriores son válidas. Es decir, para el poeta, los pensamientos atareados son siempre los más importantes; no obstante, el vulgo los detesta; entonces, el poeta debe resignarse a considerar la igualdad entre pensamiento ocioso y atareado e, incluso, la superioridad del primero.

En el orden gramatical cabe hacer otra observación; el orden utilizado por Pessoa no es arbitrario y no se limita a las necesidades de la rima, sino que es un orden estratégico, siendo la palabra relevante “*dismay*”.

En estos dos versos se resumen las filosofías de Nietzsche y de Schopenhauer, asumidas por Pessoa, y que impregnan el conjunto de los 35 *Sonnets*. La irremediabilidad y el nihilismo de Nietzsche aparecen en “*since all may be*”, mientras que el dolor existencial de Schopenhauer aparecería en “*dismay*”. Esta palabra encierra connotaciones diferentes; las más importantes son: miedo, angustia, espanto, dolor, destrucción. La etimología probable es del francés clásico: *des-*, *DIS-*, *mayer* < alemán alto clásico *magan* (tener capacidad o poder para hacer algo), que en castellano pasa a ser *desmayer* > *desmayo*. Es esta, precisamente, la imagen que Pessoa parece buscar; es decir, un acto lo suficientemente doloroso como para causarnos la pérdida del conocimiento, de la conciencia; conciencia que, en los sonetos, se abstrae y se deifica. La pérdida de conocimiento no es simplemente el acto fisiológico del desmayo, sino la pérdida del Saber, de la Ciencia, del Conocimiento humano. El acto que causa esta pérdida es el instinto animal y la falta de inteligencia.

"*Dismay*" no solo es utilizado en su significado etimológico, sino también en su significado coetáneo (1918); al pasar a la lengua común inglesa, "*dismay*" ha perdido su significado fisiológico y se ha quedado con las connotaciones de dolor y espanto. Esta reacción emocional del dolor, ante la pérdida del Conocimiento, es enfatizada mediante el orden gramatical de la oración, ya que la memoria humana tiende a recordar con mayor facilidad el principio y el final de las cosas³. El soneto empieza con "*Thy words are torture to me*" [tus palabras me torturan], y al poner "*dismay*" [dolor y espanto] al final de la oración y del soneto, lo que nos queda en la memoria es el dolor del poeta; concretamente, el concepto de "*Thy words dismay*" [tus palabras asustan]. Lo que importa no es tanto el qué o el cómo se haya dicho, sino la emoción sentida. La verdad a la que Pessoa dirige su mirada es la siguiente: el hombre prefiere el fácil y cómodo instinto físico al esfuerzo de la inteligencia, que requiere del aprendizaje y uso de palabras, y que implica la sensibilidad de las emociones; la afirmación de esta proposición y la irremediabilidad del destino nos causan dolor y nos espantan. Todo aquello que el hombre no entiende (incluyendo los sentimientos) lo detesta y elimina, en lugar de sentir curiosidad y ansiar su aprendizaje.

Una vez que hemos establecido el significado de este pareado, nos queda el resolver el problema formal; en este caso, el ritmo. Pessoa copia la estructura del soneto isabelino y del pentámetro yámbico, típicos de Shakespeare, en lugar de utilizar el verso alejandrino, más propio del soneto clásico de tradición petrarquista. Comparemos el cómputo silábico del original con el de la traducción literal, a saber:

- | | |
|--|--------------|
| 1) <i>So, since all may be, an idle thought well may</i> | = 10 sílabas |
| [Pues, ya que todo puede ser, un pensamiento ocioso en verdad puede] | = 20 sílabas |
| 2) <i>Less idle thoughts, self-known no truer, dismay</i> | = 10 sílabas |
| [Pensamientos menos ociosos, auto-conocido no es mayor verdad, espantar] | = 23 sílabas |

La naturaleza monosilábica y bisílaba de los vocablos ingleses (que permite la creación del verso de cinco pies de yambo) dota al soneto isabelino de un ritmo rápido y abrupto, casi como el sonido de un tambor. La traducción castellana, no obstante, posee un ritmo mucho más lento, debido al excesivo cómputo silábico y a

³ "Las personas tendemos a recordar mejor el primer y último elemento de una lista, cuando nos piden que la leamos o la escuchemos para decirla después. Este fenómeno se conoce con el nombre de 'efecto de posición serial' y está relacionado con el modo en que codificamos y almacenamos nuestros recuerdos en la memoria a corto y largo plazo. El efecto de posición serial ocurre cuando intentamos recordar los elementos de una lista y los del principio y los del final se recuerdan mejor que los elementos que están en el medio. Este fenómeno fue estudiado originalmente por Hermann Ebbinghaus, psicólogo alemán y pionero del uso del método experimental para estudiar el funcionamiento de la memoria humana". En el artículo *Efecto de posición serial: ¿qué es este fenómeno psicológico?* (<https://psicologiymente.com/inteligencia/efecto-posición-serial>).

los vocablos trisílabos y cuadrísílabos. Este pareado podría traducirse así: “En el caudal, acaece que la memoria ociosa | ahuyenta al recuerdo atareado, indudable verdad”. Veamos, ahora, cómo han traducido este pareado otros autores:

Así, a la larga, un pensamiento ocioso
Lleva a otro no ocioso, y falso, y a otro.
(Jorge Wiese)

Y así la idea ociosa pierde – es bien posible –
otra que lo es menos, más no menos falible.
(L. A. Díez / J. L. Parga)

Todo es posible, el pensamiento ocioso
puede hacer zozobrar a otros más ciertos.
(Francisco Barrionuevo)

Todo es posible: un frágil pensamiento
puede hacer zozobrar los más profundos.
(Esteban Torre)

Cotejando estas versiones, queda muy patente la grandísima dificultad que entraña la traducción de Pessoa.

Pasemos ahora a observar el poema VII en su entereza y a analizar las dificultades que conlleva la traducción del soneto en su conjunto. Es de suma importancia reconocer el significado profundo del poema, para así poder traducir las emociones ocultas en los versos, pero que traslucen a la hora de desenredar el significado de los neologismos y de los recursos estilísticos. Los 35 sonetos de Fernando Pessoa se inspiran en los sonetos de William Shakespeare. Concretamente, el poema VII de Pessoa se inspira en el soneto 138 del bardo inglés; este es un soneto que habla de la verdad y la mentira en una relación sentimental. El hablante reconoce que su amante le está mintiendo, pero elige creer sus mentiras porque quiere mantener la ilusión de su amor. El soneto también explora la idea de cómo ambas partes en una relación pueden suprimir la verdad para mantener la relación. En el soneto de Pessoa, el amante lo forma la sociedad portuguesa.

VII

*Thy words are torture to me, that scarce grieve thee;
That entire death shall null my entire thought;
And I feel torture, not that I believe thee,
But that I cannot disbelieve thee not.
Shall that of me that now contains the stars
Be by the very contained stars survived?
Thus were Fate all unjust. Yet what truth bars
An all unjust Fate's truth from being believed?
Conjecture cannot fit to the seen world*

*A garment of her thought untorn or covering,
Or with her stuffed garb forge an otherworld
Without herself its dead deceit discovering;
So, since all may be, an idle thought well may
Less idle thoughts, self-known no truer, dismay.*

En este poema el autor contrasta el rechazo que sufre el poeta a manos de la sociedad con el rechazo literario y el sufrimiento derivado de ello. Además, utiliza un juego de palabras muy sutil, dando al contexto del poema un significado ambiguo.

En un primer lugar, el poeta se dirige a su lector. El contemporáneo portugués de Pessoa le desdeña y desprecia, mientras que el Yo pessoano, en su soledad, grita y se exaspera al no ser aceptado ni comprendido. El mundo circundante de Pessoa choca con el mundo interior del poeta, por lo que éste busca un universo exterior alternativo que se equipare a su propio mundo interno, para así dejar de sentirse solo. En su búsqueda, el autor se identifica con las estrellas, símbolo universal de la divinidad inaccesible. Pessoa asume que todos los hombres tienen las mismas aspiraciones que él y que todas las personas ansían una realidad mejor en la que poder ejercitar la inteligencia de forma noble, creativa y sublime. Pessoa convive con ciertos sentimientos e inquietudes que van más allá del instinto físico y de la necesidad diaria de subsistencia en la realidad inmediata; estas inquietudes son perfectamente lícitas para cualquier intelectual, pero no para un campesino, cuyas necesidades son completamente diferentes. Las aspiraciones del poeta le convierten en un ser extraño y despreciable, pues desde el punto de vista de un obrero o campesino, el poeta aparenta ser un vago y un parásito de la clase trabajadora. El poeta no alcanza a comprender esta actitud de rechazo, pues se siente tan trabajador y tan portugués como su prójimo. En su sociedad, Pessoa es objeto de burla; para esta sociedad, tener aspiraciones intelectuales y divinas es una horrible desgracia; sin embargo, nuestro escritor no ríe con ellos, sino que se siente desdichado, llorando su desventura. En segundo lugar, el poeta se refiere a su propia poesía, haciendo de este soneto una continuación del anterior. El autor demuestra su asombro ante su propia mortalidad, que no puede aceptar; seguidamente, el poeta se pregunta si su alma es verdaderamente inmortal. Pessoa admite que, por mucho que escriba, jamás encontrará una respuesta a esta pregunta en la forma u expresión literarias, sino que sólo puede encontrarse en la muerte misma. El no conocer su propio futuro le asusta y tortura, pero, como último recurso, le queda su propia poesía que, aunque no puede darle respuestas, le distrae y consuela.

El vocabulario de este poema no entraña en sí ninguna dificultad especial. La verdadera dificultad reside en dos elementos muy característicos de la lengua inglesa; el primero lo constituyen los arcaísmos utilizados, y el segundo, el ritmo rápido conferido por la utilización del pentámetro yámbico. Los arcaísmos pertenecen a lo que, tradicionalmente, se ha denominado “el inglés de Shakespeare”; este tipo de léxico de los siglos XVI y XVII dota al poema de un sonido y ritmo muy especiales,

absolutamente imposibles de traducir. Los arcaísmos a los que nos referimos son los siguientes: *thy, thee, thee not*, equivalentes a los pronombres *your, you, you not*. No nos debemos dejar engañar por la aparente insignificancia de esta categoría gramatical; aunque parezcan palabras de poca importancia, su impacto en el sonido y en la melodía del poema es considerable. Este tipo de arcaísmo ha sido utilizado a través de los siglos por diversos poetas para conferir a la poesía un tono sobrio, filosófico o trágico, imitando el estilo shakespeariano. Veamos, como ejemplo de este tono sobrio, la quinta y última estrofa del poema “Jephtha’s daughter” perteneciente a las *Melodías Hebraicas* (1815), de Lord Byron:

*When this blood of thy giving hath gush’d,
When the voice that thou lovest is hush’d,
Let my memory still be thy pride,
And forget not I smiled as I died!*

(Byron, 1994: 78)⁴

Además de los ya mencionados, podemos encontrar en esta estrofa del poeta romántico por excelencia los siguientes arcaísmos shakespearianos: *thou, hath, lovest*. Hoy en día, las terminaciones *-th* y *-st* se han simplificado en *-s*, por lo que las equivalencias actuales son: *you, has, loves*. La utilización de los arcaísmos de tradición isabelina confiere al poema byroniano un tono sagrado, casi bíblico; la intención de este tono reside en la voluntad del autor de crear un contexto filosófico, al estilo del libro de Proverbios, donde sus versos se convierten en una especie de aforismos o máximas salomónicas. De esta forma, el autor logra conferir a su poema un tono mesiánico, cuando habla de la sangre y la palabra del Amado, comparables emocionalmente a la Sangre y Palabra de Cristo.

Veamos cómo diferentes autores traducen el poema VII de Fernando Pessoa:

VII

Tus palabras ligeras me torturan:
Que todo el pensar muera con la muerte.
Y no es el creerte lo que me turba,
Sino que descreerte no se puede.
¿Lo que de mí ahora contiene estrellas
Será por estrellas sobrevivido?
Sería, así, injusto el Hado. Mas, ¿certeza
Hay que impida creer así en el Destino?
No encaja la conjetura en el mundo:
Los jirones de su idea lo cubren
O con su estofa forja un mundo iluso
Y sin ella su muerto engaño huye.

⁴ Traducción de la autora: “Cuando esta sangre de tu ofrenda ha brotado, | cuando la voz que tu amas ha acallado, | deja que siga en tu orgullo la memoria de mí, | y ¡no olvides que al morir sonreí!”

Así, a la larga, un pensamiento ocioso
Lleva a otro no ocioso, y falso, y a otro.
(Jorge Wiese)

VII

Tu voz, a ti inicua, tortura es para mí:
que entera muerte anule todo mi pensar;
y yo me torturo, no porque crea en ti,
sino porque no puedo de ti desconfiar.
¿Ha de ser eso que hoy de mí los astros miden
por esos mismos astros fieles trascendiendo?
¡Tan injusto Hado! Pues, ¿qué verdades impiden
a un del todo injusto Hado el ser creído?
Ni conjetura alguna al mundo visto alcanza
con prenda de su pensamiento a recubrir,
ni con sobados trajes un mundo-otro avanza
sin ella su mentira muerta descubrir.

Y así la idea ociosa pierde, es bien posible,
otra que lo es menos, mas no menos falible.

(L. A. Díez / J. L. Parga)

VII

Me atormenta que vengas a decirme
que apagará la muerte el pensamiento;
no causa mi tormento el que te crea
mas no saber si puedo no creerte.
Lo que de mi contienen las estrellas
¿dónde estará cuando ellas aún alumbren?
Así es de injusto el Hado. ¿Qué nos lleva
a imaginar destino más benigno?
No caben conjeturas sobre el mundo,
prendas del pensamiento que lo vistan
y a su manera forjen otros mundos
que pronto se revelan como engaños.

Todo es posible, el pensamiento ocioso
puede hacer zozobrar a otros más ciertos.

(Francisco Barrionuevo)

VII

Me tortura que alientes esa idea:
que el pensamiento muere con la muerte;
y me torturas, aunque no te crea,
pues no puedo dejar de descreerte.

¿Esta parte, que un cielo sueña y mide,
por el cielo será sobrevivida?
Sería injusto; pero nada impide
que esa injusticia pueda ser creída.

De una verdad entera y sin fisuras
 nunca logramos el conocimiento,
 ni entretejer podemos otros mundos
 sin una red de mallas inseguras.
 Todo es posible: un frágil pensamiento
 puede hacer zozobrar los más profundos.
 (Esteban Torre)

Todas estas traducciones consiguen traducir la temática original y su profundidad metafísica, pero, solo parcialmente, consiguen traducir la esencia emotiva, oculta tras la palabra exógena. De las traducciones expuestas, la última, la de Esteban Torre, es la más didáctica de las cuatro; en parte, gracias a la modificación de la forma del soneto shakesperiano en un soneto clásico, de tradición petrarquista, mucho más familiar y reconocible para un público castellano. Allí donde hallamos la mayor divergencia lingüística es en los versos 9 a 12. Veámoslos:

No encaja la conjetura en el mundo:
 Los jirones de su idea lo cubren
 O con su estofa forja un mundo iluso
 Y sin ella su muerto engaño huye.
 (Jorge Wiese)

Ni conjetura alguna al mundo visto alcanza
 con prenda de su pensamiento a recubrir,
 ni con sobados trajes un mundo-otro avanza
 sin ella su mentira muerta descubrir.
 (L. A. Díez / J. L. Parga)

No caben conjeturas sobre el mundo,
 prendas del pensamiento que lo vistan
 y a su manera forjen otros mundos
 que pronto se revelan como engaños.
 (Francisco Barrionuevo)

De una verdad entera y sin fisuras
 nunca logramos el conocimiento,
 ni entretejer podemos otros mundos
 sin una red de mallas inseguras.
 (Esteban Torre)

Los versos noveno y décimo en inglés dicen: *Conjecture cannot fit to the seen world | A garment of her thought untorn or covering* [la conjetura no puede encajar en el mundo visible | una prenda entera, sin rasgar, o cubriente de su pensamiento]. Estos dos versos son traducidos casi idénticamente por las tres primeras versiones, pero la traducción de Esteban Torre es novedosa. Torre realiza una inversión en el orden de los versos; traduce primero el verso décimo y luego el noveno. Además, realiza dos identificaciones peligrosas; primero, identifica “conjetura” con “conocimiento”, que,

en realidad, son antónimos; segundo, identifica “pensamiento” con “verdad”. El significado profundo de los dos versos ingleses puede resumirse en la siguiente máxima: “lo que pensamos es mera conjetura”; el mero hecho de pensar algo no convierte ese pensamiento en realidad ni en verdad. Se trata de una afirmación metafísica importante, puesto que Pessoa parte del pensamiento para llegar a la realidad. Sin embargo, Torre parece estar diciendo lo contrario; el traductor está partiendo de la realidad misma para realizar sus conjeturas.

El verso décimo-primerio dice en inglés: *Or with her stuffed garb forge an otherworld* [o con su uniforme/traje/vestido tieso/muerto/disecado/anticuado/pomposo /rellenado forjar/falsificar un mundo alternativo]. Este verso está compuesto por varios recursos estilísticos que oscurecen su significado considerablemente. Uno de ellos lo constituye una metáfora visionaria (*stuffed garb*), que se ejecuta a partir de un concepto antitético, a partir de referencias al pensamiento y a la conjetura, a la verdad y a la mentira, al mundo de las apariencias y al mundo de las sombras. Las cuatro traducciones omiten el peliagudo concepto del participio-adjetivo *stuffed*, y, por consiguiente, omiten la antítesis, uno de los recursos estilísticos que mejor definen los sonetos pessoanos y que se configura como elemento esencial en la metafísica de los mismos. La versión de Díez y Parga, misteriosamente, traduce *stuffed* por “sobados”, utilizando la acepción de “relleno” perteneciente al contexto culinario del adjetivo inglés.

Métrica y ritmo. Su relación con el sentimiento y la emoción

Por último, llegamos a la métrica y al ritmo. Es obvio que cada autor posee su propio estilo y su propio ritmo en el discurso poético. Es un ritmo que se adapta a los elementos prosódicos de cada idioma, irreproducibles en la traducción. Manuel Portela comenta que las restricciones comunicativas derivadas de los patrones rítmicos constituyen el elemento esencial que define un estilo propio, tanto en el lenguaje escrito, como en el oral. Portela añade que los poemas de Fernando Pessoa pueden entenderse como un experimento lingüístico en los ritmos naturales del lenguaje, sobre los cuales el poeta portugués elabora su compleja dualidad entre sentimiento y pensamiento. Dice:

The communicative constraints imposed by rhythmic patterns are an integral element in shaping a particular voice as both written and aural expression. Writing in heteronyms is also speaking in rhythms as if each particular scripting act was scanned or meant to be read aloud. In fact, Pessoa's writing could also be described as an extended experiment with the living rhythms of language. [...] In Pessoa's work we are made constantly aware of literature as a library of rhythms that bind together the double helix of emotion and thought.

(PORTELA, 2016: 174)

25/5/12 11.591 [84C] 16A-31
 My words are tokens to me that I am
 that entire death shall wipe my entire
 And I feel token that I believe that
 But that I cannot disbelieve that
 (int.)

Fig. 1. Testimonio manuscrito, vv. 1-4 (BNP/E3, 16A-31^r) [25-5-1912].

17-8-14 16A-33
 Shall this year that has entered the
 By the time of the stars' sunrise,
 So that this light of the stars
 Look on the sun
 When
 My star
 Let us be sad together
 For a new kind of joy
 Make a pulse in the heart
 To make a heart to cry
 This is the only way
 that all wars
 can be wholly annihilated.
 But we must not be misled by
 the fact that the world is full of
 suffering and pain.
 The only way to escape this is
 to find a new way of life.
 A new way of life is one
 that is not based on
 the material world.
 It is a way of life that is
 based on the spiritual world.
 It is a way of life that is
 based on the love of God.
 It is a way of life that is
 based on the love of man.
 It is a way of life that is
 based on the love of the world.

Fig. 2. Testimonio manuscrito, vv. 5-14 (BNP/E3, 16A-33^r) [17-8-1914].

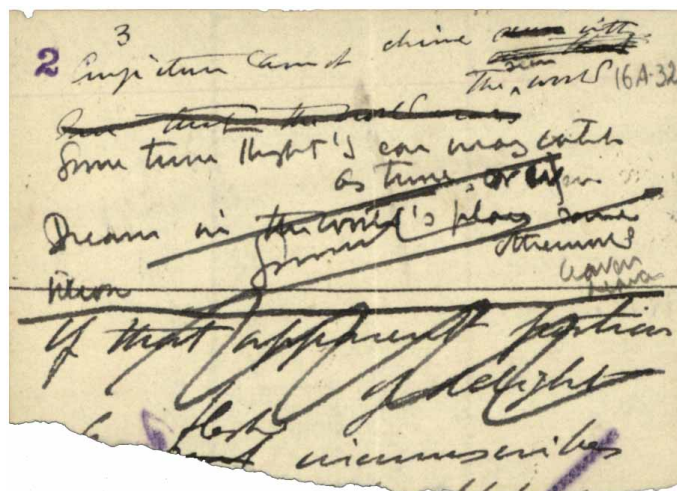


Fig. 3. Testimonio manuscrito, vv. 9-11 (BNP/E3, 16A-32r) [sin fecha].

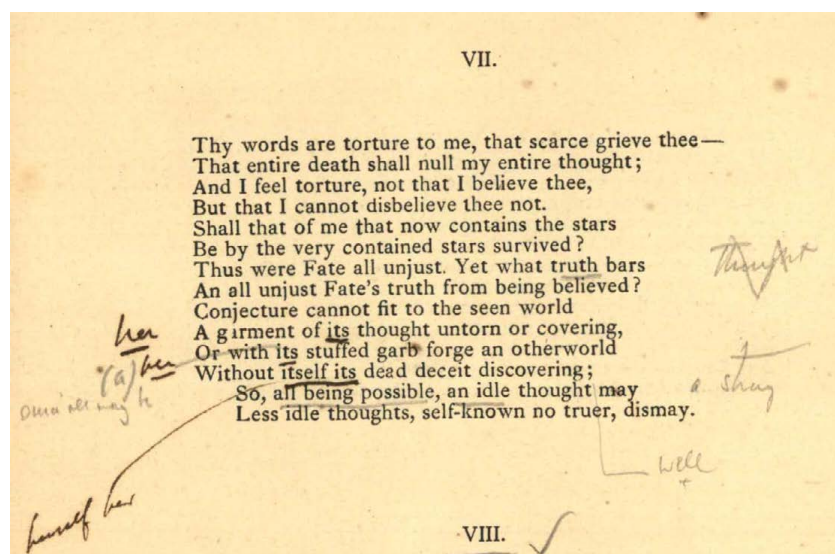


Fig. 4. Testimonio impreso (BNP/E3, 98,1-2v).

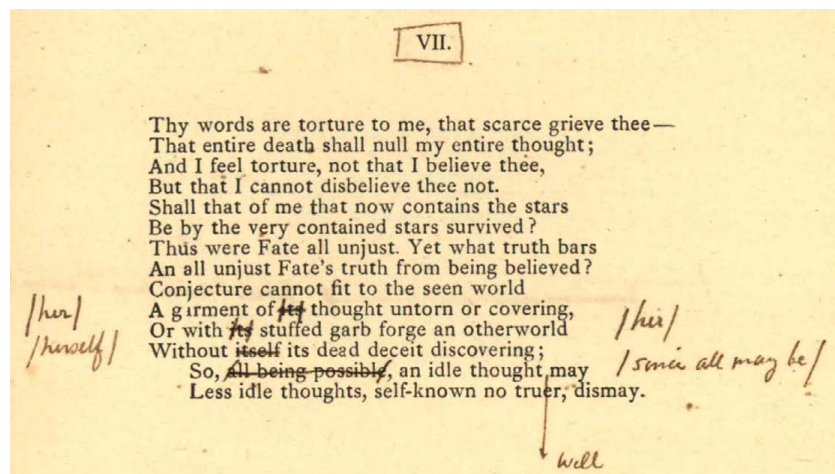


Fig. 5. Testimonio impreso (BNP/E3, 98,2-2v).

Los 35 sonetos de Pessoa están basados en los sonetos de William Shakespeare. La métrica isabelina está regida por el pentámetro yámbico, que Pessoa intenta reproducir, con mayor o menor efectividad. Existe toda una serie de factores formales que alejan al soneto pessoano del soneto shakespeariano. Manuel Portela concluye su artículo dando una definición de la estructura prosódica del verso de Pessoa. Así, nos dice que el soneto de Pessoa, en su complejidad discursiva, se convierte en un ejemplo de exploración de patrones complejos en la naturaleza lingüística y metalingüística de la poesía, formando todo ello un amasijo entretejido en la metafísica, basada en el auto-conocimiento y la auto-percepción.

Iambic pentameter, rhyme structure, lexical fields, sentence structure, and the way the ensemble of prosodic and semantic features are intertwined to form lines of poetry all seem to converge to confirm the “natural lapse” into the Elizabethan style. A particular type of sonnet becomes recognizable as an abstract network of relations that map formal relations of sound onto formal relations of meaning, and vice versa. However, a number of variations on that mapping are enough to distance Pessoa’s sonnet from its models, and establish a parodic relation between both sonnet forms. As a highly codified signifier of poetic discourse, the sonnet becomes a generator for exploring complex patterns of measured language that interrogate the nature of poetry and the relation of the self to itself. Sound-sense correlations are shown as an embodiment of the affective power of language on self-cognition and self-perception.

(PORTELA, 2016: 190)

Si observamos los ejemplos de traducción expuestos del soneto VII, veremos que la diferencia prosódica entre el inglés y el español es obvia. La complejidad discursiva del original no permite mantener todos los elementos de la traducción, ya que deben considerarse el pentámetro yámbico, la estructura rítmica y oracional, los campos léxicos y semánticos y los recursos estilísticos; todo ello confluye en un estilo muy particular que no encuentra equivalente exacto en ningún otro idioma. Al estar basado este estilo en los elementos lingüísticos naturales del idioma inglés, no debe sorprendernos que su transmisión al idioma español sea fragmentaria. La rima es asonante en la mayoría de los casos expuestos (en el original, la rima es consonante) y, en el ejemplo de Barrionuevo, se ha omitido por completo. En la traducción de Esteban Torre se ha eliminado cualquier parecido con el soneto isabelino, prefiriendo adoptar el soneto petrarquista.

Cuando Pessoa escribe en inglés, lo hace siguiendo el ritmo natural de la lengua inglesa. Este ritmo está basado, principalmente, en la longitud silábica del léxico anglosajón. El inglés contiene una mayoría de vocablos monosilábicos (MELHER y NESPOR, 2004). Según DUFFELL (2002), la lengua inglesa posee alrededor del 75% de vocablos monosilábicos. En contraste, como ya hemos podido comprobar más arriba, la prosodia española está basada en una longitud mayor. Manuel Portela menciona esta particularidad de la lengua inglesa y cómo esta determina los patrones métricos del verso poético.

This binding of written and aural is instantiated in the adoption of the Elizabethan iambic pentameter as a metrical model for his English sonnets. One of the implications of any metrical organization of language is the fact that it requires patterns to be constructed at the infra-lexical level of the syllable. In a language with high frequency of monosyllabic words, the act of producing regular rhythms based on metrical patterns often implies a contextual rearrangement of the metrical stress for certain types of words, so that they satisfy the conditions of unstressed or stressed position within a given metrical pattern.

(PORTELA, 2016: 179)

El cómputo silábico se constituye como uno de los elementos primordiales a la hora de comparar el ritmo del verso original con el del verso traducido. El cómputo silábico español es bastante mayor en las traducciones, repercutiendo negativamente en la estructura rítmica del verso, haciendo que el verso español posea una entonación enunciativa y de clara tendencia descendente. A su vez, estos elementos prosódicos repercuten en la esencia emotiva del conjunto del soneto. La emotividad del soneto se ve afectada, puesto que, al modificar la estructura rítmica, modificamos también la estructura oracional; la cadencia sonora, antes abrupta, da paso ahora a un discurso mucho más lento, más propio del texto descriptivo o narrativo, en lugar de ofrecer un discurso más propio del texto lírico o dramático. El significado metafísico del poema, entonces, puede verse afectado también.

Comparemos el primer verso de Pessoa con sus traducciones.

Thy words are torture to me, that scarce grieve thee;

(F. Pessoa)

Tus palabras ligeras me torturan

(Jorge Wiese)

Tu voz, a ti inicua, tortura es para mí

(L. A. Díez / J. L. Parga)

Me atormenta que vengas a decirme

(Francisco Barrionuevo)

Me tortura que alientes esa idea

(Esteban Torre)

El verso pessoano intenta reproducir, en líneas generales, el pentámetro yámbico de Shakespeare. Cabe mencionar que, en este primer verso, el autor recurre a la licencia poética para poder realizar una serie de ajustes gramaticales⁵ (que consideraríamos

⁵ La segunda parte del verso *Thy words are torture to me, that scarce grieve thee*, contiene una serie de errores forzados que permiten mantener el ritmo corto y abrupto del pentámetro yámbico. El adjetivo *scarce* debiera ser un adverbio acabado en *-ly*, y el verbo debería conjugarse con la terminación *-s*, por ser tercera persona del presente de indicativo. Gramaticalmente, el verso debiera ser: *Thy words are torture to me, that scarcely grieves thee*. Pessoa logra mantener el ritmo del verso isabelino sin modificar un ápice el significado, y además logra reproducir la emotividad que inunda la metafísica del poema.

como errores en el lenguaje coloquial) y así, poder conseguir esos últimos pies de yambo. El ritmo es más bien abrupto y rápido, conteniendo una rima interna seguida de una pausa importante; al leerse en voz alta, este verso es equivalente a un pareado. Este ritmo, tan particular al autor, es totalmente obviado en todas las traducciones. Además, conceptualmente, el verso pessoano también forma una estructura cerrada y se puede leer de forma independiente. Ello no ocurre en las dos últimas traducciones.

Observemos ahora la traducción literal del primer verso inglés junto con tres traducciones alternativas en las que se explicita la carga emocional del verso original, y que compararemos con las traducciones de los autores anteriores; a saber:

Thy words are torture to me, that scarce grieve thee – (11 sílabas)

[Tus palabras son una tortura para mí, eso escasamente te aflige] – (22 sílabas)

Traducción 1 = Tus palabras me torturan, y eso parece no importarte.

Traducción 2 = Me torturan tus palabras, ¿y no te das cuenta?

Traducción 3 = ¡Me torturas con tus palabras! ¡Y tú no te das cuenta!

La traducción literal dobla la longitud del verso inglés, pero sobretodo rompe abruptamente la melodía y el ritmo originales. Además, en el verso inglés observamos una atribución de culpa, casi sarcástica, amargamente expresada en la segunda parte del verso (*that scarce grieve thee*). Con la excepción de la traducción de Díez y Parga, esta atribución desaparece en el resto de las traducciones. Al eliminar la segunda parte del verso inglés, el cómputo silábico de las traducciones de los autores ya no se ve alterado lo suficiente para considerarse un problema; no obstante, la entonación es claramente diferente en cada una de las traducciones, puesto que estas no persiguen reproducir el pentámetro yámbico. Esta diferencia prosódica repercute negativamente en la emotividad del verso.

Llegados a este punto, debemos preguntarnos si esta atribución tan emotiva es realmente importante en el contexto del poema. Pessoa es un hombre avasallado por su miedo a la locura. La estructura repetitiva y circular atraen al lector a una temática obsesiva y casi psicótica en la que se ha creado un grado de intimismo y de complicidad en el lector, que el poeta utilizará como amortiguador de su propio dolor. Este punto de vista se une al resto del contenido metafísico de los sonetos, consiguiendo que estos se construyan dentro de una red filosófica que forma parte del *corpus hermeticum* pessoano. Consecuentemente, la emotividad expresada en el verso original se convierte en un elemento conceptual y metafísico de vital importancia, pero es obviado en casi todas las traducciones de los autores ejemplificados aquí. Incluso cuando Díez y Parga sí hacen referencia a este elemento, lo hacen de forma muy sencilla y con una entonación más bien enunciativa, en lugar de mantener la entonación exclamativa del original que, debido a la naturaleza emotiva del verso, hace innecesaria la utilización del signo de exclamación.

Una vez que la emotividad inicial del poema ha desaparecido, la traducción pierde todo su sentido. Cuando llegamos a los versos 9 a 12 (analizados más arriba), nos encontramos ante una traducción donde la exposición de los conceptos se nos hace extraña y parece no fraguar con el resto del poema. El pareado final del soneto, que actúa como moraleja metafísica, también pierde su propósito. La última palabra del soneto es el vocablo *dismay*. Este verbo contiene una carga emotiva muy importante, repitiendo la atribución de culpa inicial y constituyéndose como el eje central de la temática circular del poema VII. Las traducciones no han conseguido transmitir ese contenido de emoción tan profunda y tan cercana a la temática de la locura de Fernando Pessoa. Consecuentemente, las traducciones de los autores que hemos ejemplificado, si bien nos informan creativamente de una metafísica concreta, no consiguen elaborar ciertos conceptos emocionales que, a nuestro modo de ver, son la base de la filosofía pessoana.

La traducción hermenéutica de los 35 sonetos

La antítesis, el neologismo y el hipérbaton son los elementos que mejor identifican el estilo de los 35 *Sonnets* de Fernando Pessoa y que ofrecen la mayor dificultad al traductor. Estos recursos no son simplemente estilísticos; Pessoa nunca maneja las figuras retóricas para crear un escenario meramente llamativo o para llamar la atención a una expresividad formal; su utilización crea una serie de paradojas semánticas e implicaciones emotivas que inciden directamente en el significado metafísico del poema, incluyendo la rima. Pessoa no deja nada al azar. La genialidad poética y el dominio lingüístico de Pessoa se abastecen de unas estrategias formales que habrán de manipular la psicología del lector para manipular el mensaje subliminal, constituido dentro de esas figuras retóricas.

Debemos recordar que el traductor no solo debe dominar y *vivir* los idiomas que traduce, sino que también debe poseer un conocimiento profundo del mismo autor que está traduciendo. Por tanto, ¿podemos leer los 35 *Sonnets* de forma aislada? Si leemos este conjunto de sonetos sin leer el resto de poemarios, podremos aprender la metafísica del poeta, pero no aprehender sus sentimientos ni la intención real del autor de los sonetos. Algunos se preguntarán: ¿importan esos sentimientos? ¿Son aprehensibles? Consideremos la característica lingüística que mejor identifica a Fernando Pessoa: el neologismo. En el poema 52 de *Mad Fiddler* encontramos el verso “A spell, a power untroven”. El adjetivo-participio *untroven* es un neologismo pessoano; en este caso se trata de un neologismo por derivación⁶. En inglés, existe el sustantivo *trove* [tesoro; colección de objetos atesorados], utilizado principalmente en la expresión *treasure trove* [literalmente, “colección de tesoros”], utilizada normal-

⁶ Ver el apartado de “la derivación” dentro del capítulo del análisis estilístico de los 35 *Sonnets* de la tesis doctoral *La poesía inglesa de Fernando Pessoa*, de Madeleine JORDÀ-BILLINGHURST (2017: II, 86).

mente en contextos arqueológicos, donde existe una implicación de antigüedad y de gran valor histórico y/o económico. Etimológicamente, el sustantivo *trove* proviene del participio pasado *trové* > del verbo francés *trover* [encontrar] > francés medieval *trover*, de origen desconocido (Diccionario etimológico Cambridge). En inglés, el verbo *to trove* no existe. Pessoa crea un neologismo formado a partir del verbo francés, copiando la forma verbal del verbo inglés *to prove* (*prove, proved, proven*); Pessoa recoge la forma del participio pasado acabado en *-en* y, posteriormente, lo adjetiviza mediante el prefijo de negación *un-* [des-, dis-]; el vocablo resultante puede traducirse por “no encontrado o no coleccionado”. Semánticamente, el neologismo *untroven*, por su asociación a la expresión *treasure trove* es utilizado para poder introducir las connotaciones de antigüedad y de tesoro al verso, cuya traducción completa pudiera ser “un hechizo, un poder de antigüedad atesorada no encontrada o no coleccionada, cuyo origen es desconocido”. Este neologismo, con una carga emotiva considerable, es esencial al paradigma de “ave espiritual o de esencia que ve” [*a bird of being seeing*] y “presencia entretejida y/o sentida” [*a presence interwoven*] de los versos anteriores, y que se repite en los sonetos. La habilidad sutil y genial de Pessoa para utilizar la implicación emocional en su poesía debe ser tomada en cuenta irremediabilmente por quien traduzca los 35 *Sonnets*.

Anteriormente, hablábamos del “efecto de posición serial”, un fenómeno psicológico consistente en la facilidad de recordar los elementos primeros y últimos de una lista por encima de los centrales, y de cómo Pessoa aprovecha este fenómeno para enfatizar el dolor del poeta, mediante el concepto “*Thy words dismay*”, establecido mediante las palabras iniciales y finales del poema VII. La aseveración de “*Thy words dismay*”, al igual que toda la poética de Fernando Pessoa, no se limita a su significado superficial. Toda expresión lingüística posee varias lecturas, dispuestas en niveles y subniveles; la estructura interna de los sonetos se organiza en círculos concéntricos⁷, como las capas de una cebolla, que van desde los significados más genéricos y superficiales a los más concretos y profundos. Además de dar a conocer la esencia metafísica del poema, la aseveración producida por el efecto de posición serial nos introduce al mundo emocional del poeta. Pessoa conoce perfectamente el impacto emocional que sus palabras tienen en el receptor de su poética, como bien demuestra en *Epithalamium* y en *Antinous*; utiliza la rima del soneto para integrar su metafísica particular dentro de la psique del lector; de esta forma, Pessoa pretende cumplir su misión mesiánica de elevar la conciencia colectiva⁸. Las palabras rimadas del soneto VII son: *thee, thought, thee, not, stars, survived, bars, believed, world, covering, otherworld, discovering, may, dismay*. La elección de estos vocablos para establecer la rima no obedece a ningún factor arbitrario. Pessoa se ampara en los recursos

⁷ Ver el apartado de “estructura interna” dentro del capítulo del análisis estructural de los 35 *Sonnets* de la tesis doctoral de JORDÀ-BILLINGHURST (2017: II, 35).

⁸ Ver el primer volumen de la tesis doctoral ya citada.

estilísticos de la antítesis, el neologismo, el hipérbaton y la repetición para conseguir la rima de las palabras esenciales a su filosofía. El léxico rimado forma un amplio campo semántico que nos pone en contacto con la metafísica sensacionista del poemario *The Mad Fiddler*.

La implicación emotiva de este soneto se halla primordialmente en el extraordinario hipérbaton del pareado final. Hemos determinado ya que las acciones y pensamientos humanos no pueden desligarse de los sentimientos ni de la emoción. La cacofonía formal de estos dos versos finales refleja el caos metafísico del poeta, pero también su caos emocional, la base de su locura. Si tomamos la locura como el centro emocional del poema, debemos analizar el vocabulario emotivo contando con la locura como contexto determinante del significado profundo del soneto. Existen algunos vocablos que denotan una emoción bastante explícita, relacionados con el dolor y el engaño, como son: *torture, grieve, unjust, stuffed garb, deceit, dismay*. Aunque, en apariencia, el elemento emotivo de este léxico parece ser explícito, debemos permanecer atentos a toda aquella emoción implícita de los mismos, así como pudimos observar anteriormente con el verbo *to grieve*. Su traducción debe tener en cuenta no solo el contexto metafísico del poema, sino también el contexto emotivo. Otros vocablos contienen elementos emotivos puramente implícitos, e inherentes al propio vocablo, asociados a la inevitabilidad y la resignación, como, por ejemplo: *death, survived, Fate, bars, forge, idle*. Por último, existe toda aquella emotividad que hemos denominado “subliminal”, que solo puede discernirse mediante el contexto de la locura del poeta, y que es intrínseca a expresiones lingüísticas completas, atribuibles al rechazo y la vanidad, como son: *I cannot disbelieve thee not; that of me that now contains the stars; a garment of her thought untorn or covering; its dead deceit discovering*. Veámos anteriormente cómo la consideración de una traducción hermenéutica era capaz de transformar un narrador testigo en un narrador protagonista. Todos estos elementos emotivos no pueden desligarse tampoco del conocimiento cognitivo de la filosofía pessoana, sintetizable en este soneto en la dicotomía establecida entre la verdad y la mentira; emoción y conocimiento, pues, deben formar parte por igual en el proceso de traducción.

Desde el momento en que los sentimientos son el origen del comportamiento humano, debemos considerar la posibilidad de que las emociones sean el desencadenante de la locura de Fernando Pessoa, y no su consecuencia. Cuando Pessoa expresa en el primer verso del poema VII que “Thy words are torture to me, that scarce grieve thee”, la tentación es pensar en una expresión informativa de significado factual; no obstante, no se nos debe olvidar la complejidad del pensamiento pessoano y las múltiples lecturas que ello requiere; Pessoa está constantemente jugando con emociones y significados ocultos. La expresión “that scarce grieve thee” está haciendo referencia no al simple hecho de que la otra persona permanece impasible ante el dolor del poeta, sino que la implicación emocional reside en el hecho de que la apatía del prójimo supone una doble tortura para Pessoa. Se trata de la apatía de la sociedad

coetánea de Pessoa; una sociedad que no le entiende y que no quiere entenderle. Esta es la razón de la poética pessoana. Luego, cuando los traductores omiten en su traducción la segunda parte del primer verso, están omitiendo el núcleo central del verso, del poema e, incluso, de la poética misma de Fernando Pessoa.

A continuación, proponemos una traducción alternativa del soneto VII. Se ha sacrificado la rima para poder mantener todos los elementos anteriormente descritos.

VII

Tus palabras me torturan (¡y tu apenas te apenas!):
 “la muerte toda anulará la Conciencia”;
 y yo me siento torturado, no por creerte,
 sino por no poder descreerte.
 ¿Podrá mi ser, ahora conteniendo las estrellas,
 sobrevivir a los mismos astros contenidos?
 ¡Así es el destino, todo injusto! Pero ¿qué verdad prohíbe
 la revelación de la verdad del injusto Destino?
 La conjetura no puede incluirse en el mundo visible
 como una prenda del pensamiento, impoluta y casta,
 ni con su uniforme arrogante forjar otro mundo
 sin que se descubra su decepción fatal.

En el caudal, acaece que la memoria ociosa
 ahuyenta al recuerdo atareado, indudable verdad.

Conclusión

La investigación de las emociones implica cuestionar los criterios actuales y tradicionales de las teorías de la traducción, dentro de las cuales existe el principio que exige que las emociones sean consideradas como juicios de valor, a través de los cuales percibimos y damos sentido al mundo que nos envuelve, pero que, por su subjetividad inherente, son descartados de cualquier análisis epistemológico. Caroline LEHR (2021) nos recuerda que, en 1884, William James fue el primer psicólogo que postuló que la experiencia emocional surge de una respuesta corporal y de la experiencia consciente de esa respuesta; aunque el estudio de las emociones siguió permaneciendo al margen de la psicología ortodoxa, han sido varios los psicólogos que, con el tiempo, han ofrecido pruebas de la relación existente entre cognición y emoción. Así, afirma:

William James (1884) is claimed to be the first psychologist who attempted to establish a comprehensive explanation of emotion. He postulated that emotional experience arises from bodily responses and the conscious experience of these responses. In the decades following James's theory, the study of emotions remained to a large extent outside the mainstream of psychology. Based on the early conceptions of human intelligence likening the mind to a rational information processing system (e.g. Reed, 1982), cognition and “irrational” emotion were considered distinct concepts and human faculties, with emotion seen, rather, as a source of intrusion or interruption. A few psychologists, however, did not lose sight of emotional phenomena and provided increasing

evidence of the interdependence of cognition and emotion. They showed that emotions arise from our thinking and perceptions of situational meaning (Arnold, 1960; Leventhal & Scherer, 1987; Zajonc, 1980) and revealed that emotions play a fundamental role in decision making, “the purpose of reasoning” (Damasio, 1994, p. 165), and that people make decisions sometimes primarily at an emotional level (Bechara, 2004).

(LEHR, 2021: 297)

Cuando la traducción integra las emociones del texto de partida, el texto de llegada (ese texto “recreado” de Haroldo de Campos) revela una dimensión epistemológica al proceso de la comunicación entre lenguas. La importancia del valor epistemológico de las emociones radica en su clasificación como elementos intrínsecos en el proceso de comunicación lingüística textual, verbal y no verbal. La inteligencia emocional y la adaptación de estrategias en el proceso de la traducción, en la que se incluye la “regulación de la emoción” (HUBSCHER-DAVIDSON, 2020: 119), nos llevarán, sin duda, a la revelación de los elementos cognitivos que radican en las capas más profundas de la comunicación textual. Efectivamente, las emociones son el centro de las interacciones humanas, a través de las cuales los discursos se articulan; por ello, y gracias a ello, las emociones se convierten en la esencia anímica de cualquier poema. Esos juicios de valor subjetivos, puestos en manos de un traductor hermenéutico y holístico, se convierten entonces en hipótesis fundamentadas.

Las emociones nos invitan a ver la dinámica de cómo se atribuyen ciertos valores a los objetos, desde el punto de vista de las experiencias individuales, demostrando cómo el contexto interfiere dentro de los campos semánticos y que pueden ser insertados dentro de una red colectiva de interpretaciones. Las emociones se convierten así en una especie de código, mediante el cual el traductor hermenéutico, a través de un análisis psicológico y forense de las evidencias objetivas, puede valorar aquellos elementos textuales que se consideran adecuados o no adecuados dentro de las acciones y los sentimientos; aunque esa valoración sea subjetiva *per se*, siempre será una estimación fundamentada.

Además, en poesía, donde la palabra misma es considerada como objeto, las emociones no pueden desligarse de los elementos cognitivos, pues juegan un papel fundamental en la comprensión de los valores culturales, sociológicos y psicológicos que permiten desentrañar la intención comunicativa del autor. Mucho se ha dicho sobre la validez de la intención del autor; no obstante, puesto que las emociones constituyen la base u origen del conocimiento, *the purpose of reasoning*, esa intención tiene su propio mérito, en cuanto determina el significado profundo del poema y, en un autor como Pessoa, repercute en los demás poemas y en los demás poemarios. Esa repercusión es la que permite encuadrar la poesía inglesa de Fernando Pessoa dentro de una intencionalidad mesiánica, la de instruir al pueblo portugués a través de sus poemarios ingleses, gracias a la inclusión de la filosofía hermética.⁹

⁹ Ver el primer volumen de la tesis doctoral *La poesía inglesa de Fernando Pessoa*, de JORDÀ-BILLINGHURST.

Llegados a este punto, debemos mencionar brevemente la noción de las versiones en traducción. Las traducciones pueden envejecer y deben renovarse. En cuyo caso, ¿debemos reproducir los sentimientos del original, aunque no se entiendan? O ¿debemos actualizar los conceptos del texto de partida? Pongamos por ejemplo la conocida metáfora de “tus dientes son como perlas”; es una metáfora universal que se ha utilizado a través de los siglos; ya en el *Cantar de los Cantares* (Cantares 4:2) se menciona una imagen similar: “tus dientes son como rebaños de ovejas recién esquiladas”. ¿Se debe mantener la misma traducción? O ¿está justificada una traducción moderna del tipo “tus dientes relucen como el sol o como la nieve”? En este contexto, algunos tópicos sobre la belleza y la juventud femeninas cobran un significado muy especial y relevante. Pero no todos los contextos son tan fáciles de entender. Si el contexto original ha desaparecido por completo, contamos con dos opciones: a) utilizar las estrategias usuales de la traducción, como puedan ser las aposiciones o las notas del traductor; o, b) realizar una traducción nueva y creativa. En este caso, podríamos estar versionando un texto, más allá de sus intenciones o significados originales. La línea de separación entre la versión y la traducción hermenéutica siempre será una demarcación difuminada. Necesitamos más ejemplos dentro de una teoría moderna de la traducción con base empírica, que consideren la traducción hermenéutica y la traducción emotiva, para poder realizar los análisis comparativos suficientes que nos llevarán a una mayor claridad en la consideración de esa línea separadora entre interpretación y adaptación. Alicia Hernández establece la importancia del pragmatismo dentro de los estudios de traducción; así, escribe:

A pesar de la ausencia total de mención a la pragmática en muchos de los trabajos teóricos sobre la traducción, resulta cada vez más evidente la importancia que los aspectos pragmáticos tienen para la teoría y la práctica de la traducción [...]. En el caso de la traducción de los significados no codificados, es evidente que la pragmática puede resultar una de las aproximaciones teóricas más fructíferas.

(HERNÁNDEZ, 2003: 155)

Si pensamos en la interpretación tradicional de las traducciones de los 35 *Sonnets*, donde la locura es una consecuencia, un “daño colateral” de su pensamiento metafísico, llegaremos al mismo consenso que los traductores analizados en este artículo. Es decir, haremos, paradójicamente, un planteamiento informativo de expresiones como “*that scarce grieve thee*”, donde el narrador en primera persona es un narrador testigo. Convertimos el sentimiento del duelo en un sentimiento superficial y ajeno al poeta, que contrasta con la expresión de aislamiento y tortura pronunciada en las palabras de la primera parte del verso (“*Thy words are torture to me*”); sentimiento superficial y, por tanto, redundante a su poética. Hemos utilizado los conceptos de “planteamiento informativo”, “narrador testigo”, “superficialidad” y “redundancia”, lo que nos lleva a preguntarnos: ¿eso es Pessoa? Sabemos que Pessoa utiliza cada palabra con una intención comunicativa específica; los elementos lingüísticos de la

poesía del poeta portugués no son azarosos; cada palabra es esencial al significado profundo del poema. Luego, los conceptos mencionados estarían en contraposición directa a la filosofía pessoana.

La emotividad encerrada en el léxico de los sonetos también persigue una intención comunicativa específica. Esas emociones enclaustradas en esos versos rimados a partir de palabras clave también son esenciales al significado profundo del poema. Esa emotividad es la que convierte al narrador testigo en narrador protagonista. En los pareados de los 35 sonetos el poeta declara su locura, su hastío, su resignación y su miedo más profundo; es decir, la emotividad principal, aunque sea de forma subliminal, está reflejada en la parte esencial del poema, el pareado, constituido en forma de moraleja o máxima filosófica¹⁰. Consecuentemente, surge la pregunta: ¿es la locura de Pessoa la consecuencia de su poética? O ¿es la locura del poeta la *causa* de su poesía? El objetivo central de los sonetos no es exponer su metafísica particular, pues esta ya ha sido expresada en *The Mad Fiddler*; es más bien un objetivo secundario. El objetivo central de *35 Sonnets* parece ser el querer declarar *la razón* de la locura. Pessoa busca dar forma concreta a sus emociones caóticas y nihilistas, mediante la aplicación de la metafísica tradicional, entrelazada con su propia filosofía personal, de la misma forma que el mundo de las sombras se entreteje (“a presence interwoven”, poema 52) con el mundo de las apariencias en *The Mad Fiddler*. Por tanto, la locura no sería una consecuencia de la metafísica del poeta, sino que sería su causa. Pessoa intenta racionalizar sus sentimientos de dolor, angustia y miedo mediante la explicación y raciocinio metafísicos.

Una vez entendido el papel intrínseco que la emotividad juega en los sonetos, estamos obligados a reevaluar las traducciones existentes de *35 Sonnets*. De hecho, se hace necesaria una revalorización completa de lo que hasta ahora hemos considerado la metafísica de Fernando Pessoa en esos preciosísimos versos shakespearianos. Esta revalorización debe incluir la experiencia emotiva del autor y el contexto emotivo inmerso en los pareados. Este contexto revelará la clave mágica, esa “carta cifrada” del soneto XXXII, que nos permitirá descodificar el mundo emotivo y de la locura del autor, que dan significado a su filosofía, y que, a su vez, invitarán al traductor al posible descubrimiento de un nuevo significado, oculto en los versos metafísicos de los 35 sonetos.

¹⁰ Ver el apartado del análisis estructural de los 35 *Sonnets* de la tesis doctoral de JORDÀ-BILLINGHURST (2017: II, 35).

Bibliografía

- ABI-HASHEM, Naji (1999). "Grief, Loss, and Bereavement: An Overview". *Journal Psychology and Christianity*, vol. 18, n.º 4, p. 309-329. <https://caps.net/jpc/>
- ALPUIM, Margarida; EHRENBURG, Katja (2023). "The power of language: How words shape thoughts and emotions". <https://www.bonn-institute.org/en/news/psychology-in-journalism-2>
- BASSNETT, Susan (2014). *Translation Studies*. London & New York: Routledge.
- (2007). "Culture and Translation". *A Companion to Translation Studies*. Edición de Piotr Kuhiwczak y Karin Littau. Clevedon, Buffalo, Toronto: Multilingual Matters, pp. 13-23.
- BASSNETT, Susan; VENUTI, Lawrence; PEDERSEN, Jan; HOSTOVÁ, Ivana (2022). "Translation and creativity in the 21st century". *World Literature Studies*, vol. 14, n.º 1, pp. 3-17. Consúltese: <https://doi.org/10.31577/WLS.2022.14.1.1>
- BENJAMIN, Walter (2019). *La tarea del traductor*. Madrid: Sequitur. 2.^a ed.
- BORGES, Jorge Luis (2000). *This Craft of Verse*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- BYRON, Lord (1994). *The Works of Lord Byron*. Hertfordshire: Wordsworth Editions.
- CAMPOS, Haroldo de (2018). "De la traducción como creación y como crítica". *El cuervo*, 10 de julio. Traducción de Reynaldo Jiménez. <https://poesia.uc.edu.ve/de-la-traduccion-como-creacion-y-como-critica/>
- CASTELLO, Dominic (2014). *Descriptive Translation Studies and the Cultural Turn*. A thesis, Master of Arts in Applied Linguistics. Edgbaston: University of Birmingham.
- CHENG, Shufang (2022). "Exploring the role of translators' emotion regulation and critical thinking ability in translation performance". *Frontiers in Psychology*, vol. 13, Educational Psychology section. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.1037829>
- CHMIEL, Agnieszka (2021). "Translation, psycholinguistics and cognition". *The Routledge Handbook of Translation and Cognition*. London & New York: Routledge, pp. 219-238.
- CHOMSKY, Noam (2014). "Understanding Linguistics". April 9, <https://youtu.be/Y3PwG4UoJOY>
- (2000). *New Horizons in the Study of Language and Mind*. New York: Cambridge University Press.
- COLOMBETTI, Giovanna (2009). "What language does to feelings". *Journal of Consciousness Studies*, vol. 16, n.º 9, pp. 4-26. <https://philpapers.org/rec/COLWLD>
- DUFFELL, Martin J. (2002). "The Italian line in English after Chaucer". *Language and Literature*, vol. 11, n.º 4, pp. 291-305. <https://doi.org/10.1177/09639470020110040>
- DURNOVÁ, Anna (2015). "Lost in translation: Expressing emotions in policy deliberation". *Handbook of Critical Policy Studies*. Edward Elgar Publishing, pp. 222-238. <https://doi.org/10.4337/9781783472352.00019>
- ESQUILO, SÓFOCLES, EURÍPIDES (2004). *Obras completas*. Madrid: Cátedra.
- FERRARI, Patricio (2012). *Meter and Rhythm in the Poetry of Fernando Pessoa*. Tese de doutoramento, Linguística (Linguística Portuguesa). Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, <http://hdl.handle.net/10451/7424>
- FREIRE, Luísa (2004). *Fernando Pessoa, Entre Vozes, Entre Línguas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- GARCÍA, Adolfo M.; MUÑOZ, Edison (2021). "Translation, neuroscience and cognition". *The Routledge Handbook of Translation and Cognition*. London & New York: Routledge, pp. 239-259.
- GARCÍA LÓPEZ, Rosario (2004). "Sobre didáctica de la traducción". *Meta (Translator's Journal)*, vol. 49, n.º 2, junio, pp. 432-446. <https://doi.org/10.7202/009368ar>
- GARCÍA YEBRA, Valentín (1995). "Sobre crítica de la traducción". *Hieronymus*, n.º 2, pp. 37-44. Centro Virtual Cervantes. https://cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/pdf/02/02_037.pdf
- (1981). "Ideas sobre la traducción y problemas de la traducción literaria". *Équivalences*, 12^e année, n.º 1, pp. 1-13. <https://doi.org/10.3406/equiv.1981.1046>
- GOLDFAJN, Tal (2022). "The translator and the pea. On emotions and objects in translation". *Intersemiotic Perspectives on Emotions: Translating Across Signs, Bodies and Values*. Susan Petrilli, Meng Ji (eds.). London: Routledge, pp. 45-62. <https://doi.org/10.4324/9781003056652-4>; disponível na página:

- [https://www.academia.edu/94167696/The Translator and the Peasants On Emotions and Objects in Translation?sm=b](https://www.academia.edu/94167696/The_Translator_and_the_Peasants_On_Emotions_and_Objects_in_Translation?sm=b)
- HAN, Jiayi (2023). "The Role of Emotion in the Translation Process from the Perspective of Embodied Cognition". *Psychology*, vol. 14, n.º 8, agosto, pp. 1395-1412. <https://doi.org/10.4236/psych.2023.148079>
- HERNÁNDEZ CRISTÓBAL, Alicia (2003). "Aspectos pragmáticos en los trabajos teóricos sobre traducción". *Estudios de Lingüística Inglesa Aplicada (Elia)*, n.º 4, pp. 139-157. <http://hdl.handle.net/11441/14439>
- HUBSCHER-DAVIDSON, Séverine (2020). *Translation and Emotion: A Psychological Perspective*. London & New York: Routledge. Paperback.
- (2013). "Emotional Intelligence and Translation Studies: A New Bridge". *Meta (Translator's Journal)*, vol. 58, n.º 2, Agosto, pp. 324-346. <https://doi.org/10.7202/1024177ar>
- HURTADO ALBIR, Amparo (2022). *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra. 13.ª ed.
- JORDÀ-BILLINGHURST, Madeleine (2017). *La poesía inglesa de Fernando Pessoa*. Tesis doctoral, Historia de la Literatura y Literatura Comparada (Universitat de les Illes Balears). Valencia: Luhu, 3 vols. https://repositori.uib.es/xmlui/bitstream/handle/11201/148956/Jord%C3%A0_Billinghurst_Madeleine.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- KENESEI, Andrea (2010). *Poetry Translation through Reception and Cognition: The Proof of Translation is in the Reading*. Newcastle-Upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- KONSTANTINIDI, Konstantina; BATISTA ESPINOSA, Luisa María; BATISTA ESPINOSA, Francisco Javier (2021). "Un estudio contrastivo e interdisciplinar sobre la influencia emocional de los textos con carga emotiva negativa en los traductores". *Hikma. Revista de Traducción*, vol. 20, n.º 1, pp. 185-219. Véase: <https://doi.org/10.21071/hikma.v20i1.13007>
- LACERDA, Inês Forjaz de (2023). "'By links of being past imagining': Fernando Pessoa's *The Mad Fiddler* and Sensationism". *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 23, Primavera, pp. 1-17. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.26300/837e-6245>
- LÁZARO, Rosario (2012). "Haroldo de Campos: recorrido por sus textos teóricos sobre traducción y estado de traducción al castellano". *Mutatis Mutandis, Revista Latinoamericana de Traducción*, vol. 5, n.º 2, pp. 370-390. <https://doi.org/10.17533/udea.mut.13694>
- LEHR, Caroline (2022). "Translation studies, translation practices and emotion". *Language and emotion: An International Handbook*. Berlin; Boston: De Gruyter Mouton, vol. 2, editado por Gesine Lenore Schiewer, Jeanette Altarriba, Bee Chin Ngpp, pp. 1298-1319. <https://doi.org/10.1515/9783110670851-030>
- (2021). "Translation, emotion and cognition". *The Routledge Handbook of Translation and Cognition*. London; New York: Routledge, pp. 294-309.
- LEIBERMAN, Matthew D.; EISENBERGER, Naomi I.; CROCKETT, Molly J.; TOM, Sabrina M., PFEIFER, Jennifer H.; WAY, Baldwin M. (2007). "Putting Feelings Into Words". *Psychological Science*, vol. 18, n.º 5, pp. 421-428. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9280.2007.01916.x>
- LINDQUIST, Kristen A. (2009). "Language is Powerful". *Emotion Review*, vol. 1, n.º 1, pp. 16-18. <https://doi.org/10.1177/1754073908097177>
- LÓPEZ GARCÍA, Ángel (2008). *Estudios sobre neurolingüística y traducción*. Universitat de València, Centro de Estudios sobre Comunicación Interlingüística e Intercultural, Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació. En: <https://www.uv.es/alopez/>
- MAN, Paul de (1989). "La tarea del traductor de Walter Benjamin". *Acta poética*, vol. 9, n.º 1, pp. 257-294. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5255256.pdf>
- MEHLER, Jacques; NESPOR, Marina (2004). "Linguistic Rhythm and the Acquisition of Language". *Structures and Beyond: The Cartography of Syntactic Structures*. Adriana Belletti (ed.). New York; online ed., Oxford Academic, vol. 3, pp. 213-222. <https://doi.org/10.1093/oso/9780195171976.003.0007>
- NEWMARK, Peter (1991). *About Translation*. Clevedon; Philadelphia: Multilingual Matters.
- (1991). "La teoría y el arte de la traducción". *Letras*, n.º 23-24, pp. 27-58. Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje: <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/letras/article/view/4086>

- _____. (1988). *A Textbook of Translation*. New York: Prentice Hall.
- NIDA, Eugene (2012). *Sobre la traducción*. Selección y traducción de Eugene Nida y de María Elena Fernández-Miranda-Nida. Madrid: Cátedra.
- _____. (1991). "Theories of Translation". *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 4, n.º 1, pp. 19-32. <https://doi.org/10.7202/037079ar>
- NORD, Christiane (2009). "El funcionalismo en la enseñanza de traducción". *Mutatis Mutandis*, Revista Latinoamericana de Traducción, vol. 2, n.º 2, pp. 209-243. <https://doi.org/10.17533/udea.mut.2397>
- _____. (1998). "La unidad de traducción en el enfoque funcionalista". *Quaderns – Revista de traducció*, n.º 1, pp. 65-77. <https://ddd.uab.cat/record/2597>
- PANOU, Despoina (2013). "Equivalence in Translation Theories: A Critical Evaluation". *Theory and Practice in Language Studies*, vol. 3, n.º 1, pp. 1-6. <https://doi.org/10.4304/tpls.3.1.1-6>
- PESSOA, Fernando (2018). *35 Sonnets. 35 sonetos*. Traducción y prólogo de Francisco Barrionuevo. Sevilla: Ediciones de la Isla de Siltolá.
- _____. (2014). *35 Sonnets. 35 sonetos*. Versión española y posfacio de Jorge Wiese Rebagliati. Prólogo de Jerónimo Pizarro. Lima: Trashumantes.
- _____. (2013). *35 sonetos*. Versión española y prólogo de Esteban Torre. Sevilla: Renacimiento.
- _____. (1995). *Antínoo y otros poemas ingleses*. Edición trilingüe. Prólogo y traducción de Luis A. Díez y José Luis Parga. Madrid: Endymión.
- PIQUER DESVAUX, Alicia (2004). "Poeta, traductor. De la traducción a la creación". *Anales de Filología Francesa*, n.º 12, pp. 357-370. <https://revistas.um.es/analesff/article/view/19751>
- PIZARRO, Jerónimo (2021). *Fernando Pessoa. A Critical Introduction*. Eastbourne: Sussex Academic Press.
- PORTELA, Manuel (2016). "Putting Your Heart to Sleep with Pentameters: a prosodic, lexical, and syntactic analysis of Pessoa's 'Sonnet X'". *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 10 [Inside the Mask: The English Poetry of Fernando Pessoa], otoño, pp. 173-193. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.7301/Z0M043K1>
- PYM, Anthony (2012). *Teorías contemporáneas de la traducción. Materiales para un curso universitario*. Tarragona: Intercultural Studies Group. Traducción de una versión parcial del libro *Exploring Translation Theories* (2010). http://isg.urv.es/publicity/isg/publications/2011_teorias/index.htm
- RABADÁN, Rosa (1994). "Traducción, intertextualidad, manipulación". *Estudis sobre la traducció*. Amparo Hurtado Albir (ed.). Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, n.º 1, pp. 129-139.
- RAMALHO-SANTOS, M. Irene (2016). "Blindfolded Eyes and the Eyable Being: Pessoa, the senses, and the 35 Sonnets". *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 10 [Inside the Mask: The English Poetry of Fernando Pessoa], otoño, pp. 138-150. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.7301/Z0BG2M5F>
- ROBLES, Rebeca; PÁEZ, Francisco (2003). "Estudio sobre la traducción al español y las propiedades psicométricas de las escalas de afecto positivo y negativo (PANAS)". *Salud Mental*, vol. 26, n.º 1, pp. 69-75. <https://www.medigraphic.com/pdfs/salmen/sam-2003/sam031h.pdf>
- RUÍZ SÁNCHEZ, Ana (2017). "Literatura y multilingüismo: análisis de la lengua vivida (*erlebte Sprache*)". *Revista de Filología Alemana*, vol. 25, pp. 59-76. <http://dx.doi.org/10.5209/RFAL.56367>
- RUSSOM, Geoffrey (2016). "Metrical complexity in Pessoa's 35 Sonnets". *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 10 [Inside the Mask: The English Poetry of Fernando Pessoa], otoño, pp. 152-172. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.7301/Z0G73BV9>
- SÓFOCLES (2010). *Electra*. Edición bilingüe. Edición de Luis Gil Fernández. Madrid: Clásicos Dykinson.
- _____. (1992). *Electra, Antigone, Philoctetes*. Traducción de Kenneth McLeish. Cambridge: Cambridge University Press.
- STERNBERG, Robert J.; LUBART, Todd I.; KAUFMAN, James C.; PRETZ, Jean E. "Creativity". *The Cambridge Handbook of Thinking and Reasoning*. Keith J. Holyoak y Robert G. Morrison (eds.). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 351-370.

- TABAKOWSKA, Elżbieta (2015). "Translation of (Literary) Historical Narrative: Facts and Interpretations, Languages and Cultures". *A New Visibility: On Culture, Translation and Cognition*. Peter Hanenberg (ed.). Lisboa: Universidade Católica Editora, pp. 17-31.
- TOLEDANO BUENDÍA, María del Carmen (2002). "Algunas consideraciones generales sobre la traducción, la obscenidad y la traducción de la obscenidad". *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, n.º 44, pp. 217-232. <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/29788>
- TUR, Jaume (1974). "Sobre la teoría de la traducción". *Thesaurus*, tomo XXXIX, n.º 2, pp. 297-315. Centro Virtual Cervantes. https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/29/TH_29_002_077_0.pdf
- VENUTI, Lawrence (2011). "Poetry and Translation". *Translation Studies*, vol. 4, n.º 2, pp. 127-132. <https://doi.org/10.1080/14781700.2011.560014>
- ____ (1995). *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London; New York: Routledge.
- VV.AA. (2021). *The Routledge Handbook of Translation and Cognition*. Fabio Alves y Arnt Lykke Jakobsen (eds.). London; New York: Routledge.
- ____ (2015). *A New Visibility: On Culture, Translation and Cognition*. Peter Hanenberg (ed.). Lisboa: Universidade Católica Editora.
- ____ (2007). *A Companion to Translation Studies*. Piotr Kuhiwczak y Karin Littau (eds.). Clevedon; Buffalo; Toronto: Multilingual Matters.
- ____ (2005). *The Cambridge Handbook of Thinking and Reasoning*. Keith J. Holyoak y Robert G. Morrison (eds.). Cambridge: Cambridge University Press.
- ____ (2000). *The Translation Studies Reader*. Lawrence Venuti (ed.). London; New York: Routledge.
- ____ (1994). *Estudis sobre la traducció*. Amparo Hurtado Albir (ed.). Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, n.º 1.
- WANG, Rui (2023). "A comparative analysis of Eugene Nida's and Peter Newmark's perspectives on cultural context in translation". *Journal of Education and Educational Research*, vol. 6, n.º 3, pp. 106-112. <https://doi.org/10.54097/hkm7qj64>
- WASSMANN, Claudia (2017). "Forgotten origins, occluded meanings: Translation of emotion terms". *Emotion Review*, vol. 9, n.º 2, pp. 163-171. <http://doi.org/10.1177/1754073916632879>
- WELER, Agostina (2017). "Tarea y traducción en Walter Benjamin: *Die Aufgabe des Übersetzers* según Antoine Berman y Jacques Derrida". *Actas publicadas*. Ponencia. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Filosofía. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.13788/ev.13788.pdf

MADELEINE JORDÀ-BILLINGHURST es docente, poeta, traductora e investigadora independiente. Funcionaria Docente y Licenciada en Filosofía y Letras, sección de Filología Hispánica (1993), posee el Diploma de Estudios Avanzados (2003) en Filología Gallega y Portuguesa, y el título de posgrado de Experta Universitaria en Teoría y Práctica de la Traducción Literaria (2009). Es doctora por la Universidad de las Illes Balears (2016) en el programa de doctorado de Historia de la Literatura y Literatura Comparada. Su tesis obtuvo la calificación de *sobresaliente cum laude*. En 2017 publica su tesis doctoral *La poesía inglesa de Fernando Pessoa*. Ha publicado, además, tres libros de ensayo: *El laberinto poético de Fernando Pessoa: 35 Sonnets* (2002), *Sexualidad y esoterismo en Fernando Pessoa* (2006) y *“Pérfido hebreo”*. *Política, teatro y poesía en el sermón de Paravicino* (2022). También ha publicado cuatro libros de poesía y un cuento infantil. Actualmente, está trabajando en la publicación de un nuevo libro de poesía y en la publicación de las traducciones de la poesía inglesa de Fernando Pessoa.

MADELEINE JORDÀ-BILLINGHURST is a teacher, poet, translator, and independent researcher. She is a Teaching Officer and holds a degree in Philosophy and Letters, specializing in Hispanic Philology (1993). She also has a Diploma of Advanced Studies (2003) in Galician and Portuguese Philology, and a postgraduate title of University Expert in Theory and Practice of Literary Translation (2009). She earned her PhD from the University of the Balearic Islands (2016) in the doctoral program of History of Literature and Comparative Literature. Her thesis was awarded the highest distinction, *summa cum laude*. In 2017, she published her doctoral thesis *La poesía inglesa de Fernando Pessoa*. She has also published three books of essays: *El laberinto poético de Fernando Pessoa: 35 Sonnets* (2002), *Sexualidad y esoterismo en Fernando Pessoa* (2006) y *“Pérfido hebreo”*. *Política, teatro y poesía en el sermón de Paravicino* (2022). Additionally, she has published four books of poetry and a children's story. She is currently working on the publication of a new book of poetry and the translations of Pessoa's English poetry.

MADELEINE JORDÀ-BILLINGHURST é professora, poeta, tradutora e investigadora independente. Funcionária Docente e Licenciada em Filosofia e Letras, com especialização em Filologia Hispânica (1993), possui o Diploma de Estudos Avançados (2003) em Filologia Galega e Portuguesa, e o título de pós-graduação de Especialista Universitária em Teoria e Prática da Tradução Literária (2009). É Doutora pela Universidade das Ilhas Baleares (2016) no programa de doutoramento em História da Literatura e Literatura Comparada. Sua tese recebeu a classificação de *summa cum laude*. Em 2017, publicou sua tese de doutorado *A poesia inglesa de Fernando Pessoa*. Além disso, publicou três livros de ensaios: *O labirinto poético de Fernando Pessoa: 35 Sonnets* (2002), *Sexualidade e esoterismo em Fernando Pessoa* (2006) e *“Pérfido hebreu”*: *Política, teatro e poesia no sermão de Paravicino* (2022). Também publicou quatro livros de poesia e um conto infantil. Actualmente, está trabalhando na publicação de um novo livro de poesia e nas traduções da poesia inglesa de Fernando Pessoa.

Fernando Pessoa, four poems in one

[Fernando Pessoa, quatro poema em um]

Arthur Brakel*

Keywords

Fernando Pessoa, Poetry, “Aqui na orla de praia”, Meter, Rhyme, Shairi, Vipande.

Abstract

Among the poems in an introductory anthology of Pessoa’s poetry, “Aqui na orla da praia” stands out as particularly dreary and has largely been neglected by critics. Its themes are characteristically Pessoaan, and its fifteen-syllable lines are metered and rhymed. However, midway through each line, the seventh syllables also rhyme in a scheme parallel to the end rhyme. This paper demonstrates for the first time that: 1) the poem can be reorganized into ten seven-syllable rhyming quatrains, and 2) the initial seven syllables of each line form an independent five-quatrain poem, as does the second set.

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Poesia, “Aqui na orla de praia”, Métrica, Rima, Shairi, Vipande.

Resumo

Entre os poemas de uma antologia introdutória da poesia de Pessoa, “Aqui na orla da praia” destaca-se como particularmente sombrio e tem sido amplamente negligenciado pela crítica. Os seus temas são caracteristicamente pessoanos, e os seus versos de quinze sílabas são metrificados e rimados. No entanto, a meio de cada verso, a sétima sílaba também rima, num esquema paralelo ao da rima final. Este artigo demonstra, pela primeira vez, que: 1) o poema pode ser reorganizado em dez quadras de sete sílabas com rima, e 2) as sete primeiras sílabas de cada verso constituem um poema independente de cinco quadras, tal como o faz o segundo conjunto.

* Independent scholar (retired).

The author thanks Professor Colbert Nepaulsingh and the editorial staff of *Pessoa Plural* for their valuable suggestions and additions to earlier versions of this article. He is also grateful to Professor Linda A. W. Brakel, his wife, for her enthusiasm and encouragement in this endeavor.

Fifty years ago, Michael WOODS (1972) reviewed two collections of Fernando Pessoa's poems translated into English: *Selected Poems* (1971) and *Selected Poems by Fernando Pessoa* (1971). Woods introduced readers of the *New York Review of Books* to Pessoa as a world-class artistic genius and one of the world's "major poets [...] linked with Picasso, Stravinsky, Joyce, Braque, Le Corbusier"; he added that "not knowing about him is like not knowing about Nerval or Apollinaire" (1972: 19).

Quite likely, in 1971, most of NYRB's readership did not speak or read Portuguese and had not heard of Fernando Pessoa. In the years since that writing, Pessoa has become a landmark among the poetic cognoscenti worldwide. So much so that the 2023 MLA Bibliography lists 1,322 articles and books published between 1966 and the current day that address Pessoa's writing and his life¹. Sifting through that array, one finds scholars who appear to have dedicated their careers to studying Pessoa. Monumental in this assortment of scholarly endeavor is Richard Zenith's 1,050-page *Pessoa: A Biography* (2021). In addition to this biography, Zenith has compiled, edited, translated and published numerous volumes of Pessoa's work for which he has received a PEN award for poetry in translation (1999). Zenith's *Pessoa* has stimulated me to turn a set of class notes on "Aqui na orla da praia" (first published in 1942) into this article.

As graduate student of Portuguese language and literature, I had learned about Pessoa and studied his work. Later, when I had occasion to teach Portuguese literature, my classes spent considerable time on Pessoa, including the following poem in the curriculum (after the poem I include my translation):

AQUI NA ORLA DA PRAIA

Aqui na orla de praia, mudo e contente do mar,
Sem nada já que me atraia, nem nada que desejar,
Farei um sonho, terei meu dia, fecharei a vida,
E nunca terei agonia, pois dormirei de seguida.

- 5 A vida é como uma sombra que passa por sobre um rio
Ou como um passo na alfombra de um quarto que jaz vazio;
O amor é um sono que chega para o pouco ser que se é;
A glória concede e nega; não tem verdades a fé.

- Por isso na orla morena da praia calada e só
10 Tenho a alma feita pequena, livre de mágoa e de dó,
Sonho sem quase já ser, perco sem nunca ter tido,
E comecei a morrer muito antes de ter vivido.

¹ In the *Pessoana*, by José BLANCO (2008), more than 6,000 bibliographic references are compiled, with each title briefly commented on by the author or illustrated with a quotation.

- Dêem-me, onde aqui jazo, só uma brisa que passe,
 Não quero nada do acaso, senão a brisa na face;
 15 Dêem-me um vago amor de quanto nunca terei,
 Não quero gozo nem dor, não quero vida nem lei.

- Só, no silêncio cercado pelo som brusco do mar,
 Quero dormir sossegado, sem nada que desejar,
 Quero dormir na distância de um ser que nunca foi seu,
 20 Tocado do ar sem fragrância da brisa de qualquer céu.

(PESSOA, [1957] 1965: 35)

DOWN HERE AT THE EDGE OF THE SHORE

- Down here at the edge of the shore, silent and at peace with the sea,
 With nothing for me to search for, without any desire in me,
 I'll have my day, I'll fantasize, I'll end my stay,
 And never shall I agonize, I'll go to sleep right away
- 5 This life is like a piece of shade that over a river may glide
 Or on a carpet, footsteps made, in a room with nothing inside;
 Love is a sleep that satisfies for the paltry being one is;
 Glory concedes and denies; there's no truth in a faith like this.
- Therefore, on this edge of brown, on the quiet and lonely shore
- 10 I have my soul quite toned down, free from sorrow and pain once more,
 I dream without being, almost, I'm losing without having had,
 I've begun to give up the ghost much before I've ever been glad.
- You may give me, here where I lie, just get me a breeze to blow by,
 I want nothing dropped from the sky, except that breeze in my eye;
- 15 You may give me a love so faint of all that I shall never savor,
 I want neither pleasure nor complaint, I want neither life nor favor.
- Alone, in the silence surrounded by the savage sound of the sea,
 I long to sleep unconfounded, without any desire in me,
 I long to sleep in the distance of a being never his own,
- 20 Caressed by air lacking fragrance from the breeze of some sky alone.

At my first reading, the original poem impressed me as a rather straightforward but somewhat soporific reiteration of six themes that recur in Pessoa's work: A. Solipsism: "Só, no silêncio cercado pelo som brusco do mar" (L. 17); B. Depression: "sem nada já que me atraia, nem nada que desejar" (L. 2); C. Hypothetical Lives: "Farei um sonho, terei o meu dia" (L. 3) and "perco sem nunca ter tido" (L. 11); D. Abstract, Impossible Longing: "Dêem-me um vago amor de quanto nunca terei" (L. 15); E. Death Wish: "Fecharei a vida" (L. 3) and "E comecei a morrer muito antes de ter vivido" (L. 12); F. Dream State: "A vida é como uma sombra que passa por sobre um rio | Ou como um passo na alfombra de um quarto que jaz vazio" (Ls. 5-6).

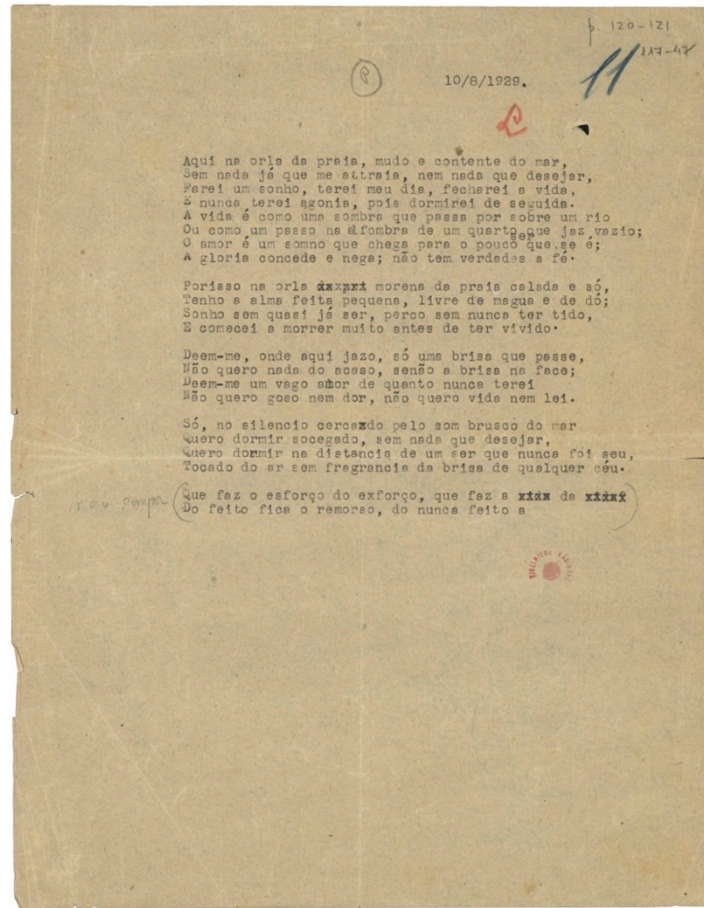


Fig. 1. Pessoa's original typescript dated 10 August 19 (BNP/E3, 117-47^r).

My first impression may have been that of most readers because, of the many articles and books on Fernando Pessoa and his writing, none directly addresses this poem. However, in *O virgem negra*, Mário CESARINY (2017: 633-634) reproduces, in an ironic manner, this poem adding material after each stanza. Sometimes the material (from the love letters) comes across as nonsense (e.g. between Stanza 1 and 2, sometimes as enigmatic (between Stanza 2 and 3, 3 and 4, and after 5). Between Stanza 4 and 5 Cesariny places a letter making fun of Pessoa, supposedly from Álvaro de Campos.² In addition, CESARINY (2017: 671) includes a fictitious letter, purportedly from Fernando Pessoa, to João Gaspar Simões in which "Pessoa" mentions that someone has suggested that the stanzas' thematic order in "Aqui na orla da praia" follows the themes in the same order as those in Aleister Crowley's *The Sevenfold Sacrament*.³

² The material attributed to Álvaro de Campos can be found in PESSOA (2014). The love letters, in PESSOA (2023).

³ Cesariny, rather than Pessoa, wrote the letter to Simões, though he had in mind an actual letter from Pessoa to Simões, dated December 11, 1931 (see PESSOA, 1998: 172-182). See also *Cesariny e o monstro Pessoa*, by Rui SOUSA (2014); the critic comments on this and other aspects.

Online one finds several sites containing the poem but without commentary. There is a translation into Spanish, a couple of recitations, a musical version by Jardel CAETANO (2009; cf. Spotify), and one analysis that relates the poem to the writer's understanding of Pessoa's very unusual life (cf. 06.13.2011 entry, in bonsdias-clotildedias.blogspot.com).

Passing on to the poem's meter and rhyme, most lines can be construed to consist of fifteen syllables.⁴ Still, from time to time, one finds irregularities. For example, every syllable of lines 16 and 18 is unambiguous as far as meter is concerned, but one has fourteen, and the other has fifteen syllables:

14 Syllables, L. 16: Não¹ que²ro³ go⁴zo⁵ nem⁶ dor⁷, não⁸ que⁹ro¹⁰ vi¹¹da¹² nem¹³ lei¹⁴.

15 Syllables, L. 18: Que¹ro² dor³mir⁴ so⁵sse⁶ga⁷do⁸, sem⁹ na¹⁰da¹¹ que¹² de¹³se¹⁴jar¹⁵,

On the other hand, the meter of line 12 is opaque. Because it contains sequences of vowels between or among which either hiatus or crasis may occur, it can be interpreted as having as few as fourteen or as many as fifteen syllables:

14 Syllables, L. 12: E¹ co²me³cei⁴ a⁵ mo⁶rrer⁷ mui⁸to⁹ an¹⁰tes¹¹ de¹² ter¹³ vi¹⁴vi¹⁵do

15 Syllables, L. 12: E¹ co²me³cei⁴ a⁵ mo⁶rrer⁷ mui⁸to⁹ an¹⁰tes¹¹ de¹² ter¹³ vi¹⁴vi¹⁵do

Beyond these examples, Line 7 could contain as few as fifteen to as many as nineteen syllables:

15 Syllables, L. 7: O a¹mo²r é um³ so⁴no⁵ que⁶ che⁷ga⁸ pa⁹ra o¹⁰ pou¹¹co¹² ser¹³ que¹⁴ se é¹⁵;

19 Syllables, L. 7: O¹ a²mo³r é⁴ u⁵m⁶ so⁷no⁸ que⁹ che¹⁰ga¹¹ pa¹²ra o¹³ pou¹⁴co¹⁵ ser¹⁶ que¹⁷ se¹⁸ é¹⁹;

Portuguese rhyme may be assonantal, where the stressed vowel phonemes /i, e, ε, a, ɔ, o, u/ upon line-final repetition, constitute rhymes regardless of their surrounding consonants. That is, for example, *orelhUda* "big eared" could rhyme with *comUm* "common" because /u/ is stressed in both words, and even though the /u/ in

⁴ Pessoa, when writing as "ele mesmo," usually produced verses with rhyme and regular meter. Portuguese metrification is based on syllable counts: every syllable, up to the last stressed syllable of a line counts. Crasis, the conflation of two or more contiguous vowels into a single syllable, or hiatus, contiguous vowels as nuclei of different syllables, are phonological phenomena poets and teachers dealing with Portuguese metrics often exploit either to reduce or to expand syllable counts in specific metered lines.

⁵ The *-cei* ending the word *comecei* "I began / have begun" is a closed syllable. The vowel following it /a/, is, perforce, an independent syllable in normal speech. To count this sequence as a single syllable would be artificial. Also, the *-ui-* of *muito* "very, much" is normally a diphthong, however this word could be pronounced [ˈmũ.tũ], i.e. with no off-glide after /u/. In either case *muito* consists of only two syllables.

⁶ In these and subsequent examples, the underlining indicates single syllables owing to vocalic crasis.

orelhUda is oral and the /u/ in *comUm* is nasalized. Rhyme may be consonantal as well. In the latter case the rhyming vowels are the same, as are whatever consonants or vowels that may follow them: e.g., *elegAnte* “elegant” would rhyme with *andAnte* “errant”.

This poem’s rhyme scheme is more rigorously structured than its meter. In each stanza there are two “masculine” or oxytone rhymes and two “feminine” or paroxytone rhymes:

	End rhymes	
	Lines 1-2	Lines 3-4
Stanza 1	Oxytone /a/	Paroxytone /i/
	mar	vida
	desejar	seguida
Stanza 2	Paroxytone /i/	Oxytone /ɛ/
	rio	é
	vazio	fé
Stanza 3	Oxytone /ɔ/	Paroxytone /i/
	só	tido
	dó	vivido
Stanza 4	Paroxytone /a/	Oxytone /ei/
	passe	terei
	face	lei
Stanza 5	All Oxytone	
	mar	seu
	desejar	céu

Table. 1. End rhymes.

Notice that, save in Stanza 5, oxytone end rhyme alters with paroxytone rhyme in alternate lines of the poem. Oxytones occur in lines 1 and 2 of Stanzas 1 and 3, paroxytones in lines 1 and 2 of Stanzas 2 and 4, and all the rhymes are oxytone in stanza 5. The only (slight) irregularity in the end rhyme scheme occurs in lines 19 and 20, where Pessoa rhymes [e], the phoneme /e/ (as in English *mate*, without the off-glide) with [ɛ] the phoneme /ɛ/ (as in English *met*), i.e. he rhymes *seu* /'seu/ “3rd person’s” with *céu* /'sɛu/ “sky”.⁷ However, this poem’s rhyme scheme is more complicated than what we’ve seen so far. On closer inspection, one finds that the poem contains an internal rhyme scheme which parallels that of the end rhyme:

⁷ This appears to be a peculiarity of Pessoa’s versification. In poem 156 (PESSOA, 1960: 120), he rhymes *meu* /'meu/ “mine” with *céu*, as above. He (as Álvaro de Campos) also rhymes *satisfizesse* /satizfi'zɛsɛ/ “might satisfy” with *esse* /'ɛsɛ/ “that, in your domain.” He rhymes *desloco* /dez'lɔko/ (tonic /ɔ/) “I get up” with *louco* /'louko/ “crazy”, *pouco* /'pouko/ “scant”, and *foco* /'foko/ “focus”, all of which contain /o/. Students of Portuguese versification consider the rhyming of tense (close) and lax (open) vowels to be imperfect (RAMOS, 1966: 79; and CÂMARA, 1964: 300).

Line	Internal rhyme	End rhyme	Rhyme scheme
1	praia	mar	A
2	atraia	desejar	A
3	dia	vida	B
4	agonia	seguida	B
5	sombra	rio	C
6	alfombra	vazio	C
7	chega	é	D
8	nega	fé	D
9	morena	só	E
10	pequena	dó	E
11	ser	tido	F
12	morrer	vivido	F
13	jazo	passe	G
14	acaso	face	G
15	amor	terei	H
16	dor	lei	H
17	cercado	mar	A
18	sossegado	desejar	A
19	distância	seu	I
20	fragrância	céu	I

Table 2. Internal and external rhyme.

The internal rhyme parallels the end rhyme both in its scheme and in its imperfection: *chega* “satisfies” (L. 7) contains a stressed tense /e/, /ʃe.ga/, whereas its rhyme in line 8 is *nega* “denies”, whose stressed root vowel is /ɛ/, /nɛ.ga/. Even though Ramos and Câmara would consider this imperfect rhyme a lapse, counting from right to left, the first half of each line contains seven syllables⁸, the length of the *redondilha maior*, the most common line of Portuguese verse. With the poem cut in two at the internal rhyme, the second half of each line also becomes a *redondilha maior*. Once one acknowledges this virtuosity of versification, one no longer wonders why Adolfo Casais Monteiro included this poem in *Nossos Clássicos*’ series, a book that was also an introduction to Fernando Pessoa’s poetry.

know of no precedent for this sort of versification in Portuguese poetry, but Swahili poets have a similar verse form. It is called *shairi* in which “a stanza contains [...] lines of sixteen syllables each; each line is divided into two *vipande* of equal

⁸ There is one exception: In line 3 the word that rhymes with *agonia* in line 4 is *dia*, whose stressed vowel is /i/, minimally the 8th syllable, even if one invokes crasis in the phrase “Fa:reium₂ so:nh_o4” (4 syllables). The remainder also has four syllables: te:rei₂ meu₃ di_{4a}.

length, and the final syllable[s] of alternate *vipande* rhyme” (HINNEBUSCH, 1987: 269).⁹ However, Pessoa’s familiarity with *shairi* may not have come from Swahili poetry. In Zenith’s careful examination of Pessoa’s nine-year residence in Durban, South Africa, I have found no mention of Pessoa’s familiarity with or even interest in African languages, culture, or poetics. On top of which, Swahili is not native to South Africa. On the other hand, *shairi* poetry has its origins in the Arabo-Persian world, and Pessoa spent considerable time familiarizing himself with the *Rubáiyát of Omar Khayyam* (ZENITH, 716-717, 723, 786-787), and he delved into the intricacies of Persian versification around the time (1926-1929) he wrote “Aqui na orla da praia.”¹⁰

Having suggested an origin for this particular poem and its structure, one can ask, “How did Pessoa actually write this poem?” He could have written a ten stanza, forty-line poem consisting of regularly rhymed *redondilhas maiores*¹¹ then condensed the poem into the twenty-line poem under examination:

AQUI NA ORLA DA PRAIA

1R.M:	Aqui na orla de praia,	21R.M:	Sonho sem quase já ser,
2R.M:	Mudo e contente do mar,	22R.M:	Perco sem nunca ter tido,
3R.M:	Sem nada já que me atraia,	23R.M:	E comecei a morrer
4R.M:	Nem nada que desejar.	24R.M:	Muito antes de ter vivido.
5R.M:	Farei um sonho, terei meu dia,	25R.M:	Dêem-me, onde aqui jazo,
6R.M:	Fecharei a vida,	26R.M:	Só uma brisa que passe,
7R.M:	E nunca terei agonia,	27R.M:	Não quero nada do acaso,
8R.M:	Pois dormirei de seguida.	28R.M:	Senão a brisa na face.
9R.M:	A vida é como uma sombra	29R.M:	Dêem-me um vago amor
10R.M:	Que passa por sobre um rio	30R.M:	De quanto nunca terei
11R.M:	Ou como um passo na alfombra	31R.M:	Não quero gozo nem dor,
12R.M:	De um quarto que jaz vazio.	32R.M:	Não quero vida nem lei.
13R.M:	O amor é um sono que chega	33R.M:	Só, no silêncio cercado
14R.M:	Para o pouco ser que se é;	34R.M:	Pelo som brusco do mar,
15R.M:	A glória concede e nega;	35R.M:	Quero dormir sossegado,
16R.M:	Não tem verdades a fé.	36R.M:	Sem nada que desejar.

⁹ Since this approximates the structure of Pessoa’s poem, I decided to consider it an example of *shairi* and refer to its half lines with the Swahili term: *vipande* A for those *redonilhas maiores* on the left part of each line, and *vipande* B for those on the right.

¹⁰ What is known today about Pessoa and Khayyam owes immensely to the editions and research of Maria Aliete Galhoz (PESSOA, 2008). Regarding Pessoa’s years in Durban, the work of Hubert D. Jennings is crucial, among others. Issue 8 of the journal *Pessoa Plural* is dedicated to Jennings.

¹¹ The abbreviation R.M: in the following text stands for *redondilha maior*.

17R.M:	Por isso na orla morena	37R.M:	Quero dormir na distância
18R.M:	Da praia calada e só	38R.M:	De um ser que nunca foi seu,
19R.M:	Tenho a alma feita pequena,	39R.M:	Tocado do ar sem fragrância
20R.M:	Livre de mágoa e de dó.	40R.M:	Da brisa de qualquer céu.

In this version of the poem, the rhyme scheme is completely regular: ABAB CDCD EFEF GHGH IJJJ KLKL MNMN OPOP QAQA RSRS. Unambiguous lines yield seven syllables:

22R.M:	Per ₁ co ₂ sem ₃ nun ₄ ca ₅ ter ₆ ti ₇ do,
34R.M:	Pe ₁ lo ₂ som ₃ brus ₄ co ₅ do ₆ mar ₇ ,
36R.M:	Sem ₁ na ₂ da ₃ que ₄ de ₅ se ₆ jar ₇ ,
40R.M:	Da ₁ bri ₂ sa ₃ de ₄ qual ₅ quer ₆ céu ₇ .

The metric regularity of the four unambiguous lines above justifies using crasis to count metrically ambiguous lines as *redondilhas maiores*:

9R.M:	A ₁ vi ₂ da é ₃ co ₄ mo u ₅ ma ₆ som ₇ bra
19R.M:	Te ₁ nho a al ₂ ma ₃ fei ₄ ta ₅ pe ₆ que ₇ na,
20R.M:	Li ₁ vre ₂ de ₃ má ₄ gua e ₅ de ₆ dó ₇ ;
39R.M:	To ₁ ca ₂ do ₃ do ar ₄ sem ₄ fra ₆ grân ₇ cia

On the other hand, line 5R.M has nine syllables:

5R.M:	Fa ₁ rei ₂ um ₃ so ₄ nho _{5,12} te ₆ rei ₇ meu ₈ di _{9a} .
-------	---

And line 6R.M: has only five:¹³

6R.M:	Fe ₁ cha ₂ rei ₃ a ₄ vi ₅ da
-------	---

I believe that these lines' irregularities were purposeful rather than inadvertent. Pessoa was too great a versifier not to have intended them. One could construe lines 5R.M and 6R.M to be three lines containing four syllables each:

5R.M:	Fa ₁ rei ₂ um ₃ so ₄ nho,
5R.M:	Te ₁ rei ₂ meu ₃ di _{4a} ,
6R.M:	Fe ₁ cha ₂ rei ₃ a ₃ ¹⁴ vi _{4da} ,

On the other hand, to make a *redondilha maior*, Pessoa could have written line 6R.M as either:

6R.M':	Fe ₁ cha ₂ rei ₃ a ₄ mi ₅ nha ₆ vi _{7da} , "I will close <i>my</i> life,"
--------	--

¹² To count the sequence *-rei um* a single syllable would, as in note 4, be artificial.

¹³ This is a *redondilha menor*.

¹⁴ Forced crasis.

Or:

6R.M': E₁ fe2cha3rei₄ mi5nha6 vi7da, "And I will close *my* life,"

Either rewrite would not alter the line's meaning and would render the line a legitimate *redondilha maior*. Likewise, Line 5R.M. could have appeared as:

5R.M': Fa1rei₂ so3nhos₄, te5rei₆ di7as. "I'll make dreams, I'll have some days,"

Which would turn it into an unambiguous *redondilha maior* with minimal change of meaning.

Whereas restructuring the poem into quatrains of (mainly) *redondilhas maiores* changes the visual effect of the poem considerably; whereas it also motivates different punctuation; and whereas it creates a different thematic division of the poem; the poem's reading remains relatively straightforward and unambiguous, albeit a bit more lively. There is, in addition, one more wrinkle to this text, which, combined with the author's metric and rhyming virtuosity, further justifies Casais Monteiro's including it in Nossos Clássicos's series.

Given that it makes sense to consider this poem as having been composed as a set of sequential *redondilhas maiores* with alternating rhyme, *vipende A* and *vipende B* also make sense as independent poems:

Vipende A		Vipende B	
AQUI NA ORLA DA PRAIA		MUDO E CONTENTE DO MAR	
1R.M:	Aqui na orla de praia,	2R.MB:	Mudo e contente do mar,
3R.M:	Sem nada já que me atraia,	4R.MB:	Nem nada que desejar,
5R.M:	Farei um sonho, terei meu dia,	6R.MB:	Fecharei a vida,
7R.M:	E nunca terei agonia.	8R.MB:	Pois dormirei de seguida.
9R.M:	A vida é como uma sombra	10R.MB:	Que passa por sobre um rio
11R.M:	Ou como um passo na alfombra	12R.MB:	De um quarto que jaz vazio?
13R.M:	O amor é um sono que chega	14R.MB:	Para o pouco ser que se é,
15R.M:	A glória concede e nega.	16R.MB:	Não tem verdades a fé.
17R.M:	Por isso na orla morena	18R.MB:	Da praia calada e só,
19R.M:	Tenho a alma feita pequena,	20R.MB:	Livre de mágoa e de dó,
21R.M:	Sonho sem quase já ser,	22R.MB:	Perco sem nunca ter tido
23R.M:	E comecei a morrer.	24R.MB:	Muito antes de ter vivido.
25R.M:	Dêem-me, onde aqui jazo,	26R.MB:	Só, uma brisa que passe,
27R.M:	Não quero nada do acaso,	28R.MB:	Senão a brisa na face
29R.M:	Dêem-me um vago amor	30R.MB:	De quanto nunca terei,
31R.M:	Não quero gozo nem dor.	32R.MB:	Não quero vida nem lei.

33R.M:	Só, no silêncio cercado	34R.MB	Pelo som brusco do mar,
35R.M:	Quero dormir sossegado	36R.MB	Sem nada que desejar,
37R.M:	Quero dormir na distância	38R.MB	De um ser que nunca foi seu,
39R.M:	Tocado do ar sem fragrância	40R.MB	Da brisa de qualquer céu.

And one can see that, with only slight changes in punctuation and capitalization, vipende A is a coherent poem. Vipende B is, likewise, a coherent poem. Except for line 5R.MA, every line in can be a redondilha maior. Line 5R.MA “Farei [...] dia,” even with a forced crasis between *Farei* and *um*, has eight syllables.

Without altering a word in these lines, adding a question mark at the end of line 2R.MB of stanza 2, turns two adjective clauses and a prepositional phrase into a rhetorical question. The only other apparent aberrancy in this vipende is the final stanza that consists of prepositional phrases.

It is totally reasonable to assume that Pessoa wrote the final stanza of “Mudo e contente do mar” without complete sentences intentionally. Entire stanzas consisting of no complete sentence were not unusual in Pessoa’s poetry. Consider two examples which reiterate themes present in the respective poems but that contain no finite verb: “Viajar! Perder países! | Ser outro constantemente, | Por a alma não ter raízes | De viver de ver somente!” (PESSOA, 1960: 107-108) and: “O céu, azul de luz quieta. | As ondas brandas a quebrar, | Na praia lúcida e completa | Pontos de dedos a brincar” (PESSOA, 1960: 120).

The first stanza identifies the poet’s persona as quiet, without desire, and ready to end life. In the final stanza the persona, identified in the previous stanzas as the 1st person singular by the verb forms, has disappeared. The prepositional phrases stand alone, modifying nothing. They have no definite anchor in the poem and create the effect of trailing off into vagueness and oblivion. They are like the coda of a romantic song that, as it repeats fragments of the song’s themes and lyrics, fades into silence. (This poem has been set to music; see CAETANO, 2009).

These are my translations of vipendes A and B:

Vipende A	Vipende B
DOWN HERE AT THE EDGE OF THE SHORE	SILENT AND AT PEACE WITH THE SEA
Down here at the edge of the shore, With nothing for me to search for, I’ll have my day, I’ll fantasize, And never shall I agonize.	Silent and at peace with the sea, Without any desire in me, I’ll end my stay, Since I’ll go to sleep right away.
This life is like a piece of shade, Or on a carpet, footsteps made; Love is a sleep that satisfies; Glory concedes and denies.	What over a river may glide In a room with nothing inside? For the paltry being one is, There’s no truth in a faith like this.

Therefore, on this edge of brown
I have my soul quite toned down,
I dream without being, almost,
I've begun to give up the ghost.

You may give me, where I here lie,
I want nothing dropped from the sky;
You may give me a love so faint;
I want neither pleasure nor plaint.

Alone, in the silence surrounded,
I long to sleep unconfounded,
I long to sleep in the distance
Caressed by air lacking fragrance.

On the quiet and lonely shore
Free from sorrow and pain once more,
I'm losing without having had,
Much before I've ever been glad.

Just get me a breeze to blow by,
Except that breeze in my eye;
Of all I shall never savor,
I want neither life nor favor.

By the savage sound of the sea,
Without any desire in me,
Of a being never his own,
From the breeze of some sky alone.

"Aqui na orla da praia" turns out to be four poems in one text. The first poem is most certainly an approximation of *shairi* versification. Poem 2 is a somewhat more buoyant reformulation of the *shairi* text in eight quatrains of (mainly) *redondilhas maiores*. And with minimal changes in punctuation, *vipandes A* and *B* of poem 1 turn out to be coherent poems in their own right.

To a certain extent, these four poems mirror their creator, Fernando António Nogueira Pessoa, who wrote poetry under the authorship of four main heteronyms: Fernando Pessoa (*ele mesmo*), Alberto Caeiro, Ricardo Reis, and Álvaro de Campos. Of these four, *ele mesmo*, the rhymer and metrician, authored this poem (or these poems).

As far as ideation and poetic resonance are concerned, "Aqui na orla da praia" in any of its instantiations is hardly Pessoa at his best. As I maintain above, anyone who has spent an hour or two reading his poetry recognizes in these four poems themes recurrent throughout his opus. Beyond this, some of his lines, while they fit the various rhyme schemes and metrics, are rather commonplace: *Terei meu dia; A gloria concede e nega; Não tem verdades a fé; and Não quero vida nem lei*. All that is remarkable in the poems is their form.

The original poem is tedious. When rephrased in *redondilhas maiores* it is more sprightly. *Vipande A* is metrically almost flawless. And *Vipende B* is more dreamy than the others. In their entirety, Pessoa shows himself to be in total control of the language and its versification. In his better work he shows himself to be, beyond his simple, straightforward vocabulary and versification, a profound perceiver and communicator of humanity's paradoxes and contradictions. Direct access to his other verse, thought, and apperceptions alone makes learning Portuguese worth the effort.

Bibliography

- BLANCO, José (2008). *Pessoana*; vol. I, Bibliografia passiva, selectiva e temática; vol. II, Índices. Lisboa: Assírio & Alvim.
- CAETANO, Jardel (2009). *Cancioneiro: songs based on poems of Fernando Pessoa*. Listen to “Aqui na orla da praia” on Spotify. <https://open.spotify.com/album/1txtj4GzzKflQHjoktpzj>
- CÂMARA, Joaquim Mattoso (1964). *Dicionário de filologia e gramática referente à língua portuguesa*. Fortaleza: J. Ozon. 2nd ed.
- CESARINY, Mário (2017). *Poesia*. Edited by Perfecto E. Cuadrado. Includes: *O virgem negra*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- HINNEBUSCH, Thomas J. (1987). “Swahili.” *Languages and their Status*. Edited by Timothy Shopen. Philadelphia: University of Pennsylvania Press [Cambridge: Winthrop Publishers, 1979], pp. 209-291. https://www.google.com.co/books/edition/Languages_and_Their_Status/zIJu4xAFcIwC
- PESSOA, Fernando (2023). *Cartas de amor*. Edited by Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (2014). *Obra completa de Álvaro de Campos*. Edited by Jerónimo Pizarro and Antonio Cardiello. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (2008). *Rubaiyat*. Edited by Maria Aliete Galhoz. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (1998). *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da presença*. Edited by Enrico Martins. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda
- ____ (1971). *Selected Poems by Fernando Pessoa*. Translated by Edwin Honig, with an introduction by Octavio Paz. Chicago: The Swallow Press.
- ____ (1971). *Selected Poems*. Edited and translated by Peter Rickard. Austin: University of Texas Press. <https://archive.org/details/selectedpoems0000pess/page/n5/mode/2up>
- ____ (1960). *Obra Poética*. Edited by Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: J. Aguilar.
- ____ ([1957] 1965). *Poesia*. Edited by Adolfo Casais Monteiro. Rio de Janeiro: Livraria Agir. Nossos Clássicos. 3rd ed.
- ____ (1942). *Poesias*. Edited by Luiz de Montalvor and João Gaspar Simões. Lisboa: Ática.
- RAMOS, Feliciano (1966). *Breves noções de poética e estilística*. Braga: Livraria Cruz.
- SOUSA, Rui (2024). *Cesariny e o Monstro Pessoa: (re)visões de Fernando Pessoa na obra de Mário Cesariny (1944-2006)*. Lisboa: Tinta-da-china.
- WOODS, Michael (1972). “Mod and Great” [book review]. *New York Review of Books*, 21 Sept., pp. 19-22. <https://www.nybooks.com/articles/1972/09/21/mod-and-great/>
- ZENITH, Richard (2021). *Pessoa: A Biography*. New York: Liveright Publishing Corporation.

ARTHUR BRAKEL, Ph.D. in Portuguese and Linguistics (University of Wisconsin), M.A. in Portuguese, B.A. in Latin American Studies (University of New Mexico). He has taught Spanish, Portuguese (language and literature), and Linguistics at Kent State University, SUNY-Albany, the University of Michigan (Ann Arbor), the Federal University of Pernambuco, and Albion College. His publications cover a range of topics including Hispanic, Portuguese, and Theoretical Linguistics, Brazilian and Portuguese Literature, as well as Mexican–American Literature and Contemporary Spanish Drama. He retired from teaching in 2008.

ARTHUR BRAKEL, Ph.D. em Linguística Portuguesa (Universidade de Wisconsin), M.A. em Português, B.A. em Estudos Latino-americanos (Universidade do Novo México). Ensinou Espanhol, Português (língua e literatura) e Linguística na Kent State University, SUNY-Albany, Universidade de Michigan (Ann Arbor), Universidade Federal de Pernambuco, e Albion College. Suas publicações abrangem Linguística Hispânica, Portuguesa e Teórica, Literatura Brasileira e Portuguesa, bem como Literatura México-Americana e Drama Espanhol Contemporâneo. Aposentou-se do magistério em 2008.

Poemas em cinza e ouro: O itinerário português de Ronald de Carvalho

[Poems in ash and gold:
Ronald de Carvalho's Portuguese Journey]

Fernando Carmino Marques*
Jerónimo Pizarro**

Palavras-chave

Ronald de Carvalho, Poesia, Portugal, Fernando Pessoa, Vitorino Nemésio, *A Águia*.

Resumo

Neste artigo, sobre a receção da poesia de Ronald de Carvalho em Portugal, destacam-se os poemas que o poeta brasileiro deu à estampa entre 1914 e 1921, nomeadamente a través da revista *A Águia*, e algumas reações críticas que a sua poesia suscitou. Alguns desses poemas foram incluídos em *Poemas e Sonetos* (1919), com notáveis variações. Nos Anexos figura uma carta de Fernando Pessoa para Ronald de Carvalho, sobre o livro *Luz Gloriosa* (1913), que merecia ser reeditada (o rascunho e a versão enviada), e outra póstuma, para o mesmo destinatário, redigida por Vitorino Nemésio, em que o escritor açoriano defende que Portugal e o Brasil se devem unir na defesa e afirmação da sua língua comum sem prejuízo das diferenças entre os seus falantes.

Keywords

Ronald de Carvalho, Poetry, Portugal, Fernando Pessoa, Vitorino Nemésio, *A Águia*.

Abstract

In this article, focusing on the reception of Ronald de Carvalho's poetry in Portugal, particular attention is given to the poems that the Brazilian poet published between 1914 and 1921, especially through the magazine *A Águia*, as well as some critical reactions that his poetry elicited. Some of these poems were included in *Poemas e Sonetos* (1919), with notable variations. In the Appendices, there is a letter from Fernando Pessoa to Ronald de Carvalho about the book *Luz Gloriosa* (1913), which deserves to be republished (both the draft and the sent version), and a posthumous letter to the same recipient, written by Vitorino Nemésio. In this letter, the Azorean writer argues that Portugal and Brazil should unite in defending and promoting their common language, without disregarding the differences between their speakers.

* Universidade de Atenas.

** Universidad de los Andes, Departamento de Humanidades y Literatura; colaborador do Centro de Estudos de Teatro e do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias.

Poucos dias depois da publicação do primeiro número de *Orpheu* (março de 1915) a revista *A Águia* assinalava na sua recensão bibliográfica o primeiro livro de Ronald de Carvalho, *Luz Gloriosa*, como uma obra original em que predominam o ritmo, a cor e a beleza da expressão “deste nosso irmão de além mar”: “Ritmo, côr, beleza da expressão – perpassam pela *Luz Gloriosa* como bizarras scintilações de pedras finas” (*A Águia*, n.º 40, abril de 1915: 168; <https://purl.pt/12152>).

Carvalho, que junto a Luís de Montalvor foi um dos diretores de *Orpheu*, já tinha publicado em janeiro de 1915 na revista *A Águia*, então dirigida por Teixeira de Pascoas e o pintor António Carneiro, um artigo intitulado “O Irreal na Arte”, em que comentando uma exposição realizada no Rio de Janeiro, em 1914, descrevia o pintor nascido em Amarante como “o maior criador de coloridos depois do Sol” (*A Águia*, n.º 37, janeiro de 1915: 32).¹

Em 1916, numa outra revista portuguesa, *Alma Nova*, Carvalho publicou uma iluminura poética em forma de soneto para D. Quixote, com o título “A Estrada sem Fim”, poema que tencionava incluir num futuro seu livro intitulado *Do Amor*, projeto editorial que aparentemente não chegou a concretizar (*Alma Nova*, ano II, n.º 4, abril, 1916, p. 55; <https://purl.pt/27274>)². Nesse mesmo número, um dos diretores da revista, Mateus Moreno³, apresentou na sua “Crónica do mês”, de forma vaga e entusiasta, Ronald de Carvalho como um dos maiores poetas novos do Brasil: “Autor de um livro precioso [*Luz Gloriosa*], onde cada uma das suas poesias é uma verdadeira grinalda de Sól a engalanar a Vida” (p. 62). E Mateus Moreno prossegue afirmando que se não bastasse a leitura do soneto “A Estrada sem Fim” para se ter uma clara demonstração do talento do jovem poeta, o “Soneto Verde”, extraído de *Luz Gloriosa*, seria a prova evidente desse talento. “Poeta forte, insaciável, cheio da luz gloriosa do talento, Ronald de Carvalho, honrando as letras modernas do Brasil, é bem a expressão colorida e arrebatadora do Poeta dos nossos dias” (p. 62). Admiração que levou o crítico a publicar na íntegra o soneto em questão, segundo Moreno, um “glorioso hossana” e uma “inconfundível joia”.⁴

¹ Esta publicação não seria a única de Ronald de Carvalho na revista portuense, pois nela publicou em diversas ocasiões: cf. os números 31 (julho de 1914, p. 16; cf. Fig. 3); 37 (janeiro e 1915, pp. 30-33); 39 (março de 1915, pp. 114-116; cf. Figs. 11a, 11b e 11c); 42 (junho de 1915, pp. 242-243; cf. Figs. 8a e 8b); 43 (julho de 1915, pp. 22-24); 51 (março de 1916, p. 86; cf. Fig. 6); 109-111 (janeiro-março de 1921, pp. 86-88) e 112-144 (abril-junho de 1921, pp. 122-123; cf. Figs. 12a e 12b). Cf. https://pt.revistasdeideias.net/pt-pt/a-aguia/index/aut_0000028908/author

² Veja-se a revista completa na página da Hemeroteca Digital (Lisboa): https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/AlmaNova/IIserie/N04/N04_master/AlmaNovaIIserieN04.pdf

³ Sobre Mateus Martins Moreno (1892-1970) consulte-se este recurso: <https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/RecursosInformativos/Dicionariojornais/Textos/AlmaNovaIIserieN04.pdf>

⁴ Nessa mesma crónica Mateus Moreno refere-se ao suicídio de Sá-Carneiro nestes termos: “Encerramos, porém, este mês, com duas notas de tristeza: – a morte da querida avosinha do nosso compatriota A. Bustorff e o suicidio, em Paris, do malogrado moço poeta Mário de Sa-Carneiro” (p. 62).

Soneto Verde

Velha galéra... ao Mar... reteza teos cordames,
 cada véla é uma estrofe onde o vento soluça...
 Molha a carena e zarpa... a indolencia aos infames...
 tua audácia hade ser uma gloria inconcussa...

Sonha minas de luz... evoca áureos enxames
 de thesouros senfim... aceita a escaramuça
 dos arrecifes máos... e entre as ondas acclames
 o ouro flavo do Sól que, entre os longes, se imbuça...

Regouge o temporal no Silencio das agoas,
 esmechando calháos... estilhaçando mastros...
 corre sobre os parceis... afóga as tuas maguas...

Has de chegar ao termo... é breve a estrada... avança...
 — E, embôra fôsse longa... e subisse entre os astros
 tinhas, velha galéra, o infinito... a esperança...

Na página anterior a revista incluiu uma caricatura, assinada por Machado (Fig. 1), do jovem poeta Ronald de Carvalho:



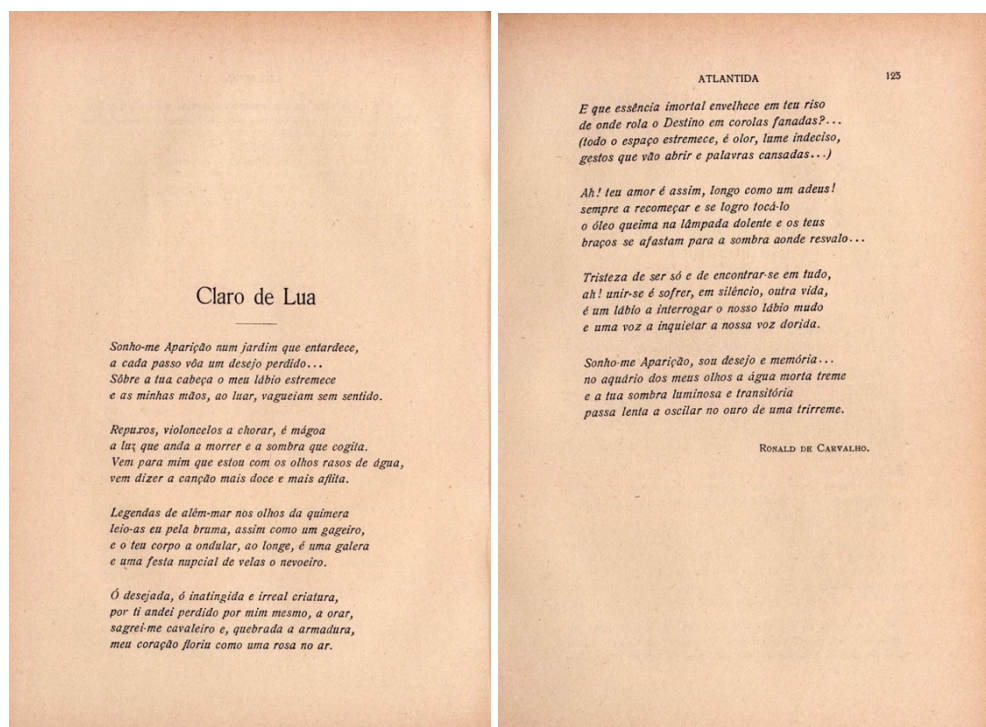
Fig. 1. Caricatura.
 (Alma Nova, n.º 4, p. 61)

Assim ficou apresentado e publicado, em março de 1916, o autor de *Luz Gloriosa*.

Alguns meses depois, em dezembro de 1916, foi a vez de Luís de Montalvor, que apresentou a arte de Ronald de Carvalho aos leitores da revista *Atlântida*, apresentação seguida da publicação do poema “Claro de Lua” (Figs. 2a e 2b). Para exprimir o efeito encantatório que a poesia de Ronald de Carvalho sobre ele exerce, Montalvor vê nas palavras de Mallarmé, “Le silence, seul luxe après les rimes”, aquelas que melhor descrevem ou sugerem “a sensibilidade scheherazasca dêsse poeta de essência superior que é Ronald de Carvalho” (*Atlântida*, ano II, vol. IV, n.º 14, 1916, p. 119; <https://purl.pt/22834>)⁵. Embora reconheça a impossibilidade de apreender por palavras a sensibilidade feminina, ilimitadamente imaginativa de Ronald de Carvalho, que só um silêncio místico permite aproximar, Montalvor

⁵ Veja-se a revista completa na página da Hemeroteca Digital (Lisboa): https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/obras/atlantida/N14/N14_item1/P41.html

considera três aspetos essenciais na obra desse poeta: “E são exactamente o vago, o irreal, o artifício, os três elementos principais da sua obra” (p. 120).⁶ Cada um destes elementos exercendo uma função específica. O vago e o irreal seriam o fundo; enquanto o aspeto formal, ou estético, estaria reservado ao artifício: “a imagem perdendo a sua íntima presença, o poder das analogias contrastando” (p. 120). Isto porque para Ronald de Carvalho toda a obra de arte teria uma origem divina, uma espécie de fatalidade do subconsciente, cabendo ao poeta fazer a “transplantação do divino para o real” (p. 120), recorrendo à “evocação do mistério pelo símbolo”, e ao ritmo suscetível de comunicar uma sensação: “Que é o seu simbolismo senão a evocação do mistério pelo símbolo, a comunicação de uma sensação pelo ritmo?” (p. 120). Tão exuberante, esplendoroso e feérico seria o talento poético de Ronaldo de Carvalho, que Montalvor, associando o homem à obra (“a sua obra é ele com todos os seus sentimentos”), não hesita em ver nela a concretização de um génio, cujas faculdades tornam o seu autor a convergência de todas as gerações modernas: “O génio evocador, o poder artístico e espiritual que o tornam no Zodíaco de todas as gerações modernas em signo quimérico de um mistério alado...” (p. 120).



Figs. 2a e 2b. “Claro de Lua” (*Atlântida*, n.º 14, Dez. 1916, pp. 122-123)

⁶ Mais tarde, em artigo publicado no *Diário de Notícias* (22 de fevereiro de 1935) noticiando a morte de Ronald de Carvalho, Luís de Montalvor considera que os três elementos essenciais da poesia de Carvalho eram então o vago o irreal e o heroico.

Claro de Lua

Sonho-me Aparição num jardim que entardece,
a cada passo vòa um desejo perdido...
Sôbre a tua cabeça o meu lábio estremece
e as minhas mãos, ao luar, vagueiam sem sentido.

Repuxos, violoncelos a chorar, é mágoa
a luz que anda a morrer e a sombra que a cogita.
Vem por mim que estou com os olhos rastos de água,
vem dizer a canção mais doce e mais aflita.

Legendas de além-mar nos olhos da quimera
leio-as eu pela bruma, assim como um gageiro,
e o teu corpo a ondular, ao longe, é uma galera
e uma festa nupcial de velas e nevoeiro.

Ó desejada, ó inatingida e irreal criatura,
por ti andei perdido por mim mesmo, a orar,
sagrei-me cavaleiro e, quebrada a armadura,
meu coração floriu como uma rosa no ar.

E que essência imortal envelhece em teu riso
de onda rola o Destino em corolas fanadas?...
(todo o espaço estremece, é olor, lume indeciso,
gestos que vão abrir e palavras cansadas...)

Ah! teu amor é assim, longo como um adeus!
sempre a recomçar e se logro tocá-lo
o óleo queima na lâmpada dolente e os teus
braços se afastam para a sombra onde resvalo...

Tristeza de ser só e de encontrar-se em tudo,
ah! unir-se é sofrer, em silêncio, outra vida,
é um lábio a interrogar o nosso lábio mudo
e uma voz a inquietar a nossa vida dorida.

Sonho-me Aparição, sou desejo e memória...
no aquário dos meus olhos a água morta treme
e a tua sombra luminosa e transitória
passa lenta a oscilar no ouro de uma trirreme.

RONALD DE CARVALHO

Estas sucessivas demonstrações de entusiasmo parecerem, no entanto, não ter correspondência com a crítica que Fernando Pessoa faz num rascunho de carta para Ronald de Carvalho (cf. Fig. 15a a 15d; Anexo 1).

De facto, longe da vaga e admirativa adjetivação dos redatores de *A Águia* e de *Alma Nova* e da espiral metafórica simbolista de Luís de Montalvor, a opinião de Fernando Pessoa sobre a poesia de Ronald de Carvalho contrasta fortemente com a dos críticos citados. Para Pessoa, *Luz Gloriosa* é um livro em que se encontram “imperfeições e inacabamentos” (PESSOA, 1967: 135; cf. Anexo 1) nos versos, um livro de um poeta em construção: “Ha em si o com que os grandes poetas se fazem” (1967: 136). E mesmo se reconhece beleza ao livro, para Pessoa *Luz Gloriosa* é a obra de um poeta que ainda se não encontrou. Ciente do efeito que as palavras da sua carta poderiam ter, e como que justificando a sua opinião junto de quem o não conhecia pessoalmente, Pessoa descreve-se como “o mais severo dos criticos que te-em havido” (1967: 136), aconselhando Ronald de Carvalho a não ceder ao impulso da inspiração sem antes ter refletido sobre essa mesma inspiração: “Ha grande prazer esthetico às vezes em deixar passar sem a exprimir uma emoção cuja passagem exige palavras” (1967: 136)⁷. Frase que Pessoa, logo a seguir completa, acrescentando que só aponta os erros a quem na verdade é poeta, pois considera inútil apontar os erros a quem somente sabe errar: “Para que notar os erros d’aquelles

⁷ O rascunho desta carta difere da versão enviada e publicada com o título “Carta inédita de Fernando Pessoa a Ronald de Carvalho” (*Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 12-13 de fevereiro de 1955; transcrita por Arnaldo SARAIVA em *O modernismo brasileiro e o modernismo português* (1986: 28-31). Ver: Anexo 2.

que não teem em si senão o geito de errar?” (1967: 137). Para fundamentar as suas observações, Pessoa destaca em *Luz Gloriosa*, os poemas sobre o Cais e o Outono, e alguns versos, como “cahido dos deuses como o que é azul no ceu nos intervallos da tormenta” (1967: 136).⁸

Estas observações precedem um longo parágrafo em que, recordando a infância como um período de magia irremediavelmente perdido, de que resta apenas o exílio e a dor de ser, Pessoa diz rever-se na poesia de Ronald Carvalho e assim com ele partilhar num jardim imaginado uma fuga ao real: “Por certo que outrora nos encontrámos e entre sombras de alamedas dissemos um ao outro em segredo o nosso commum horror á Realidade” (PESSOA, 1967: 137). Um jardim imaginado que acabou por se sobrepor à razão, à crítica imparcial que Pessoa tencionava fazer. Veja-se a este respeito uma frase que se encontra na versão enviada e publicada na *Tribuna da Imprensa* do Rio de Janeiro (ver nota 7; cf. Anexo 2), mas não no rascunho publicado em 1967, em *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*: “Reparo de repente que a minha imaginação, à expensa da minha inteligência, fez uma crítica ao seu Livro” (PESSOA, 1986: 31).

Por conseguinte, é por um momento de prosa poética que Pessoa subtilmente critica o livro que Luís de Montalvor lhe fizera chegar às mãos (“Ha mezes já que o Luiz de Montalvôr me fez chegar aos olhos o seu Livro”) e que tardou em comentar por hesitar sobre o que poderia dizer: “tenho demorado o agradecimento para além dos limites que se usam [...]. Não sei que lhe diga do seu livro, que seja bem um ajuste entre a minha sensibilidade e a minha intelligencia” (PESSOA, 1967: 135). Um equilíbrio que leva Pessoa a expor o que sente através de uma crítica direta logo atenuada pelo poder evocativo da carta enviada, em que prevalece mais o poeta que o crítico. Afinal, tinham convivido num “jardim antiquissimo”, antes de que o Mundo criasse a necessidade de ser “creado por Deus” (PESSOA: 1986: 31; falta no livro de 1967, mas não no Anexo 1).

⁸ O primeiro poema que Pessoa refere é provavelmente “Agoa Marinha” que tem por início o verso: “... Foste... e fiquei, e o caes ficou tambem commigo”; o segundo é mais difícil de reconhecer, pois são vários os poemas sobre o outono no livro de Ronald de Carvalho. O exemplar de *Luz Gloriosa* que se encontra na biblioteca particular de Pessoa (<https://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-93>) apresenta vários sublinhados de versos e de estrofes. É provável que alguns dos versos sublinhados, pelo seu efeito estético, rítmico e sonoro (nem sempre bem conseguido), possam ser aqueles que Pessoa considerava imperfeitos e inacabados. Entre eles poderíamos destacar, do poema “Rythmos rusticos”, os seguintes: “A aza dos moinhos garatuja no ar | linhas nervozas... cruces dolorosas...” (p. 43 [do pdf]); ou de “Versos sem rumo”, estes: “O espelho... a Vida... tudo é um reflexo no ar... a esmo...” (p. 103 [do pdf]); ou de “Sonata sem rythmo”, estes: “Chego á beira do cáes... o meu olhar resfrio” [...] “A Saudade do Sól fala na alma da tarde | naquelle ambiente rôxo-frio”. (Outros sublinhados, porém, evidenciam uma certa afinidade com temas recorrentes em Pessoa e heterónimos, como estes que extraímos do último poema de *Luz Gloriosa*: “Minha Vida interior corre longe da vida | Fi-la na extrema-uncção das magnolias ao Poente”; ou “e meu olhar é o meu maior e único amigo” (versos de “Legenda”; p. 137 [do pdf]).

Antes e depois desta longa carta, cujo rascunho não foi publicado na íntegra em 1967, e que precedeu de pouco tempo o lançamento de *Orpheu*, Pessoa refere ainda Ronald de Carvalho em duas cartas enviadas a Armando Côrtes-Rodrigues. Na primeira, datada de 19 de fevereiro de 1915 (seis dias antes da carta enviada ao poeta brasileiro), Carvalho é apresentado como um poeta “nosso” e interessante; na segunda, de 4 de março de 1915, Pessoa mostra-se confiante em que Carvalho poderá angariar assinantes para o *Orpheu* no Brasil: “Parece-me, isto sobretudo por causa da venda e das assinaturas no Brasil, que o Luís de Montalvor (diretor em Portugal), que esteve bastante tempo no Brasil, e o Ronald de Carvalho, diretor do Brasil, devem conseguir obter” (PESSOA, 1985: 57).

Nos anos seguintes e sem ter participado no segundo número de *Orpheu*, Ronald de Carvalho continuou a publicar e a ser referido ocasionalmente em Portugal. Em 1924, António Ferro (*Diário de Notícias* de 31 de maio, de 1924) escrevendo sobre a nova literatura brasileira, diz que Ronald de Carvalho ama o presente sem desdenhar o passado, e considera *Epigramas Irónicos e Sentimentais*, que Carvalho acabava de publicar, um livro admirável “onde o Brasil é desenhado a quatro traços à japonesa, à maneira de Fujita”. Dois anos depois, para José Osório de Oliveira, Carvalho é o menino bonito, “l’enfant gaté”, da celebridade (*Literatura Brasileira*, Lisboa, 1926; texto reproduzido por SARAIVA, em *O modernismo brasileiro e o modernismo português*, 1986: 107)

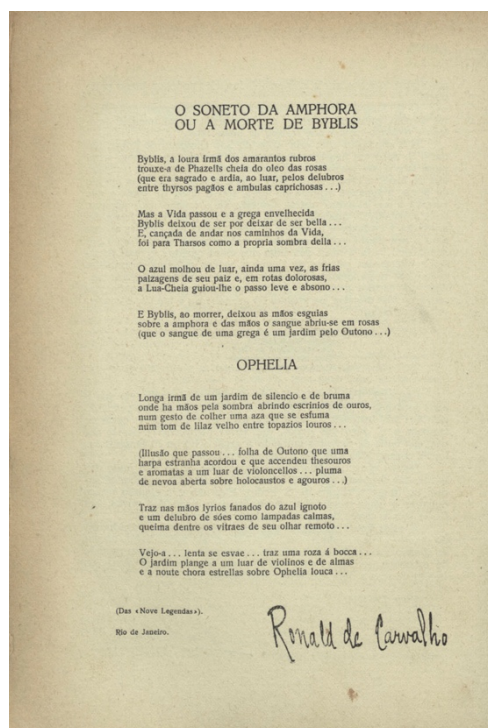


Fig. 3. “O soneto da amphora ou a morte de Byblis” e “Ophelia”
(A *Águia*, n.º 31, Jul. 1914, p. 16)

De Ronald de Carvalho, entre 1915 e 1921, encontram-se poemas e artigos na revista *A Águia*, onde, já antes de *Orpheu* tinha publicado dois sonetos (“O soneto da Amphora ou A Morte de Byblis” e “Ophelia”; de um anunciado conjunto intitulado *Nove Legendas* que, como *Do Amor*, não chegou a concretizar; *A Águia*, n.º 31, julho de 1914, p. 16; <https://purl.pt/12152>), e na revista *Atlântida* o poema “Claro de Lua”, já mencionado anteriormente.

Soneto da Amphora ou A Morte de Byblis

Byblis, a loura irmã dos amarantos rubros
trouxe-a de Phazelis cheia do óleo das rosas
(que era sagrado e ardia, ao luar, pelos delubros
entre thyrsos pagãos e ambulas caprichosas...)

Mas a Vida passou e a grega envelhecida
Byblis deixou de ser por deixar de ser bella...
E, cansada de andar nos caminhos da Vida,
foi para Tharsos como a propria sombra della...

O azul molhou de luar, ainda uma vez, as frias
paisagens do seu paiz e, em rotas dolorosas,
a Lua-Cheia guiou-lhe o passo leve e absono...

E Byblis, ao morrer, deixou as mãos esguias
sobre a amphora e das mãos o sangue abriu-se em rosas
(que o sangue de uma grega é um jardim pelo Outono...)

Ophelia

Longa irmã de um jardim de silencio e de bruma
onde ha mãos pela sombra abrindo espinhos de ouros,
num gesto de colher uma aza que se esfuma
num tom de lilaz velho entre topázios louros...

(Ilusão que passou... folha de Outono que uma
harpa estranha acordou e que accendeu thesouros
e aromatas a um luar de violoncellos... pluma
de nevoa aberta sobre holocaustos e agouros...)

Traz nas mãos lyrios fanados do azul ignoto
e um delubro de sóes como lampadas calmas,
queima entre os vitraes de seu olhar remoto...

Vejo-a... lenta se esvae... traz uma roza á bocca...
O jardim plange a um luar de violinos e de almas
e a noute chora estrellas sobre Ophelia louca...

Ao verificarmos a colaboração poética em revistas portuguesas, incluindo *Orpheu*, surpreende descobrir que apenas “Genese” (este com mais significativas alterações, lexicais e de pontuação) e “Balada” (com uma alteração entre a segunda e a terceira estrofe) foram depois incluídos no livro *Poemas e Sonetos* (Rio de Janeiro: Leite

Ribeiro & Maurillo, 1919; cf. <https://digital.bbm.usp.br/>). Reproduzimos em paralelo as duas versões dos respectivos poemas:

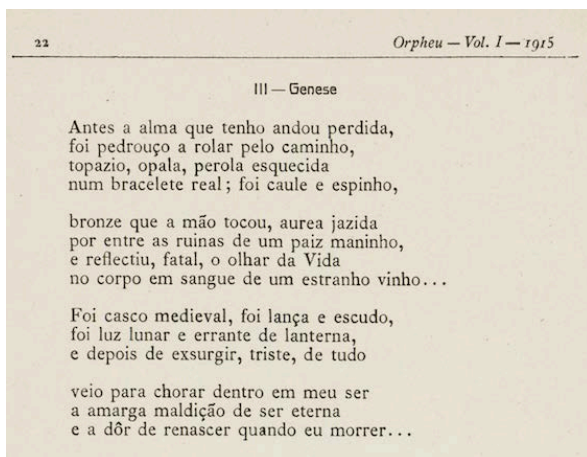


Fig. 4. *Orpheu*, n.º 1, 1915, p. 22.

Antes, a alma que tenho andou perdida.
Por que mundos rolou, que mão subtil
Poz tão nobre fulgor, e estranha vida,
Nesse bocado de ouro e barro vil?

De certo, arvore foi: verde jazida
De ninhos, sob o céu de espuma e anil.
E foi grito de horror, na ave ferida,
E, na canção de amor, sonho febril!

Foi desespero, sofrimento mudo,
Ódio, esperança que tortura e inferna;
E, depois de exsurgir, triste, de tudo,

Veio para chorar dentro em meu ser,
A amarga maldição de ser eterna,
E a dor de renascer, quando eu morrer!

Figs. 5a e 5b. *Poemas e Sonetos*, 1919, pp. 190-191.

A versão de *Orpheu* é a seguinte:

Genese

Antes a alma que tenho andou perdida,
foi pedrouço a rolar pelo caminho,
topazio, opala, perola esquecida
num bracelete real; foi caule espinho,

bronze que a mão tocou, aurea jazida
por entre as ruínas de um paiz maninho,
e reflectiu, fatal o olhar da Vida
no corpo em sangue de um estranho vinho...

Foi casco medieval, foi lança e escudo,
foi luz lunar e errante de lanterna,
e depois de exsurgir, triste, de tudo

veio para chorar dentro em meu ser
a amarga maldição de ser eterna
e a dôr de renascer quando eu morrer...

Em *Poemas e Sonetos* pode ler-se:

Avatar

Antes, a alma que tenho andou perdida
Por que mundos rolou, que mão subtil
Poz tão nobre fulgor, e estranha vida,
Nesse bocado de ouro e barro vil?

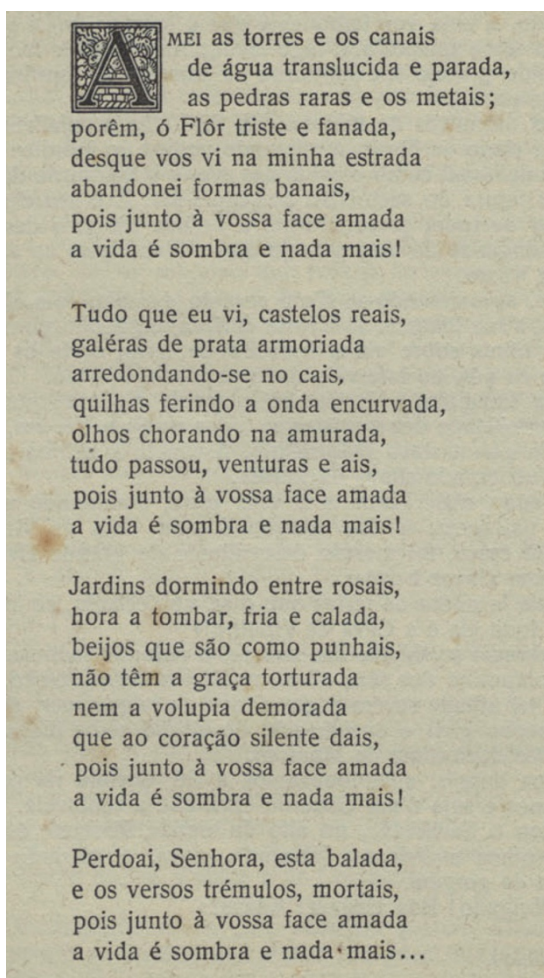
De certo, arvore foi: verde jazida
De ninhos, sob o céu de espuma e anil.
E foi grito de horror, na ave ferida,
E, na canção de amor, sonho febril!

Foi desespero, sofrimento mudo,
Ódio, esperança que tortura e inferna;
E, depois de exsurgir, triste, de tudo,

Veio para chorar dentro em meu ser,
A amarga maldição de ser eterna,
E, a dor de renascer, quando eu morrer!

Note-se que em “Genese”, a trajetória da alma parece focar-se em elementos concretos, como “topázio”, “bronze” e “bracelete real”, que evocam uma passagem pela matéria e pela realidade perdida. Já em “Avatar”, a visão é mais etérea e filosófica: a alma é “verde jazida de ninhos” e “grito de horror”. A dor existencial de renascer e a maldição da eternidade estão presentes em ambos, mas “Avatar” dá um toque mais introspectivo e espiritual, enquanto “Genese” se apoia no simbolismo de uma trajetória física e histórica.

Vejamos “Balada”:

Fig. 6. *A Águia*, n.º 51, mar. 1916, p. 86.

Balada

Amei as torres e os canais
de água translúcida e parada,
as pedras raras e os metais;
porém, ó Flôr triste e fanada,
desque vos vi na minha estrada
abandonei formas banais.
pois junto à vossa face amada
a vida é sombra e nada mais!

Tudo que eu vi, castelos reais,
galéras de prata armoriada
arredondando-se nos cais;
quilhas ferindo a onda encurvada,
olhos chorando na amurada,
tudo passou, venturas e ais,
pois junto à vossa face amada
a vida é sombra e nada mais!

Jardins dormindo entre rosais,
hora a tombar, fria e calada;

Amei as torres medievas,
De pedra escura e burilada,
Os plenilunios e os choupaes ;
Porém, ó Flor triste e fanada,
Desque surgiste em minha estrada,
Abandonei formas banaes.
Pois junto á vossa face amada,
A vida é sombra, e nada mais.

Jardins dormindo entre rosaes,
Hora a tombar, fria e calada ;
Beijos que são como punhaes,
Não têm a graça fina e alada,
Nem a volúpia demorada
Que ao coração silente daes ;
Pois junto á vossa face amada
A vida é sombra, e nada mais:

Tudo que eu vi : Castellos reaes,
Galeras de prata armoriada
Arredondando-se nos caes ;
Quilhas ferindo a onda encurvada,
Olhos chorando na amurada,
Tudo passou, venturas e ais,
Pois junto á vossa face amada
A vida é sombra, e nada mais.

Perdoai Senhora, esta ballada,
E os versos tremulos, mortaes ;
Pois junto á vossa face amada
A vida é sombra, e nada mais..

Figs. 7a e 7b. *Poemas e Sonetos*, 1919, pp. 45-46.

Ballada

Amei as torres medievas,
De pedra escura e burilada,
Os plenilunios e os choupaes;
Porém, ó Flor triste e fanada,
Desque surgiste em minha estrada,
Abandonei formas banaes.
Pois junto á vossa face amada,
A vida é sombra, e nada mais.

Jardins dormindo entre rosaes,
Hora a tombar, fria e calada;
Beijos que são como punhaes,
Não têm a graça fina e alada,
Nem a volúpia demorada
Que ao coração silente daes;
Pois junto á vossa face amada
A vida é sombra, e nada mais:

Tudo que eu vi: Castellos reaes,
Galeras de prata armoriada

beijos que são como punhais,
 não têm a graça torturada
 nem a volúpia demorada
 que ao coração silente dais;
 pois junto à vossa face amada
 a vida é sombra e nada mais!

Perdoai, Senhora, esta balada,
 e os versos trêmulos, mortais;
 pois junto à vossa face amada
 a vida é sombra e nada mais...

Arredondando-se nos caes;
 Quilhas ferindo a onda encurvada,
 Olhos chorando na amurada,
 Tudo passou, venturas e ais,
 Pois junto á vossa face amada
 A vida é sombra, e nada mais.

Perdoai Senhora, esta ballada,
 E os versos tremulos, mortaes;
 Pois junto á vossa face amada
 A vida é sombra, e nada mais...

As duas versões de “Balada” exploram o mesmo sentimento de desilusão com o mundo exterior diante do amor idealizado, mas apresentam variações que influenciam o tom e a atmosfera. Em “Balada” há uma apreciação das torres, canais e castelos reais, com descrições de pedras raras e metais, sugerindo um encanto pelas formas tangíveis da nobreza. Já em “Ballada”, a atmosfera é mais medieval e introspectiva, com imagens de “plenilunios” e “choupaes”, que trazem uma sensação de mistério e melancolia. Ambas concluem que a vida, ao lado do objeto de amor, é apenas “sombra e nada mais”, mas a versão em “Ballada” é mais sombria e reflexiva.

Dos restantes poemas publicados por Ronald de Carvalho – no seu itinerário português – podemos afirmar que se trata de esboços, ou primeiras versões: é o que acontece com os três sonetos (anunciados como integrando o poema “Sombras em Cinza e Ouro”) publicados em *A Águia* em junho de 1915. Destes, o primeiro e o terceiro, “Primeira Ebriez” e “Fumo”, serão depois, com variantes importantes, incluídos em *Poemas e Sonetos*; o segundo, “Spleen”, não foi reeditado. O soneto “Primeira Ebriez” surge na versão publicada no Rio de Janeiro com o título “Vinho Amargo” e “Fumo” sofre alterações significativas de conteúdo:

Primeira Ebriez

A corôa de rosas sobre a fronte,
 erguendo ás mãos a taça e a palma de ouro
 o poeta olha a paisagem, valle, monte,
 curvas de céu, pedras de ancoradouro...

Sua pupilla afaga as náus e a ponte
 que rasga as ondas como um brigue louro!
 e tudo boia em sól, aguas de fonte,
 tanques de prata ou leões de páteo mouro.
 [...]

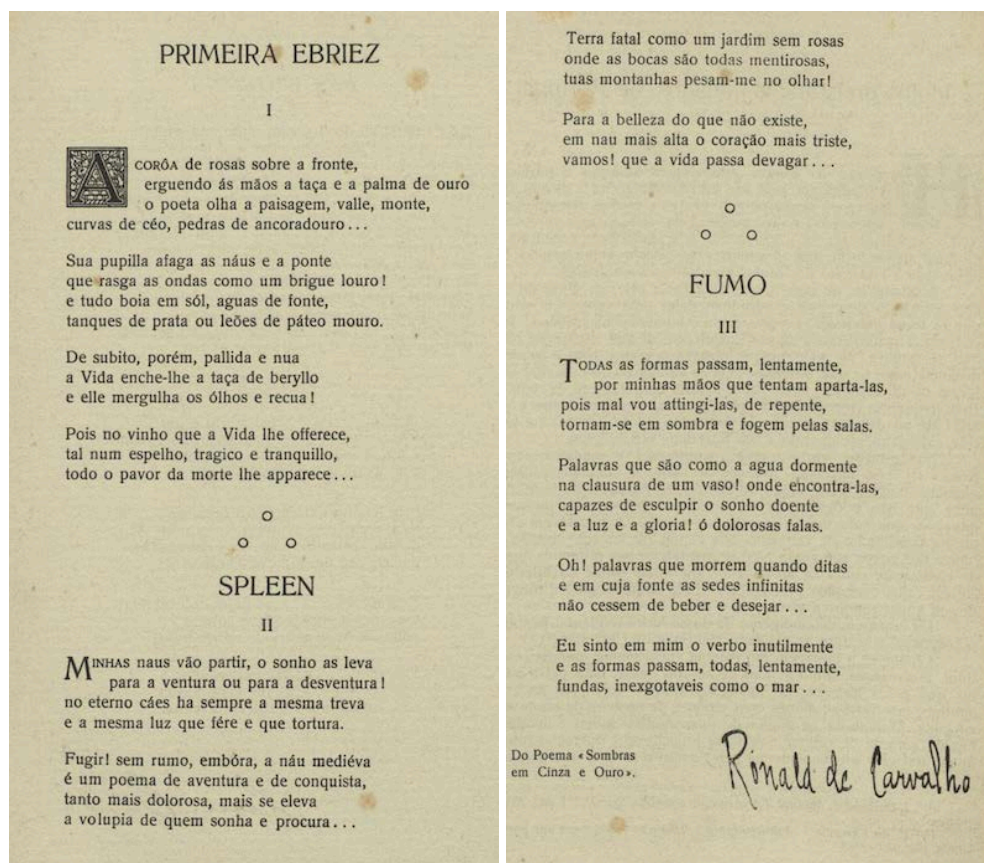
Pois no vinho que a Vida lhe offerece,
 tal num espelho, tragico e tranquillo,
 todo o pavor da morte lhe apparece...

Vinho Amargo

A côroa de louros sobre a fronte,
 Erguendo ás mãos a taça, e a palma de ouro,
 O poeta vê, na curva do horizonte,
 Franjas de céu, pedras de ancoradouro.

Brilham no mar sereno as naus, e a ponte
 Que rasga as ondas como um brigue louro.
 E tudo boia em sol, aguas de fonte,
 Tanques de prata, ou leões de pateo mouro.
 [...]

Pois no vinho que a vida lhe offerece,
 Como num fundo olhar, negro e tranquillo,
 Todo o pavor da morte lhe apparece!



Figs. 8a e 8b. Sonetos publicados em 1915, n.º 42, jun. 1915, pp. 242-243.

A versão d' *Águia* é a seguinte:

Fumo

Todas as formas passam, lentamente,
por minhas mãos que tentam aparta-las,
pois mal vou attingi-las, de repente,
tornam-se em sombra e fogem pelas salas.

Palavras que são como agua dormente
na clausura de um vaso! Onde encontra-las,
capazes de esculpir o sonho doente
e a luz e a gloria! ó dolorosas falas.

Oh! palavras que morrem quando ditas
e em cuja fonte as sedes infinitas
não cessem de beber e desejar...

Eu sinto em mim o verbo inutilmente
e as formas passam, todas, lentamente,
fundas, inexgotaveis como o mar...

Em *Poemas e Sonetos* pode ler-se:

Fumo

Todas as fórmãs passam, lentamente,
Por meu desejo que anda a procural-as.
Mas, se tento attingil-as, de repente,
Mudam-se em fumo, em sombra, em névoas ralas.

Palavras que são como a agua dormente
Na clausura de um vaso! Onde encontral-as
Capazes de exprimir o sonho ardente
Que ha num repuxo, ou num collar de opalas?

Palavras que promettem maravilhas,
Como, á distancia, o mar, que se abre em ilhas,
Em pérolas, madréporas, coraes...

Mas, que um leve tocar das mãos ansiosas,
Quebram no azul as linhas caprichosas,
Como as ondas amargas contra o caes!

A côroa de louros sobre a fronte,
Erguendo ás mãos a taça, e a palma de ouro,
O poeta vê, na curva do horizonte,
Franjas de céu, pedras de ancoradouro.

Brilham no mar sereno as naus, e a ponte
Que rasga as ondas como um brigue louro.
E tudo boia em sol, águas de fonte,
Tanques de prata, ou leões de pateo mouro.

De subito, porém, pallida e nua,
A vida enche-lhe a taça de berylo,
E elle mergulha os labios, e recúa !

Pois no vinho que a vida lhe oferece,
Como num fundo olhar, negro e tranquillo,
Todo o pavor da morte lhe apparece !

Todas as fórmãs passam, lentamente,
Por meu desejo, que anda a procural-as.
Mas, se tento attingil-as, de repente,
Mudam-se em fumo, em sombra, em névoas ralas.

Palavras que são como a agua dormente
Na clausura de um vaso ! Onde encontral-as,
Capazes de exprimir o sonho ardente
Que ha num repuxo, ou num collar de opalas ?

Palavras que promettem maravilhas,
Como, á distancia, o mar, que se abre em ilhas,
Em pérolas, madréporas, coraes . . .

Mas, que a um leve tocar das mãos ansiosas,
Quebram no azul as linhas caprichosas,
Como as ondas amargas contra o caes !

Figs. 9a e 9b. “Vinho Amargo”, pp. 162-163.

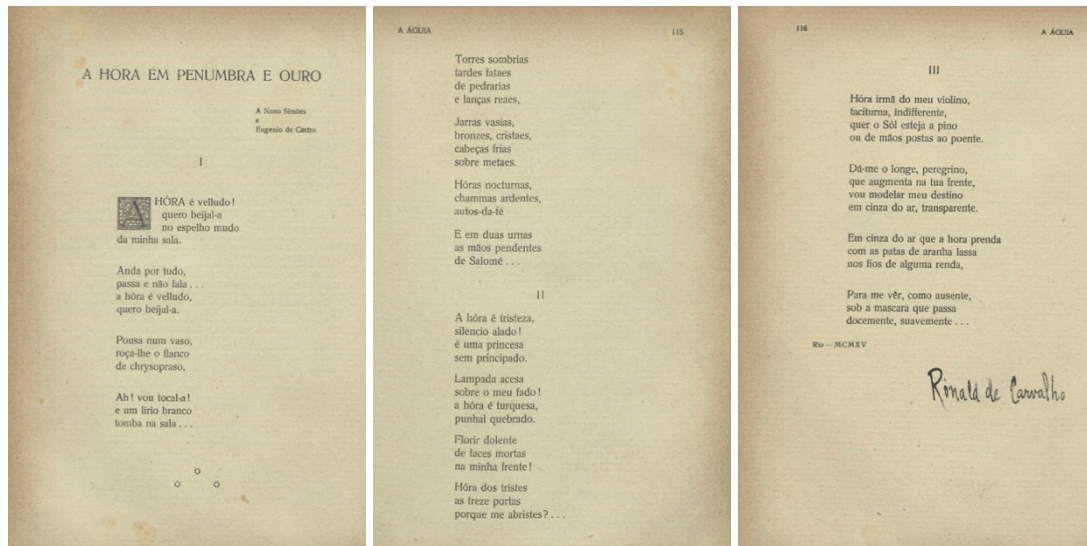
Figs. 10a e 10b. “Fumo”, pp. 200-201.

Por um lado, as duas versões, “Primeira Ebriez” e “Vinho Amargo”, exploram a visão do poeta sobre a vida e a morte, com nuances que criam atmosferas diferentes. Em “Primeira Ebriez”, o poeta é coroado de rosas e contempla a paisagem com uma visão quase onírica de vales e montes, numa atmosfera leve e luminosa. Já em “Vinho Amargo”, a coroa é de louros, e a paisagem é mais sombria, com “franjas de céu” em vez de “curvas”, conferindo um tom de melancolia e desilusão. Ambas as versões compartilham a reflexão sobre a morte, mas enquanto “Vinho Amargo” apresenta uma visão mais sombria e introspectiva, enquanto “Primeira Ebriez” é marcada por uma celebração ilusória.

Por outro lado, as duas versões de “Fumo” abordam a frustração com a efemeridade das formas e das palavras, mas com nuances distintas no tom. Na primeira versão, o eu lírico observa como as formas “fogem pelas salas” e descreve as palavras como “agua dormente”, numa atmosfera de desespero contido e impotência. Na segunda versão, a descrição é mais imagética e poética, com referências a “pérolas, madréporas, coraes” e um toque de grandiosidade e beleza distante, mas igualmente inatingível. Ambas lamentam a incapacidade de capturar o inefável, mas a primeira é mais introspectiva e pessoal, enquanto a segunda se aproxima de uma frustração quase épica, evocando o mar e a quebra das ondas.

A estes poemas, junta-se um conjunto de três, “A Hora em Penumbra e Ouro” (dedicado a Nuno Simões e Eugénio de Castro; *A Águia*, n.º 39, março de 1915, pp. 114-116) e de “Sob a Vinha Florida” (dois poemas; *A Águia*, n.º 112-114, abril-junho de 1921, pp. 122-123; cf. <https://pt.revistasdeideias.net/>)⁹, publicados, respetivamente, em 1915 e 1921, em *A Águia*, que não se encontram em nenhum dos livros que Ronald de Carvalho viria a publicar depois de *Luz Gloriosa*.

⁹ Cf. <https://permalinkbnd.bnportugal.gov.pt/serials-titles/item/6954-a-aguia>. A edição de *Epigrammas ironicos e sentimentaes* (Rio de Janeiro: Anuario do Brasil; Lisboa: Seara Nova; Porto: Renascença Portuguesa, 1922) anuncia que está no prelo “Sob a Vinha Florida”, no entanto, não consta que este projeto editorial tenha sido levado a cabo.



Figs. 11a, 11b e 11c. Poemas publicados em 1915, n.º 39, mar. 1915, pp. 114-116.

A Hora em Penumbra e Ouro

A Nuno Simões
e
Eugenio de Castro

A hórã é velludo!
quero beijal-a
no espelho mudo
da minha sala.

Anda por tudo,
passa e não fala...
a hórã é velludo,
quero beijal-a.

Pousa num vaso,
roça-lhe o flanco
de chrysoprasso,

Ah! vou tocal-a!
e um lirio branco
tomba na sala...

Torres sombrias
tardes fataes
de pedrarias
e lanças reas.

Jarras vasias,
bronzes, cristaes,
cabeças frias
sobre metaes.

Hóras nocturnas,
chammas ardentes,
autos-da-fé

E em duas urnas
as mãos pendentes
de Salomé...

II

A hórã é tristeza,
silencio alado!
é uma princesa
sem principado.

Lampada acesa
sobre o meu fado!
a hórã é turquesa,
punhal quebrado.

Florir dolente
de faces mortas
na minha frente!

Hórã dos tristes
as treze portas
porque me abristes?...

III

Hórã irmã do meu violino,
taciturna, indiferente,
quer o Sól esteja a pino
ou de mãos postas ao poente.

Dá-me o longe, peregrino,
que augmenta na tua frente,
vou modelar meu destino
em cinza do ar, transparente.

Em cinza do ar que a hora prenda
com as patas de aranha lassa
nos fios de alguma renda,

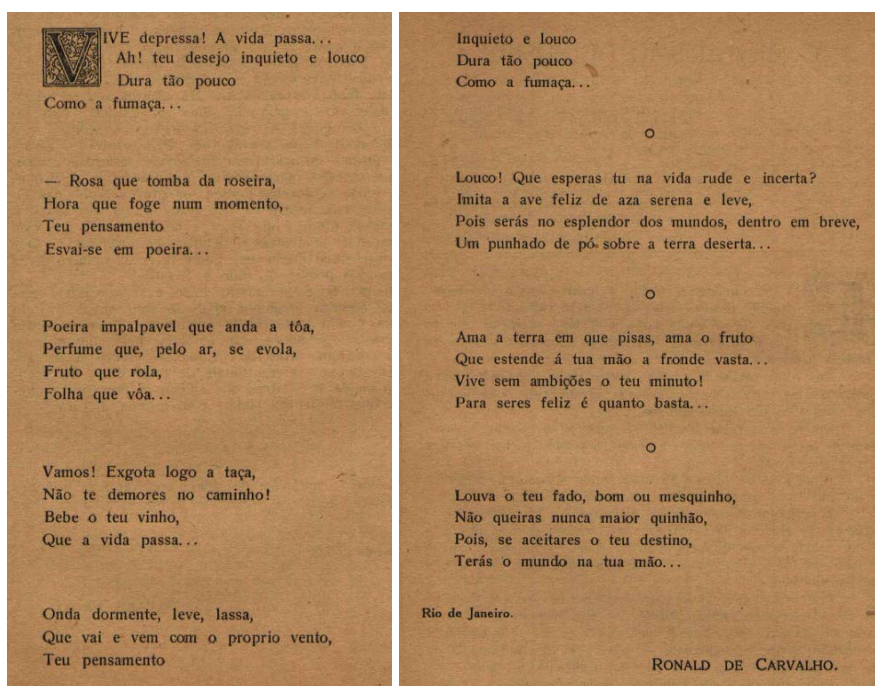
Para me vêr, como ausente,
sob a mascara que passa
docemente, suavemente...

Rio – MCMCV

[Ronald de Carvalho]

Este poema explora a passagem do tempo como uma entidade quase tangível, associada a elementos de opulência e decadência, como “jarras vazias”, “bronzes” e “chrysoprasso”. A “hora” manifesta-se em diferentes formas e metáforas – como veludo, tristeza, turquesa –, sugerindo um ambiente sombrio, melancólico e misterioso. A linguagem evoca riqueza e distanciamento ao mesmo tempo, como se o poeta contemplasse um passado ou uma realidade inatingível. O desejo de tocar ou beijar a “hora” indica uma busca por capturar o efêmero, enquanto a presença de símbolos religiosos e nobres, como “Salomé” e “lanças reas”, confere profundidade simbólica e histórica ao poema.

O mesmo se poderia dizer dos poemas de “Sob a Vinha Florida” em que se verifica uma reflexão sobre a fugacidade da vida e o desejo de se apreender o tempo que escapa. Porém, se em “A Hora em Penumbra e Ouro”, a “hora” é descrita como algo luxuoso e quase sagrado, com imagens de riqueza e solenidade, evocando uma busca pela captura do momento precioso, mas inatingível, neste conjunto, em “Sob a Vinha Florida”, a efemeridade é mais urgente e ligada ao viver intensamente. As metáforas de “fumaça” e “rosa que tomba” sugerem que a vida é breve e passageira. Os poemas incluídos incentivam a apreciação do presente. De versos mais contemplativos e nostálgicos passa-se a outros que em tom direto exortam o leitor a viver sem demora e sem ambições excessivas. O primeiro poema, “Vive depressa!”, já tinha sido publicado no Brasil em 1920, com data desse ano, e sabemos que recentemente, em 2019, fez parte de um leilão de manuscritos. Vejam-se as imagens seguintes:



Figs. 12a e 12b. Poemas publicados em 1921, n.º 112-114, ab.-jun. 1921, pp. 122-123.

De “Sob a Vinha Florida”

Vive depressa! A vida passa...
Ah! teu desejo inquieto e louco
Dura tão pouco
Como a fumaça...

Inquieto e louco
Dura tão pouco
Como a fumaça...

○

— Rosa que tomba da roseira,
Hora que foge num momento,
Teu pensamento
Esvai-se em poeira...

Louco! Que esperas tu na vida rude e incerta?
Imita a ave feliz de aza serena e leve,
Pois serás no esplendor dos mundos, dentro em breve,
Um punhado de pó sobre a terra deserta....

○

Poeira impalpável que anda a tóa,
Perfume que, pelo ar, se evola,
Fruto que rola,
Folha que vóa...

Ama a terra em que pisas, ama o fructo
Que estende á tua mão a fronde vasta...
Vive sem ambições o teu minuto!
Para seres feliz é quanto basta...

○

Vamos! Exgota logo a taça,
Não te demores no caminho!
Bebe o teu vinho,
Que a vida passa...

Onde dormente, leve, lassa,
Que vai e vem com o proprio vento,
Teu pensamento

Louva o teu fado, bom ou mesquinho,
Não queiras nunca maior quinhão,
Pois, se aceitares o teu destino,
Terás o mundo na tua mão.

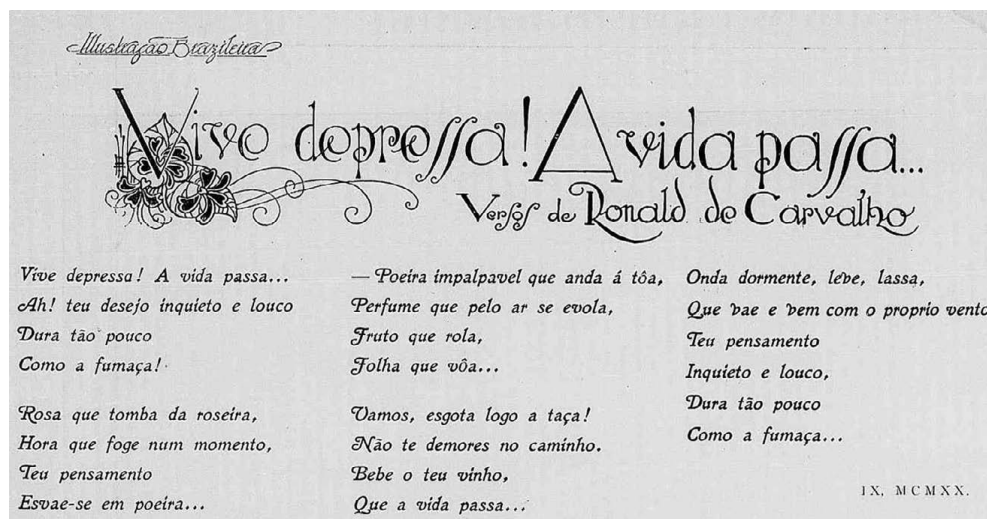


Fig. 13. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, Setembro de 1920, p. 31
https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/107468/per107468_1920_00001.pdf

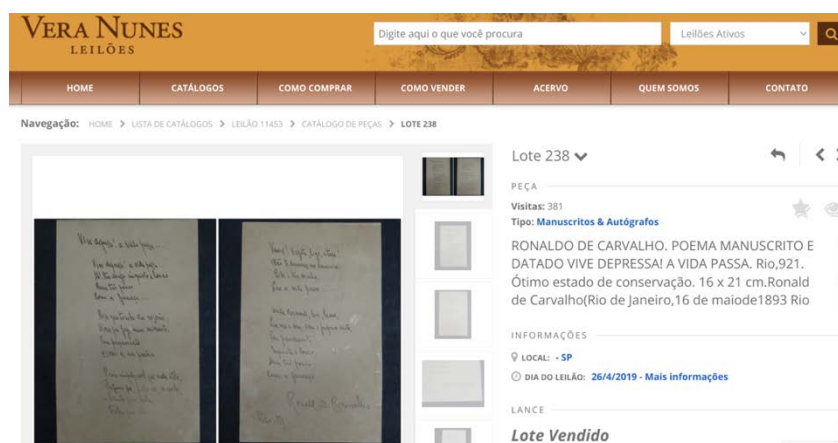


Fig. 14. “Vive depressa! a vida passa...”. Manuscritos leiloados em 2019.
<https://www.veranunesleiloes.com.br/peca.asp?ID=5079666&ctd=238>

Estes poemas, não incluídos em livro, aproximam-se daqueles incluídos em *Poemas e Sonetos* e em *Epigrammas Ironicos e Sentimentaes*, terceiro livro de Carvalho, editado em 1922, numa coedição luso-brasileira.

A presença ocasional de Ronald de Carvalho em Portugal verifica-se também através de textos em prosa, publicados em *A Águia*, um pouco antes e depois do primeiro número de *Orpheu*. Na revista portuense, publicou dois artigos sobre arte pictórica e outro, seis anos depois, sobre a edição de livros no Brasil¹⁰. Os artigos sobre arte pictórica têm como denominador comum o pintor português António Carneiro. No primeiro, estabelecem-se sucessivas comparações com nomes reconhecidos da pintura e da escultura (David, Dulac, Gustave Doré, Rodin, Watteau, Lenôtre) e defende-se um conceito sobre arte: “A educação do artista não deve ser ‘principalmente visual’ como queriam os divinos Goncourt mas, sobretudo, de sonho, de ignoto, de artificial. A Beleza não se revela em paisagem de Vida, mas em paisagens de memória” (*A Águia*, n.º 37, janeiro de 1915: 31).

No mesmo ano de 1915, alguns meses após o lançamento do primeiro *Orpheu*, Ronald de Carvalho também publicou outro artigo dedicado a Carneiro (com a epígrafe “Só o que não existe me interessa”). Nele, seguindo uma tendência própria do simbolismo – em que o poeta, em geral, pretende ser decodificador de símbolos e sentidos, capaz de transmitir a essência da alma através do vago das imagens que utiliza –, o poeta e diplomata brasileiro resume o seu pensamento e o seu conceito de arte. Para Carvalho: “O sentido de uma paisagem é mais belo que a paisagem” e “O vago [...] deve ser o elemento essencial da contemplação”, visto que “O vago é a melhor escola da alma” (*A Águia*, n.º 43, julho de 1915: 22).

¹⁰ “O Irreal na Arte”, n.º 37 (1915); “Do Amôr, da Belleza e da Vida”, n.º 43 (1915); e “A Arte do Livro”, n.º 109-111 (1921). O primeiro, datado de 1914, mas publicado em janeiro de 1915, é um texto sobre as exposições no Rio de Janeiro dos artistas plásticos Fernando Correia Dias e António Carneiro. Correia Dias (1892-1935), artista luso-brasileiro, nascido em Lamego, instalou-se no Brasil em 1914, depois de ter terminado os seus estudos em Coimbra. Em 1922, casou com a poeta Cecília Meireles.

O itinerário português de Ronald de Carvalho na revista *A Águia* continua com a publicação de um artigo intitulado “A Arte do Livro”, uma crítica severa em que Carvalho, que acabara de ser premiado pela academia brasileira pela sua poesia e prosa, se insurge, sem rodeios, contra a qualidade estética da edição de livros no Brasil e, ao mesmo tempo, contra a condição de escritor nesse país. Logo de início, o autor de *Luz Gloriosa* escreve: “Nada há de mais desolador para os nossos foros de cultura que o aspeto material do livro no Brasil [...]. O livro é considerado, aqui, um género de comércio que se oferece ao consumidor como um caixote de batatas, uma pipa de aguardente ou um corte de fazenda” (*A Águia*, n.º 109-111, jan.-mar. 1921: 86). Após este artigo, o crítico publicará ainda, no número seguinte da mesma revista, os dois poemas não datados de “Sob a Vinha Florida”, já reproduzidos.

Falecido em janeiro de 1935, Ronald de Carvalho será evocado na primeira página do *Diário de Lisboa*, num comovido artigo intitulado “Quando quisermos dos dois lados... Ronald de Carvalho”, escrito em sua memória pelo poeta e escritor Vitorino Nemésio (cf. Anexo 3), no qual defende que Portugal e o Brasil se devem unir na defesa e afirmação da sua língua comum, sem prejuízo das diferenças entre os seus falantes.

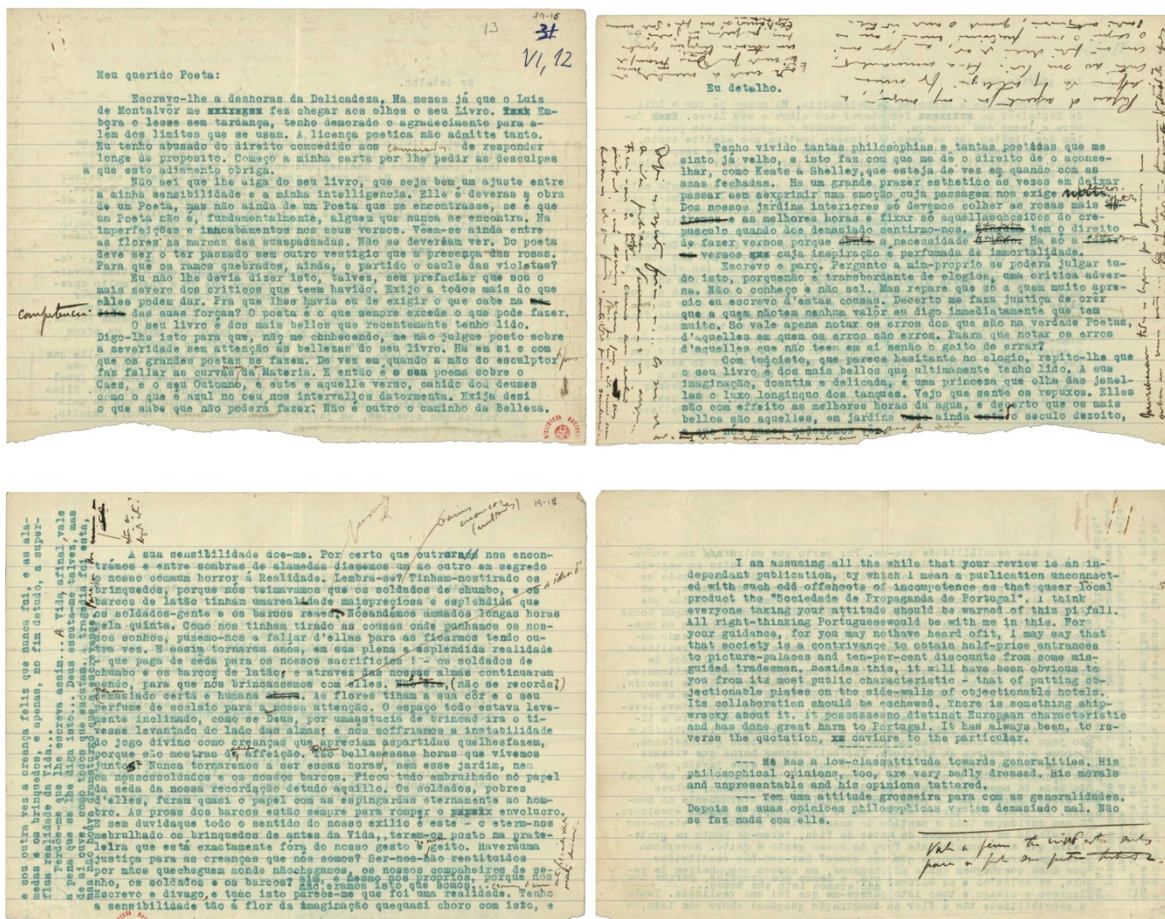
Depois do que aqui foi apresentado sobre o itinerário português de Ronald de Carvalho, talvez se possa afirmar, sem exagero, que as palavras de Fernando Pessoa sobre a poesia de Ronald de Carvalho resumem de forma pertinente a fase criativa que corresponde aos anos de 1914-1921 do seu percurso poético: “Ele é de veras a obra de um Poeta, mas não ainda de um Poeta que se encontrasse” (PESSOA, 1967: 135; cf. Anexo 1). Palavras que levam o poeta português a preocupar-se com o efeito que elas terão: “Escrevo e paro. Pergunto a mim próprio se poderá julgar tudo isto, porque não é transbordante de elogios, uma crítica adversa” (1967: 136).

Outro aspeto que julgamos importante salientar da leitura da poesia de Ronald de Carvalho posterior ao *Orpheu* é que nela não se vislumbram possíveis influências de Pessoa ou de Mário de Sá-Carneiro. Tanto *Poemas e Sonetos* como *Epigrammas Ironicos e Sentimentaes* remetem-nos, de forma muito mais evidente, para outras possíveis influências, nomeadamente, no primeiro desses livros, Camões e Dante, onde se encontram vários poemas direta e reconhecidamente inspirados por estes dois autores. Se houve alguma influência de um dos três principais nomes de *Orpheu*, esta só se viria a revelar mais tarde com a publicação de *Toda a America* (1926) (cf. <https://digital.bbm.usp.br/>), livro que a crítica brasileira apresenta como inspirado por Walt Whitman. Contudo, pela sua formação, vivência intelectual, cultural e poética, Carvalho não precisava de passar pelos autores portugueses.

O itinerário português de Ronald de Carvalho permite ainda constatar que uma edição completa e rigorosa da sua obra está ainda por publicar, sendo que a sua obra permanece dispersa por revistas e jornais de Portugal e do Brasil.

Anexo 1

Carta a Ronald de Carvalho [Espólio F. Pessoa]



Figs. 15a, 15b, 15c e 11d. Testemunho datilografado, com intervenções manuscritas.

[BNP/E3, 19-16^{rv} e 17^r]

Meu querido Poeta:

Escrevo-lhe a deshoras da Delicadeza. Ha mezes já que o Luiz de Montalvôr me <entregou> fez chegar aos olhos o seu Livro. <Tenh> Embora o lesse sem tar-dança, tenho demorado o agradecimento para além dos limites que se usam. A li-cença poetica não admite tanto. Eu tenho abusado do direito concedido aos <□> /camaradas \ de responder longe de proposito. Começo a minha carta por lhe pedir as desculpas [← a] que este adiamento obriga.

Não sei que lhe diga do seu livro, que seja bem um ajuste entre a minha sen-sibilidade e a minha intelligencia. Elle é deveras a obra de um Poeta, mas não ain-da de um Poeta que se encontrasse, se é que um Poeta não é, fundamentalmente, alguem que nunca se encontra. Ha imperfeições e inacabamentos nos seus versos. Vêm-se ainda entre as flores as marcas das suas passadas. Não se deveriam ver.

Do poeta deve ser o ter passado sem outro vestígio que a presença das rosas. Para quê os ramos quebrados, ainda, e partido o caule das violetas?

Eu não lhe devia dizer isto, talvez, sem prefaciá-lo que sou o mais severo dos críticos que teem havido. Exijo a todos mais do que elles podem dar. Pra que lhes havia eu de exigir o que cabe na <medida> competência das suas forças? O poeta é o que sempre excede o que pode fazer.

O seu livro é dos mais bellos que recentemente tenho lido. Digo-lhe isto para que, não me conhecendo, me não julgue posto sobre a severidade sem atenção ás bellezas do seu livro. Ha em si o com que os grandes poetas se fazem. De vez em quando a mão do esculptor [→ de formas] faz fallar as curvas [↑ irreaes] da [↑ sua] Materia. E então é o seu poema sobre o Caes, e o seu Outomno, e este e aquelle verso, cahido dos deuses como o que é azul no ceu nos intervallos da tormenta. Exija de si o que sabe que não poderá fazer. Não é outro o caminho da Belleza.

Eu detalho.

Tenho vivido tantas philosophias e tantas poeticas que me sinto já velho, e isto faz com que me dê o direito de o aconselhar, como Keats a Shelley, que esteja de vez em quando com as azas fechadas. Ha um grande prazer esthetico ás vezes em deixar passar sem a exprimir uma emoção cuja passagem exige <versos.> [↑ palavras.] Dos nossos jardins interiores só devemos colher as rosas mais <extremas> [↑ afastadas] e as melhores horas e fixar só aquellas occasiões de crepusculo quando doe demasiado sentirmo-nos. <Ninguem> [↑ Nenhum] poeta tem o direito de fazer versos porque <sente> [↑ sinto] a necessidade <d'isso> [↑ de o fazer]. Ha só a <fazer os> [↑ de crear aquelles versos] <que> cuja inspiração é perfumada de immortalidade.

Escrevo e paro. Pergunto a mim-proprio se poderá julgar tudo isto, porque não é transbordante de elogios, uma critica adversa. Não o conheço e não sei. Mas repare que só a quem muito aprecio eu escrevo d'estas cousas. Decerto me faz a justiça de crêr que a quem não tem nenhum valôr eu digo immediatamente que tem muito. Só vale a pena notar os erros dos que são na verdade Poetas, d'aquelles em quem os erros são erros. Para que notar os erros d'aquelles que não teem em si senão o geito de errar?

Com tudo isto, que parece hesitante no elogio, repito-lhe que o seu livro é dos mais bellos que ultimamente tenho lido. A sua imaginação, doentia e delicada, é uma princeza que olha das janellas o luxo longinquo dos tanques. Vejo que sente os repuxos. Elles são com effeito as melhores horas da agua, e decerto que os mais bellos são aquelles, em jardins <onde> ainda <está> [↑d]o seculo dezoito, <e que nós nunca poderemos vêr.> [↓ onde a tristeza de uma civilização morta brinca ainda com os reflexos da *solidão]

A sua sensibilidade doe-me. Por certo que outrora <os> nos encontrámos e entre sombras de alamedas dissemos um ao outro em segredo o nosso commum

horror á Realidade. Lembra-se? [↑ Eramos creanças (semelhantes)]. Tinham-nos tirado os brinquedos, porque nós teimávamos que os soldados de chumbo, e os barcos de latão tinham uma realidade mais preciosa e esplendida que os soldados-gente e os barcos reais. Nós andámos amuados longas horas pela quinta. Como nos tinham tirado as cousas onde punhamos os nossos sonhos, puzemo-nos a fallar [↑ pensando †] d'ellas para as ficarmos tendo outra vez. E assim tornaram a nós, em sua plena e esplendida realidade – que paga a sêda para os nossos sacrificios! – os soldados de chumbo e os barcos de latão; e atravez das nossas almas continuaram sendo, para que nós brincássemos com [→ a idea d'elles. <Não era,> [↑ A hora] (não se recorda?) [↑ não era] demasiado certa e humana <a hora>. As flores tinham a sua côr e o seu perfume de soslaio para a nossa atenção. O espaço todo estava levemente inclinado, como se Deus, por uma astucia de brincadeira o tivesse levantado do lado das almas; e nós soffríamos a instabilidade do jogo divino como creanças que apreciam as partidas que lhes fazem, porque são mostras de [↑ adulta] affeição. Tão [↑ Foram] bellas essas horas que vivemos junto<n!>/s\.. Nunca tornaremos a ser essas horas, nem esse jardim, nem os nossos soldados e os nossos barcos. Ficou tudo embrulhado no papel de sêda da nossa recordação de tudo aquillo. Os soldados, pobres d'elles, furam quasi o papel com as espingardas eternamente ao hombro. As proas dos barcos estão sempre para romper o <papel> envolvero. E sem duvida que todo o sentido do nosso exilio é este – o terem-nos embrulhado¹¹ os brinquedos de antes da vida, terem-os posto na prateleira que está exactamente fóra do nosso gesto e [↑ do nosso] geito. Haverá uma justiça para as creanças que nós somos? Ser-nos-hão restituídos por mãos que cheguem aonde não chegamos, os nossos companheiros de sonho, os soldados e os barcos? sim, e mesmo nós proprios, porque nós não eramos isto que somos... [→ Eramos de uma artificialidade mais divina...]

Escrevo e divago, e tudo isto parece-me que foi uma realidade. Tenho a sensibilidade tão á flor da imaginação que quasi choro com isto, e [← e sou outra vez a creança feliz que nunca fui, e as alamedas e os brinquedos, e apenas, no fim de tudo, a superflua realidade da Vida...]

Perdoê-me que lhe escreva assim... <A>/A\ Vida_[,] afinal_[,] vale a pena que se lhe diga isto... Deus escuta-me talvez, mas de si ouve, como todos que escutam. A tragedia foi esta, mas não houve dramaturgo que a escrevesse. Para que lhe <escrevo eu isto? > estou eu dizendo isto?¹²

Reparo de repente que a m[inha] imaginação, a expensa da m[inha] intelligencia fez uma critica ao seu livro. Fel-a amoravelmente, como não podia deixar de

¹¹ eterm-nos embrulhado] no original.

¹² Segue-se um segmento manuscrito de difícil leitura, antes de outros mais legíveis a partir da carta enviada. Pessoa não reteve este trecho, que começa: [→ Murcharam todos os lyrios que pensamos em sonhos em nossas mãos...].

ser, e porque assim o exigia o nosso preciosíssimo convívio, esse no jardim antiquíssimo, quando o mundo não tinha ainda creado a necessidade de ser [↑ ter sido] creado por Deus. Foram [↑ deveras] de um atheísmo lyrico [↑ espiritual] aquellas horas que perdemos em [↑ nos] jardins. Existíamos só nós porque o jardim eramos nós também...

Depois os sequitos fôram-se... Os sons de sua ida prolixa demoraram-se na aragem... Ficou-me a vida [↑ o corpo], como um exílio inevitável, e nós escrevemos versos para nos lembrarmos de que fômos. Passa por nós a vida como uma inutilidade por uma somnolência...

Vale a pena ter vivido estes sonhos para se poder ser poeta tristemente.

[BNP/E3, 19-17^v] ¹³

I am assuming all the while that your review is an independant publication, by which I mean a publication unconnected with such odd offshoots of incompetence as that queer local product the “Sociedade de Propaganda de Portugal”. I think everyone taking your attitude should be warned of this pitfall. All right-thinking Portuguese would be with me in this. For your guidance, for you may not have heard of it, I may say that that society is a contrivance to obtain half-price entrances to picture-palaces and ten-per-cent discounts from some misguided tradesmen. Besides this, it will have been obvious to you from its most public characteristics – that of putting objectionable plates on the side-walls of objectionable hotels. Its collaboration should be eschewed. There is something shipwreck about it. It possesses no distinct European characteristic and has done great harm to Portugal. It has always been, to reverse que quotation, <vc> *caviare* to the particular.

--- He has a low-class attitude towards generalities. His philosophical opinions, too, are very badly dressed. His morals [are]¹⁴ unpresentable and his opinions tattered.

--- Tem uma attitude grosseira para com as generalidades. Depois as suas opiniões philosophicas vestem demasiado mal. Não se faz nada com elle.

¹³ Esta crítica à Sociedade de Propaganda de Portugal pode considerar-se um texto independente do anterior. O Grémio da Cultura Portuguesa, ideado por Pessoa, foi em parte concebido como uma alternativa a esta Sociedade, que ele desprezava. No entanto, Pessoa imaginou que o GCP poderia tentar absorver tal Sociedade ou conquistar-lhe os membros. Veja-se um dos cadernos em linha, BNP/E3, 144G-15^v; <https://purl.pt/1000/1/cadernos/index.html>).

¹⁴ and] *no original*.

PÁGINA 4

Rio de Janeiro, 12-13 de fevereiro de 1955

TRIBUNA DA IMPRENSA

Parâmetros de Ronald de Carvalho

PEREGRINO JÚNIOR (Especial para TRIBUNA DAS LETRAS)

20 ANOS DEPOIS

Nº 15 de fevereiro de 1935, morria trágicamente, vitimado por um desastre de avião, o poeta Ronald de Carvalho, uma das mais nobres expressões do movimento literário brasileiro. Personalidade múltipla, homem encantador e cordial, brasileiro, europeu e americano, no mesmo tempo, Ronald, deixou um vasto, que até hoje, 20 anos após sua desaparecimento, não foi preenchido.

TRIBUNA DAS LETRAS fez o seu programa de evocação dos grandes valores das letras nacionais, dedica sua página de hoje à memória do autor da "Toda a América", estampando, além de alguns depoimentos dos melhores amigos e companheiros do poeta, vários documentos inéditos, cedidos pela família de Ronald de Carvalho.



UM dos primeiros comentários sobre o livro de estréia de Ronald fora assinado apenas com a inicial "P". Tratava-se de Felipe d'Oliveira, morto, tragicamente, como Ronald, em desastre de avião...

Passando o tempo, o livro de estréia de Ronald fora assinado apenas com a inicial "P". Tratava-se de Felipe d'Oliveira, morto, tragicamente, como Ronald, em desastre de avião...

amigo. Frequentemente com a ausência — o e conheci muito de perto. Uma vez por semana, pelo menos, às terças-feiras, chegava ao meu apartamento, lá estava eu, pontual, na casa acolhedora da rua de Humaitá.

Carta inédita de Fernando Pessoa a Ronald de Carvalho

LIBERDADE, 24 de fevereiro de 1910 — Meu querido Poeta — Escrivendo a deusa da desolação há meses, lá que o Livro de Montalvão se fez chegar aos olhos e aos lábios. E agora, em plena tarde, quando a luz do sol já se vai, sinto-me a escrever a quem não me conhece, a quem não me conhece, a quem não me conhece...

...o livro de Montalvão se fez chegar aos olhos e aos lábios. E agora, em plena tarde, quando a luz do sol já se vai, sinto-me a escrever a quem não me conhece, a quem não me conhece, a quem não me conhece...

...o livro de Montalvão se fez chegar aos olhos e aos lábios. E agora, em plena tarde, quando a luz do sol já se vai, sinto-me a escrever a quem não me conhece, a quem não me conhece, a quem não me conhece...

...e eu conheci Ronald de Carvalho

RENATO DE ALMEIDA (Especial para "TRIBUNA DAS LETRAS")

PARA de ser lançado o volume de poemas intitulado "Máquina", de autoria de Manoel de Barros, o livro traz um prefácio do próprio autor, em que se lê: "Este livro é uma tentativa de poesia concreta, de poesia que se escreve para ser lida, não para ser ouvida..."

...o livro traz um prefácio do próprio autor, em que se lê: "Este livro é uma tentativa de poesia concreta, de poesia que se escreve para ser lida, não para ser ouvida..."

...o livro traz um prefácio do próprio autor, em que se lê: "Este livro é uma tentativa de poesia concreta, de poesia que se escreve para ser lida, não para ser ouvida..."

JANELA SOBRE O MUNDO

MACEDO MIRANDA

ORA um pouco amarelado, eu bem me lembro, com grandes botões de ouro e uma coroa de ouro, eu bem me lembro, com grandes botões de ouro e uma coroa de ouro...

...eu bem me lembro, com grandes botões de ouro e uma coroa de ouro, eu bem me lembro, com grandes botões de ouro e uma coroa de ouro...

...eu bem me lembro, com grandes botões de ouro e uma coroa de ouro, eu bem me lembro, com grandes botões de ouro e uma coroa de ouro...

UM POETA E SEU LIVRO

DEPOIS de "Presença", o livro lançado em 1949 — Antônio Clitônio levou muito tempo até se dispor a publicar uma coletânea de poemas, pois, além de ser poeta, era também um homem de letras, um homem de letras...

...Antônio Clitônio levou muito tempo até se dispor a publicar uma coletânea de poemas, pois, além de ser poeta, era também um homem de letras, um homem de letras...

...Antônio Clitônio levou muito tempo até se dispor a publicar uma coletânea de poemas, pois, além de ser poeta, era também um homem de letras, um homem de letras...

Fig. 16. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 12-13 de fevereiro de 1955, p. 4.

https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=154083_01&pagfis=19993

Anexo 2

Carta a Ronald de Carvalho [*Tribuna da Imprensa*]

[As duas versões da carta apresentam uma série de diferenças tanto estilísticas quanto em detalhes específicos. Esta segunda versão mostra um uso mais claro e ordenado da pontuação, e tem um estilo ligeiramente mais formal. Porventura, algumas imagens poéticas são ajustadas para tender para uma maior concisão e simplicidade poética. Alguns trechos da carta poderiam ter sido trechos da primeira fase do *Livro do Desassossego*, obra iniciada em 1913. O original da carta nunca apareceu. Arnaldo Saraiva, disse-nos, procurou-o, sem sorte, numa “arca de manuscritos e documentos que um filho de Ronald guardava (no Rio de Janeiro)” e na “biblioteca do Ronald guardada no Itamarati (em Brasília)”.]

Lisboa, 24 de Fevereiro de 1915

Meu querido Poeta

Escrevo-lhe a desoras da delicadeza. Há meses já que o Luís de Montalvão [*sic*] me fez chegar aos olhos o seu Livro. Embora o lesse sem tardança, tenho demorado o agradecimento para além dos limites do próprio abuso. A licença poética, mesmo, não admite tanto. Eu tenho excedido o direito concedido aos camaradas de responderem longe de propósito. Começo a minha carta por lhe pedir as desculpas a que este adiamento obriga.

Não sei que lhe diga de seu livro, que seja bem um ajuste entre a minha sensibilidade e a minha inteligência. Ele é deveras a obra de um Poeta, mas não ainda de um poeta que se encontrasse, se é que um poeta não é, fundamentalmente, alguém que nunca se encontra. Há imperfeições e inacabamentos em seus versos. Vêm-se ainda entre as flores as marcas das suas passadas. Não se deveriam ver. Do Poeta deve ser o ter passado sem outro vestígio que permanecerem as rosas. Para que os ramos quebrava, ainda, e partida¹⁵ a hasta das violetas?

Eu não lhe devia dizer isto, talvez, sem prefaciá-lo que sou o mais severo dos críticos que tem havido. Exijo a todos mais que eles podem dar. Para que lhes havia eu de exigir o que cabe na competência das suas forças? O Poeta é o que sempre excede aquilo que pode fazer.

O seu Livro é dos mais belos que recentemente tenho lido. Digo-lhe isto, para que, pois que me não conhece, me não julgue posto a severidade sem atenção às

¹⁵ Arnaldo SARAIVA (1986: II, 28-31) ao transcrever a carta publicada na *Tribuna da Imprensa*, assinala que no texto do jornal vem “partida” e não “partia”, e que “o facto de não se saber onde pára o original da carta impede a correção de outras gralhas menos evidentes”. Mas depois SARAIVA (2015: 535) indica que no texto vem “quebrava”, palavra que emenda para “quebrados”, mantendo “partida”. Também refere e critica, no fim, o trabalho de Richard Zenith e Manuela Parreira da Silva.

belezas do seu Livro. Há em si o com que os grandes poetas se fazem. De vez em quando a mão do escultor dos poemas faz falhar as curvas irreais de sua Matéria. E então é o seu poema sobre o Cais, a sua impressão de Outono, e este e aquele verso, tal poema ou tal outro, caído dos Deuses como o que é azul do céu nos intervalos da tormenta... Exija de si o que sabe que não poderia fazer. Não é outro o caminho da Beleza.

Tenho vivido tantas filosofias e tantas poéticas que me sinto já velho, e isto faz com que me dê o direito de o aconselhar, como Keats a Shelley, que esteja de vez em quando com as asas fechadas. Há um prazer estético, às vezes, em deixar passar sem a exprimir uma emoção cuja passagem nos exige palavras. Dos nossos jardins interiores só devemos colher as rosas mais inevitáveis e as mais verdes horas, e fixar só aquelas ocasiões do crepúsculo quando dói demasiado sentirmo-nos. O resto é só a brisa que passa e não tem outro aroma senão o momento que rouba a imortalidade dos jardins.

Escrevo e paro... Pergunto a mim próprio se poderá julgar tudo isto, porque não é transbordante de elogios, uma crítica adversa. Não o conheço e não sei. Mas repare que só a quem muito aprecio eu escrevo destas coisas. De certo me faz a justiça de adivinhar que a quem não tem valor nenhum eu não ousou senão dizer que tem muito. Só vale a pena notar os erros daqueles que são na verdade Poetas, daqueles em quem os erros são erros. Para quê notar os erros daqueles que não têm em si senão o jeito de errar?

Com tudo isto, que parece hesitante no elogio, repito-lhe que o seu livro é dos mais belos que tenho lido ultimamente. A sua imaginação, doentia e delicada, é uma princesa que olha das janelas o luxo longínquo dos tanques. Vejo que sente os reflexos. Eles são, com efeito, as melhores horas da água; e de certo que as mais belas são aquelas – em jardins ainda do século dezoito – onde a tristeza de uma civilização bruxuleia ainda, como um gesto na sombra, na sombra rápida de água que se dissipa.

Ah, mas tudo isto é impessoal... Tenho outras e mais próximas coisas a dizer-lhe se reparo que sou eu que leio os seus Versos, que a Nau perdida das suas emoções passou, um momento de velas, no horizonte das minhas costas.

A má sensibilidade dói-me. Por certo que outrora nos encontrámos e entre sombras de alamedas dissemos um ao outro o nosso comum horror à Realidade. Lembra-se? Nós erámos crianças.

Tinham-nos tirado os brinquedos, porque nos teimávamos que os soldados de chumbo e os barcos de latão tinham uma realidade mais precisa e esplêndida que os soldados-gente e os pobres barcos que são úteis no mundo. Nós andámos animados longas horas pela quinta. Como nos tinham tirado as coisas as coisas onde púnhamos os nossos sonhos, pusemo-nos a falar delas para as ficarmos tendo outra vez. E assim tornaram a nós, em sua plena e esplêndida realidade – que paga de sede para os nossos sacrifícios! – os soldados de chumbo e os barcos de latão, e

através das nossas almas continuaram sendo, para que nos brincássemos com a ideia deles. A hora (não se recorda?) não era demasiado certa e humana. As flores tinham a sua [cor]¹⁶ e o seu perfume de soslaio para a nossa atenção. O espaço todo estava levemente inclinado, como se Deus, por astúcia de brincadeira, o tivesse levantado do lado das almas: e nós sofríamos a instabilidade do jogo divino como crianças que riem das partidas que lhes fazem, porque sejam mostras de adulta afeição.

Foram belas essas horas tristes que vivemos juntos. Nunca tornaremos a ver essas horas, nem esse jardim, nem os nossos soldados e os nossos barcos. Ficou tudo embrulhado no papel de seda na nossa recordação de tudo aquilo. Os soldados – os pobres deles – furam quase o papel com espingardas eternamente ao ombro. As proas das barcas estão sempre para romper o invólucro. E sem dúvida que todo o sentido do nosso Exílio é este – o terem-nos embrulhado os brinquedos de antes da vida, terem-nos posto na prateleira que está exatamente fora do nosso gesto e do nosso jeito. Haverá uma justiça para as crianças que nós somos? Ser-nos-ão restituídos, por mais que cheguem aonde não chegamos, os nossos companheiros de sonho, os soldados e os barcos?... sim, e mesmo porque nos não éramos isto que somos!... Éramos de uma artificialidade mais divina... Parecíamos estar destinados a coisas menos tristes do que a alma.

Escrevo e divago, e tudo isto parece-me que foi uma realidade. Tenho a sensibilidade tão à flor da imaginação que quase chiro [sic]¹⁷ com isto, e sou outra vez a criança feliz que nunca fui, e as alamedas e os brinquedos... e apenas, no fim de tudo, a supérflua realidade da vida.

Perdoe-me que lhe escreva assim... A vida, afinal, vale a pena que se lhe digas isto... Deus escuta-me talvez, mas “de si ouve” como se diz daqueles que escutam... A tragédia foi esta, mas não houve dramaturgo que a escrevesse... Para que lhe estou eu dizendo isto?

Reparo de repente que a minha imaginação, à expensa da minha inteligência, fez uma crítica ao seu Livro. Fê-la amavelmente, como não podia deixar de ser, e porque assim o exigia o nosso convívio, esse no jardim antiquíssimo quando o Mundo não tinha criado ainda a necessidade de ter sido criado por Deus. Foram deveras de um ateísmo espiritual aquelas horas que perdemos nos jardins. Existíamos aí¹⁸ nós, porque o jardim éramos nós também. Depois os séquitos foram-se.

Os sons de sua ida prolixa demoraram-se na aragem... Ficou-nos a alma, como um exílio inevitável e nós escrevemos versos para nos lembrarmos de que fomos.

Abraça-o

Fernando Pessoa

¹⁶ ai] no jornal (apud Saraiva).

¹⁷ ai] no jornal (apud Saraiva).

¹⁸ Leia-se: “choro”.

ANO 14.º LISBOA - SEXTA-FEIRA, 15 DE MARÇO DE 1935 N.º 4425

Diário de Lisboa

Administrador e editor: MANZONI DE SEQUEIRA
ADMINISTRAÇÃO - Rua da Rosa, 57, 2.º
Endereço Telegráfico: DIBOA

DIRECTOR: JOAQUIM MANSO

Diário de Lisboa 55943
11-Avença-Of.
Biblioteca Municipal Central de LISBOA

ESTE NUMERO FOI VISADO PELA COMISSÃO

Quando quisermos dos dois lados...

Ronald de Carvalho:

Apenas trocámos, tu em Paris e eu em Coimbra, o primeiro cumprimento de uma camaradagem que me prometa ser grata a ambos nós—à ti, sobretudo pela cordial rosa-de-avento que te servia de coração e onde cada quadrante, como um íman, tanto carregava o metal de alto preço como as penas e coisas de nada. Agora, a morte que violentamente te cortou, a uma equidistância do Rio e da região litoral, como se te quisesse simbolicamente sangrar, na fonte e raiz da vida, para o Brasil te beber, comodamente nos tira a tua "Ex", de chancelaria e a minha "Ex", de cerimonia. Que transcendente alívio! Estamos assim restituídos à rocha da linguagem, ao princípio em que era o verbo e não havia na palavra a escamoteação hipocrítica do singular pelo plural, essa dissolução do nosso interlocutor numa espécie de multidão vaga e anónima, sem suporte nem frente—o pó. Como nos diálogos gregos e nos versículos evangélicos: *eu—tu; pello a pello*.

Pois é verdade. Eu penso que tua morte pode dignamente festejar-se como oferenda ao altar brasileiro, e portanto como sacrifício em aras mais largas, no solo e no socolo do meu e teu altare—à lusitanidade. Embarro um pouco e abuso raramente destas palavras caudais que se constroem com a idade e que quasi sempre volam a nossa miséria preguiça de lhes esventar o conteúdo. Além disso, Endovelico foi um Deus duvidoso e não passa de um tacho de pedra guardado no Museu Etnológico. Mas, tu sabes, *Lusitania, lusitanidade, luso, lusado, lusitano* são sinónimos inventos de Hesíodo, Camões e de dois milhões para nos entendermos sobre um fundo que não é o teu Brasil nem o meu Portugal, mas a nossa origem e o nosso bloco, o sangue da língua que falamos e o halo do bafio que expelimos. Fosse esta coisa historicamente errada, que vitalmente é certa, como o ritmo das minhas artérias e a tua pulsação, ainda quente no corpo espiritual do Brasil. Oh, as odiosas ressonâncias involuntariamente retóricas das nossas verdades vivas!

Reparas que estas duas terras paralelas, cortadas no "sentido do Atlântico", como diria João de Barros, continuam a representar as rábulas de uma diferenciação que lhes não pede coisa alguma, porque está feita para sempre na medida em que todos os pares se sentem diferentes e unidos? A hora em que a Europa e a própria América se esquecem das suas diversidades umas dentro do grupo Ocidente para gritarem—Alemanha! França! Inglaterra! Itália! e Estados Unidos! e Paraguai!—Portugal e Brasil gritam também *eu! e tu!*: não como nós o estamos fazendo aqui, para salvar na noite do nosso diálogo humano os tímidos clarões de chamadas que se procuram e tentam, mas para acalar o vento que pode apagar as ambas?

Até a quítila ortográfica—à questão da solta dos gritos—ajunta o seu desafio ao irritante dueto. E se há unidade, amigo, que temos de zelar e manter na hora das alandegas, essa é a da divina música de que não nos podemos separar, nem os brasileiros suspicazes nem os portugueses vangloriosos, e que enche de grandezas surpreendidas, nos instantes de telefado, os próprios que supunham cantar ao desalto segundo gamas irredutíveis.

Se falas destas coisas à tua gentilíssima sombra é que sou professor de português no estrangeiro e sinto e expulso, quanto lizeste em vida para acabar com a rareficação da nossa língua na Europa. Nós, os lusitanos de cá, aceitamos quasi todos o prato pneumático e aí vivemos, parece, como peixe em redoma. Vocês, lusitanos da América, apesar de um pouco esquecidos dos compêndios de afixia, tentam quebrar o vidro e começam a saber exigir atenção e audiência.

Pois se o português é aquilo que se diz em português, para serem estudados em França, ainda não foram dispensados do absurdo encoberto à Espanha, sob essa equívoca rubrica de um *hispanismo* que, defensável em relação a um remoto passado paralelo entre as duas calotes da península, não é hoje mais que eufemismo de uma regionalidade cultural acintosamente atribuída a Portugal e Brasil. Pois se quasi nos dão o galego como se fosse o texto incorrupto da nossa língua de civilização, procurada em Hamburgo para o comércio de longo curso e quasi estudada em segredo pelos missionários protestantes como chave de captação nas selvas do teu Brasil e da nossa velha África! Sabes? As máquinas de escrever, no estrangeiro, oferecem um teclado português com o til em ponto morto—e explicam: "para usar sobre o n, l—o que fez cair ao bom do agente meridional que o requisitou para mim:—*C'est le clavier portugais... de Paris*."

Eu sei que a França, a Inglaterra, e sobretudo essa Alemanha tão extensivamente imperial quanto intimamente compreensiva, mal dos estudos românicos e da curiosidade sem limites, estão dispostas a receber e ouvir a nossa mensagem em português, a tua voz cariosa e o meu sotaque acorinado, sem que lhes importe essencialmente que tenhas muito que lhes dizer e eu pouco que adiantar. Eu dou por mim Antero; tu, consultado, darias o nosso comum Vieira, o teu Euclides da Cunha e mesmo, desde já, o teu Jorge de Lima. Mas a verdade é que não podemos deixar às elites da Europa aborrevante, da Europa orgulhosa das suas metrópoles do espírito, a cutilidade de desfazer o equívoco da nossa estreita subordinação cultural ao mesmo da nossa inexistência. Temos de vir aqui, à terra estranha, de braço dado e sem populeiras em círculo do ph e do y, clamar o nosso direito à comunidade dos que pensam, cada um com a voz que Deus lhe deu.

VITORINO NEMESIO

A este numero do "Diário de Lisboa", corresponde um suplemento literário de oito páginas

O MOVIMENTO turístico vai crescendo de ano para ano. Nós deixamos de pertencer ao país ignorado, pois a curiosidade europeia virou-se para nós. Frequentemente ouvimos falar nos recursos que poderíamos aproveitar para atrair viajantes. Quando chegará a hora das largas iniciativas?

Não nos embalemos com palavras. Quem diz turismo subentende estradas, hotéis, transportes, distrações, conforto e higiene. Que se require para tudo isto? Dinheiro, gosto e organização inteligente. Para colher é necessário semear, dentro dum programa cuja execução não fique entregue aos improvisadores impacientes.

Os Estoril, Cascais, Sintra, Ericeira e Mafra—porta-estandartes de Lisboa—constituído o eixo duma grande obra. Mas o plano tem de abranger todo Portugal—litoral e interior—desde Santa Luzia à Praia da Rocha, Ponta de Sagres e Monte Gordo. O trabalho parcelar, das pingüinhas, em vez de tornar-se útil e progressivo, virá a comprometer a solução do problema.

Pensem nisto os homens que, entre nós, são capazes de emagalar a rotina e de desfazer o ceticismo, abrindo rasgados horizontes à velha terra dos navegantes, cheia de belezas, de monumentos e paisagens.

O GOVERNO português, numa merecida homenagem, acaba de conceder duas das mais nobres e prestigiosas figuras da literatura e da aristocracia francesas.

Uma é a duquesa de Clermont Tonnerre, do mais limpo sangue da França, figura luminosa da velha heraldica flor-de-lisada, tipo literário que Paris admira e que, com o seu espírito, a sua elegância e as suas amizades fervorosas, tem servido com intensa paixão o nosso país, como se fosse a sua própria pátria. O oficialado de Santiago, que o nosso governo acaba de lhe conceder, fica bem no peito pontil de uma alta senhora, sem dúvida, um dos nomes mais prestigiosos das letras francesas.

Outra é a condessa de Chabrillon, presidente da secção literária do admirável Lyceum de Paris, distinguida com o oficialado de Cristo, a quem se deve, em grande parte, a recente penetração do pensamento português em França, e que além de admirar vivamente o nosso país, não perde ocasião de o exaltar e de o acarinhlar em todas as manifestações lusadas, que ali se produzem.

O ENGENHEIRO sr. J. Duarte Ferreira publicou agora uma brochura que contém a sua conferência «Indústria de Turismo», apresentada ha tempos no Congresso da U. N. Trata-se de um trabalho de valor muito documentado, e servido por uteis elementos estatísticos.

ALAVRAS do sr. dr. Martinho Nobre de Melo, illustre embaixador de Portugal no Rio de Janeiro, acerca da nomeação do sr. dr. Carlos Malheiro Dias para embaixador em Madrid e transmitidas ao jornal A Noite:

«Fazendo do seu maior escritor vivo uma das suas mais altas representações oficiais no estrangeiro, Portugal dá publico testemunho de que considera as letras e as artes o mais nobre e puro instrumento de expansão e aproximação do povos.

«Filho de português e de brasileira, membro laureado das nobres duas Academias, homem de dois hemisférios—o europeu e o americano—entre os quais ardentemente repartiu a sua vida laboriosa, a sua vida-cruz-galopante, Malheiro Dias é bem um luso-brasileiro da estirpe dos Veiros, Gusmões e Andradas. A sua elevação a embaixador de Portugal resulta assim em respeitosa homenagem de um governo inteligente à consanguinidade secular das duas patrias lusadas, e em publica consagração da nossa aproximação pelo espírito, à qual o grande romancista, herdeiro inconsciente do centro d. Eça de Queiroz, o ensaísta e o historiador, votou o melhor da sua pena e do seu verbo.

«Por outro lado, que melhor hora podia ambicionar para si mesma a colónia portuguesa no Brasil do que esta bruta e oportuna ascensão daquele que era a sua figura mais representativa e que tantas vezes, máis que ninguém, em todos os tempos, foi—ao olhar da Pátria distante—a sua expressão luminosa?»

QUANDO o rei do Sião, Chulalan-gkorn, esteve entre nós—como os tempos vão e as lembranças se confundem!...—o rei D. Carlos, sabendo que um alto funcionario siamês fora condenado à morte, resolveu intervir a favor dele pedindo ao seu hospede que lhe comutasse a pena. Escusamos de dizer que foi atendido.

Id ao longe, em Bangkok, numa escura masmorra, o condenado deve ter pensado a grata notícia de que a cabeça não lhe seria cortada nem afogada nas aves de rapina, com inequívocas manifestações de alegria. Acaso soube ele alguma vez quem interveio a seu favor?

DURANTE o ano passado emigraram de Portugal cerca de 7.500 portugueses, mil dos quais de idade inferior a 14 anos.

O Brasil continua a ser o nosso mercado de exportação de homens, cerca de 5.000.

E' realisa, na Emissora Nacional, HOJE que, pelas 22 horas, se sob a regência do maestro Frederico de Freitas, uma audição de musica do fono-filme português As pupilas do sr. Rector. Trata-se dum grande acontecimento de musica nacional, com o gosto dum avant première do filme, que deve entusiasmar os senfistas. Não se esqueçam: logo, ás 22 horas, regular o seu aparelho, no comprimento de onda da Emissora.

Fig. 16. *Diário de Lisboa*, n.º 4425, 15 de Março de 1935, p. 1. https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/DiariodeLisboa/1935/Marco/N4425/N4425_master/DiarioLisboaN4425.pdf

Anexo 3

Carta a Ronald de Carvalho [Quando quisermos dos dois lados...]

Ronald de Carvalho:

Apenas trocámos, tu em Paris e eu em Coimbra, o primeiro cumprimento de uma camaradagem que prometia ser grata a ambos nós – a ti, sobretudo pela cordial rosa-dos-ventos que te servia de coração e onde cada quadrante, como um íman, tanto carregava o metal de alto preço como as penas e coisas de nada. Agora que a morte violentamente te cortou, a uma esquina do Rio e pela região inguinal, como se te quisesse simbolicamente sangrar, na fonte e raiz da vida, para o Brasil te beber, comodamente nos tira a tua “Ex.^a” de chancelaria e a minha “Ex.^a” de cerimonia. Que transcendente alívio! Estamos assim restituídos á rocha da linguagem, ao *principio* em que *era* o verbo e não havia no verbo a escamoteação hipocrita do singular pelo plural, essa dissolução do nosso interlocutor numa espécie de multidão vaga e anonima, sem suporte nem frente – *o vós*. Como nos diálogos gregos e nos versículos evangelicos: *eu – tu*; peito a peito.

Pois é verdade. Eu peso que atua morte pode dignamente festejar-se como oferta ao altar brasileiro, e, portanto, como sacrifício em aras mais largas, no solo e no socalco do meu e teu altares – a lusitanidade. Embirro um pouco e abuso raramente destas palavras caudais que se constroem com- *idade*¹⁹ e quasi sempre velam a nossa morna preguiça de lhes esventrar o conteúdo. Além disso, Endovelico foi um Deus duvidoso e não passa de um taco de pedra guardado no Museu Etnologico. Mas, tu sabes, *Lusitania*, *Lusitanidade*, *luso*, *lusiada*, *lusismo* são comodos inventos de Resende, Camões e de nós mesmos, para nos entendermos sobre um fundo que não é o teu Brasil nem o meu Portugal, mas a nossa origem e o nosso bloco, o sangue da lingua que falamos e o halo do bafo que expelimos. Fôsse essa coisa historicamente errada, que vitalmente é certa, como o ritmo das minhas arterias e a tua pulsação ainda quente no corpo espiritual do Brasil. Oh, as odiosas ressonancias involuntariamente retoricas das nossas verdades vivas!

Reparas que estas duas terras paralelas, cortadas no “sentido do Atlantico” como diria João de Barros, continuam a representar as rábulas de uma diferenciação que lhes não pede coisa alguma, porque está feita para sempre na medida em que todos os pares se sentem diferentes e unidos? Á hora em que a Europa e a própria América se esquecem das suas diversidades umas adentro do grupo Ocidente para gritarem – Alemanha! França! Inglaterra! Itália! e Estados Unidos! e Paraguai! – Portugal e Brasil gritam também *eu!* e *tu!*: não como nós o estamos fazendo aqui, para salvar na noite do nosso diálogo humano os timidos clarões de chamadas que se procuram e tentam, mas para açular o vento que pode apagá-las ambas?

¹⁹ com- *idade*] no jornal (com facilidade?).

Até a quizilia ortográfica – a questão da solta dos gritos – ajunta o seu desatino ao irritante dueto. E se ha unidade, amigo que temos de zelar e manter na hora das alfandegas, essa é a da divina musica de que não nos podemos separar, nem os brasileiros suspicazes nem os portugueses vangloriosos, e que enche de grandeza surpreendida, nos instantes de reflexão, os proprios que supunham cantar ao desafio segundo gamas irreduzíveis.

Se falo destas coisas á tua gentilíssima sombra é que sou professor de português no estrangeiro e sinto e experimento quanto fizeste em vida para acabar com a rarefação da nossa lingua na Europa. Nós, os lusitanos de cá, aceitamos quasi todos o prato pneumático e aí vivemos, parece, como peixe em redoma. Vocês, lusitanos da America, apesar de um pouco esquecidos dos companheiros de asfixia, tentam quebrar o vidro e começam a saber exigir atenção e audiencia.

Pois se o português é aquilo que se diz em português, para serem estudados em França, ainda não foram dispensados do absurdo encôsto á Espanha, sob essa equívoca rubrica de um *hispanismo* que, defensavel em relação a um remoto passado paralelo entre a duas calotes da península, não é hoje mais que eufemismo de uma regionalidade acintosamente atribuida a Portugal e Brasil! Pois se quasi nos dão o galego como se fôsse o texto incorrupto da nossa lingua de civilização, procurada em Hamburgo para o comercio de longo curso e quasi estudada em segredo pelos missionarios protestantes como chave de captação na selvas do teu Brasil e da nossa velha Africa! Sabes? As maquinas de escrever, no estrangeiro, oferecem um teclado português com o til em ponto morto – e explicam: “para usar sôbre o *n*, *l* – o que fez dizer ao bom do agente meridional que o requisitou para mim: *C’est le clavier portugais... de Paris*.

Eu sei que a França, a Inglaterra, e sobretudo essa Alemanha tão exteriormente imperial quanto intimamente compreensiva, mãi dos estudos romanicos e da curiosidade sem limites, estão dispostas a receber e ouvir a nossa mensagem em português, a tua voz carioca e o meu sotaque açoriano, sem que lhes importe essencialmente que tenhas muito que lhes dizer e eu pouco que adiantar. Eu dou por mim Antero; tu, consultado, darias o nosso comum Vieira, o teu Euclides da Cunha e mesmo, desde já, o teu Jorge de Lima. Mas a verdade é que podemos deixar ás *élites* da Europa absorvente, da Europa orgulhosa das suas metrópoles do espirito, o cuidado de desfazer o equívoco da nossa estreita subordinação cultural ou mesmo da nossa inexistencia. Temos de vir aqui, á terra estranha, de braço dado e sem peguilhas em tórno do *ph* e do *y*, clamar o nosso direito á comunidade dos que pensam, cada um com a voz que Deus lhe deu.

VITORINO NEMESIO

Bibliografia

- CARVALHO, Ronald de (1926). *Toda a América*, Rio de Janeiro: Pimenta de Mello e Cia. 1.^a edição, <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4378>; 2.a ed., com a versão espanhola de Francisco Villaspesa. <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4372>
- _____. (1923). *O Espelho de Ariel*. Rio de Janeiro: Anuario do Brasil.
- _____. (1922). *Epigrammas ironicos e sentimentaes*. Rio de Janeiro: Anuario do Brasil. Tiragem de 700 exemplares, assinador pelo autor. <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4364>
- _____. (1919). *Poemas e sonetos*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro & Maurillo. Abaixo do título: (Obra premiada pela Academia de Letras). <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4371>
- _____. (1913). *Luz gloriosa: poema*. Paris: Officinas graphicas da Casa Crés et Cie [edição do autor]. <https://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/8-93>
- DAUNT, Ricardo (2009). “A passagem de Ronald de Carvalho por Portugal”. *Sibila: Revista de Poesia e Cultura*, 5 de abril. <https://sibila.com.br/mapa-da-lingua/a-passagem-de-ronald-de-carvalho-por-portugal/2742>
- SARAIVA, Arnaldo (2015). *Modernismo brasileiro e modernismo português*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. (1986). *O modernismo brasileiro e o modernismo português. Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*. Porto: Rocha / Artes Gráficas [Vila Nova de Gaia]. 3 vols.
- SOUSA, Rui (2015). “Os bastidores brasileiros de Orpheu: páginas da revista *Fon-Fon!* (1912-1914). *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 7, primavera, pp-161-181. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.7301/Z0N58JW0>
- PESSOA, Fernando (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. (1998). *Correspondência, 1905-1922*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. (1985). *Cartas de Fernando Pessoa a Armando Cortes-Rodrigues*. Introdução de Joel Serrão. Lisboa: Livros Horizonte. 3.^a ed.
- _____. (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.

FERNANDO CARMINO MARQUES é Doutor em letras pela Universidade de Paris IV – Sorbonne (1997), onde lecionou, de 1994 a 2002, língua, cultura e literaturas de expressão portuguesa. Colaborou no Instituto Camões em Paris e foi docente responsável pelo ensino do português nas universidades de Versailles – St. Quentin e Marne-la-Vallée. Publicou vários estudos sobre temas e autores portugueses e brasileiros, dos séculos XVI, XIX e XX. Traduziu e editou o estudo inédito de Pierre Hourcade sobre a poesia de Fernando Pessoa: *A Mais Incerta das Certezas, Itinerário Poético de Fernando Pessoa* (Coleção “Ensaaios” sobre Fernando Pessoa; Lisboa: Tinta-da-china, 2016). Professor titular de língua e cultura portuguesa no IPG, é professor convidado na Universidade de Atenas. Realiza com frequência cursos e palestras sobre a poesia de Fernando Pessoa em diversas universidades europeias e brasileiras. Como autor de ficção, publicou vários livros.

FERNANDO CARMINO MARQUES holds a Ph.D. in Humanities from the University of Paris IV – Sorbonne (1997), where he taught Portuguese language, culture, and literature from 1994 to 2002. He collaborated with the Camões Institute in Paris and was responsible for Portuguese language instruction at the universities of Versailles – St. Quentin and Marne-la-Vallée. He has published several studies on Portuguese and Brazilian themes and authors from the 16th, 19th, and 20th centuries. He translated and edited Pierre Hourcade’s unpublished study on the poetry of Fernando Pessoa: *A Mais Incerta das Certezas, Itinerário Poético de Fernando Pessoa* (Collection “Ensaaios” on Fernando Pessoa; Lisboa: Tinta-da-china, 2016). Full Professor of Portuguese Language and Culture at IPG, he is a visiting professor at the University of Athens. He frequently conducts courses and lectures on the poetry of Fernando Pessoa at various European and Brazilian universities. As a fiction author, he has published several books.

JERÓNIMO PIZARRO é Professor da Universidad de los Andes, Titular da Cátedra de Estudos Portugueses do Instituto Camões na Colômbia e Doutor pelas Universidades de Harvard (2008) e de Lisboa (2006), em Literaturas Hispânicas e Linguística Portuguesa. No âmbito da Edição Crítica das Obras de Fernando Pessoa, publicadas pela INCM, contribuiu com sete volumes, sendo o último a primeira edição crítica de *Livro do Desasoscego*. Em 2010 a D. Quixote publicou *A Biblioteca Particular de Fernando Pessoa*, livro que preparou com Patricio Ferrari e Antonio Cardiello, depois de os três coordenarem a digitalização dessa biblioteca com o apoio da Casa Fernando Pessoa. De 2011 a 2013 Pizarro foi o Coordenador de duas novas séries da Ática (1. Fernando Pessoa | Obras; 2. Fernando Pessoa | Ensaística), contribuindo com mais de dez volumes. Actualmente dirige a “Coleção Pessoa” da Tinta-da-china. Em 2013 foi o Comissário da visita de Portugal à Feira Internacional do Livro de Bogotá (FILBo) e ganhou o Prémio Eduardo Lourenço.

JERÓNIMO PIZARRO is a Professor at the Universidad de los Andes (Colombia), where he holds the Camões Institute Chair in Portuguese Studies. He holds a PhD in Hispanic Literatures (2008, Harvard University) and a PhD in Portuguese Linguistics (2006, Universidade de Lisboa). He has contributed seven volumes to the critical edition of Fernando Pessoa’s Works published by the INCM, the last volume being the first critical edition of the *Livro do Desasoscego* [The Book of Disquiet]. *A Biblioteca Particular de Fernando Pessoa*, published by D. Quixote in 2010, was prepared with Patricio Ferrari and Antonio Cardiello, the other two coordinators involved in digitizing Pessoa’s private library with the support of Casa Fernando Pessoa. Pizarro was the editor-in-chief of two new Ática’s series (1. Fernando Pessoa | Works; 2. Fernando Pessoa | Studies), and he contributed more than ten volumes in the series. Currently, he is in charge of Tinta-da-China’s “Coleção Pessoa”. In 2013 he was the Program Director of Portugal’s visit to the International Book Fair of Bogotá and he won the Eduardo Lourenço Prize.

Imaginar o ser: sonho, metamorfose e morte

[Imagining the self:
dream, metamorphosis and death]

Rodrigo Xavier*

GANERI, Jonardon (2024). *Fernando Pessoa: Imagination and the Self*. New York: Oxford University Press. [Online ISBN: 9780197636718; print ISBN: 9780197636688]



Toda vez que alguém se arrisca a prescrutar a obra de Fernando Pessoa, quase 90 anos após sua morte, está a empreender uma jornada que oferece, de pronto, dois desafios inexoráveis, a saber: a natureza infinita do seu espólio, em parte inexplorado; e miríade de trabalhos que compõem a bibliografia passiva, que perpassa todas as facetas do escritor: poeta, prosador, dramaturgo, ensaísta e crítico de arte, teórico da estética, místico, pensador político, tradutor, dentre tantas outras habilidades artísticas do português. Todavia, aos ousados, a jornada pode apresentar outros “Fernandos Pessoa” ou “Pessoas”, ainda por serem *re-descobertos*, revelando dimensões ainda pouco exploradas de seu itinerário criativo, mesmo para os leitores mais dedicados e espe-

cializados. Esse é o caso de Jonardon Ganeri.

Desde *Virtual Subjects, Fugitive Selves: Fernando Pessoa and his Philosophy* (2020), seu primeiro livro completamente dedicado a Pessoa, Ganeri avança por veredas pouco exploradas em torno da relação de Pessoa com as filosofias orientais, especialmente com as filosofias da Índia, que pela heterodoxia religiosa e cultural me parecem propícias ao diálogo com os poetas que é Pessoa (passe a silepse de número).

No mais recente livro, *Fernando Pessoa: Imagination and the Self* (2024), Ganeri mergulha ainda mais na problemática do heteronimismo pessoano, compreendendo ser esse fenômeno a espinha dorsal de toda a poética do criador dos heterônimos, uma poética que ultrapassa o exercício de escrita e que sabe incorporar uma vasta dimensão existencial. Convém lembrar, apenas para efeitos de uma certa rememoração, que esse fenômeno – a heteronímia, ou como escreveu Pessoa, o heteronimismo – tem sido, pelo menos desde o ano de 1949, o centro gravitacional em torno do qual foram produzidas algumas das referências mais importantes dos estudos pessoanos.

* Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – Departamento de Letras Vernáculas.

A esse respeito, não poderia deixar de citar os seguintes volumes: *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa* (1949), de Jacinto do Prado Coelho; *Pessoa Revisitado – Leitura Estruturante do Drama em Gente* (1973), de Eduardo Lourenço; *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste* (1977), de Teresa Rita Lopes; *Fernando Pessoa: Aquém do Eu, Além do Outro* (1982), de Leyla Perrone-Moisés; *Fernando Pessoa & C.^a Heterónima* (1982), de Jorge de Sena; *O Devir Eu de Fernando Pessoa* (2010), de José Gil; e *Ler Pessoa* (2018), de Jerónimo Pizarro, entre muitos outros. A lista sobre o tema é extensa, mas fico nesses sete livros, porque entendo que propõem, cada um a sua maneira, o problema do heteronimismo a partir de relações dialógicas: entre heteronimismo e unidade; e identidade; e autoria; e despersonalização; e alteridade; e a relação também dialógica sentir/pensar. A partir da reflexão em torno de algumas dessas ligações, também Ganeri se debruça sobre o heteronimismo pessoano, perscrutando a partir daí os enlaces de sua poética com a *Weltanschauung* espiritualista indiana.

Fernando Pessoa: Imagination and the Self encontra-se dividido em quatro partes e oito capítulos, estes subdivididos em subcapítulos, apresentados como segue: PART I – POETS AND PLURALS. 1. Be Plural! A Poet’s Creed: a) Keats: The Poet as Chameleon; b) Shakespeare: The Protean Poet; c) Pessoa: The Poet of Immersion; 2. Self-Estrangement: a) In the Forest of Estrangement; b) “Something Obscure in the Centre of My Being”; c) Imagining Being Another; PART II – VARIETIES OF HETERONYMOUS: 3. Artefact Minds: a) *Simulacron* – 3; b) Avatars and *Avatāras*; 4. A Life Lived in Serial, and in Parallel: a) Rudra and the Makropulos Case; b) One Life Lived in Parallel? c) Death as Deletion; PART III – MAKE-BELIEVE AND THE MOKṢOPĀYA. 5. Reality++: a) Vasistha’s Argument; b) Realism Retrieved; 6. Names Used Twice Over: a) Second Lila; b) Imagining Seeing Yourself: c) A Common Ground?; PART IV – PESSOA’S IMAGINARY INDIA. 7. Pessoa in India: a) Imagining India; b) An “Indian Ideal”; c) Pessoa and the Upaniṣads; d) Pessoa’s Indian Peers; 8. “One Intellectual Breeze”: a) Cosmic Consciousness: Whitman, Carpenter; b) Is the Cosmos Conscious? Coleridge, James; c) A Pessoaan Cosmopsychism.

A Ganeri interessam, sobremaneira, as questões da identidade, da unidade e da despersonalização conectadas ao fenômeno do heteronimismo. Propõe o autor uma diferença fundamental entre “imaginar-se” um outro e “encarnar” um outro; ser um “eu” que “emula” uma outra existência em face de “vivê-la” como se estivesse, de fato, não imaginando um “as if”, mas “sentindo” essa existência como “tal”. Entretanto, uma dessas questões se apresenta para Ganeri como o centro gravitacional das demais, e ela pode ser colocada da seguinte maneira: em sua atividade criativa como poeta, Pessoa teve uma compreensão profunda daquilo que boa parte dos devotos da espiritualidade indiana consideram o grande engano do pensamento ocidental: a centralidade do ego e do pensamento racional para a compreensão de si e do mundo, incluindo aí a sociedade, a cultura, a política, dentre outras coisas.

É evidente que a afirmação de que Pessoa compreende que a centralidade do ego e da razão é um equívoco “ocidental” aponta para um paradoxo, pois não se

pode ignorar o fato de ser Pessoa um poeta substancialmente raciocinador. E mais: não apenas um raciocinador, mas um soberrraciocinador e um subracionador, ou seja, um poeta que pensa o pensamento, numa dobra, e que, concomitantemente, pensa “atrás” do pensamento, o que parece ter relação com movimentos estéticos preconizados por Pessoa, como o paulismo, o sensacionismo e o interseccionismo. Precisamente nesse “atrás” do pensamento (o “aquém” de Perrone-Moisés?) é que o aparente paradoxo parece começar a encontrar uma solução, ainda que de difícil entendimento. A maior personagem de todas, parece admitir Pessoa, é ele próprio. Essa compreensão reivindica uma necessidade de escapar dessa personagem, e para isso é preciso ser sempre outro, para, paradoxalmente, chegar mais próximo de si mesmo; a busca é a de alcançar a possibilidade de ser tudo, porque no fim – e essa é de fato uma aproximação definitiva com a filosofia indiana – somos “um” no e com o “todo”, porque tudo estaria em nós mesmos. Aí entram os mecanismos criativos de Pessoa, que compreendem não apenas a espinha dorsal do heteronimismo, mas também conceitos como o sonho, o fingimento, a impermanência, a interseção, a morte, o silêncio e, *last but no least*, a imaginação.

Essa também é uma questão central para Ganeri, em seu livro, pois há dois recursos muito presentes na constituição da “identidade” literária de Pessoa: um “eu” imaginativo e um “eu” fugitivo. Na verdade, um “self” imaginativo e um “Self” fugitivo. Em termos psicanalíticos, essa diferenciação entre “self” e “eu” também se faz fundamental, sobretudo para se compreender a proposta de “imagination and the self”, pois o “Eu” transcendental não corresponde ao “Self” (que pode ser compreendido, em linhas gerais, como a percepção de si e da realidade pela própria pessoa). Segundo as filosofias indianas, essa percepção é equivocada.

Ganeri começa por apresentar duas referências incontornáveis sobre o problema de identidade poética: John Keats e William Shakespeare. Além de serem escritores que incorporam a o problema em questão, também são escritores com os quais Pessoa dialogou imensamente, quer por intermédio de sua prática de crítico literário, quer pela admiração que nutria pelos escritores ingleses, sobretudo por Shakespeare. Na abordagem de Keats, revela-se um poeta que não possui uma identidade fixa, caracterizando-se como um ser em constante transformação, semelhante a um camaleão. Essa “concepção camaleônica” sugere que a mente do poeta se adapta ao mundo que o cerca, moldando-se aos contextos variados em que se encontra. Assim, o poeta é entendido como possuidor de múltiplas mentes, refletindo a necessidade de se ajustar incessantemente às circunstâncias. Keats, em uma de suas cartas, descreve o mundo como um “vale of soul-making” (GANERI, 2024: 12), enfatizando que a identidade da mente é, em grande parte, conferida pelo ambiente. No caso de Shakespeare, tanto como dramaturgo quanto ator, ilustraria à sua maneira essa ideia de pluralidade de identidade. Ele é descrito como “nothing in himself”, o que implica não na extinção da personalidade, mas na sua multiplicação, permitindo uma imersão completa na experiência do mundo. Ganeri também recorre

à figura de Jorge Luis Borges, que, em seu conto “Tudo e Nada”, ecoa essa mesma perspectiva, descrevendo um personagem que finge ser alguém para ocultar sua “nobodiness” (14). Ao se tornar ator, esse indivíduo exemplifica a capacidade de assumir diversas identidades, como o mitológico Proteu, cujas múltiplas aparências refletem a complexidade da experiência humana.

A partir dessas abordagens iniciais, Ganeri retoma o lema “Ser plural como o universo”, enquanto uma espécie de mote de seu livro. O referido lema significaria, na visão de Ganeri, duas coisas diferentes ao mesmo tempo. Uma seria viver a vida como uma série de heterónimos (personalidades fictícias), uma sequência de *selves* virtuais ou pontos de vista individualizados, cada um com seu estilo próprio de ser no mundo, um estilo que é associado com modos afetivos de atenção poética, que Pessoa identifica com maravilhamento e admiração. A outra, ideia ainda mais radical, que parece preceder a invenção dos heterónimos, consiste em que um ser uno pode incorporar, gerenciar, manejar, múltiplas vidas em paralelo, significando especificamente que um ser uno ocuparia simultaneamente a pluralidade dessas múltiplas vidas na posição de uma “primeira pessoa”. Nenhuma das ideias é de fácil compreensão; de fato, elas parecem estar no limite da ininteligibilidade.

A partir daí, o autor examina a questão da imortalidade sob o prisma filosófico e literário, explorando a relação entre identidade, continuidade e transformação. Considerando a crítica de Bernard Williams em torno de Friedrich Nietzsche, o autor discute que a imortalidade só é desejável se a vida eterna preservar a identidade do indivíduo e manter uma conexão significativa com os seus objetivos. Williams questiona se a vida indefinida poderia satisfazer essas condições, sugerindo que a existência através de uma série de vidas heterônimas poderia oferecer uma solução, ao permitir a manutenção da identidade e, ao mesmo tempo, a renovação constante dos interesses: “he was always attracted to a picture of the self as something constantly shining and reacting and altering”; e exemplifica: “as a swarm of bees; as a clavichord or harp or other instrument, with the wind or some such force playing on it”; para então concluir: “It is near to the picture that Nietzsche offers, of our desires and needs groping around and reaching out inside us, as though they formed a kind of polyp” (WILLIAMS, *apud* GANERI, 2024: 20)

A obra de Fernando Pessoa é introduzida, nesse contexto, como um modelo de pluralidade de vidas que preserva a continuidade da identidade. Cada heterônimo de Pessoa representa uma faceta de si mesmo, mantendo a coerência da identidade pessoal enquanto incorpora diferentes formas de experiência. O texto sugere que Pessoa não via a perspectiva de uma vida imortal como algo tedioso, mas sim como uma sequência contínua de transformações heteronímicas. A narrativa do *Mokṣopāya*, uma obra filosófica indiana, é utilizada para ilustrar a ideia de transformação e continuidade. A história de Lavaṇa, por exemplo, explora a relação entre a realidade e a simulação, sugerindo que os objetos e as experiências dentro de uma

simulação podem ser tão “reais” quanto os do mundo exterior, questionando a distinção entre real e virtual.

O crítico Mark Johnston é convocado por Ganeri, estabelecendo uma conexão com o que já havia desenvolvido sobre a figura de Shakespeare, ou seja, Johnston ratifica a visão dos “protean” indivíduos, termo quase intraduzível, que se refere a indivíduos que possuem características similares ao deus Proteu, logo, capazes de assumir múltiplas formas sem perder sua essência. Ele argumenta que as disposições que determinam a identidade de uma pessoa podem ser mais flexíveis, permitindo que alguém se identifique com futuros “eus”, mesmo que esses não mantenham uma continuidade perfeita de personalidade. Johnston critica a trajetória de Elina Makropulos, que permanece a mesma ao longo de sua vida imortal e, por isso, acaba experimentando o tédio. Necessário contextualizar o que é o caso Makropolis. Refere-se a uma ópera checa, cujo *libretto* foi concebido por Leoš Janáček (1854-1928). O argumento da ópera de Janáček foi adaptado da peça *Věc Makropulos*, escrita por Karel Čapek (1890-1938), entre 1923 e 1925.

A protagonista Elina Makropulos recebe de um alquimista o dom de um elixir rejuvenescedor. Os desejos mais profundos de Elina são se tornar uma cantora de ópera de sucesso e uma mãe. Ela consegue lograr êxito em ambos os anseios. À medida que se aproxima do fim de sua vida natural, toma o elixir, que prolonga sua existência. Em seguida, muda-se para outra cidade, onde novamente se torna uma cantora de ópera bem-sucedida e mãe, repetindo esse ciclo indefinidamente. Após 300 anos, Elina esgota seus desejos, e sua vida torna-se tediosa. Ela decide não tomar o elixir novamente e acaba por falecer de morte natural. O já citado Williams escreveu um ensaio importante sobre a ópera, que ganhou repercussão e fez a peça musical conhecida: “The Makropulos Case: Reflections on the Tedium of Immortality”, publicado em 1973 (WILLIAMS, 1973: 82-100). Neste ensaio, Williams propõe que a busca pela extensão indefinida da vida depende de duas condições essenciais: a necessidade de que a identidade pessoal se mantenha intacta e a relevância dos objetivos que motivam essa sobrevivência.

Contradizendo Williams, Johnston defende uma forma de transformação contínua que poderia preservar o significado da existência ao longo de uma vida indefinida: “to somehow deeply and consistently identify with some future person, é necessária uma predisposição, “even if that disposition is not essentially dependent on that person’s continuing to exemplify your present personality” (JOHNSTON, *apud* GANERI, 2024: 61)

Adentrando mais profundamente no *Mokṣopāya*, Ganeri explora a ideia de “transferência intersubjetiva na imaginação” e compara tal traslação ao heteronimismo pessoano. Assim, a história dos cem Rudras no *Mokṣopāya* é apresentada como uma analogia para a multiplicidade de experiências e vidas possíveis. Da mesma forma, o conto chinês de *Zhuangzi*, em que o sonhador não sabe se é uma borboleta ou um homem, ilustra a fusão de identidades e a fluidez entre diferentes

formas de existência, remetendo para o problema colocado por Jonardon logo na introdução do seu livro. Cito:

Imagine, if you will, coming back as a fly. What are you really imagining? Perhaps what you see is being in a fly's body, with a fly's ability to, well, fly, and a fly's greater range of points of view on its (your) surroundings. You take up less space, and there is this irritatingly uncertain buzzing noise following you around, but essentially it's you incarnated in the body of a fly. Or perhaps what you imagine is actually becoming a fly, with a fly's appetites for gone-off food, a fly's more limited cognitive skill set, and its restricted emotional and intellectual life, but extraordinary powers of locomotion and unusual forms of sense perception. When you imagine in this way, your entire outlook, your way of being in the world, your emotional, cognitive, and sensory landscape, is different. Let me say, in short, your *bearing*. In either case you are, as philosophers say, imagining what it is like "from the inside" to be a fly. Your imagined experience is from the perspective of a fly, rather than one in which you look upon your fly- self from, as it were, an external vantage point.

(GANERI, 2024: 1)

A partir daí, Ganeri estabelece diálogo com o *Livro do Desassossego*, no qual há uma passagem, datada de 8-11-1932 [BNP/E3, 2-22; <https://ldod.uc.pt/>], em que se reflete sobre a fusão de identidades, associando essa incerteza à lógica tetralêmica de Nāgārjuna, que questiona a dicotomia entre existência e inexistência. Para entender o paralelo estabelecido entre o *Livro do Desassossego* e Nāgārjuna é preciso abrir um parêntese explicativo. Na filosofia ocidental, a dicotomia proposta por Parmênides entre o ser (S) e o não-ser (N), trouxe dificuldades conceituais, exemplificadas nos paradoxos de Zenão. Heráclito, por sua vez, introduziu o conceito de devir, que seria uma síntese entre ser e não-ser, complicando ainda mais essa questão filosófica e levando a uma alternância entre dualismos e tríades que perdurou até Hegel.

A filosofia indiana, representada por Nāgārjuna, trouxe uma nova abordagem com a doutrina do "caminho do meio" e a ideia do vazio (*sunyata*). Esse conceito de vazio é diferente do não-ser de Parmênides, pois o vazio não depende de nada. Nāgārjuna formulou um sistema lógico que alterna entre quatro possibilidades: ser, não-ser, ser e não-ser, e o vazio ($\emptyset$). Para Nāgārjuna, o Vazio é um portal que conecta diferentes universos possíveis (WESTERHOFF, 2009: 54-63). A presença de um duplo feminino na "Floresta do Alheamento" (cf. *Livro do Desassossego*) também é explorada como uma antecipação do tema da vida única vivida em paralelo, um aspecto recorrente na obra de Pessoa.

Prossegue o autor em seu exame cerrado das filosofias de Índia, recorrendo à história de Lavaña no *Mokṣopaya* como uma metáfora para a continuidade da identidade entre diferentes estados de consciência. Ao sair da simulação, Lavaña se lembra claramente de sua vida simulada, mas não tem memória de sua vida anterior enquanto estava dentro da simulação. Isso levanta questões sobre a natureza da identidade e dos objetos dentro e fora da simulação, sugerindo que os objetos virtuais podem ter o mesmo *status* ontológico que os objetos reais. Ganeri então compara

a peça *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa, à história de Lavaña, destacando a ideia de que os sonhos e a realidade não são domínios metafísicos distintos. O marinheiro, preso em uma ilha, sonha em viver em uma terra estrangeira, e, à medida que sua vida no sonho ganha substância, sua vida fora dele desaparece. Isso ilustra a dissolução das fronteiras entre o real e o imaginado, tema central tanto na obra de Pessoa quanto no *Mokṣopāya*. Ganeri sugere que a criação dos heterônimos por Pessoa representa uma forma de pluralismo epistêmico, voltada ao autoconhecimento. Cada heterônimo é uma maneira distinta de investigar o eu, e somente através dessa pluralidade de perspectivas heteronímicas seria possível alcançar um conhecimento mais completo de si mesmo. A busca pelo autoconhecimento, um tema central na filosofia, é vista como a motivação por trás dessa abordagem pluralista da identidade.

Em “An ‘Indian’ Ideal”, Ganeri expõe como Pessoa apresenta um Índia sob uma perspectiva filosófica na qual o mundo é uma ilusão, perspectiva essa influenciada pelo hinduísmo e pelo budismo. Pessoa, segundo Ganeri, através da personalidade fictícia pagã Antônio Mora, expressa uma visão de que a vida humana, por ser uma aparência, deve ser transcendida, ecoando o ascetismo e a renúncia, típicos das citadas tradições filosóficas orientais. Em suma, o autor explora como as ideias de identidade, transformação e imortalidade são tratadas na obra de Fernando Pessoa na relação com o *Mokṣopaya* e em outras tradições filosóficas, oferecendo uma visão complexa da continuidade do eu em meio à multiplicidade de vidas e formas de existência. A ideia de que o universo em si é supraconsciente, é Deus, e que nós somos como heterônimos seus, confere um novo e profundo significado ao verso-mote “Ser plural como o universo!”, que agora significa como que uma repetição do juramento da divindade: “Deixe-me tornar-me muitos!”. Como Ganeri desenvolve no capítulo “Pessoa in India”, para o poeta português o grande clamor da Divindade Indiana estaria plasmado na seguinte passagem:

É difícil, claro, compreender o que se entende por União com Deus, mas pode dar-se uma certa ideia do que isso quer dizer. Se presumirmos que, qualquer que tenha sido o modo (independentemente do erro do uso de um tempo verbal que implica tempo) como Deus criou o mundo, a substância dessa criação foi a conversão, efectuada por Deus, da sua própria consciência na consciência plural dos seres separados O grande clamor da Divindade Indiana “Oh, pudessem eu ser muitos!” dá a ideia, sem a ideia de realidade.

(PESSOA, 1985: 65)

Deus é aqui considerado como uma consciência universal ou cósmica (*Brahman*) da qual cada indivíduo (*Atman*) é um heterônimo. Há, finalmente duas perspectivas de deus que se interpenetram. Um deus que mantém a sua essência ao encarnar nos corpos, que funcionam como apenas hospedeiros; ou um deus que “deixa” de ser deus para viver a experiência de ser “outro” por completo.

Penso que Ganeri propõe a fusão dessas possibilidades em Pessoa. Nesse caso, os corpos não são apenas hospedeiros de uma deidade, tampouco são corpos

encarnados, esquecidos do seu deus. É como se em Pessoa se fundissem nas suas várias vidas encarnadas literariamente uma tríade: Pessoa, o outro (outros), e o deus, consciência cósmica que habita em um e no outro (outros), concomitantemente, não possibilitando a separação entre Pessoa e suas personalidades fictícias, que não podem ser considerados inteiros uns sem os outros, porque é por intermédio dessa multiplicação-fusão que podem deixar de ser um só, mas justamente é assim que transcendem as limitações de um ser singularizado e passam a trilhar o caminho do “Ser” transcendental que perseguem, plural e senciente de tudo.

Multiplicar a si mesmo para atingir o propósito de “ser plural como o universo” por intermédio de um exercício desassossegado criativo-imaginativo, que lhe permitirá, ao menos poeticamente, “sentir tudo de todas as maneiras”. Reitero a imagem da mosca, desenvolvida na introdução por Ganeri e já referida aqui, recordando o filme de David Cronenberg: *The Fly* (1986). No filme, o cientista e protagonista Seth Brundle (interpretado pelo então desconhecido Jeff Goldblum) tem por objetivo criar uma máquina de teletransporte. Numa de suas tentativas de teletransportar a si próprio, após sucesso do experimento com um babuíno, a cabine de teletransporte é invadida por uma mosca, sem que Brandon a perceba. A partir daí, Brandon vai adquirindo a percepção, a força e o paladar de uma mosca e, na medida em que o material genético do inseto vai sendo incorporado ao seu, deixa a cada dia que passa de ser Brandon, tornando-se cada vez mais mosca, até o ponto de perder toda a sua humanidade, vendo na própria morte a única saída de salvar a si e aos que o rodeiam. A experiência, acidental em *The Fly*, aponta para o que Pessoa consegue realizar imaginativamente. Passa a não existir, para que exista de todas as outras formas possíveis na literatura¹. Talvez estivesse ciente do perigo de deixar de existir, o que parece ficar claro no bilhete-epitáfio escrito no leito de morte: “I know not what tomorrow will bring”.

¹ Sobre Pessoa e as moscas, veja-se este texto: <https://cerosetenta.uniandes.edu.co/pessoa-y-las-moscas-en-tributo-a-juan-mosca/>

Bibliografia

JOHNSTON, Mark (2010). *Surviving Death*. Princeton: Princeton University Press.

PESSOA, Fernando (1985). *Fernando Pessoa e a Filosofia Hermética – Fragmentos do espólio*. Introdução e organização de Yvette K. Centeno. Lisboa: Presença.

WESTERHOFF, Jan (2009). *Nagarjuna's Madhyamaka: A Philosophical Introduction*. New York: Oxford University Press.

WILLIAMS, Bernard. (1973). *Problems of the Self: Philosophical Papers 1956–1972*. Cambridge: Cambridge University Press.

RODRIGO XAVIER é Professor Associado do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Integra o Grupo Periódicos e Literatura da Fundação Biblioteca Nacional. Doutor em Letras pela PUC-Rio, realizou estágios pós-doutorais na Universidade de Chicago (Fulbright Visiting Scholar 2015-2016) e na Universidad de Los Andes (2024). Dedicase principalmente às questões de ética e estética na Literatura. Desde 2017, contribui com a Cátedra de Estudos Portugueses Fernando Pessoa no tratamento crítico e na divulgação científica do material disponível no espólio do autor português.

RODRIGO XAVIER is an Associate Professor in the Department of Vernacular Letters at the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ). He is a member of the Periodicals and Literature Group at the National Library Foundation. He holds a Ph.D. in Letters from PUC-Rio and has completed postdoctoral fellowships at the University of Chicago (Fulbright Visiting Scholar 2015-2016) and the Universidad de Los Andes (2024). His research focuses primarily on issues of ethics and aesthetics in Literature. Since 2017, he has contributed to the Fernando Pessoa Chair of Portuguese Studies in the critical analysis and scientific dissemination of material available in the Portuguese author's estate.

Louvor e Desratização de Cesariny vs. Pessoa

[Praise and Pest Control of Cesariny vs. Pessoa]

Maria Silva Prado Lessa*

SOUSA, Rui (2024). *Cesariny e o Monstro Pessoa: (re)visões de Fernando Pessoa na obra de Mário Cesariny (1944-2006)*. Lisboa: Tinta-da-china. 465 pp. [ISBN: 9789896718596]



Anualmente, a Fundação Cupertino de Miranda promove os “Encontros Mário Cesariny”, sempre em data próxima ao aniversário de morte do artista português, no dia 26 de novembro de 2006. Detentora de grande parte do espólio documental de Mário Cesariny, a FCM assumiu como missão divulgar e celebrar a obra e a vida de um poeta cuja produção parece se avolumar com o passar do tempo. Esse efeito resulta tanto do empenho da FCM em publicar suas entrevistas, suas cartas e seus projetos de antologias, quanto da abertura do espólio sob seus cuidados a investigadores interessados em percorrer os caminhos da produção crítica que nos revelam os muitos cadernos, livros e anotações soltas

por ela – pela Fundação – catalogadas.

Em 2023, quando se celebrava o centenário de nascimento de Cesariny, os “Encontros” contaram com uma última sessão de debate dedicada ao tema “Mário Cesariny e Fernando Pessoa”. A mesa foi composta por três estudiosos da obra pessoana de renome, sendo um deles também especialista na obra de Cesariny, Fernando Cabral Martins. Em seu livro de 2016, *Mário Cesariny e O Virgem Negra – Ou a morte do autor e o nascimento do actor*, Cabral Martins investigara já a relação entre os dois poetas, além de ter abordado o impacto da recepção prolongada de Fernando Pessoa no panorama das poéticas portuguesas desde o início das publicações de sua obra pela Ática, em 1942.

Como é sabido até mesmo pelos leitores menos assíduos da obra de Cesariny, a relação que manteve com Pessoa foi longe de ser pacífica, unívoca, ou de admiração passiva. Muito pelo contrário, duas das mais conhecidas publicações do poeta surrealista, a plaquete *Louvor e simplificação de Álvaro de Campos* e o livro *O Virgem Negra*, são evidências inequívocas do fato de que Pessoa foi um ingrediente indis-

* Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa.

pensável na cozinha cesariniana. O teor da utilização e deglutição da obra pessoana, porém, levanta dúvidas. Uma das perguntas mais imediatas que surge é: seria Cesariny um admirador de Pessoa ou um detrator seu?

Para aqueles que dedicam mais tempo a percorrer a obra cesariniana, a proposta de uma sessão inteiramente dedicada à relação entre os dois poetas poderia provocar um sabor agri-doce. Longe de ser causado pelo conteúdo das exposições dos três acadêmicos, esse sabor proviria da aparente insistência nessa temática no âmbito de uma produção que denunciou repetidas vezes o movimento operado pela crítica literária portuguesa de hipervalorizar a obra de Pessoa. Uma sessão desse tipo poderia perturbar aqueles que ouviram altissonantes as invectivas de Cesariny contra a “indecente” “febre fernandina” e contra a transformação de Pessoa “num emprego público” (CESARINY, 2020: 218), e que escutaram os seus ecos na virulência do último livro de poesia escrita do surrealista, *O Virgem Negra*, livro-bomba lançado “contra a catedral que ergueram em torno dele” (CESARINY, 2020: 320).

Na visão do autor de *Pena capital*, uma das consequências dessa sobrevalorização foi a obliteração ou a minoração de outras produções suas contemporâneas, precursoras ou sucedâneas. No caso de um evento dedicado a celebrar e a investigar a sua obra, pareceria que a atenção dada a Pessoa poderia ser mais bem aproveitada se projetada sobre outros autores e artistas cuja importância no quadro da produção do surrealista adquire um maior valor afetivo, criativo e de identificação, como Antonin Artaud, Arthur Rimbaud, Teixeira de Pascoaes, Maria Helena Vieira da Silva ou António Maria Lisboa.

Passado um ano dos “Encontros Mário Cesariny XVII”, chega até nós um livro que procura dialogar com as inquietações provocadas pela temática “Cesariny e Pessoa” no campo da crítica dedicada ao primeiro. *Mário Cesariny e o monstro Pessoa: (re)visões de Fernando Pessoa na obra de Mário Cesariny (1944-2006)* (Tinta-da-china, 2024), de Rui Sousa, traz desde o seu título o sinal da perturbação causada e anuncia a coragem necessária ao investigador para enfrentar tamanho monstro crítico. O projeto de Sousa é ambicioso sobretudo por percorrer um longuíssimo arco temporal e por, consequentemente, analisar um enorme volume documental, recobrando praticamente a totalidade dos anos produtivos de Cesariny de que se tem notícia. Assim, do início da década de 1940, datam os primeiros ensaios que publicou na página “Arte”, do jornal *A tarde*, e, de 1944, a redação da obra *Nicolau Cansado Escritor*, que só viria a ser publicada no início da década de 1960. Já de 2006, ano de morte do poeta, Sousa destaca as entrevistas do final da vida, nas quais, afirma, “Pessoa surge ainda como um tópico fundamental” (13). Tampouco ficam de fora os trabalhos recentes que abordaram a relação Cesariny-Pessoa, como é o caso do livro de Cabral Martins – já aqui mencionado – e de ensaios de autores como António Candido Franco, Osvaldo Silvestre, João Dionísio, Cândido de Oliveira Martins, Julia Pinheiro Gomes e Margarida Vale de Gato.

O trabalho de Sousa se divide em duas partes, justificadas pela necessidade de análise mais detida de *O Virgem Negra*, que ocupa toda a segunda seção do livro. A primeira se dedica a analisar as diferentes etapas da recepção crítica de Pessoa por Cesariny, década a década, dando ênfase a duas produções nas quais o diálogo é mais evidente: *Nicolau Cansado escritor* e *Louvor e simplificação de Álvaro de Campos* (escrito em 1946, publicado 1953). Conforme o pesquisador mostra, a capacidade de conjugar a criação poética à crítica de poesia e à crítica da crítica literária coeva que Cesariny então demonstra – principalmente através da ficção instaurada por seu Nicolau Cansado – aproveita-se de recursos próprios da obra de Pessoa. Tal é o caso da valorização que ambos os poetas dão ao “primado da ficção como mecanismo privilegiado para a intervenção crítica na cultura de seu tempo” (34). Um aspecto que contribui para o impacto dessa constatação é a data de elaboração dos projetos de *Nicolau...* e *Louvor...*, que revela o pioneirismo crítico de Cesariny no campo da bibliografia produzida acerca da obra de Pessoa, ainda apenas iniciada.

A primeira seção do livro também dedica especial atenção à recepção, por Cesariny e pelos artistas do antigrupo Os Surrealistas, da geração de *Orpheu* e dos seus críticos, com destaque para os presencistas Adolfo Casais Monteiro e João Gaspar Simões. Amplia-se, assim, o escopo do trabalho de Sousa, fazendo com que os dois poetas centrais sejam acompanhados pelos de suas gerações e seus interlocutores mais imediatos, sejam eles correlegionários seus ou não. Em torno do núcleo encabeçado por Cesariny, o destaque é dado a Pedro Oom e a António Maria Lisboa. Em torno de Pessoa, destacam-se Mário de Sá-Carneiro, José de Almada Negreiros e Santa-Rita Pintor. Ao alargar análise a outros poetas e, principalmente, aos críticos dessa poesia, Sousa revela que o processo de afirmação e de consolidação da identidade do antigrupo Os Surrealistas na cena portuguesa se fez também por meio do ataque público aos mais destacados críticos da *presença* que, não à toa, são também os dois nomes cimeiros da primeira recepção de Pessoa e de *Orpheu*. Como campo privilegiado de ataque, encontra-se a disputa pelo significado da obra e do percurso de Pessoa e de Sá-Carneiro. É, assim, que a *crítica da crítica* se tornará um dos temas recorrentes e, quiçá, o mais importante no trabalho que Cesariny dedicou ao poeta de *Mensagem*.

Sousa enfatiza que mesmo os temas mais frequentes na abordagem crítica da obra de Pessoa, como é o caso do heteronimismo, são trabalhados por Cesariny sempre numa via dupla: a tentativa de leitura do que seria o projeto do poeta e a releitura e a refutação dos seus críticos. Recusando-se a cair na discussão a respeito do caso psiquiátrico ou para-psiquiátrico da criação dos heterônimos, Cesariny privilegia o dinamismo movente que se estabelece entre todas as peças da constelação pessoana. Sua posição denota uma recusa da dicotomia unidade / diversidade que parece dominar os discursos sobre o heteronimismo, e revela uma compreensão da “unidade-homem” na qual a diversidade dos elementos constitutivos promove a “prática criativa de articulação entre manifestações plurais de um indivíduo em estado de

mobilidade, desprovido de qualquer direção determinada, incluindo nos termos cronológicos” (100). Dessa forma, Sousa destaca, da leitura atenta e do cotejamento entre as diferentes respostas dadas por Cesariny a respeito da criação heteronímica num arco de cerca de 35 anos, sua formulação sintética e múltipla para o “caso-Pessoa”: a ideia de um “cadáver esquisito da pessoa humana” (99), cuja identidade é “efeito de mobilidade desligado de qualquer ideal evolucionista” (99).

A leitura de Cesariny promove o processo pessoano a um exemplar contraponto crítico à mundividência racionalista europeia, calcada na ideia de individualidade, de progresso e de evolução, como Sousa explorará mais a fundo no brilhante capítulo “Pessoa e a crítica de Cesariny ao paradigma ocidental”. A crítica ao Ocidente repercutirá também na segunda parte do estudo. Lá, ela se encontra com o interesse de Cesariny pelos pré-rafaelitas e pelos poemas ingleses de Pessoa, cuja potência homoerótica será acentuada pelo surrealista. O pré-rafaelismo e a expressão poética pessoana em língua inglesa emergem, então, como dissidências de uma linhagem cultural devedora de um “segundo Renascimento”, pautada na repressão do corpo. Como escreve Sousa:

[...] a sexualidade transgressiva dos poemas [*Antinous* e *Epithalamium*] cruza-se, desse modo, com o problema da crítica ao Ocidente e com a adoção de uma linhagem alternativa, que vai da literatura de cordel de matriz portuguesa ao aprofundamento dos laços com saberes ocultistas e extraídos de contextos extra-europeus e à descoberta de referentes europeus tidos por pré-modernos, como a Irmandade dos Pré-Rafaelitas.

(279-282)

A segunda parte do estudo se detém no projeto poético, antológico e crítico que representa *O Virgem Negra*, em diversas fases de elaboração. Na análise, convergem os diferentes interlocutores e assuntos convocados por Cesariny na construção de um universo dialogante na obra pessoana e em torno dela. A importância desse aspecto é ressaltada e refletida pela opção do autor de dedicar os cinco capítulos finais da segunda parte do livro à análise do espólio de Cesariny depositado na FCM. Sousa descortina, assim, o “monstro-Pessoa” que ronda os meandros da biblioteca pessoal e das páginas dos cadernos de Cesariny. Esse trabalho monumental inclui a leitura da bibliografia utilizada pelo parodiador-antologador, da marginalia conservada nos seus livros e do material por ele produzido em cadernos, provas tipográficas e demais documentos ligados ao desenvolvimento de *O Virgem Negra*, em suas duas edições.

Desse modo, Sousa alcança um modo de equiparação dos estudos cesarinianos aos estudos pessoanos na sua dimensão arquivística e documental. Se a crítica genética voltada para a produção de Pessoa é uma das maiores responsáveis pelo crescimento *ad infinitum* desse corpo monstruoso, o autor mostra que a biblioteca cesariniana não é menos merecedora de um estudo genético e de marginalia com consequências produtivas para a compreensão do seu universo e do seu pensa-

mento. A sua metodologia, portanto, se aproveita de uma espécie de transporte ou de importação daquilo que é característico no campo dos estudos pessoanos, o que dá ao seu livro uma ímpar coerência forma-conteúdo.

O grande êxito e trunfo de um projeto como o de *Cesariny e o monstro Pessoa* é a minúcia detetivesca que o autor consegue alcançar no exame detido dos ensaios, cartas, declarações e poemas, bem como dos documentos que seleciona do espólio depositado na Fundação Cupertino de Miranda, que examina e reproduz no livro, numa generosa seção de anexos. Como resultado, Sousa nos apresenta uma obra que mostra que não se trata de responder com um “sim” ou “não” à pergunta “mas Cesariny gostava de Pessoa?”, o que revela, sobretudo, a impertinência dessa indagação. O quadro que monta revela quer a amplitude e a complexidade das questões levantadas por Cesariny na análise da obra e da mitografia pessoanas, quer as transformações sucessivas que se vão operando no seu pensamento e os desvios de atenção no seu percurso como poeta-crítico. Os mais de 60 anos de atividade de que se ocupa o investigador revelam que Pessoa foi um assunto não apenas recorrente na obra do surrealista, mas estruturante da sua produção como crítico e pensador da arte e da cultura – e não só portuguesas.

Bibliografia

CESARINY, Mário (2020). *Uma última pergunta: entrevistas com Mário Cesariny (1952-2006)*. Organização, introdução e notas de Laura Fonseca Mateus. Prefácio de Bernardo Pinto de Almeida. Posfácio de Perfecto E. Cuadrado. Lisboa: Documenta.

MARIA SILVA PRADO LESSA é Professora de Literatura Portuguesa no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP) e investigadora colaboradora do Grupo 1 do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa (CLEPUL). Sua pesquisa é dedicada ao Surrealismo Português, com destaque para a obra de Mário Cesariny, e ao desenvolvimento de metodologias para o ensino de leitura de poesia na universidade pública no período pós-pandêmico. É autora de *Mário Cesariny: a obra ou a vida* (Documenta / Fundação Cupertino de Miranda, 2022) e organizadora de *O navio de espelhos: antologia poética de Mário Cesariny* (Bazar do Tempo, 2024).

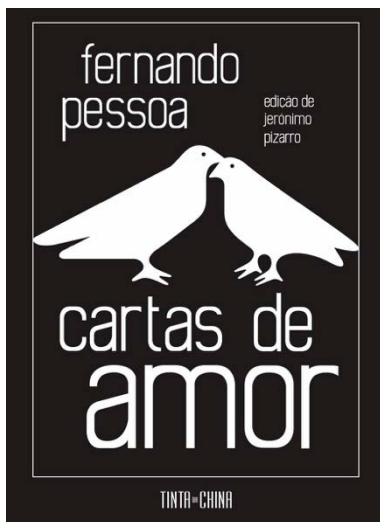
MARIA SILVA PRADO LESSA is a Professor of Portuguese Literature in the Department of Classical and Vernacular Letters at the Faculty of Philosophy, Letters, and Human Sciences at the University of São Paulo (FFLCH/USP) and a collaborating researcher in Group 1 of the Centre for Lusophone and European Literatures and Cultures at the University of Lisbon (CLEPUL). Her research focuses on Portuguese Surrealism, with an emphasis on the work of Mário Cesariny, and on developing methodologies for teaching poetry reading in public universities in the post-pandemic period. She is the author of *Mário Cesariny: a obra ou a vida* (Documenta / Fundação Cupertino de Miranda, 2022) and the organizer of *O navio de espelhos: antologia poética de Mário Cesariny* (Bazar do Tempo, 2024).

Cartas ou cartografia do amor

[Letters or cartography of love]

Ida Alves*

PESSOA, Fernando (2023). Edição de Jerónimo Pizarro. *Cartas de amor*. Lisboa: Tinta-da-china. 239 pp. [ISBN 978-989-671-797-1]



Não é a primeira vez que a correspondência amorosa de Fernando Pessoa veio a público, parcialmente ou na sua integralidade, para desvelar ao leitor uma outra face desse homem múltiplo. Desde 1978, quando a Editora Ática publicou *Cartas de Amor de Fernando Pessoa*, com posfácio e notas de David Mourão-Ferreira, preâmbulo e estabelecimento de texto por Maria da Graça Queiroz, seus leitores e pesquisadores depararam-se com uma escrita completamente inesperada para um poeta cerebral e ensimesmado a que estavam habituados. Inesperada porque era uma conversa que revelava uma relação enamorada fora do mundo da ficção e curiosamente jovial, lúdica e mesmo de delicado erotismo entre uma

jovem de 19 anos e um homem de 30 anos, a viverem seu romance discretamente nas primeiras décadas do século XX, numa Lisboa tumultuada politicamente.

Mais edições vieram à tona trazendo o outro lado dessa conversa, a voz / a escrita da jovem Ofélia, 12 anos mais nova que Pessoa e, piscadela do destino, nascida um dia depois da data de aniversário do namorado. Uma dessas edições foi publicada em 2013, no Brasil, pela editora Capivara, no âmbito do “Ano de Portugal no Brasil” – *Fernando Pessoa & Ofélia Queiroz, Correspondência Amorosa Completa (1919-1935)* –, com organização de Richard Zenith e prefácio de Eduardo Lourenço. Um livro visualmente agradável¹, fonte bem legível, com a transcrição de todas as 289 cartas (155 inéditas) e bilhetes da jovem, das muito menos numerosas (50) do poeta e a reprodução fac-símile de “todos os manuscritos de Fernando Pessoa dirigidos a Ofélia Queiroz e conservados por ela até a sua morte” (346), numa caixa de bombons que ele lhe dera. Uma peça introdutória dava o tom da correspondência: o relato da própria Ofélia, dado a sua sobrinha-neta Maria da Graça Queiroz, em 1978². Nessa

* Universidade Federal Fluminense / Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura / Bolsista Produtividade em Pesquisa – CNPq.

¹ Contudo, para o leitor, o tamanho do volume (26,5 × 21,5cm) e o peso de suas 552 páginas mais capa dura não possibilitam uma leitura cômoda.

² Ofélia Queiroz (Ophelia Maria Queiroz Soares) faleceu em julho de 1991, aos 91 anos.

rememoração, é curioso conhecer o poeta (aos 30/31 anos) que a jovem amou: “O Fernando, em geral, era muito alegre, ria como uma criança e achava muita graça às coisas” (21). E numa carta da segunda fase do namoro, 17-12-1929, refutando o desdém que Pessoa diz ter sobre seu rosto, Ofélia escreve um extenso parágrafo descrevendo-o de forma apaixonada: “Os olhos são bonitos na sua cor e na sua expressão, nas suas expressões, porque têm muitas e todas muito interessantes, mas da que eu gosto mais é da de ternura que os seus olhos deixam transparecer [...] a boca também é bonita porque é bem feitinha, é pequenina, com uns lábios bonitos e é muito asseada, a pele é esplêndida, muito branquinha e fresca, não é nada enrugada” (PESSOA e QUEIROZ; 2013: 273). Nesse segundo momento da relação, a jovem apaixonada tem 29 anos e o homem amado, 41. Mas, desde o final de 1919 e princípio de 1920, quando começa essa correspondência, as cartas da jovem dão-nos a ver um rapaz (afinal, Pessoa só tinha 30 anos) carinhoso, divertido e talvez inquieto por essa paixão feminina perseverante que manifesta o desejo imenso e recorrente de se tornar a “Senhora Pessoa”, ingenuamente imaginando uma vida a dois de permanente felicidade.

Pois bem, mais uma vez, temos a oportunidade de retornar às *Cartas de Amor*, de Fernando Pessoa, com a nova edição de Jerónimo Pizarro e colaboração de Ana Guerreiro e Manuel P. Fernandes, na Coleção dedicada às obras de Pessoa, pela Editora Tinta-da-china, Lisboa, que o primeiro coordena. Publicada em 2023, essa nova recolha das cartas amorosas, “a partir dos originais [...] albergados em colecções particulares e na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP/E3)” (Pizarro, em PESSOA, 2023: 26), sem perder de vista todas as edições anteriores às quais o editor se refere na “Apresentação” (2023: 9-21), oferece ao leitor de agora um volume bem mais leve, materialmente falando, mas muito rigoroso na transcrição da grafia original, bem informativo nas notas e valorizado pelos fac-símiles de cartas dele e uma ou outra de Ofélia, além de reproduzir variados documentos oriundos do espólio pessoano, como poemas relacionados direta ou indiretamente a esse romance esmorecido, alguns copiados pela letra bem legível da namorada. Há também algumas fotografias, uma ou outra inédita, como a “Fotografia de Ofélia no tempo do segundo namoro com Fernando Pessoa (1930-1931)” (23), das prendas que ele ofereceu a seu “Bebé pequenino, minha Nininha”, como descrito: “medalhão em prata e trabalho em esmalte com figuras de quatro gatinhos, que vinha numa caixa de cartão com letras azuis” (79); “pulseira de filigrana em prata decorada com rosáceas em esmalte azul e branco” (122); cestos pequenos de vime redondo com tampa; cachimbo dele que a jovem surruiu para que diminuísse o vício do fumo (123); um bonequinho, “feito em baquelite”, com traje de campino em feitiço preto³, que ele disse para colocar na cama junto dela. E há também a reprodução de uma fotografia de Pessoa, bebé, que, durante muito tempo, Ofélia pediu a Fernando e que finalmente um dia

³ Será por isso que Ofélia, em algumas de suas cartas, passará a chamar o namorado de “pretinho”?

lhe foi enviada (essa ou outra parecida), “na única carta que lhe escreveu em dezembro de 1929” (115). Há ainda os fac-símiles de cartas do poeta, uma seção de notas filológicas “sobre as variações de cada texto a partir dos originais de Fernando Pessoa” (206), para além das notas de rodapé com informações contextuais que ajudam a compreender passagens das cartas.

É verdade que as missivas de Fernando são menos extensas e mais comedidas, mas não deixa de alimentar o seu “Bebé pequenino”, sua “Nininha”, com muitos beijinhos, referências eróticas (como os “pombinhos”⁴, “corpinho de tentação”, “boca docinha”), marcando encontros nos trajetos que ela fazia do trabalho a casa, já que ele não desejava assumir o namoro formalmente frente a família de Ofélia. Os leitores dessas recolhas sabem que a história amorosa acaba tristemente duas vezes: na primeira fase, até novembro de 1920, ele envia a famosa carta de 29-11-1920, em que escreve que “O meu destino pertence a outra Lei, de cuja existência a Ophelinha nem sabe, e está subordinado cada vez mais á obediência a Mestres que não permitem nem perdoam” (PESSOA, 2023: 90); na segunda fase, nove anos depois, reatada a relação a partir de setembro de 1929, quanto mais a esperança de se casar aumenta para Ofélia, mais distante responde o seu Fernando, enviando-lhe uma última carta a 11 de janeiro de 1930 e mantendo telefonemas que vão se espaçando até o silêncio total a partir de janeiro de 1933. Após, há somente dois telegramas, junho de 1934 e junho de 1935, em resposta aos parabéns de aniversário que ela ainda envia. E, como sabemos, Fernando Pessoa falecerá em novembro de 1935.

É de destacar ainda nos “Anexos” desta edição de 2023, com três seções, a correspondência de Pessoa com outra figura feminina “a partir do verão de 1935” (157): Madge Anderson. “Aquela mulher enigmática que o atraía [a Pessoa] nas vindas a Lisboa [1929-1935] e que logo partia sem uma explicação plausível. Uma louca, achava a família!” (Manuela Nogueira [*apud* BARRETO⁵, 2017: 603]). Embora não seja a primeira vez que se conta esse outro enlevo do poeta, nesta edição são reproduzidas duas imagens da jovem, “cedidas por Morag Young” (158). Tratava-se da irmã de “Eileen Anderson (1902-1987) [...] cunhada de Pessoa, casada com o seu meio-irmão João Maria Nogueira Rosa (ou John)”, conforme nota na página 160. São apenas duas cartas pessoais, escritas em inglês, e três de Madge, além de um postal. Ela envia ainda poematos. Há o tratamento afetuoso dos dois lados e um tom de camaradagem intelectual, com pitadas de ironia. Pessoa conta-lhe suas crises de angústia e ela responde sem pena (transcrevo a versão em português por José BARRETO (2022: 570-571) republicada neste livro (162):

⁴ Referência aos seios.

⁵ Para conhecer todo o contexto dessa segunda relação “amorosa” de Pessoa, ler o artigo desse autor, José BARRETO: “A última paixão de Pessoa” (2017), indicado na “Bibliografia Geral” da edição.

Meu querido Fernando,

A chegada da tua carta foi um grande prazer, mas a sua substância é um tanto angustiante. Sinto que posso compreender a tua atitude, mas ela deixa-me algo exasperada. Algo deveria ser feito contigo, mas não sei por quem, dada essa tua deplorável falta de força de vontade para o fazeres por ti próprio.

[...]

Não sei bem o que significa caridade cristã, mas eu tenho de ti uma opinião mais elevada do que a que tu tens de ti próprio...velho tonto dramático que és! E nem sequer tens a desculpa de falta de sentido de humor!

Saúdo-te com a maior ternura. A tua Amiga



A essa carta, responde Pessoa, com certa ironia, em 09/10/1935:

Muito obrigada pela tua carta simpaticamente agressiva do dia... – não, não é de dia nenhum, pois veio femininamente não datada. “Velho tonto dramático” é praticamente a melhor definição que se poderia dar de mim: parece mesmo coisa de irmã, excepto que a Teca teria omitido o “dramático” e o “velho”, ♦, por exemplo, ♦

Talvez a minha carta tenha sido até certo ponto estúpida. Em coisas práticas – e cartas, suponho, são coisas práticas – eu sou geralmente estúpido. Mas lamento realmente se isso te aborreceu.

(165)

Ora, a conversa escrita não continuará. Outra figura, a morte, afastará para sempre o poeta. Que relação poderia vir daí se Pessoa não tivesse partido em definitivo? A jovem londrina que, pelas fotos, parece encantadora e fisicamente descontraída, teria ocupado um outro nível nessa escala de amizade que as cartas anunciavam na língua estrangeira que o poeta tanto prezava, ou também seria preterida pela onipresença da literatura? Mais uma história interrompida na biografia pessoana.

Entretanto, voltemos à conversa mais longa e envolvente de Pessoa com Ofélia. Ao lermos de novo as cartas de amor dos dois, seguimos uma cartografia de encontros e desencontros. Os dois namorados indicam ruas ou espaços de Lisboa em que poderão se encontrar, em geral quando ela retorna do emprego para casa. É um romance urbano, e os dois calculam trajetos e horas para esses encontros, que, algumas vezes, falham. Nesse sentido, vem bem a calhar que a edição de Pizarro inicie com a reprodução fotográfica do “Plano estratégico” (“strategic”) desenhado por Pessoa para passear com Ofélia Queiroz. Estão calculados os percursos de eléctrico mais longos, para passarem mais tempo juntos. Figuras as paragens de “Poço Novo”, “Estrella”, “S. Bento” e “C[onde] Barão”. Será datável de março-abril de 1920” (s.p.). As cartas de Pessoa vão marcando esses trajetos, seja na primeira fase, seja na segunda: Baixa, Cais do Sodré, Gare do Rossio, Rua de Santa Marta, Rua Coelho da Rocha, Av. Almirante Reis, Príncipe Real, Martinho do Largo de Camões, Martinho da Arcada, Benfica, Estrela, Belém...

Constatar essa cartografia amorosa é pensar que as cartas (mapas) esboçam uma espécie de *livro do desassossego*⁶ epistolar, com suas deambulações citadinas, momentos de encontro e muito mais de desencontro, solidão e impotência. É pensar também uma outra espécie de trajetória: o retorno à infância, no seio da língua portuguesa, a língua mátria, com um jogo obsessivo de “inhos”, de miudezas lexicais, de ludismo verbal, que Ofélia rapidamente vai partilhar, assim como partilhou o jogo da heteronímia (ou do heteronimismo) pedindo ajuda a Álvaro de Campos para que Pessoa lhe escrevesse. Já a troca amiga e tão curta entre Pessoa e Madge Anderson, na língua estrangeira adotada, é um jogo da maturidade e do fim. Ou seja, da infância à maturidade e dos trajetos do desejo e do erótico lúdico para os descaminhos finais, da angústia, da solidão e da velhice num homem cujo rosto já não emite sinais de alegria e que vem a falecer com apenas 47 anos.

Esta edição de *Cartas de Amor*, com a preocupação de revisar os dados existentes, depurar criticamente as transcrições e trazer novas imagens ou informações, além de um sempre útil índice onomástico e bibliografia geral detalhada, permite ao leitor / pesquisador compor e recompor essas histórias amorosamente falhadas e integrá-las à obra pessoana, sem preconceito textual. Trata-se, sem dúvida, de mais uma possibilidade segura de observar atentamente esse modo de amar que Pessoa pôs em movimento em um tipo de texto (cartas, bilhetes) a demonstrar, ao mesmo tempo, cenas da intimidade e cenas da escrita, um atrativo laboratório de emoções.

⁶ E não é curioso que Ofélia tenha como último sobrenome Soares? Pizarro comenta na apresentação: “Os anos 1929 a 1931 são os mesmos da fase mais intensa do *Livro do Desassossego*, retomado em 1929” (18).

Bibliografia

- BARRETO, José (2017). “A última paixão de Fernando Pessoa”. *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 12, Outono, pp. 596-641. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.7301/Z0QI7FI9>
- PESSOA, Fernando (1978). *Cartas de Amor*. Organização, posfácio e notas de David Morão-Ferreira; preâmbulo e estabelecimento do texto, de Maria da Graça Queiroz. Lisboa: Ática. 1.ª ed. [Primeira publicação do “Relato da Ex^{ma} Senhora Dona Ophélia Queiroz, destinatária destas Cartas de Fernando Pessoa, recolhido e estruturado por sua sobrinha-neta, Maria da Graça Queiroz”.]
- PESSOA, Fernando; QUEIROZ, Ofélia (2013). *Correspondência Amorosa Completa 1919-1935*. Organização de Richard Zenith. Rio de Janeiro: Capivara.

IDA ALVES é professora titular de literatura portuguesa do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, Brasil. Docente do Programa de Pós-Graduação Estudos de Literatura – UFF. Vice-coordenadora do Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras (PPLB), Real Gabinete Português de Leitura. Pesquisadora do Conselho Nacional de Pesquisa/CNPq, Brasil, e Colaboradora do Instituto de Literatura Comparada da Universidade do Porto. Autora e coautora de coletâneas, capítulos e artigos em revistas acadêmicas sobre poesia portuguesa moderna e contemporânea, além de estudos de paisagem nas literaturas de língua portuguesa.

IDA ALVES is a full professor of Portuguese literature at the Institute of Letters of the Federal Fluminense University (UFF) in Brazil. She teaches in the Postgraduate Program in Literary Studies at UFF and serves as vice-coordinator of the Luso-Brazilian Research Center (PPLB) at the Royal Portuguese Reading Room. She is a researcher for the National Research Council (CNPq) in Brazil and a collaborator at the Institute of Comparative Literature at the University of Porto. Alves is the author and co-author of collections, book chapters, and academic journal articles on modern and contemporary Portuguese poetry, as well as on landscape studies in Portuguese-language literatures.

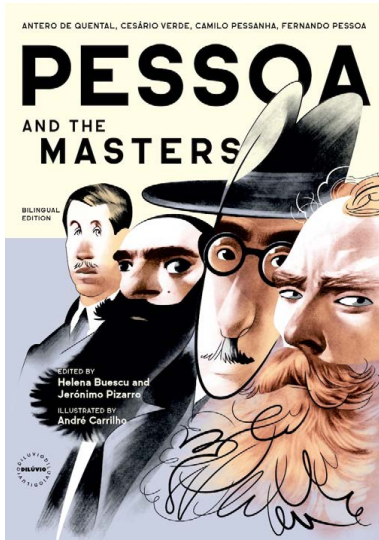
Pessoa, Antero, Cesário, Camilo:

A new anthology in English

[Pessoa, Antero, Cesário, Camilo:
Uma nova antologia em tradução inglesa]

K. David Jackson*

Pessoa and the Masters: Antero de Quental, Cesário Verde, Camilo Pessanha, Fernando Pessoa (2024). Edition and introduction, Helena Buescu e Jerónimo Pizarro. Translation, Jamie Rising, Jeffrey Childs. Illustration, André Carrilho. Lisboa: Dilúvio. 368 pp. [ISBN: 978-989-53657-6-0].



Pessoa and the Masters (2024), organized in Portugal by comparatist specialists Helena Buescu and Jerónimo Pizarro, relies on documents researched in the archive of Fernando Pessoa in which he comments on three major Portuguese poets of the 19th century, one of whom was his contemporary. These documents, reproduced in images, underwrite the volume's core concept as a comparative study connecting Pessoa to the three poets. At the same time, this large volume (368 pp.) is primarily a bi-lingual anthology of poetry by the three poets named in Pessoa's documents, presented chronologically, Antero de Quental (1842-91), Cesário Verde (1855-86), and Camilo Pessanha (1867-1926), who are

the masters of the title. Some of the English translations of Antero by Pessoa that he left unfinished are completed in the anthology.

A major contribution of this book is to assemble new translations of the poetry of three major poets who deserve more attention in literary studies, and to do it through the attention given to them by Pessoa. Thus, Portugal's most famous 20th century poet, Fernando Pessoa (1888-1935), frames and enhances the presentation of his predecessors in the anthology. The revelation of unknown documents from Pessoa's archive describing the three poets will attract English-language readers who follow Pessoa, with the laudable aim of encouraging them to read these major Portuguese poets, encouraged by the direct link to Pessoa, although knowledgeable readers of Pessoa will certainly have already done so. Perhaps the Pessoa name in the title will attract the curious reader who has simply heard of Pessoa and will be enticed by the wider frame to delve deeper?

* Yale University.

Balanced between research, translation, and poems in Portuguese, the anthology is directed both to the specialist and the newcomer. A more questionable implicit assumption is whether Pessoa's work is more dependent on these three poets than scholarship has previously admitted. In order to emphasize the connection between the poets in this anthology and Pessoa, his poetry is added to the others in the anthology as if he were the fourth "master," an editorial decision that some readers may find to disturb the title, which distinguishes Pessoa as an observer and critic of the other three, rather than their poetic "disciple" or follower. The thematic and stylistic features found in common among their works, detailed in the preface, may be features of the period rather than direct influences stemming from Pessoa's reading and admiration of these notable predecessors.

There are ample justifications for this publication in Portuguese, both historical and textual, as a comparative study that places the Fernando Pessoa's poetics in the wider historical context of Portuguese poetry. As a poet in Portuguese language, Pessoa can comfortably be joined with this group of illustrious poets of embryonic modernity, two of whom immediately preceded him and one whom he met, who was two decades older and lived in Macau. Pessoa's works gain by being read in the historical context of his contemporaries, and *Pessoa and the Masters* emphasizes their ties by reproducing the index of a poetry anthology that Pessoa planned, but never completed, featuring multiple titles by these three poets, along with many of their contemporaries in Portugal, and three of Pessoa's heteronyms. Doubtless, he had very high regard for the three, even placing them alongside his own heteronyms as if to promote them.

The most important piece of evidence reproduced in the volume, and a crucial support for the overall project, is an undated one-page typescript (page 34) in which Pessoa names the three poets as masters: "Houve em Portugal, no século dezanove, trez poetas, e trez somente, a quem legitimamente compete a designação de mestres." He attributes to them the stylistic rubrics of "metaphysical" (Antero), "objective" (Cesário), and "vague and impressive" (Camilo), used in the anthology. Beyond the individual poets, Pessoa's focus in this document is the fate of masters and the nature of celebrity, of which these three are examples, and he notes that all three suffer "a sorte normal dos mestres – a incompreensão em vida." Pessoa's final paragraph reveals that his main concern goes much beyond celebrity to immortality, when he makes this comparison: "A celebridade consiste numa adaptação ao meio; a imortalidade de adaptação a todos os meios." Here, Pessoa makes a crucial distinction which, at least in his long-range literary plans, distinguishes, or will distinguish him as a thinker and poet from the other three "who can be considered masters." They are celebrities, yet we may read, mere celebrities, far from immortal, since they adapted, and exceptionally well, to the literary forms in which they were writing; whereas Pessoa's literary plan, as he proclaimed, was to be all literatures, for which by implication he would deserve to be called immortal.

While Pessoa distinguishes Antero, Cesário, and Camilo as masterful Portuguese poets on his typed comments about each, his concern in the one-page document is philosophical, even sociological, about the nature of celebrity and immortality in literature. Notwithstanding the admiring separate descriptions he penned on Antero and Cesário—some dating from his last decade—and the admiring letter addressing Camilo, whom he met in Lisbon before *Orpheu*, he could not properly be considered their disciple. If they are masters, he is something more.

Here arise other considerations when placing Pessoa in the sequence of these master poets in Portuguese language: Pessoa implies a difference from them, in this same document, by commenting on other poets also deserving to be called masters, when he names Byron, Wordsworth, Milton, and Shakespeare. As pertinent as the three Portuguese poets may be for Pessoa, he only read them attentively, eventually translating parts of their works, after returning to Portugal in 1905, long after his literary education in English to the age of 17 in Durban, Natal Province, in Durban High School. Were not his primary masters the authors of volumes of poetry that he studied there and available in his library? Add Keats, Tennyson, and Coleridge to the names cited in the document, among the primary masters, as evidenced by their influence on more than 100 early poems from 1905-1909 signed “Alexander Search.” On his return voyage from Durban, he is said to have carried with him only the complete works of Shakespeare. To place Pessoa in the line-up of masterful Portuguese poets is a necessary and useful addition to our understanding of his literary world and background, yet to cast him as the fourth poet in this grouping may have the effect of confining Pessoa to the historical context of Portuguese language poetry, whereas his poetic education was in English, and he continued to be a bilingual poet at least until 1920. Here again, after his return to Portugal, Pessoa was something more, perhaps even a young English Victorian poet in exile in Lisbon. Such condition would support comparison with Camilo, who abandoned Portugal earlier, in 1896, to spend the last thirty years of his life in Macau.

The presentation of the bi-lingual poems in the anthology is unusual. It intentionally divides all the poems by page: one page in Portuguese followed by a page of its translation, thereby dividing all of the poems by every other page in each language. While this arrangement certainly aids immediate comparison between the original and the translation, for some readers subdivision of the poetry may distract from unity and coherence of reading each poem.

The anthology features new rhymed translations by Jamie Rising and Jeffrey Childs. While the obligation to rhyme often works very successfully, at times it must rely on some unusual English vocabulary, such as “pernickety,” “sooth,” “bedewment,” and “dayspring.” More intrusive for the Antero translations is the imposition of an English style seemingly more appropriate to Shakespearean or renaissance poetry than to Antero, being full of second person—“ye,” “splitteth,” “showeth”—and with added expressions not in the original to fill out the meter. Antero’s use of lan-

guage, as Pessoa's, is simpler and more direct in Portuguese than this style of English verse. To maintain rhyme and rhythm at times also requires further complicating the original: Pessoa's "maresia" becomes "salt perfume," while Cesário's line, "Meu velho professor nas aulas de latim!" is translated "my old schoolteacher, who instructed me in Latin!"

Some of the rhymes pop out in English, altering the rhythmic effect, such as the use of the rhyme "sag / drag" in Pessoa's "Opiário" for "estiola / consola" in the first stanza, reducing the number of syllables from three to one to strident effect. Some of the solutions are stretches ("I olfact" for the noun "o olfato"), while use of italicized French words (*foison, jealousies*) does emphasize Antero's Victorian atmosphere. Notwithstanding these challenges, the impressive amount of poetry newly translated is itself testimony to the attention, labor, and talents of the translators, whose work will certainly be read favorably alongside other recent translations of these poets, adding to the surge of interest that this volume represents.

All of the poems have previous translations. Books dedicated exclusively to Antero's poems in English include *Sixty-four Sonnets*, trans. Edgar Prestage (London: David Nutt, 1894); *Sonnets and Poems of Anthero de Quental*, trans. S. Griswold Morley (Berkeley: University of California Press, 1922); *Sixty-four Sonnets Englished*, intro. Queirós Mattoso (Legare Street Press, 2023); and *Sonnets and Selected Poems*, ed. Onésimo Almeida and Marco Pereira (University of Massachusetts Press, Series Bellis Azorica, 2023), the latter featuring eight translators, including Pessoa. Previous translations of poems by Cesário and Camilo are listed in the bibliography on pages 366-367.

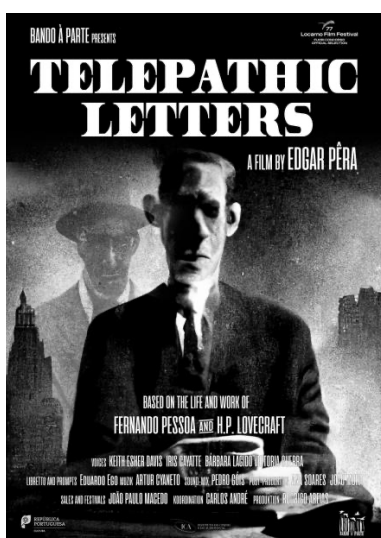
Pessoa and the Masters features some striking original illustrations by artist André Carrilho. The documents from the Pessoa archive presented in this attractive volume establish a line of modernity in Portuguese poetry acknowledged by the master of masters.

A máquina cinematográfica de Edgar Pêra

[The cinematoneiric machine of Edgar Pêra]

Marcelo Cordeiro de Mello*

PÊRA, EDGAR (2024). *Telepathic Letters*. Based on the work of Fernando Pessoa and Howard Phillips Lovecraft. Bando à parte. 70'. Director: Edgar Pêra. Screenplay: Edgar Pêra. Voice: Keith Esher Davis, Bárbara Lagido, Iris Cayatte, Victoria Guerra. Producer: Rodrigo Areias. Production manager: Carlos André. Editing: Edgar Pêra. Sound mixing: Pedro Góis. Music: Artur Cyaneto. Post-production: Ana Soares, João Mora.



Imagine um filme ficcional sobre as *Cartas Telepáticas* trocadas entre dois célebres escritores que nunca se conheceram nem se corresponderam: Fernando Pessoa e Howard Phillips Lovecraft. Os dois protagonistas correspondem mais ou menos ao que foram em vida. Agora, ao redor deles, imagine um universo surreal ultrapsicodélico em preto e branco, fortemente influenciado pelas estéticas das vanguardas do início do século xx. Nele, o espectador atravessa as mais diversas locações: igreja, teatro, cemitério, biblioteca, ruela, labirinto, sala de espelhos, metrópole, cidade futurística, deserto, fundo do mar, cosmos. Além dos dois protagonistas escritores e da personagem da narradora

(uma instância de que falarei a seguir), saltam à tela os mais diversos personagens: vários monstros (especialmente os marinhos), polvos, extraterrestres, répteis gigantes, estátuas, manequins, espectadores, mulheres afogadas, muitos animais (alguns antropomorfizados), seres monstruosos inclassificáveis que lembram o universo de um pintor como Bosch. Vários objetos também invadem a cena: televisores, câmeras cinematográficas, máquinas fotográficas, espelhos, espirais, máscaras, olhos, muros e muralhas, fumaça, automóveis em chamas, trens, taças de vinho e chapéus. Muitíssimos chapéus voadores.

Essa caótica enumeração talvez lembre aquelas que Álvaro de Campos faz em suas odes de maior fôlego – a exemplo da “Ode triunfal” (1915) e da “Ode Marítima” (1915). Talvez, ainda, evoque as paisagens e os reinos sonhados do *Livro do Desassossego* (1982). Mas esse caos tem uma semelhança ainda maior com outro escrito pessoano, cuja destinação não é clara, e que (supostamente) pode estar aparentada ao cinema: os chamados textos “cinematográficos” (o termo foi cunhado por Patrick Quillier, tradutor e editor que primeiro deu publicidade a eles: *Courts-*

* Pesquisador Pós-Doutoral, Universidade de Brasília / CNPq.

Métrages. Quatre arguments pour le cinématographe, 2007). São textos dominados pela éfrase, o que explica a sua suposta vinculação ao cinema. Há neles uma sucessão frenética de imagens que se assemelha ao filme *Cartas Telepáticas*, do diretor Edgar Pêra (não por acaso, este diretor conhece e aprecia os tais textos cinematoníricos). As cinematonírias de Pessoa e o filme de Pêra têm em comum, assim, a éfrase.

Contudo, enquanto os (possíveis) projetos de filmes cinematoníricos de Fernando Pessoa são apenas textos, o filme de Edgar Pêra é uma peça visual construída a partir de curtíssimos fragmentos textuais, também de pura éfrase: chamados *prompts*, essas pequenas frases ou parágrafos servem para dar instruções para que a “máquina” de inteligência artificial possa gerar imagens (imaginar). Em princípio, cada palavra afeta o resultado final, que nunca é o mesmo. A máquina está em constante aprendizado. Pêra não considera a inteligência artificial uma nova linguagem, mas sim uma ferramenta a mais para trabalhar a linguagem do cinema. Observe-se que a maioria das imagens usadas pelo realizador têm o aspecto visual da fotografia e do cinema em preto e branco (e não de desenho ou pintura), o que reforça sua vinculação à tradição cinematográfica, apesar de sua realização “artificial”. Contrariando a ideia da facilidade aparente com que a IA gera tais imagens, o diretor sublinha¹ que o seu exaustivo trabalho consistiu em ajustar e calibrar a máquina (“domesticar” é o verbo que ele prefere) para gerar imagens esteticamente mais interessantes e mais alinhadas ao seu ímpeto criativo.

O filme tem, portanto, essa dupla natureza textual, que aponta para dois sentidos diferentes. Por um lado, os *prompts* foram escritos por Pêra (e sua equipe) com vistas a gerar o caleidoscópio de imagens que mencionei há pouco. Por outro lado, os textos lidos pela voz *off* dos dois protagonistas – as cartas mencionadas no título – são, em grande parte, adaptações de textos escritos pelos dois autores.² Reforço que são planos textuais paralelos, porém independentes: um se materializa em imagem e o outro, em som (palavras).

Cabe mencionar que foi na revista *Pessoa Plural* (no número 22, de 2022) que se anunciou, pela primeira vez, este filme, com a publicação de um longo argumento: “*Cartas telepáticas: projecto de livro-filme*”, escrito por Edgar Pêra.

¹ Esta e outras informações foram partilhadas pelo diretor durante uma comunicação pessoal em outubro de 2024.

² Em *Cartas Telepáticas*, cada carta adapta um ou mais textos dos autores, citando-os diretamente. Ao longo do filme, vão aparecendo cartelas que anunciam o(s) texto(s) em que é baseada cada carta. Reproduzo a seguir o texto dessas legendas, na ordem em que aparecem: Pessoa – The door; Lovecraft – From beyond; Pessoa – Sensationism; Lovecraft – The call of Cthulhu; Pessoa-Soares – Litany of Disquiet; Lovecraft – The drums of the jungle in ecstasy doom; Lovecraft – The dream-quest of unknown Kadath; Lovecraft – In defence of Dagon; Pessoa-Soares – The book of disquiet; Lovecraft – The cats of Ulthar; Pessoa – Just a kiss; Pessoa – What is fame after death; Lovecraft – The silver key; Lovecraft e Pessoa – The outsider / The door.

Em seu filme anterior, *Não sou nada* (2023), o diretor Pêra já havia trabalhado com uma espécie de colagem de trechos de Pessoa e seus heterônimos. No presente caso, trabalhou paralelamente com textos de Pessoa e Lovecraft. O último item da lista é uma espécie de *mashup* entre dois textos, um de cada autor.

Este é um filme anglófono, em que as vozes dos dois escritores são feitas pelo ator Keith Esher Davis (morto em 2024, e a quem o filme é dedicado). Há uma importante voz adicional, que é a da apresentadora (ou narradora), interpretada por Victoria Guerra (que atuou também em *Não sou nada*). O texto lido pela apresentadora tem um caráter didático deliberado, aparentado ao documentário tradicional. Um dispositivo pseudodocumental é algo que funciona bem dentro de um filme tão frenético, e ajuda a tornar a obra inteligível ao espectador não familiarizado com as obras dos dois escritores. São aparições pontuais que organizam e conferem ritmo ao filme. Além das vozes humanas, vozes robóticas são usadas nas duas passagens em que vemos grades de cinco por cinco com imagens diversas de cada escritor: os vários Pessosas leem trechos de sua obra, e são sucedidos pelos muitos Lovecrafts, que citam os nomes de seus pseudônimos.

A referência estética mais forte para o filme (ou seja, a proposta estética que provavelmente se buscava com a escrita dos *prompts*) foi a das vanguardas do século XX, especialmente o surrealismo – menos a pintura e mais a fotografia, a colagem e, é claro, o cinema. Um filme perdido dos futuristas italianos, *Vita futurista* (1916), já trazia chapéus flutuantes como os que inundam *Cartas telepáticas*. O cinema experimental das primeiras décadas dos anos 1900 está fortemente presente, especialmente o cinema soviético e o expressionismo alemão (não por acaso, dois movimentos cinematográficos que Pessoa possivelmente admirava, como deixa supor um fragmento de sua obra inacabada *Erostratus*). Sobretudo os cenários estão repletos de elementos do expressionismo alemão, e remetem diretamente também à Op Art. São ainda homenageados os primórdios de gêneros como terror e ficção científica, em suma, o princípio do cinema comercial. Para citar apenas os exemplos emblemáticos de dois alemães: as criaturas de *Cartas telepáticas* fazem pensar em *Nosferatu* (1922) e *Fausto* (1926) de Murnau. A memória da obra de Fritz Lang emerge em pelo menos três planos: os répteis gigantes fazem pensar no dragão de *Os Nibelungos* (1924); a metrópole faz referência, é claro, a *Metrópolis* (1927); e os cenários de superfície lunar evocam *Mulher na lua* (1929).

O cineasta Chris Marker entendia as imagens do cinema como o cruzamento entre sonho, memória e imaginação. Em *Cartas telepáticas*, o sonho é substituído pelo pesadelo, e a imaginação, pelo delírio. O espectador mergulha num transe semelhante ao das cerimônias xamânicas, uma experiência lisérgica de *bad trip*. A obra de Jodorowsky vem à mente: tanto filmes como *El Topo* (1970) e *La montaña sagrada* (1973) quanto sua obra como quadrinista e escritor. Aliás, a influência das histórias em quadrinhos sobre *Cartas telepáticas* e sobre toda a obra de Pêra certa-

mente é muito mais ampla, e mereceria ser explorada mais a fundo (não sendo matéria pertinente, porém, aqui).

Já em *Não sou nada*, o diretor havia filmado muitas horas de material, o que significou grandes cortes na etapa da montagem. O mesmo ocorreu com *Cartas telepáticas*, porém, dessa vez, contando-se com a inteligência artificial: foi produzido um número incalculável de imagens. Esse excesso de imagens, que beira a saturação, é perceptível na montagem, em que transbordam múltiplos universos. O uso da tela dividida em grades de 5 por 5 transmite a ideia de um diretor que procura meios de explorar a abundância do material que tem em mãos. Nos minutos finais, uma montagem acelerada em que incontáveis imagens aparecem durante frações de segundo também transmite uma impressão parecida. Nos créditos iniciais, o filme aparece seguido de “V22”, sugerindo que essa seria a vigésima segunda versão do filme. O que parece ser uma brincadeira com o espectador confere, assim mesmo, a noção do extravasamento de imagens neste filme. A mesma cartela inicial traz os dizeres, como uma espécie de subtítulo: “An unfinishable movie”. O espectador entende que está diante de um filme difícil de se dar por encerrado. Houve um momento em que o realizador precisou fechar as comportas da copiosa proliferação de imagens, ou então a obra não terminaria nunca.

O filme é composto por fragmentos curtos, o que se deve a uma limitação da tecnologia de inteligência artificial utilizada no filme (Midjourney e Runway). O resultado é uma montagem ágil, em que o espectador tem diante de si sempre novas imagens surgindo, num mergulho imersivo que pode lembrar os aplicativos de vídeos curtos tão em voga atualmente, tanto pelo formato de “pílulas” de poucos segundos quanto pela diversidade de temas e visualidades que vão se empilhando. O ritmo nunca é tedioso, entretanto, a saturação de imagens pode resultar numa experiência extenuante para o espectador. Neste filme anglófono dirigido por um lusófono, as “cartas” do título podem também evocar cartas de jogo ou cartas de tarô: a obra fílmica é, ela própria, uma junção de imagens arquetípicas da qual o espectador tem o desafio de inferir o sentido oculto a partir de suas interrelações.

A continuidade entre planos está reduzida praticamente às sequências em que os protagonistas “recitam” as suas cartas. De resto, tem-se constantemente a impressão de estar diante de vários *prompts* parecidos que geram resultados parecidos, porém diferentes. É uma estranha sensação ver variações visuais de um mesmo tema. O espectador vê uma sucessão de versões diferentes da mesma cena, que parecem ter sido filmadas em momentos diferentes, em lugares diferentes, por equipes diferentes. Está intuída, assim, alguma ideia próxima à do heteronimismo pessoano, de multiplicidade, de desdobramento em diferentes planos de existência.

Pêra rejeita a estética muito polida e bem definida que a inteligência artificial gera com tanta facilidade. Em *Cartas telepáticas*, grande parte do seu trabalho consistiu em criar imperfeições e granularidades na imagem. O desafio maior consiste na dificuldade que a inteligência artificial tem em compreender tais conceitos: não

basta utilizar palavras como “grão”, “granularidade” ou “imperfeição” para alcançar os resultados que o diretor alcançou. É necessária uma prática de tentativa e erro que é demorada e cansativa, mas que rende frutos. Lutar com a inteligência artificial e seus *prompts* é bem diferente de escrever poesia, mas também se resume a “lutar com palavras”, para citar o verso de Carlos Drummond de Andrade.

Embora o filme seja majoritariamente em preto e branco, a cor irrompe em momentos pontuais, quase sempre aliada a elementos trágicos: nas ruínas esverdeadas, numa cena de inundação azulada, ou nas cenas de guerra e morte (cujo horror remete às obras de Otto Dix e Georg Grosz), em que o verde das fardas e o vermelho do sangue fazem pensar nos tons foscos das cartelas colorizadas dos primórdios do cinema. Há momentos em que a cor simplesmente surge, como que por um defeito, ou por vontade própria da IA: é o caso dos retratos “3 × 4” de Pessoa ou de uma breve cena de Lovecraft em sua biblioteca. Houve outros casos em que esta aparição da cor foi contornada pela equipe em pós-produção, com a passagem de colorido para preto e branco.

Num filme de imagens tão impactantes, é importante ressaltar que também cumprem um importante papel no ritmo fílmico o desenho de som e a música (assinados por um certo Artur Cyanetto).

Surpreendentemente, a premissa do filme acaba por ser realista, já que Pessoa de fato acreditava que podia se comunicar com espíritos, dos quais acreditava receber recados e conselhos. No filme, Lovecraft aparece como uma alucinação ou uma visão, uma voz interna, algo perfeitamente compatível com as experiências mediúnicas de Pessoa. Em dado momento do filme, Lovecraft afirma não saber exatamente como está comunicando aquela mensagem, e, assim, o filme se abstém de explicar a real natureza das comunicações telepáticas (talvez por julgar que a explicação seria extensa e desnecessária, como o personagem de Brás Cubas ao se recusar a explicar ao leitor como pôde escrever do além-túmulo, no romance publicado por Machado de Assis em 1881).

Sentados cada um em sua poltrona, Pessoa em Lisboa e Lovecraft em Providence, eles recebem e enviam mensagens um ao outro. Não são conversas em tempo real, antes recados enviados, recebidos, e respondidos, mas não sem demora. Nas cartas, os amigos se tratam ora pelo sobrenome (Lovecraft pronuncia “Persoa”), ora pelos prenomes.

Para além das afinidades literárias, os dois autores estiveram conectados por um detalhe curioso: Pessoa nasceu e morreu dois anos antes de Lovecraft. Talvez o astrólogo Fernando Pessoa pudesse fazer conjecturas sobre essa coincidência. Entre os dois escritores, entre Portugal e os Estados Unidos, se estende ainda o Oceano Atlântico, o que talvez explique a abundância de monstros marinhos.

Esta não é a primeira vez que um cineasta imagina um encontro insólito entre Pessoa e um escritor seu contemporâneo: já havia sido o caso de *The Night Fernando Pessoa Met Constantine Cavafy* (2009), com seu título autoexplicativo. Talvez a

verdadeira inspiração para esses dois filmes tenha sido o encontro, insólito, porém real, de Pessoa com Aleister Crowley, em 1930. Contribui ainda o fato de o próprio Pessoa ter ficcionalizado biografias para seus heterônimos, o que funciona como um convite a artistas dispostos a prolongar as suas ficções.

A inteligência artificial costuma ser duramente (e corretamente) criticada por artistas, que veem suas obras e estilos serem sugados pela tecnologia, sem receber crédito ou compensação. Como não se lembrar de Pessoa? O autor que embarralhou os limites da autoria, também mimetizava outros autores e estilos (lembre-se o caso emblemático da influência de Walt Whitman sobre Pessoa-Campos). De forma diferente, mas comparável à inteligência artificial, a inteligência de Pessoa também era capaz de apropriar-se de estilos e imitá-los com perfeição.

Cartas telepáticas termina com o anúncio da continuação do filme “Next episode: *The Kosmik Spektators*”, em que haverá o encontro físico “real” entre Pessoa e Lovecraft, acompanhados por Ofélia Queiroz e Sonia Greene. Não é surpresa que o transbordamento de imagens termine por desembocar em um novo filme. E há ainda o projeto de um terceiro, envolvendo Lovecraft e a peça *As três irmãs*, de Anton Tchêkov. Todos realizados com inteligência artificial.

É fácil encontrar em *Cartas telepáticas* elementos de outros filmes de Pêra: a subdivisão da tela já havia sido experimentada em *A Janela* (*Maryalva Mix*) (2001). A estética do cinema dos anos 1920 e 1930 já estava presente, por exemplo, em *O Barão* (2011) ou nos efeitos especiais “à moda antiga” (com filtros e lentes) de *Não sou nada*. O tema das visões e da mediunidade estão em *Caminhos Magnétykos* (2018), bem como o efeito de eco nas vozes.

Há motivos de sobra para ver com desconfiança a inteligência artificial e seus superpoderes, entre eles, a capacidade de gerar imagens “fotográficas” realistas (quase) perfeitas. A fotografia e a cinematografia perderam seu caráter de “isso foi” de que falava Roland Barthes. Na era das *fake news*, o surgimento de uma tecnologia capaz de manipular com tamanha facilidade a imagem deixa a sensação de que já não se pode mais acreditar nem nos próprios olhos. Restam, ainda, os dilemas éticos ligados à apropriação do trabalho artístico de outrem. O próprio diretor Edgar Pêra vê de forma crítica a inteligência artificial. Pelo seu vínculo com um assunto de atualidade como a IA, pelo seu caráter experimental e pela sua estética radical, certamente, *Cartas telepáticas* é um filme que dividirá o público, desagradando uns e conquistando outros. Será difícil encontrar quem fique indiferente.

MARCELO CORDEIRO DE MELLO é professor e pesquisador nas áreas de literatura e cinema. Atualmente é pesquisador de Pós-Doutorado no Exterior (CNPq/Universidade de Brasília) com o projeto “Pessoa Intercontinental”. Publicou artigos no Brasil, em Portugal, na França e nos Estados Unidos. Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais, com a tese “Espetáculo e resistência no roteiro cinematográfico inédito de *A hora dos ruminantes*”, defendida em 2019 (Bolsa CAPES/PROEX e Bolsa Doutorado Sanduíche no Exterior – University of Texas at Austin). Mestre em Línguas, Literaturas e Civilizações Estrangeiras pela Université Paris IV, Sorbonne, com a dissertação “Fernando Pessoa et le cinéma”, defendida em 2011. É pesquisador dos grupos Cartografias de Roteiros (FAP/DF), Estudos Pessoaanos (USP) e Crítica Polifônica (UnB). Atuou como consultor de roteiro em obras audiovisuais.

MARCELO CORDEIRO DE MELLO LLO is a professor and researcher in the fields of literature and cinema. Currently, he is a Postdoctoral Researcher Abroad (CNPq/University of Brasília) with the project “Intercontinental Pessoa.” He has published articles in Brazil, Portugal, France, and the United States. He holds a PhD in Literary Studies from the Federal University of Minas Gerais, with the thesis “Spectacle and resistance in the unpublished screenplay of *A hora dos ruminantes*,” defended in 2019 (CAPES/PROEX Scholarship and Doctoral Exchange Scholarship – University of Texas at Austin). He earned a Master’s degree in Foreign Languages, Literatures, and Civilizations from Université Paris IV, Sorbonne, with the dissertation “Fernando Pessoa et le cinéma,” defended in 2011. He is a researcher in the groups Cartographies of Screenplays (FAP/DF), Pessoa Studies (USP), and Polyphonic Criticism (UnB). He has collaborated as a screenplay consultant on audiovisual projects.

O passageiro da página

[The passenger of the page]

Marcelo Cordeiro de Mello*

MATOS, LUÍS ALVES DE, (2018). *O Passageiro*. Amatar filmes. 24'.



De início, o espectador tem diante de si apenas o céu e o mar, encobertos por uma densa névoa. O ponto de vista aqui é oposto ao da “Ode Marítima” (1915) de Álvaro de Campos: é a visão de quem vem do mar. De quem vem entrando (pelo Tejo?) até chegar ao cais deserto. Após os créditos iniciais do filme *O passageiro* (2018), a imagem é novamente dominada pela névoa – o que emergirá dela? Uma voz então começa a nos falar sobre um assunto aparentemente desconexo: o interesse fetichista que há na “aura” dos exemplares de livros que pertenceram a grandes autores. Trata-se de um texto do próprio Pessoa (mas o filme só revelará nos créditos finais os nomes dos autores dos textos que

serão lidos pela voz off). Assim se anuncia a matéria-prima de inspiração do filme *O Passageiro*: a biblioteca que pertenceu a Fernando Pessoa, disponibilizada online em 2010: <https://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/index/notaPrevia.htm>.

O filme nasceu de uma proposta da Casa Fernando Pessoa, a Matos, para realizar um filme (autoral, não de caráter institucional) que desse a ver a biblioteca particular de Fernando Pessoa. Nele, a visão do espectador se desvencilha da do passageiro protagonista, que agora é visto por fora, em sua materialidade corporal. Salta-se dela para a materialidade da página de um caderno no qual mãos com luvas brancas desenham um diagrama de cabeça humana com subdivisões cerebrais que remetem à frenologia. Outrora considerada como científica, ela foi objeto da voraz curiosidade de Pessoa (que tinha em sua biblioteca volumes sobre o assunto; algumas notas a este respeito foram editadas num volume da edição crítica de Fernando Pessoa: *Escritos sobre Génio e Loucura*, 2006).

Do espaço da página, vai-se para o espaço exterior. Da cabeça humana (de tipo “frenológica”), chega-se a uma enorme cabeça de pedra. Percorridos o espaço externo, o espaço corpóreo e o espaço da página, chega-se, então, ao espaço arquitetônico: a Biblioteca Nacional figura como uma biblioteca de Babel, labirinto geométrico que oprime com sua perfeição simétrica e sua imponência monumental,

* Pesquisador Pós-Doutoral: Universidade de Brasília / CNPq.

representação da grandeza do saber livresco, que contrasta com a pequenez do personagem protagonista. De repente, o espectador se dá conta de que foi parar dentro da biblioteca de Pessoa, cujos livros o protagonista percorre com a luz de uma lanterna. A voz *off* lê um texto do próprio Pessoa sobre o problema do gênio literário. O trecho é retirado da obra inacabada *Erostratus* – curiosamente, o filme cita logo a obra em que Pessoa reservou ao cinema as palavras mais depreciativas.

A câmera, em seguida, se alça sobre um novo espaço: espécie de palco-tela (que é tanto monitor quanto tela pictural) sobre a qual se projetam imagens retiradas da biblioteca particular de Pessoa: inúmeras capas de livros dão conta da vasta curiosidade pessoana, há pouco mencionada. Carlyle, Horácio, Poe, Khayyam, Byron, Shakespeare, Nordau, Whitman são alguns dos autores contemplados, além do próprio Pessoa com *Mensagem* (1934), e de algumas dedicatórias saídas de sua própria biblioteca. É como se à lanterna que há pouco percorria a biblioteca do escritor português fosse dado o poder (de lanterna mágica) de projetar e ampliar aquilo que ilumina.

O corpo do protagonista erra por sobre o palco-página e se duplica na sombra que projeta. Corpo e espectro dançam um *pas-de-deux*, agitando, às vezes, seus guarda-chuvas, quase como Gene Kelly; o mesmo personagem duplicado ilustra o cartaz do filme.

Dali, subitamente, retorna-se a uma sala cujas prateleiras vazias reforçam as diversas dicotomias que mapeiam simbolicamente o filme: cheio e vazio, dentro e fora, micro e macro, mar e terra, ser e sombra. A voz *off* lê um texto (de John Keats) que faz o elogio da indecisão: propõe deixar que a mente seja o cruzamento de todos os pensamentos.

Enfim, o espectador se vê no espaço exterior urbano: diante de uma enorme árvore, se materializa o corpo do protagonista. Na mesma praça, depois que anoitece, o corpo do protagonista adquire uma forma espectral que lembra cada vez mais a silhueta do poeta de Lisboa, tão frequentemente vista em mil representações cotidianas: artísticas, comerciais e turísticas.

O protagonista surge, então, diante do espelho, refletindo novamente a simbologia das dualidades – um dispositivo que remete, é claro, ao poeta da multiplicidade. O tema narcísico se desdobra no dilema do gênio que busca compreender seus superpoderes (divinos?). Uma citação de Amiel reforça a ideia: “O olho pelo qual eu vejo Deus é o mesmo olho pelo qual ele me vê”.

Agora é como se o reflexo detrás do espelho tivesse fugido e retornado ao palco-página, perambulando até reencontrar o seu duplo, flutuando sobre o *Paradise Lost* de Milton, que depois se funde à marginália pessoana e às múltiplas assinaturas dele e de seus personagens heteronímicos.

De volta à biblioteca, e a seus corredores labirínticos, o protagonista se desdobra em três personagens idênticos, que remetem inevitavelmente à trindade dos poetas heteronímicos mais conhecidos, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo

Reis. Pelo *nonsense*, a cena lembra as perseguições de gato e rato (e outras afins) dos desenhos animados.

Em câmera lenta, o protagonista (visto de lado) caminha por um corredor pelo qual já havia passado antes: ao final, ele se depara novamente com seu duplo. Enquanto isso, a voz *off* lê um trecho em que Oscar Wilde considera o personagem de Hamlet “espectador de sua própria tragédia”: a expressão remete imediatamente aos dois personagens “clones” que se entreolham.

As mãos de luvas brancas reaparecem e manipulam páginas da biblioteca pessoana, incluindo livros e revistas literárias pertencentes à sua coleção. As mesmas mãos que há pouco subdividiam o cérebro humano agora aludem às subdivisões da mente pessoana em seus múltiplos e “indecisos” interesses.

Por fim, de volta ao cais deserto. O homem do guarda-chuva espera (para embarcar?) enquanto o protagonista parece absorto numa espera mais profunda, mística ou metafísica. Ambos são enquadrados por uma moldura (o que parece ser a janela da embarcação do começo do filme), que lembra as margens de um livro.

O filme se encerra com uma frase espirituosa que Pessoa deixou escrita num de seus livros (um manual de Latim): “If by chance this book should come to you as if running away; give him the stick and then give it back to Fernando Pessoa” [Se este livro vier até você, como se estivesse fugindo, golpeie-o com um porrete e mande-o de volta a F. Pessoa] [Trad. minha]. A anedota ganha outro sentido no contexto fílmico. O recado soa como o último desejo do filme-livro, uma mensagem na garrafa lançada ao mar pelo protagonista. Tal como ocorre em *Plein Soleil* (1960), de René Clément, e *The Passenger* (1975), de Antonioni, o protagonista parece disposto a fugir e usurpar identidades, desdobrar-se em sócias, metamorfosear-se em fantasma.

Os créditos de elenco revelam que o passageiro protagonista e seus espetros foram interpretados por um único ator (Marcello Urgeghe), a quem pertence também a voz que lê os textos (o que remete à forma como as diversas criaturas pessoanas saíram de uma única mente). Os créditos trazem ainda agradecimentos a diversos estudiosos pessoanos e mostram que o mergulho na crítica foi parte da aventura criativa do diretor Luís Alves de Matos.

Espécie de *road movie* em que a espacialidade do objeto-livro ecoa em outros diversos espaços, *O passageiro* percorre ambientes inclassificáveis, numa temporalidade suspensa. Neste ensaio visual baseado em jogos de formas e sentidos, há uma certa predominância da visualidade; seu espectador assume uma postura contemplativa. A voz *off* assume um tom um tanto apático, que contribui para a imersão, mas também para certa passividade por parte do espectador, levado pela experiência sensorial. A escolha dos textos é primorosa, mas o diálogo entre eles e as imagens fica apenas sugerido – o que, ressalte-se, é uma escolha criativa perfeitamente válida.

O fato é que acaba por haver certa hierarquia em que a importância da imagem é maior do que a da voz, das palavras e de seus sentidos. A língua em que são lidos os textos é o inglês, o que certamente contribui para o “dépaysement”, mas também limita a apreciação e a imersão do espectador lusofalante. Uma versão com a leitura dos textos em português teria vindo a calhar.

A passagem do título também pode representar a trajetória de um artista em busca de uma linguagem de expressão que ultrapasse a celebração pura da visibilidade. O aspecto visual do filme é dominado pela fotografia em preto e branco, cujos contrastes em *chiaroscuro* são notáveis especialmente nas cenas da praça e da biblioteca pessoal iluminada por lanterna. O único momento em que a cor irrompe é na cena noturna da cidade iluminada, com seus *neons* ao longe – uma cena que divide o filme em duas metades irregulares. A cor vem acompanhada do belo canto lírico (que entoa uma peça do compositor Luís Tinoco cuja letra é baseada em escritos de Alexander Search, uma das personalidades literárias de Pessoa).

Antes de terminar, volto ao início do filme: cabe aqui uma breve menção ao *lettering* criado a partir da frase do *Livro do Desassossego*: “Tudo é nós, e nós somos tudo; mas de que serve isto, se tudo é nada?”¹: o apagamento das demais palavras, ressalta apenas as palavras “tudo” e “nada” (uma composição que remete ao “Pós-Tudo” do concretista Augusto de Campos). Tal procedimento de *lettering*, porém, não é usado em nenhum outro momento do filme.

O *Passageiro* foi exibido e premiado em festivais. Em 2024, foi projetado em permanência na Casa Fernando Pessoa (onde já havia sido exibido em 2020). Parece acertada a ideia de retirar o filme do espaço estrito da sala de cinema e acolhê-lo num espaço imersivo, convertendo-o em experiência sensorial, espécie de instalação de videoarte. Em seus breves 24 minutos – no link do Vimeo compartilhado pelo diretor o vídeo tem 23m50s –, “passageiro” é também adjetivo, daquilo que é efêmero e circunstancial – característica que a exibição em *looping* propõe superar, conferindo circularidade à temporalidade do filme, o que se adapta perfeitamente à sua estrutura regular, que alterna imagens das diferentes localidades: biblioteca, palco-página, cais e outros espaços. Mencione-se, por fim, a enorme simbologia de se projetar o filme na parede detrás da qual estão as estantes com os livros que pertenceram a Pessoa, irradiando a sua “aura”.

¹ As palavras são retiradas do trecho do *Livro do Desassossego* datado de 20 de junho de 1931 que se inicia com: “Estou num dia em que me pesa” (cf. <https://ldod.uc.pt/search/simple>).

MARCELO CORDEIRO DE MELLO é professor e pesquisador nas áreas de literatura e cinema. Atualmente é pesquisador de Pós-Doutorado no Exterior (CNPq/Universidade de Brasília) com o projeto “Pessoa Intercontinental”. Publicou artigos no Brasil, em Portugal, na França e nos Estados Unidos. Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais, com a tese “Espetáculo e resistência no roteiro cinematográfico inédito de *A hora dos ruminantes*”, defendida em 2019 (Bolsa CAPES/PROEX e Bolsa Doutorado Sanduíche no Exterior – University of Texas at Austin). Mestre em Línguas, Literaturas e Civilizações Estrangeiras pela Université Paris IV, Sorbonne, com a dissertação “Fernando Pessoa et le cinéma”, defendida em 2011. É pesquisador dos grupos Cartografias de Roteiros (FAP/DF), Estudos Pessoaanos (USP) e Crítica Polifônica (UnB). Atuou como consultor de roteiro em obras audiovisuais.

MARCELO CORDEIRO DE MELLO LLO is a professor and researcher in the fields of literature and cinema. Currently, he is a Postdoctoral Researcher Abroad (CNPq/University of Brasília) with the project “Intercontinental Pessoa.” He has published articles in Brazil, Portugal, France, and the United States. He holds a PhD in Literary Studies from the Federal University of Minas Gerais, with the thesis “Spectacle and resistance in the unpublished screenplay of *A hora dos ruminantes*,” defended in 2019 (CAPES/PROEX Scholarship and Doctoral Exchange Scholarship – University of Texas at Austin). He earned a Master’s degree in Foreign Languages, Literatures, and Civilizations from Université Paris IV, Sorbonne, with the dissertation “Fernando Pessoa et le cinéma,” defended in 2011. He is a researcher in the groups Cartographies of Screenplays (FAP/DF), Pessoa Studies (USP), and Polyphonic Criticism (UnB). He has collaborated as a screenplay consultant on audiovisual projects.