

The Door

Maria de Lurdes Sampaio* e Marta Mascarenhas**

Keywords

Fernando Pessoa, A Porta, fiction, perversity, madness, genius, Edgar Allan Poe, English romantic poets.

Abstract

This translation of *The Door* (previously published in the original) attempts to make better known how committed Fernando Pessoa was, at the beginning of the twentieth century, to the writing of fictional texts. And how he also had a preference for non-canonical genres. This text demonstrates as well Pessoa's fascination with the themes of madness and perversion. The "Postcript" added to the translation follows on some previous readings of *The Door* and suggests new ways of interpreting and analyzing it.

Palavras-chave

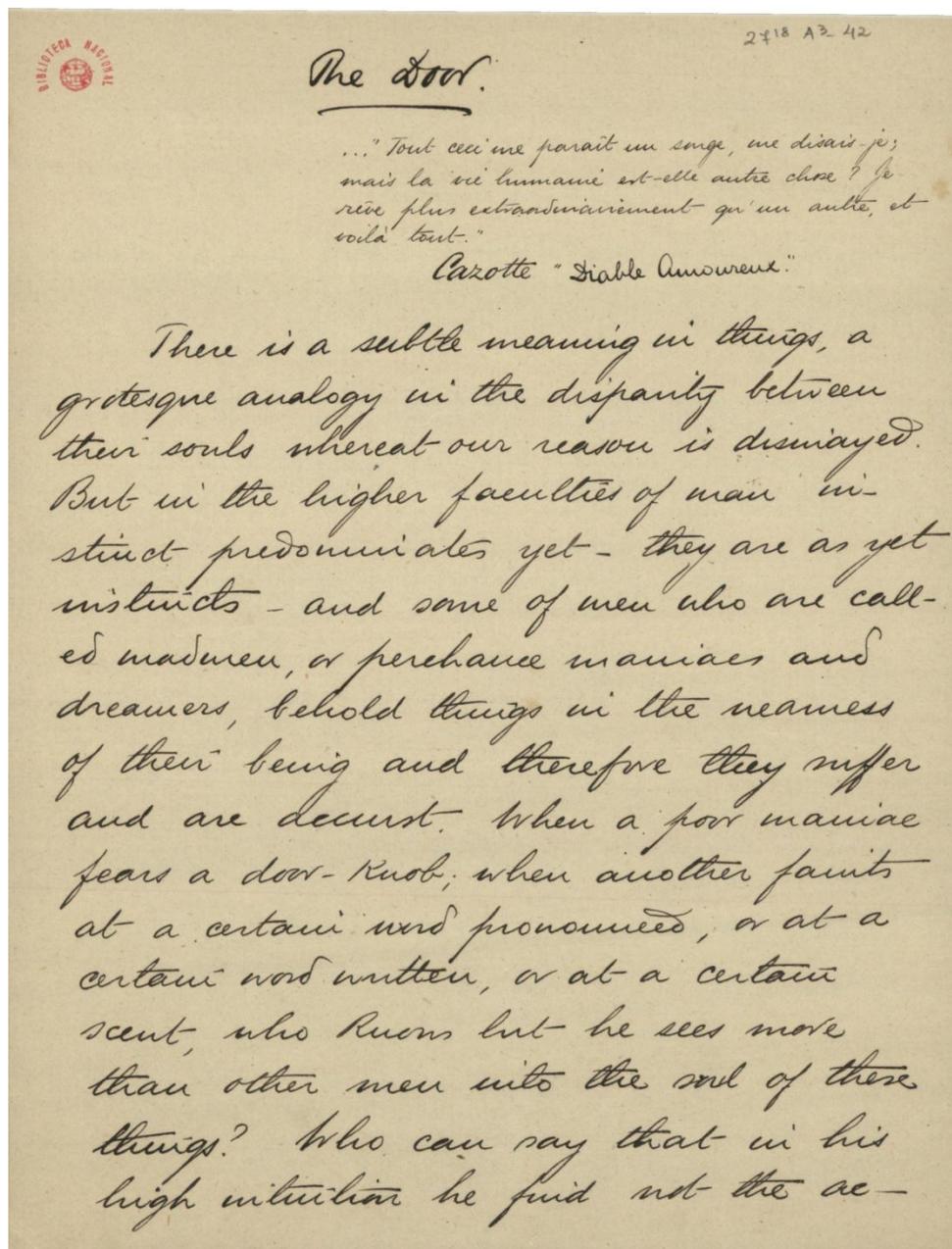
Fernando Pessoa, The Door, ficção, perversidade, loucura, génio, Edgar Allan Poe, poetas românticos ingleses.

Resumo

A tradução de *The Door* (já publicado na sua versão original) procura dar a conhecer melhor o empenho de Fernando Pessoa, nos inícios do século XX, em escrever textos ficcionais, bem como a sua preferência, desde cedo, por géneros e espécies literárias não canonizadas. O texto ilustra também o fascínio de Pessoa pelos temas da loucura e da perversidade. No "Posfácio" que acompanha a tradução (e que retoma algumas leituras já feitas de *The Door*) procede-se a uma análise do conto, procurando evidenciar ângulos de abordagem ainda não explorados.

* Universidade do Porto.

** Universidade do Porto.

Fig. 1. BNP/E3, 27¹⁸ A³-42^r

[Tradução]

Fernando Pessoa

The Door¹

“Tout ceci me paraît un songe, me disais-je; mais la vie humaine est-elle autre chose? Je rêve plus extraordinairement qu’un autre, et voilà tout.”

Cazotte, “Diable Amoureux”.

Há um significado subtil nas coisas, uma analogia grotesca na dissemelhança das suas almas que assombra a nossa razão. Mas, nas faculdades mais elevadas do homem, o instinto ainda prevalece – elas são ainda como que instintos – e alguns dos homens que são chamados loucos, ou porventura maníacos e sonhadores, observam as coisas mais próximas do seu ser e por isso sofrem e são amaldiçoados. Quando um pobre maníaco tem medo de uma maçaneta de porta, quando outro desmaia perante certa palavra pronunciada, ou perante certa palavra escrita, ou perante certo odor, quem sabe se ele não vê mais do que os outros homens para dentro da alma dessas coisas? Quem pode dizer que na sua intuição suprema ele não encontra o âmago de todo o instinto? Como pode ele nada reçar, nada mesmo? Como pode existir uma emoção sem objecto, ou um fenómeno existir sem causa?

Certamente que um puxador de porta, ou qualquer palavra pronunciada, ou qualquer palavra escrita, ou qualquer odor não é, como nós o vemos, algo que possa causar medo. Se um homem encontra nele algo a reçar é óbvio que a vê diferentemente de nós. Respondeis que é nele que reside a diferença, que o objecto, como ele o vê, está nele? Eu respondo que assim é o objecto como *nós* o vemos em *nós*. Prova-o a ciência, prova-o a razão. Cor, peso, luz, som – são relativos. Forma, tempo, espaço – também são relativos. Não existem coisas, mas coisas sentidas. Dizeis que ele é um e que nós muitos? Mas ele pode estar mais desenvolvido do que nós, talvez ele *esteja* à frente de nós no processo de evolução. O primeiro homem que se libertou, de uma forma obscura e débil, sem dúvida, da sina da bestialidade foi um, e os seus semelhantes macacos eram em grande número; era o

¹ A tradução deste conto de Fernando Pessoa, datado de 1906, foi feita a partir dos fragmentos publicados em Fernando Pessoa, *Escritos sobre Génio e Loucura*, ed. crítica de Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, tomo II. Para uma melhor legibilidade do texto, procedeu-se à supressão dos números de ordem atribuídos na edição, bem como dos símbolos usados no texto crítico, com excepção para o que assinala o espaço deixado em branco por Pessoa: □. (Nota das Tradutoras.).

seu conceito do mundo inferior ou superior ao dos macacos do qual tinha saído e perante os quais não passava de mais um?

Pois as ideias normais dos homens diferem das dos loucos ou em natureza ou meramente em grau. Se diferem em natureza, como podemos dizer que são anormais? Por que experiência deles os podemos condenar? Além disso, como podemos estar seguros de que eles não são a primeira aparição de uma nova forma de vida intelectual? E, além disso, é esta hipótese sustentável de todo? Pode algum homem diferir de outro homem na natureza das suas faculdades? Não. E se a diferença for apenas de grau, uma vez que todas as nossas concepções e percepções das coisas diferem de homem para homem, poderemos dizer onde está um louco? Fosse todo o homem juiz, e todos os outros homens seriam loucos. E se se disser que entre os homens normais há pouca diferença, mas muita diferença entre um homem normal e um homem que enlouqueceu, tudo o que tenho a dizer é que onde há apenas graus não pode haver distinção. *Este* homem é normal, e este outro homem é também normal, pois difere dele em muito pouco; e este terceiro homem também, porque ele pouco difere do *segundo* homem, que é normal, e, sucessivamente, em graus imperceptíveis, sendo todo o homem normal, até que nós, comparando o último homem que achámos normal com o primeiro, aquele de que partimos, achamos que eles estão tão distanciados como o estão o “louco” e o “homem normal”. Que podemos então dizer acerca dos loucos? Podemos dizer, sem erro, que eles erraram? Podemos afirmar com toda a convicção que estes seres infelizes, pelos seus delírios e pelos seus medos, não estão mais próximos das mais que razões e mais do que causas enraizadas no espírito das coisas?

Uma esperança permanece, porém, à luz da evolução e do progresso, de que aquilo que é instinto no animal se tornou em nós pensamento e consciência, o que agora é em nós instinto sofrerá uma similar transformação no sentido do ser ideal e mais elevado em que almejamos tornar-nos. A raça do amanhã compreenderá. O dia da compreensão ainda não chegou.

Aqueles que em instinto ultrapassam a sua escala de evolução, aqueles cuja revolta forçada contra a normalidade tocaram intimamente e sem conhecimento o mistério do universo, porque é que não podem eles saber mais do que isto – que eles sentem e que por esse motivo estão amaldiçoados. Se um cão pensasse como nós (hipótese impossível), não o considerariam os seus irmãos uma companhia doente, não o afastariam por acaso, possivelmente não o matariam? Fá-lo-iam (quem duvida de que eles o fariam?), – porém, a sua vítima estaria mais próxima da verdade. O mesmo se passa connosco. E certamente como o animal que imagino mergulharia interiormente em mil complicações e horrores perante a presença de um novo elemento em si, para além da sua natureza, aqueles que sabem mais do que os seus irmãos humanos são dilacerados por medos invulgares, assombrados por fantasmas e por sonhos. E, tal como o cão, pela sua baixa condição em relação ao seu instinto humano, pensando, não saberia que pensava, apenas *sentiria* que

pensava, mesmo assim, eles, os loucos, sabendo algo mais do que os outros sentem que sabem apenas por horrores que não podem ser ditos, por medos que não podem ser nomeados.

Um homem que tem medo, tem medo de alguma coisa; um homem que deseja, deseja alguma coisa, por muito obscura que seja a sua compreensão do seu medo ou do seu desejo. Quando o que um homem receia, odeia, deseja é uma coisa que podemos compreender como um objecto ou como uma causa desses sentimentos, algo que podemos recear, odiar, desejar, nada mais dizemos desse homem senão que ele tem medo, odeia, deseja. Mas quando o que um homem receia, ou deseja, ou odeia, é uma coisa que não podemos compreender como um estimulante da emoção, ou que deveríamos ser incapazes de recear, de desejar ou odiar, declaramos esse homem louco. Como tudo isto é falacioso e falso! Que raciocínio de perfeitas bestas! Imaginem um homem amável e bem educado, que é conhecido como tal, e eu, que o conheço melhor, estou consciente de que ele é mau, assim sendo sem dúvida o seu carácter. Quando eu vos digo que ele é mau, eu parecerei um louco, e isto porque eu vejo mais longe do que vós. No entanto, eu não compreendo mais do que a verdade, mas são vocês que compreendeis menos. Persuadi um homem saudável que não tenha conhecimentos de química de que a água é composta por dois gases. Convençei um negro inteligente de que o sol não se move na abóboda celeste. Não conseguis. O que um homem vê, tanto física como mentalmente, acredita e o que não vê não acredita. Um homem acredita na medida em que vê e nada mais. No mundo físico há decerto telescópios e microscópios que ajudam qualquer um, que dão os meios para se ser convencido. No mundo moral não há nem telescópio nem microscópio nem arte de espécie alguma para ajudar aquele que não vê suficientemente. Os olhos do intelecto – infelizmente para eles! – não têm oculista. Eles vêem como foram feitos para ver.

Não digais então que alguém que se arrepia perante uma unha, alguém que se perturba perante um sapato, alguém que tem horror a espaços vazios, é louco. Não digais que o místico delira, nem que *nada* segue o homem que diz ser perseguido. Não digais nada, porque, em primeiro lugar, não sabeis – porque ninguém pode dizer – o que é ser louco, e, em segundo lugar, os estados de alma desses homens estão à nossa frente e porque vocês são relativamente cegos, relativamente com falta de sentido. Nem digais sequer que as fantasias mais selvagens, que os sonhos mais extravagantes são falsos. Não, porque eles são verdadeiros, verdadeiros como o sol e as estrelas, verdadeiros como o mundo que conhecemos e que é nosso amo.

Porque nós não sabemos quem sonha, nem como ele sonha, nem que sonhos são ou o que significa sonhar. Alguns parecem sonhar mais do que do que nós, e são chamados loucos; no entanto, nós mesmos sonhamos, e eles, sonhando mais, sonha menos quem se esforça por apagar de todas as coisas a mácula da sua concepção.

Ora o castelo tinha muitos corredores e num deles, que não se distinguia por nada, que era absolutamente igual aos outros, havia uma porta que também não era diferente, uma das quatro – era exactamente como elas, e como todas as portas no edifício, que não era pequeno. A sala a que esta porta pertencia era tão insignificante como a própria porta. A única ideia que quero imprimir na mente do leitor é a da insignificância total do corredor, do quarto e da porta; quero que ele saiba que nenhum dado de natureza privada ou histórico tornava a porta horrível ou misteriosa. Mais terrível, por isso, é a história que tenho para contar.

Passei os anos da minha infância e da minha primeira juventude no Castelo. A minha imaginação tinha pouco de histórico; neste sentido pouco me importava o edifício; como artista, eu observava algumas partes com alguma admiração, contudo o efeito do Castelo na minha imaginação era comparativamente pequeno, muito menor do que poderia ser esperado. *Excepto num pormenor* – um apenas – que passarão a saber, eu não sou o que se costuma designar por perverso, e devo acrescentar, o meu carácter pouco tem de impulsivo e primitivo. Tenho a impassibilidade do homem culto associado à sensibilidade do espírito artístico. Não vejo, por isso, qualquer razão para o que vou contar.

Disse que fui educado no velho Castelo, que aí permaneci até à primeira juventude. Assim é, e a primeira memória que tenho da infância é de mim próprio aos pontapés na porta de que tenho falado, de lhe dar, impulsivamente, *um pontapé com o meu pé direito*.

E este é o único fenómeno de natureza impulsiva ou perversa de que consigo lembrar-me na minha vida. Que era desta natureza não me resta qualquer dúvida. Entrei na juventude mais tardia e sempre que passava pelo corredor, depressa ou lentamente, em estado sonhador ou em pleno juízo, apoderava-se-me de mim um impulso que não conseguia controlar, que acabava sempre por concretizar com um pontapé na porta com o meu pé direito. Nas minhas brincadeiras infantis, quando muitas vezes fugia desta passagem, seria apanhado e perderia o jogo, porque parava para dar um pontapé na porta. Às vezes, ao correr rápido, tentava acertar na porta – se falhava – pior, voltava atrás para o dar sempre com o meu pé direito. Lembro-me bem de um incidente que ilustrará a estranheza deste impulso. Um dia, o meu pai, por causa de uma qualquer partida que tinha pregado, arrastava-me pela mão para o seu quarto para administrar o castigo que eu merecia. Passámos pela porta, eu no lado mais afastado. Comecei imediatamente a arranhá-lo, a dar-lhe pontapés e a mordê-lo – um acto que vindo da minha parte para com ele era mais do que extremamente anormal. Tanto arranhei, tanto bati, tantos pontapés dei que o meu pai foi obrigado a soltar-me. Dirigi-me à porta, dei-lhe um pontapé e voltei para junto dele com a minha habitual docilidade usual e timidez perante o castigo. O meu pai nunca compreendeu claramente a razão desta revolta sem precedentes.

Na minha juventude mais tardia e na minha primeira adolescência mais tardia, quando o manto do ser material já me tinha caído, singular impulso para dar pontapés na porta começou a dar-me matéria para inquieta especulação. A natureza extraordinária e perversidade deste acto desgastava-me pelo seu mistério. Comecei a fazer experiências em mim próprio.

Anteriormente, porém, tinha tentado dominar esta ânsia, sempre sem efeito. Nunca consegui passar pela porta sem lhe dar um pontapé, qualquer que fosse a minha ocupação, quando passava por ela, por muito distraído que estivesse quando atravessava o corredor. Na infância o impulso era puramente inconsciente; não era a idade da razão. Na juventude, com uma maior auto-consciência, o impulso foi posto à prova, sem dúvida inutilmente, pela firmeza; foi observado com admiração, por vezes de forma divertida, pelo intelecto vigilante. Na adolescência, este assumiu outra forma, por necessidade.

Quando a adolescência chegou – repito – com plena auto-consciência, e com o meu intelecto praticamente desenvolvido – pois aqueles que possuem o meu carácter são precoces no desenvolvimento intelectual – comecei a indagar a razão de ser deste impulso e os meus sentimentos começaram a mudar. O singular impulso, volto a dizer, começou a dar-me motivos para inquieta especulação. O sentimento de admiração tornou-se sentimento de medo. Já antes tinha tentado controlar esta estranha forma de perversidade; agora, examinava-a, analisava-a, fazia experimentações com ela. Tentaria controlá-la; mas nunca consegui passar a porta sem lhe dar pontapés. Tinha tentações horrendas para lhe dar pontapés com o meu pé esquerdo ou para lhe dar pontapés mais do que uma vez; mas sempre um medo de não me controlar me travou e a minha acção não diferia de forma alguma da minha acção habitual. Eu disse uma “tentação horrenda”; assim me parecia no momento do impulso, embora no meu Eu habitual, eu a encarasse como uma simples experiência. Mas quando o impulso se apoderava de mim, a intenção afundava-se no medo e um terror horrível e desconhecido impedia outra acção que não fosse a movida pelo impulso – um medo de algo desconhecido e vago, tanto mais horrível quanto a razão e a causalidade eram impotentes contra a causa do pânico.

A porta começou a obcecar-me; comecei a receá-la e a dar-lhe o habitual pontapé como uma superstição: o escravo reza e sacrifica-se ao Deus que desdenha, mas que receia demasiado para que se lhe oponha. Eu abria a porta com uma sensação estranha na minha pele e deixava a sala muito rapidamente. Não tinha qualquer vontade de entrar na sala à noite. Eu dava um pontapé na porta, entrava a tremer, caminhava não muito rapidamente, com os olhos semicerrados e ansioso, e olhando em frente voltava a dar pontapés na porta e dirigia-me a correr para qualquer outra parte da casa para onde tinha de ir. A horrível possibilidade, temível mesmo na sua indefinição, caía em cima de mim com unhas e dentes; esta é a forma comum do medo profundo – o medo das coisas desconhecidas.

Várias vezes me interroguei sobre qual poderia ser a causa disto. Que tinha a porta em si mesma, sendo tão comum, que eu tremia de a ver? Tinha a porta também uma Alma que tivesse alguma influência na minha alma? Decidi não lhe dar mais pontapés; decisão sensata, como eu pensei. Inútil, contudo; mal chegava o momento e o impulso crescia, qualquer tentativa de resistência tomava absoluta e definitivamente a forma de uma tentação, de uma ideia sacrílega e mais do que vil. O que tinha sido, naturalmente, tão racional, tornava-se agora pecaminoso e de realização inconcebível.

Meditei sobre a minha anormalidade e encontrei-a com alguns tipos de distúrbios nervosos. Infelizmente! A explicação era bastante simples, mas para mim, deploravelmente insuficiente. Podeis dizer a um megalómano que a megalomania é uma monomania comum e facilmente explicável; para ele, é algo bem mais profundo e mais real e mais verdadeira. Nós, no nosso contentamento, temos não sei que ideia da alma do louco. Observamos a manifestação e concluimos que há uma grande diferença em relação a nós – diferença na coisa manifesta. Para ele, para o louco.

Infelizmente! Podemos classificar, mas não podemos explicar. Podemos declarar que um homem tem certa doença, certa mania; se formos frenologistas podemos dizer que ela se deve ao desenvolvimento anormal destas ou daquelas convoluções; podemos classificar, conjecturar – nunca explicar. Infelizmente, para o materialismo e para a ciência! A explicação destes pequenos pontos, de todos estes triviais □ da medicina e da □, está inextricavelmente ligado com a explicação do Tempo e do Espaço, com a matéria e o espírito, com a Relação e o Absoluto. Por isso, qual a utilidade de saber que eu era um nevrótico ou um neurasténico, ou qualquer coisa similar – isso são nomes, classificações, *não-entidades*. Oh! Em nome da razão das coisas!

Um homem tem receio de uma chave, de uma rosa, dos olhos de um cão; desmaia com o som da palavra “olha” ou fica enjoado com o cheiro de queijo, ou estremece perante uma certa espécie de riso; dizemos que ele é louco. Louco! Mas o que significa ser louco? O génio é uma loucura – ou no mínimo uma perturbação nervosa – o crime é uma loucura □

Não bem assim, quanto mais anormal, mais possibilidades de verdade; já não (por que não dizer as palavras?) quanto mais anormal mais verdadeiro.

Por exemplo, dificilmente as pessoas troçam mais de algo do que dos fenómenos espiritistas; e no entanto, a sua troça é simultaneamente estúpida e não científica. Riem-se do sobrenatural; classificam-no como anormal, citam-no pela sua invulgaridade, ou seja, a invulgaridade do fenómeno. Inteiramente errados!

Mas a atracção mais do que horrível da porta começou a pesar no meu espírito. Esforcei-me por me libertar da sua influência, mas não tinha firmeza para o fazer. Esforcei-me por quebrar as leis ocultas e horríveis da minha obsessão, mas

não tinha coragem para o fazer. Por fim, tinha chegado a um tal estado que nem conseguia impedir-me de caminhar em direcção à passagem onde se encontrava a porta, embora pudesse escolher dois ou três desvios para alcançar a parte da casa para onde ia. O magnetismo infernal da porta tinha-se estendido à própria passagem. Esforcei-me por não ir por aquela passagem, quando existiam dois ou três desvios, e um deles mais curto; a princípio conseguia, mas quanto mais pensava que não deveria, que *não podia* atravessar a passagem, mais eu a atravessava, até que por fim a seguia sem hesitação visível, com a minha alma instável e cambaleante, enlouquecida pelo medo e oposição que esta me provocava.

Tinha, nesta altura, cerca de vinte anos de idade. Muitas vezes viajava para a capital e lá permanecia. Quando regressava ficava sob o poder da porta. Por isso, tentava ficar longe; mas logo para meu imenso horror, mesmo em Londres dava comigo atraído pelo próprio castelo. A porta tinha estendido o seu poder ao Castelo. Eu odiava e receava a porta. Não gostava do castelo; mas não conseguia manter-me afastado deles. Não conseguia forçar-me a pensar no Castelo, se pensava, esse era um pensamento a dissuadir, ficava imediatamente preso. Finalmente, ao fim de algum tempo, não conseguia viver longe do Castelo, nem aí longe da passagem, nem aí longe da porta. Eu lia, meditava, sonhava, ao atravessar aquela passagem, dando pontapés à porta com o meu pé direito sempre que passava lá. Podia eu, perguntais, entrar no quarto? Não, o interior do quarto não me interessava; era o lado exterior – o que conduzia à passagem – que estava a destruir a minha mente e o meu espírito.

As obsessões tornaram-se maiores. As minhas faculdades mentais sofreram; a minha memória e a minha atenção estavam fortemente enfraquecidos. Profunda e irrazoavelmente, no meu íntimo, eu via a porta como uma pessoa.

A minha perturbação mental com esta atracção é pouco passível de análise. Podem já ter ouvido ou lido sobre a faculdade da mente humana a que Poe chama “perversidade” e a qual, afirma ele, ser certamente uma característica tão humana como qualquer motivação ou faculdades mentais. Poe estava simultaneamente errado e não errado; mas ele negligenciou analisar esta faculdade com persistência e com cuidado.

Coloquei a mim mesmo várias questões: qual era a alma da porta? O que era a porta? Como é que era ela misteriosa? Dia e noite eu passava na passagem; jantava rapidamente, fingia-me doente, afastava-me da sociedade (que eu não amava) para estar na passagem e poder dar pontapés na porta. Se eu não me transformasse numa pessoa que não há palavras que possam descrever, dizia para comigo, o que poderia fazer a porta? Não ficaria zangada? Não aconteceria algo demasiado horrível para ser dito? O medo que sentia da porta tornou-se maior do que todos os medos humanos, a atracção ultrapassou todas as atracções humanas.

Rapidamente a atracção aumentou. Não ousava dormir no quarto, não ousava permanecer lá um minuto; rapidamente já só podia ver o puxador da porta. Havia talvez qualquer coisa de horrível por trás da porta.

À noite trazia uma cadeira para a frente da porta; dormia lá, não conseguia dormir na minha cama. Dormia na cadeira em frente da porta; se não adormecia imediatamente, levantava-me várias vezes para dar pontapés na porta – com o meu pé direito naturalmente – para que a porta não se zangasse ou para que nada acontecesse, ou por qualquer razão obscura que me parecia ser desta ou daquela espécie, pois me causava medo, e medo como se fosse um indivíduo, e tal medo só pode ser explicado nos seguintes termos. Um medo horrível apoderou-se de todas as coisas que tivessem uma relação com a porta, pelo facto de estar longe dela; mas o medo de estar perto não era menos horrível. Fiz com que um criado dormisse algures por perto; não me recordo das desculpas que dei; não me importei se acreditavam nelas; o que □

Fiquei cada vez mais fraco e doente e caminhava para a morte dia após dia, □

Terão reparado que ao longo da minha história mostrei ter considerado a porta como uma espécie de entidade pessoal. É verdade, o maior horror de tudo é que os meus receios acerca dela eram de algum modo como os medos dos espíritos que alguns nunca conseguem controlar, como o medo de Deus nos mais devotos. Havia dois elementos no meu medo e atracção pela porta – personalidade e mistério, imprecisão, desconhecimento. Era, permito-me dizer, algo como o horror e fascínio pelo abismo. Mas era mais horrível, pois a este mistério e indefinição vinha juntar-se o carácter de personalidade. Neste aspecto, era tão horrível como o medo dos espíritos. Mas era ainda mais horrível, pois a todas estas sensações de mistério, de vaga atracção, de vago medo, aliava-se uma ainda mais vaga e mais horrível sensação de personalidade atribuída a algo tão material, tão risivelmente comum como uma porta, e nesse sentido, em relação a isso, horrível para além de qualquer descrição.

Há uma coisa que o leitor podia perguntar, e com razão, que é o seguinte – que espécie de pontapé era aquele que dava à porta, era um pontapé zangado, um □

Não era nenhum desses, pensei primeiro, era um pontapé impulsivo. Mas logo tive de modificar esta opinião; e mudei-a para esta: que o impulso não estava no pontapé, mas na emoção, ou sentimento ou sensação que a produziu. Foi com horror que descobri que era um pontapé conciliatório. E, contudo, não era bem assim.

O pontapé que eu dava à porta pode ser comparado com qualquer coisa; mas fiz algumas comparações que ilustram suficientemente o seu significado. Eu parecia um homem fadado a beijar a boca de uma caveira.

Contudo nenhuma comparação pode dar bem a ideia da influência que a porta tinha sobre mim.

O meu desequilíbrio mental sob influência desta atracção é pouco susceptível de análise. Já o disse – não se pode explicar. Dir-lhes-ei agora as razões por que o meu □ não pode ser explicado. Primeiro, há isto, que no meu espírito, durante este estado, a causa e o efeito facilmente se confundiam, de modo que era impossível toda a análise. Havia dois elementos na minha doença: a atracção e o medo. Ora, acho impossível determinar, em primeiro lugar, se o medo que eu tentava analisar era realmente o produto da própria atracção, ou da análise; o que necessariamente, sendo uma faculdade lógica e humana, seria obrigado a ter um significado humano, mais ou menos lógico para além daquele que não tinha significado nenhum, ou um significado obscuro, na melhor das hipóteses.

O medo que acompanhava toda a atracção e repulsa em relação a este objecto era indefinido e indefinível. Entendo, por isso, que o seu objecto também é – deve ter sido – indefinido e indefinível. Todo o medo humano parece indefinido, mas pode facilmente ser reduzido a objectos muito definidos. Há, acima do medo do desconhecido, do possível – o medo de alguém num quarto escuro: isto é a *incarnação do medo*. Mas em mim, em relação à porta, não era assim. O meu medo era certamente de algo desconhecido, mas tinha esta particularidade que se transmitia ele mesmo através da porta e era acompanhado por um sentimento semelhante ao medo de um indivíduo. Esta é a melhor forma de o descrever; se o leitor percebe ou não, não posso ajudá-lo melhor.

Vou continuar a minha história. Chegou uma altura – tinha eu vinte e dois anos – em que me tornei tão fraco e tão □ que a minha família me levou à força para um país estrangeiro. No caminho, escapei-me, fraco e doente como estava, e regressi ao castelo para dar pontapés na porta com o meu pé direito. Encontraram-me no castelo: tornaram a levar-me e desta vez não consegui escapar, embora eu tremesse de medo só de pensar em não prestar tributo à porta.

Recuperei lentamente; os meus pensamentos sobre a porta eram poucos ou nenhuns. A minha família regressou e deixou-me ao cuidado de alguns amigos de quem eu próprio era muito íntimo. Com esta família entrei de novo no país para ficar em casa deles, tão distante do Castelo, como só duas casas podiam estar no país. Aqui, com saúde e sossego, com o amor da filha dos donos da casa, com um conforto maior do que tudo passei o meu tempo, passeando com a minha amada, lendo para ela, aquecendo à luz da sua invisível presença divina.

Numa bela noite, enquanto passeava lá fora com ela, de braço dado, ela atreveu-se a fazer-me uma pergunta que sempre se evitava em todas as conversas comigo. Perguntou-me qual tinha sido a causa da minha fraqueza. Aqui tenho de fazer notar que embora a minha família me tenha frequentes vezes perguntado, ou tenha indagado junto de outros, observado e tentado por todos os meios ao seu dispor, nunca tinha conseguido sequer aproximar-se da verdade. Nem era fácil –

reflictam sobre isto – saber pela observação o que abalou o meu espírito; indagações junto de outros apenas conduziam a uma intensa mistificação. Perguntar-me a mim nunca serviu de nada; porquê, perguntareis? – porque eu não revelava a verdade, apesar da minha natureza mais que franca. Sentia, é verdade, uma certa timidez em dar uma explicação tão extraordinária, que não teria qualquer hipótese de ser acreditada, nem de escapar ao nome do absurdo. Dar uma tal explicação significaria dar-me o rótulo de louco.

Mas, mais profundo do que estas razões era um horrível e inexplicável medo – o mesmo que me me prendia à porta e me mantinha afastado dela que estava a devastar toda a minha vida. Não era que eu não dissesse – não podia dizer.

Mal ela me fez esta questão senti-me enlouquecer.

Foi a porta,” respondi, tremendo lamentavelmente, “foi a porta, foi a porta.”

“Mas que porta?”, perguntou-me atónita, “onde está?”, “Que espécie de porta é essa?”

Mas uma mudança operara-se em mim; a lembrança da porta, o imaginá-la prendera-me na sua horrível garra. A loucura começou a apoderar-se de mim, debatia-me com a atracção, empenhei-me totalmente na luta contra a atracção. Louco que eu era, por isso a atracção tornou-se mais forte, preeminente, única. A concentração da minha mente em lutar contra ela causou (como posso dizê-lo?) uma horrível identidade entre o impulso e a vontade. A atracção pela porta, horrível, misteriosa, desconhecida, tornou-se simultaneamente o motivo compulsivo legítimo e o motivo de contradição. Como as pessoas histéricas sentem uma necessidade suficientemente horrível para se contorcem, para se esticarem, para se rirem apesar da razão e da vontade, assim eu senti um impulso horrível e incontrolável, que se fortalecia pelo facto de se tornar um motivo de contradição, de fugir dali imediatamente, imediatamente em direcção à porta, com que motivo, com que intenção não sabia, apenas sabia isto: havia um motivo obscuro e imperceptível em mim, e lembro-me de reear o motivo ao mesmo tempo que agia de acordo com o seu nervoso imperativo. O que a mulher histérica sente sentia-o eu – intensificado e aumentado pela “indistorção do corpo”, pela singularidade, pelo horror, o insólito da atracção. Eu disse “indistorção do corpo”; quero dizer que não me contorcia como os histéricos o fazem, nem me espreguiçava, nem ria de qualquer modo. Mas, como todas as doenças nervosas e misteriosas, o impulso estende-se pelo corpo. Eu ansiava por me mexer, por correr, por me cansar, por me matar, por martirizar o meu corpo, por infligir dor a mim próprio. Era a materialização do estado nervoso.

Tivesse ela, gentil como era, ousado segurar-me, por muito que eu a respeitasse, e ter-lhe-ia dado pontapés, derrubado com uma alegria selvagem, um contentamento no uso dos braços e das pernas, um absurdo *nervosismo* de acção,

tanto mais glorioso por ela ser fraca, sendo mulher, e devendo sentir agudamente a dor.

O que se passou foi o seguinte. Eu contorci-me, bati com um pé no outro, dei de propósito uma canelada a mim próprio, mordi os lábios e acabei por dar na minha própria mão uma mordidela furiosa e horrível. Então a verdadeira acção física acometeu-me. Atirei com ela com brutalidade, ela a chorar piedosamente, julgo. E eu desatei a correr através do campo num passo firme e horrível, um horrível microcosmos de sensações. Talvez seja sintomático desse momento que eu tenha corrido para a mais distante das duas estações, porque o seu nome me ocorreu por ser mais longe. Talvez fosse para correr mais por qualquer horrível razão. Mas eu não faço mais do que inventar estas razões. Quem sabe a razão daquilo.

Estragarei a porta – não □

Estes eram os meus sentimentos. Assim, meio inconsciente com um horror desconhecido, levantei o meu pé esquerdo e dei um pontapé na porta.

Tivesse eu ficado paralítico, tivesse eu caído morto, oh que eu nunca tivesse nascido para não testemunhar o que vi.

Como poderei descrever o que aconteceu? Como encontrar as palavras?

Mal o meu toque com o pé esquerdo – um ligeiro toque – atingiu a porta, então o seu ferrolho levantou-se – horror! – sozinho, e a porta rodou para trás lentamente, tendo em cada segundo da sua lentidão uma total eternidade de medo, dor, ansiedade □ Cambaleei apoiando-me à parede, morto de medo. Oh tal não aconteceu, nem fiquei louco!

O que então aconteceu – horror dos horrores – aconteceu em poucos segundos, aqui não posso senão descrevê-lo nalguns minutos – para mim aconteceu numa eternidade total de medo inanimado, de expectativa de estátua.

A porta abrindo-se lentamente deixou ver a minha esposa a dormir na cama como o meu filho.

Rapidamente, contudo, o chão começou a tremer. Um terramoto – nunca tinha havido terramotos na região – um terramoto. Atingi o ponto mais alto do vívido medo que os seres humanos podem atingir.

Houve um barulho de uma tempestade longínqua. A parede do quarto ruiu sobre a cama, houve uma espécie de raio, que não era senão a entrada da luz exterior no quarto.

Esse raio enraizou-se profundamente no meu coração. Esse pequeno trovão despedaçou o meu coração. Não podeis imaginar o esgar diabólico do raio, a nulidade do furtivo, humano e inumano som do ribombar do trovão. Havia algo mais do que o abrir de uma fenda na parede naquele flash; naquele raio havia algo mais do que som – havia nele – senti-o no paroxismo – o espírito da porta, a incarnação da porta – a essência da porta, o númeno, a própria porta.

A parede caiu. Tudo isto num segundo. A parede, dizia, caiu. Ousaria dizer que caiu num segundo. Contudo para mim, de todo o tempo contido em qualquer eternidade, mais do que o terror sobrenatural, houve um movimento tão lento nas paredes que, julgo, elas nunca caíram, e no entanto tinham efectivamente caído. Uma vez mais, uma vez mais, na queda das paredes havia o espírito da porta, o Desconhecido, o Inconcebível, o Abstracto, a Coisa.

Neste momento eu estava seguramente são; porque seria de outro modo, deveria, no paroxismo do meu medo, e no meu paroxismo de eternidade aterrorizada, enquanto observava as paredes que inexplicavelmente para mim caíam e não caíam, como parecia – ora, pensar no Aquiles de Zeno e no argumento da tartaruga contra o movimento.

As paredes, digo-lhes, caíram. Caíram certamente. Caíram sobre a cama e partiram-na. Uma parte reduziu a nada o corpo formoso da minha esposa; uma parte (maldição, esquálido □) esmagou o corpo do meu filho a nada, a uma massa, a matéria podre, a lixo inerte, a pó, a matéria, a matéria, a matéria.

O que foi, delírio ou sonho, que no fim me enlouqueceu? Nada; era verdade um facto – que, como a parede caiu sobre a minha esposa, sobre o meu filho, eu ouvi o som do esmagar dos corpos, dos ossos, carne, tudo, inteiro, e *nesse som estava escondida a natureza secreta da porta.*

Tradução de Maria de Lurdes Sampaio e de Marta Mascarenhas

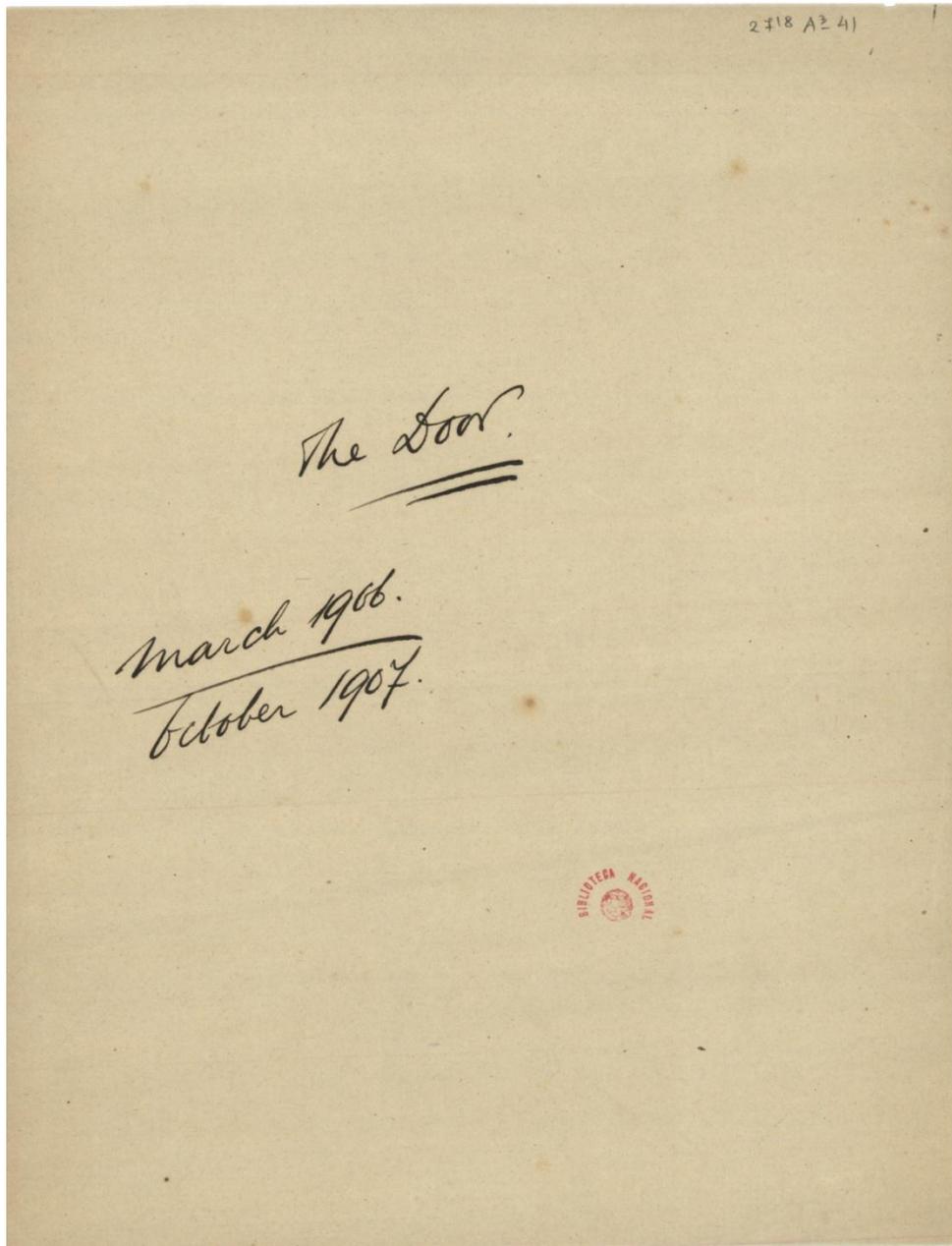


Fig. 2. BNP/E3, 27¹⁸ A³-41^r

[Posfácio]

The Door: tentames e andaimes

Maria de Lurdes Sampaio*

1.

The Door faz parte de um conjunto significativo de produções ficcionais, ou crítico-ficcionais, escritas por Fernando Pessoa, em língua inglesa, no período compreendido entre 1903 e 1907, contemplando, por isso, alguns textos iniciados em Durban e terminados (ou abandonados) já em Portugal. De acordo com as fontes disponíveis, o texto data do ano de 1906, e é contemporâneo de *The Case of The Science Master* e de *The Stolen Document*, precedendo o conto *A Very Original Dinner*, de 1907.²

A primeira edição de alguns fragmentos traduzidos para português de *The Door* surge em finais da década de 1980 pela mão de Maria Leonor Machado de Sousa, num livro onde a ensaísta editava e traduzia *A Very Original Dinner*.³ Em “Posfácio” a esse volume, Leonor Machado de Sousa apresentava os dois contos (que atribuía a Alexander Search) como as “primeiras tentativas de ‘novelas de mistérios’ centradas ambas na perversidade que raia a loucura” (Sousa, in Pessoa, 198-: 59). A ensaísta sustentava também que estes contos deviam ser entendidos conjuntamente, constituindo ambas experimentações ficcionais com o tema da perversidade: primeiro, um exercício com o inanimado, em *The Door*; depois, com seres humanos, em *A Very Original Dinner*. Procedeu-se também nesse breve “Posfácio” à filiação desses escritos na obra de Edgar Allan Poe e, sobretudo, em contos que versam o tema da perversidade, como *The Talking Heart*, *The Imp of the Perverse*, *The Cask of Amontillado* (os títulos então seleccionados). Num estudo anterior, intitulado *Fernando Pessoa e a Literatura de Ficção* (1978), a ensaísta já se ocupara mais demoradamente da relação de Pessoa com Poe, estabelecendo algumas aproximações entre *A Very Original Dinner* e *Thou Art the Man*.

* Universidade do Porto.

² Sobre este assunto, cf. Jerónimo Pizarro, *Fernando Pessoa: entre génio e loucura* (2007). Pizarro enumera ainda outros trechos menos conhecidos de 1906, atribuídos a Charles Robert Anon, como *Excommunication*, e um outro, sem título, em que Anon se apresenta simultaneamente como génio e louco. Situa também entre 1906 e 1907 os projectos *Tales of a Madman*, *Essay on Impulse* e *The Mad Dictionary of the English Language*.

³ Vd. Fernando Pessoa [sob o pseudónimo de Alexander Search], *Um Jantar muito Original seguido de A Porta* [198-].

2.

Em 2006, aquando da edição crítica de *The Door*, conto inserido no volume *Escritos sobre Génio e Loucura*, Jerónimo Pizarro, referindo-se, sobretudo, à divulgação de fragmentos então inéditos, concluía uma primeira apresentação dizendo que eles permitiam “nova apreciação [desse] conto” (in Pessoa, 2006: II, 475). Apenas três anos depois, Francisco Saraiva Fino comprovava a justeza destas palavras, ao dedicar considerável atenção a *The Door* no âmbito de um valioso estudo, ainda por publicar, intitulado *On the Brink of Madness. Leituras do tema da Loucura na obra Pré-Heteronímica de Fernando Pessoa*.⁴

Em *Fernando Pessoa: entre génio e loucura* (2007), um estudo crítico que contemplava alguns aspectos fundamentais dos textos e fragmentos editados em 2006, o próprio Pizarro se demarcara já do entendimento de Maria Leonor Machado de Sousa de *The Door*, ao considerar que “é no caso de ‘The Door’ que se inserem as primeiras reflexões extensas sobre a relação do génio e da loucura” (2007: 39). Pizarro releva, com pertinência, a centralidade do tema da monomania neste texto, o misto de atracção e medo na obsessão do protagonista, e indaga sobre as relações entre monomania, histeria, neurastenia e outras perturbações ou enfermidades nervosas, adiantando algumas hipóteses explicativas a partir de estudos teóricos da época sobre essa controversa matéria. Particular atenção é dada às teses de Ulysse Trélat, que avançara com a noção de monomanias lúcidas e às teorias de Aimé-Jean Linas (autor de um estudo intitulado “Monomanie”, de 1875). Segundo Pizarro, que traz à discussão a noção de Esquirol de “monomania racionadora”, e a subsequente associação desta à “loucura da dúvida”, a obsessão do protagonista de *The Door* estará mais próxima “de uma monomania intelectual do que da neurastenia estabelecida por Beard”.⁵ Também a ideia de que o medo do contacto com a porta se volve em “atracção quase religiosa pela porta – ou numa ‘superstição sem religião’” (Pizarro, 2007: 42) se afigura produtiva, fundamentada, a nível intratextual, no imperativo sentido pelo narrador de prestar “tributo” à porta, e, num plano intertextual, no facto de um fragmento catalogado no conjunto dos documentos de *The Door* ressurgir como parte integrante de um texto de “autognose” de *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, considerado por Pizarro como a “cauda de um cometa”, não incorporado no conto. Trata-se do trecho que se inicia deste modo: “Superstition without religion. For me doubt was not painful as to most men by their being unable to obtain a balsam for the pain” (Pessoa, 2006: II, 488).

⁴ Trabalho que constitui a dissertação de Mestrado do autor apresentada na Universidade de Évora, em 2009.

⁵ Para uma melhor compreensão desta discussão, cf. Pizarro (2007: 18-44).

O ensaio deste investigador pessoano não fecha de modo algum as inúmeras questões que este e outros textos de Pessoa suscitam. Sem resposta permanecem algumas questões obsidianas em abordagens de índole biografista:

Ter-se-á auto-analisado Pessoa para escrever *The Door*? Estaria ciente da psicopatia da dúvida do protagonista? Mais: estarão estas linhas ligadas às suas leituras, em 1907, da *Folie du doute avec delire du toucher* [...] e à sua tese de que o génio seria uma forma, uma transformação dessa psicopatia [...]? É melhor deixar as perguntas em aberto.

(Pizarro, 2007: 43)

A quantidade de esboços pessoanos enumerados neste estudo de Pizarro, que, logo em 1906, versam a questão da loucura e/ou a loucura na sua relação com o génio não deixam margem para dúvidas quanto ao real interesse de Pessoa por temas do foro psicopatológico e, acima de tudo, pelo seu tratamento literário. Mas nunca será demais acentuar que este tema foi, independentemente das razões (pessoais ou estritamente literárias), objecto de fascínio de muitos outros poetas e de abordagens poéticas muito variadas. O primeiro livro de Ezra Pound, por exemplo, *A Lume Spento* (Veneza, 1908), com dedicatória ao amigo William Brooke Smith, “painter, dreamer of dreams”, e sobretudo o livro *Personae* (1909), contêm composições poéticas de Pound em que o tema da loucura é recorrente, como no famoso poema “la Fraisne”, influenciado por W. B. Yeats, e incluído nos dois livros.

O estudo supra referido *On the Brink of Madness*, de Francisco Saraiva Fino, oferece-nos uma exaustiva discussão do fascínio pessoano pelo tema da loucura e os diferentes modos como o poeta equacionou as relações da loucura com o génio e a criação artística. O documentado painel sobre as várias concepções (de) e discursos sobre a loucura ao longo dos tempos, e, muito em particular, os que foram produzidos por filósofos, médicos e escritores até ao século XX (desde Locke a Voltaire, passando por Lombroso e Nordau) são de grande importância para um melhor entendimento da popularidade do tema da loucura quer nos meios científicos (ou paracientíficos) quer nos literários ao tempo da escrita de *The Door*. O epíteto de “loucos” aplicado à grande maioria dos poetas românticos ingleses logo aquando da publicação das suas obras (e lidos efectivamente por Pessoa) ainda ecoou ao longo de todo o século XIX. Também a crítica literária, cujo veículo privilegiado era a imprensa periódica, foi incapaz de se furtar ao discurso e estratégias de policiamento que assistem à expansão da sociedade burguesa.

No que diz respeito a *The Door*, o contributo interpretativo mais relevante da tese de Francisco Saraiva Fino reside na centralidade dada ao tema da “contingência”. Especial atenção é prestada à compulsão ou mania do protagonista para o conhecimento, para a demanda de explicação racional, e, sobretudo, ao facto de os fenómenos surgirem como inexplicáveis. Fino aponta, pois, a *contingência* como um dos princípios constitutivos do próprio texto (pela representação) e

enunciada pelo próprio protagonista de *The Door* em muitos passos do exaustivo exercício de autoanálise que leva a cabo.⁶ Ou, nas palavras do autor:

[C]ontingência tanto do conhecimento positivo como da identidade enquanto valor, e da necessidade de um entendimento dúplice da loucura como superfície que acolhe a alegoria paradoxal de um nível de conhecimento que, pateticamente, não pode ser entendido pelos outros senão por si mesmo.

(Fino, 2009: 167)

A reflexão sobre os próprios limites da linguagem e a discussão da ambiguidade e da ironia neste e noutros textos do jovem Pessoa proporcionam ao estudioso da obra pessoana uma abordagem que se impunha explorar e desenvolver da forma sistemática como o faz Francisco Saraiva Fino, em *On the Brink on Madness*.

Argumenta o ensaísta que o que aflora no conto é o confronto, por um lado, com a transgressão como “visão perversa” do literário, ao mesmo tempo que a sua prática “perverte uma série de códigos herdados tanto de Poe (ambientes, técnica do monólogo...) como da metalinguagem positivista finissecular”. Poe surge, a seu ver, como *autoridade* num conto que é ainda de formação. É Poe, sustenta Saraiva Fino, quem, literariamente, reitera uma ideia de que “a ciência monista tentará desenvolver, de um poder especial ligado à estesia nos loucos, que sentem tudo de maneira diferente e excessiva”.⁷ Por outro lado, acrescenta este estudioso, que não sendo ainda possível comprovar para Anon a autoria de *The Door*, “este é contemporâneo de um conjunto de experiências similares e nele poderemos localizar, pela argumentação desenvolvida, um núcleo em redor de uma personalidade rudimentar, primitiva [Anon], cheia de paradoxos e de pequenas zonas obscuras”.⁸

A investigação levada a cabo em *The Brink on Madness* sobre a relação entre Poe e Pessoa terá, no entanto, e justificadamente, um maior desenvolvimento no estudo de *A Very Original Dinner*, sendo então aprofundadas as relações de intertextualidade com as obras do poeta norte-americano, nomeadamente com

⁶ A questão da “contingência” está presente nos vários ensaios de Américo Lindeza Diogo sobre Fernando Pessoa, mas com incidência noutros textos mais tardios da produção pessoana.

⁷ Sintetizam-se aqui (e reproduzem-se) palavras do autor em relação a *The Door*, expostas de forma mais desenvolvida na dissertação citada e reiteradas numa estimulante conversa que com ele mantive sobre este conto. Para uma melhor compreensão desta “tese”, cf. *On the Brink of Madness*.

⁸ Afirmações feitas no decurso da referida conversa, a propósito de Charles Robert Anon, figura esta amplamente discutida no âmbito do trabalho citado, justificando uma das férteis hipóteses aí adiantadas: “É possível que em Anon se consiga entrever não as condições ideais de uma utopia da dupla consciência mas uma das primeiras tentativas de reconhecer na ironia e no paradoxo a vontade utópica de um regresso ao primitivo, a esse momento contingente e porventura tão inalcançável como o da dupla consciência” (Fino, 2009: 165).

aquelas que mais se associam ao tema da perversidade, como nos contos já acima referidos (bem como em *Bérénice*, *The Black Cat*, entre muitos outros).

3.

Em *The Door*, são, sem dúvida, tributários do universo diegético e do repertório ficcional de Poe a escolha de um cenário como o Castelo (a sugerir um ambiente aristocrático), a indeterminação espaço-temporal (sendo Londres mais signo de um imaginário europeu do que de indexação numa cidade real), a subordinação da “narratividade” a procedimentos analíticos e argumentativos, ou ainda os problemas de verosimilhança e de credibilidade dos eventos narrados que sempre decorrem do uso de um narrador autodiegético, exacerbados, neste caso, pelas perturbações mentais deste narrador. É no entanto, na retórica do excesso, no artificialismo estilístico, numa dicção estranha e algo arcaizante (pontuada por vocábulos polissilábicos), que logo à superfície textual de *The Door* se evidencia a influência de Poe. Para lá da prolixidade de perguntas retóricas, abundam as frases exclamativas, as interjeições, as hipérboles e expressões superlativas de natureza diversa, de que são exemplos ilustrativos os trechos que se seguem:

What happened then – horror of horrors – happened in a few seconds, here I can but write in a few minutes – to me then it happened in a whole eternity of inanimate fear, statue expectation.

[...]

That small thunder broke my heart to pieces. You cannot imagine the diabolic grin of the lightning, the stealthy, voicelike, unvoicelike nullness of the rumble.

(Pessoa, 2006: II, 487)

Exacerbado que é em Pessoa o estilo artificial de Poe, a ele se poderá aplicar, ainda com mais propriedade, o comentário crítico de Todorov, em “Os Limites d’Edgar Poe”, ao que considera ser a vertente datada da obra do escritor norte-americano:

O superlativo, a hipérbole, as antíteses: as armas desta retórica um pouco fácil [...] Poe consome tantos sentimentos excessivos nas suas frases que não deixa muito mais para o leitor; a palavra “terror” deixa indiferente (ao passo que seríamos aterrorizados por uma evocação que não nomeia, mas que se contenta em sugerir). *Quando exclama: “Oh! Lúgubre e terrível máquina de Horror e de Crime – de Agonia e de Morte” [...] o narrador manifesta tanta emoção que o seu parceiro, o leitor, não sabe o que há-de fazer da sua.*

(Todorov, 1971: 175; itálico meu)

Apesar do tom de censura, o “superlativismo” do estilo de Poe quase parece justificado por Todorov, quando discorre sobre a mestria artística do poeta e enfatiza, com exemplificação, o modo como Poe vai além dos limites literários com que se depara, minando a diferença entre *ficção* e *não ficção* e explorando, com rigor,

as possibilidades de uma literatura como jogo e construção, surgindo na cena literária como “construtor e inventor de formas”.⁹

Não possuindo, de modo algum, o poder construtivo de Poe, Pessoa não terá sido indiferente, enquanto leitor crítico e exigente, a estes traços específicos da prosa de Edgar Allan Poe. Aliás, os requisitos exigidos por Pessoa a qualquer artista num dos seus textos de crítica literária são: *i*) “a construtividade”; *ii*) “a originalidade”; *iii*) “o poder de suspensão” (Pessoa, 1987: 188). É mais que provável que a diluição de fronteiras entre *ficção* e *não ficção* que já emerge em *The Door* seja uma consequência natural da tendência pessoana para a especulação e reflexão teórico-crítica, mas não se pode minimizar o facto de Poe ter desvendado a Pessoa outros caminhos ficcionais à margem do realismo e do sentimentalismo romântico, como sejam o fantástico, o policial, o gótico e afins – modos, espécies e subespécies literárias estes marginalizados (ou inexistentes) no sistema literário português de inícios de século XX. A epígrafe escolhida (a camuflar a influência de Poe?), indício de um menos conhecido contacto pessoano com a literatura francesa, é bem a prova da diversidade de fontes procuradas e de espécies ficcionais privilegiadas na leitura de textos narrativos. Se a diluição de fronteiras entre *ficção* e *não ficção* é puramente involuntária, ou reveladora de dificuldades do aspirante a ficcionista, já o princípio e o processo de composição do conto revelam uma assimilação mais consciente dos processos narrativos de Poe, pois reaparecem em *A Very Original Dinner*. Tal como em muitos dos contos de Poe – e muito em particular nas “tales of ratiocination” –, a história propriamente dita (o *núcleo ficcional*) é antecedida de uma moldura teórica, ilustrando e exemplificando as premissas e teoremas aí expostos (e pense-se na micro-história sobre o talento de um rapaz no jogo “par ou ímpar”, engastada em *The Purloined Letter*, e no confronto intelectual entre Dupin e o ministro D. nesse mesmo conto).

No caso de *The Door*, a relação entre o enquadramento teórico e a história (a *diegese*) é, porém, de pura justaposição, residindo na epígrafe (e na palavra-tema “sonho”) o frágil elo de ligação lógico-semântica entre o que considero duas partes distintas do “conto”: a introdução (dissertação sobre loucura e normalidade) e o relato de um caso específico de monomania (o pontapear de uma porta), que engendra outro tipo de monomania: a compulsão para a explicação racional e auto-análise, que se concretiza mediante um desdobramento do sujeito: o que pontapeia a porta (actividade física) e o que observa (ou observou) esse outro a agir (actividade mental). Este último, após ter reconhecido em si sintomas monomaniacos (rejeitando a perversidade), transfere para a porta, como *mistério*, parte da causa (ainda assim inexplicável) do misto de horror e fascínio que ela lhe

⁹ Relembre-se que para lá do conhecido ensaio “The Philosophy of Composition” (que toma o poema “The Raven” como objecto de reflexão teórico-crítica sobre a construção), Poe elabora importantes reflexões sobre a arte do romance (por ex., a propósito de Nathaniel Hawthorne e de Charles Dickens).

provoca. *The Door* anuncia, de forma rudimentar, pelo desdobramento e dualidade que conduzem ao paradoxo, a força autopoiética dos textos pessoais – uma das muitas razões para o inacabamento e natureza fragmentária dos seus escritos.

4.

A diferença entre as duas partes apreende-se logo no plano discursivo: na “Introdução” predomina o discurso expositivo-argumentativo, pontuado por perguntas retóricas, que procuram criar um efeito de persuasão no leitor, apelando às suas faculdades intelectivas; já na segunda parte, no *núcleo ficcional*, o discurso argumentativo subordina-se ao discurso narrativo, não obstante a relação entre os escassos factos relatados se ancore mais numa linear sequência cronológica, *i.e.*, de pura sucessividade temporal (as diferentes fases etárias da vida do narrador) do que numa relação denexo e causalidade (o que, desde a poética aristotélica, constitui a essência do enredo ou *plot*). O efeito que se pretende produzir no leitor é agora de perplexidade e de horror, efeito este comprometido desde o início pelo tipo de narrador escolhido e pelo artificialismo discursivo.

Ressalta depois, mesmo a uma leitura apressada, que estas duas partes constituem duas “entradas” completamente diferentes para o tópico da loucura. Temos, assim, não uma, mas duas “portas”. A associação da loucura à degenerescência e à perversidade domina o relato do caso de monomania (física), solicitando uma abordagem hermenêutica e semiológica de natureza eminentemente clínica. O próprio narrador se refere a uma debilidade física em crescendo e à degradação progressiva das suas faculdades mentais (da memória, da atenção), numa clivagem entre volição e acção, culminando os seus actos na destruição e na morte da esposa e do filho.¹⁰ Perante vítimas alheias à monomania do protagonista, adensa-se a ideia de perversidade, qualquer que tenha sido o seu agente. A sugestão de uma antropomorfização e autonomização da porta – que nos transportaria para o domínio do fantástico e nos colocaria problemas de ordem ontológica – não dissipa a ideia de um qualquer estado patológico do narrador, tanto mais, que num movimento oposto ao da porta, ele sofre momentaneamente um processo de animalização, associado à agressividade e ferocidade (morde o pai e morde-se a si mesmo, pontapeia e arranha o pai, e agride a esposa). Daí a pertinência de uma aproximação psiquiátrica e, quiçá, de uma interpretação de cariz psicanalítico (pense-se na ausência de referência à mãe, na figura do pai, e no castigo por este aplicado num dos episódios do “pontapear a porta” na fase da adolescência).

Em suma, no *núcleo ficcional* deste texto, a loucura surge com uma valência de negatividade, sendo impossível encará-la como princípio criativo do que quer

¹⁰ Veja-se como a referência à fragilidade física surge mesmo associada à ideia de morte: “I grew weak and ill, and went on to death from day to day” (Pessoa, 2006: II, 483). Fica sem explicação a razão da recuperação que está na base da narrativa em *flash back* que nos é dada a ler.

que seja. Poder-se-á dizer que o desmoronamento do Castelo é equivalente ao colapso da casa de Usher (em *The Fall of the House of Usher*), e este um símbolo do colapso temporário e episódico da mente do narrador pessoano (não total como em Roderick Usher) – podendo o próprio casamento ser visto como indício de uma precária e temporária “normalização”. Há também interessantes diferenças no plano da textualidade entre as partes. Enquanto a Introdução se apresenta como um texto bem estruturado, seguindo uma visível lógica de progressão textual (tema→rema→tema, e assim por diante), a progressão no que constitui a narrativa propriamente dita é, até certo ponto, ilusória, já que o texto é caracterizado pela repetitividade, perdendo-se mesmo o frágil fio cronológico em que se alicerça a história, surgindo a referência ao casamento e, sobretudo, ao filho como informações algo inesperadas. Sabendo nós que Pessoa copiou duas vezes a limpo a Introdução (Pizarro, in Pessoa, 2006: II, 475), não deixa de ser intrigante que numa das suas anotações, Pessoa, lúcido e crítico leitor, dê *The Door* por acabado, quando ao longo da vida deixa inacabados tantos outros textos, continuando a “perseguir” o tema da loucura e da genialidade. Ter-se-á Pessoa dado conta, como leitor de si mesmo, do modo como o discurso de *The Door*, na sua tautologia (frástica e vocabular) e na sua circularidade exemplificava o tema da monomania, numa perfeita simbiose entre forma e conteúdo? Neste contexto, importa frisar que existem, nas *marginalia* pessoanas desta data, comentários reveladores de grande perspicácia crítica, que *The Stolen Document* resulta do intento de melhorar o conto de Poe, *The Purloined Letter*, e que data de 1907 *A Very Original Dinner*, a história de ficção mais acabada de Fernando Pessoa. Uma história, acentue-se, caracterizada por um sábio jogo com as expectativas literárias e axiológicas do leitor e por uma organicidade e complexidade ausentes nas novelas policiárias que deixou em fragmentos, não obstante o empenho para concluir e publicar outras, como, por exemplo, a história já tardia, *The Mouth of Hell*, inspirada em factos verídicos.

5.

Na “Introdução”, a entrada para a loucura (*i.e.*, a primeira porta), é (valência de positividade) tributária de um ideário romântico e apresenta a “loucura” sob a forma de duas faces interligadas.

i) A loucura como efeito discursivo e como um construção social (passível de entendimento à luz das teses de Michel Foucault em *Surveiller e Punir*), que estigmatiza qualquer forma de “diferença” ou de desvio em relação a comportamentos considerados normais ou padrão. Não há qualquer visão essencialista da “loucura” nem nenhuma associação a fenómenos psicopatológicos. Há expressões que ressoam como um refrão a sinalizar um olhar de exterioridade, de que o sujeito de enunciação se demarca: “they are called madmen” (Pessoa, 2006: II, 476); “we declare such a man to be mad” (*ibid.*); “they suffer and are accused” (*ibid.*). “Some seem to us that to dream more than we appear to do, and

they are called madmen" (*id.*: 478). Acentua-se o olhar estranho da colectividade que não aceita a dissonância e, sobretudo, a diferença individual, com a consequência da ostracização, punindo o indivíduo pela sua diferença. É neste sentido que vai a tematização literária da loucura em muitos poemas de Pound, em *Personae*, e logo anunciada no poema "La Fraisne" poema que abre com uma relação de equivalência entre "folly" e "wisdom", e que tem como refrão a expressão "Till men say that I am mad".¹¹

ii) Ideia de "génio" como forma de loucura, na medida em que o louco é apresentado como aquele que possui formas extraordinárias de percepção, estando à frente do seu tempo, num processo de evolução da humanidade apresentado como descontínuo e não homogéneo.

6.

Adiante-se que não se estabelece aqui uma relação de total explicitude entre a loucura/génio e a criação artística (e com o poeta em particular), mas ela é sugerida, quando o narrador se refere a si mesmo como "artista" e como homem culto, dotado de sensibilidade artística. Não se entrevê qualquer esforço para se recuperar uma teoria de genialidade como a cultivada pelos românticos alemães a propósito do artista, mas antes a de "humanizar", *i.e.*, de aproximar do ser humano comum a figura do génio. Na verdade, toda a dissertação sobre "o louco" capaz de *ver mais além* do que outro ser humano parece ser uma glosa da definição do poeta feita por William Wordsworth no Prefácio (1802) a *Lyrical Ballads*.¹² Recorde-se que a alongada definição de poeta que Wordsworth aí nos oferece (com ênfase na sensibilidade e na intuição) pode ser sintetizada em frases-chave como as que se transcrevem: "Among the qualities I have enumerated as principally conducting to form a Poet, is implied *nothing differing in kind from other men, but only in degree*" (itálico meu); "Emphatically may it be said of the Poet, as Shakespeare hath said of man, 'that he looks before and after'".¹³

¹¹ A título de curiosidade, refira-se que no livro *Personae* (1909) – criticado pela linguagem retórica e arcaizante do poeta desse período (facto reconhecido mais tarde pelo próprio Pound) – o tema da loucura, surge articulado com os temas do exílio, da perseguição, da metamorfose (cf. "The Tree", "La Fraisne" e "Piere Vidal Old", "Marvoil") e ainda com laivos de delírio dionisíaco (em "A Villonaud: Ballad of the Gibbet or the Song of the Sixth Companion"), ou de delírio bélico (em "Sestina: Altaforte"). De um modo geral, mesmo que nem todas as composições poéticas apresentem a loucura como "that splendid madness", como no poema "Piere Vidal Old", a loucura pode conduzir a "things unseen before" (cf. "The Tree"), sendo perspectivada de forma positiva quer de um ponto de vista psicológico quer sociológico, traduzindo a influência de uma visão romântica da figura do poeta e/ou "amador" (dada as *personae* dos trovadores provençais).

¹² Embora Wordsworth seja com Coleridge um dos mais notáveis poetas românticos, neste Prefácio há uma conjugação de uma teoria romântica com uma teoria aristotélica de poesia (já assinalada pelo crítico Lubomir Dolezel), que não podia deixar de apelar a um poeta como Pessoa.

¹³ Prefácio a *Lyrical Ballads* (1802), lido a partir de www.bartleby.com. Acesso em 28 Out. 2012.

Quando Pessoa escreve “For men’s normal ideas differ from madmen’s either in nature or merely in degree” – frase-tema que gera uma dissertação sobre os graus de alienação – é legítimo perguntar-nos se Pessoa não terá mesmo pedido de empréstimo a fraseologia wordsworthiana. Por outro lado, Pessoa, leitor atento dos escritores (pré)românticos ingleses, não podia ignorar que o título *The Door* poderia induzir o leitor a pensar no famoso verso de William Blake: “if the doors of perception were cleansed, everything would appear”.¹⁴ E embora em *The Door* a percepção seja associada sobretudo a faculdades do intelecto e ao instinto – despojada do misticismo e ocultismo de Yeats – algo do visionarismo do poeta irlandês parece aflorar em asserções como esta:

Say not that the mystic raves, not that *nothing* follows the man who says he is persecuted. Say nothing for in the first place, you do not know – because no one can tell – what is to be mad, and, in the second place, the states of mind of those men are far ahead of yours, *and you are relatively blind, relatively lacking sense.*”

(Pessoa: 2006: II, 478; itálico meu)¹⁵

Às interrogações em cadeia que já contêm em si uma resposta (os graus de alienação não são mensuráveis, etc.), sucedem-se invectivas desta natureza, proposições assertivas e de cariz sentencioso, numa estratégia que transforma o que era uma *defesa* da loucura num libelo de acusação contra os que fazem acusações infundadas e conduzem à ostracização dos chamados “loucos”. Num *tour de force* que já anuncia a força argumentativa de Pessoa em textos subsequentes (como *O Banqueiro Anarquista*, por exemplo), o advogado de defesa volve-se em advogado de acusação – ou mesmo no *juiz* que repudia e condena o senso comum e a filosofia positivista.¹⁶

Mesmo a uma leitura superficial ressalta neste texto introdutório a primazia dada a questões de ordem epistemológica, que de modo muito indirecto ainda nos

¹⁴ Verso retirado do livro de poesia *The Marriage of Heaven and Hell*. Não será demais lembrar a leitura poética revisionista do Inferno feita nesse livro por Yeats, apresentando-o em termos positivos como um lugar de energia, numa visão refractária à ética e religião cristãs. São famosos os provérbios de Yeats que reescrevem provérbios bíblicos. De um leque vastíssimo à nossa escolha, pelo menos dois desses provérbios poderão ser invocados para a discussão de *The Door*. São eles: “The road of excess leads to the palace of wisdom”; e “Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion”.

¹⁵ O nome de Blake aparece, aliás, numa anotação (BNP/E3, 134B-30^r) subordinada ao título “A Natureza do Génio”, em que se lê: “A parte *creadora* do génio é a parte de loucura (Carlyle, Blake)” (Pessoa, 2006: I, 65).

¹⁶ Não será também descabido convocar para esta discussão o famoso texto de Shelley “A Defense of Poetry” e o seu *dictum* acerca dos poetas: “poets are the unacknowledged legislators of the world”. Datam de 1906 várias referências (em listas) a um projecto de um ensaio dedicado a Shelley. Numa das suas notas desse ano, consta este dado críptico, a corroborar, no entanto, a obsessão dessa altura com o tema da perversidade: “Shelley. – Perverseness incarnate” (Pessoa, 2006: I, 41).

conduzem a questões de ordem ontológica (postula-se a existência de realidades invisíveis acessíveis a poucos). A distinção feita em *The Door* entre o conhecimento empírico do homem comum, radicado na experiência e nos sentidos, e o conhecimento que dispensa essa experiência empírica bem como a parafernália tecnológica de um certo conhecimento científico, deixa entrever as leituras filosóficas pessoais em torno das grandes questões do conhecimento do seu tempo. De entre as leituras feitas entre 1906-1907, ou anteriores a esse período – muitas delas porventura aprofundadas aquando da sua frequência da disciplina de Filosofia, do Curso Superior de Letras – é destacar, de Kant, *A Crítica da Razão Pura*, e de Locke, *Ensaio sobre o Entendimento Humano*.

No que diz respeito à atitude do narrador face ao conhecimento científico, apesar da censura feita à taxinomia científica, em vez de uma condenação radical da ciência em geral, apreende-se uma tímida tentativa para a distinção entre dois tipos de saber, e que ao longo do século XX levaria à distinção entre “hard sciences” (e tecnologia científica) e “soft sciences”. Veja-se o trecho:

In the physical world there are indeed telescopes and microscopes which aid anyone, which give the means of being convinced. In the moral world there is neither telescope or microscope nor art of any kind to help him who sees not enough. The eyes of the intellect – alas for them! – have no oculist. They see as they are born to see.

(Pessoa, 2006: II, 478)

Não havendo indícios do conhecimento pessoal (pelo menos directo) da obra de Wilhelm Dilthey e da distinção diltheyana entre *ciências da natureza* e *ciências do espírito*, é provável que esta ligeira diferenciação deva também algo ao estudo comparativo, realizado por Wordsworth no famoso Prefácio, entre “ciência” e “poesia”, entre “the Poet” e “the Man of science”.¹⁷

7.

Num dos seus muitos textos ensaísticos, T.S. Eliot, na linha da crítica anti-biografista da época, censura os trabalhos arqueológicos que revelam a predilecção de Coleridge por narrativas de viagens, adiantando que em nada eles contribuem para iluminar a obra do autor. Numa época pós-estruturalista como a nossa de “retorno do Autor, de reabilitação de figuras como o tradutor, editor, leitor e sobretudo do *escritor-enquanto-leitor*, esta crítica perdeu a sua razão de ser. E nunca terá tido grande pertinência, quando se tratava de estudar a escrita de um autor em estágio de aprendizagem, dialogando de todas as formas possíveis com autores que só pontualmente são referidos nos textos (como a referência a Poe em *The Door*). É importante conhecer os interlocutores de Pessoa para que melhor se

¹⁷ De qualquer modo, a reflexão comparativa entre as ciências duras e a poesia, no sentido de revalorizar esta última, marca a obra de muitos escritores de inícios de século XX, como o provam inúmeros ensaios de Ezra Pound.

compreenda a sua relação com as várias tradições literárias, o que também iluminará um *work in progress* que pouco deve à inspiração. Como sustenta Patricio Ferrari em “Fernando Pessoa as a Writing-reader: Some Justifications for a Complete Digital Edition of Pessoa’s Marginalia”, “the creative nature of the act of reading (such as Pessoa practised it) should be reconstructed, considered as a system with scattered underlying roots where the sum of its parts is not greater than the whole”. (Ferrari, 2008: 86-87). Há textos que, claramente desprovidos de valor literário, têm interesse pelo seu estatuto de refrações, como é o caso já mencionado de *The Stolen Document* (em que Pessoa se propõe reescrever e corrigir *The Purloined Letter*), que se apresenta, em 1906, como um inusitado exercício sincrético de meta-ficcionalidade e metatextualidade em suporte material autónomo.

Quando atentamos nos autores que Pessoa lia (ou conhecia) nesta fase da escrita de *The Door*, nos tratados sobre a loucura (Nordau, Lombroso e outros)¹⁸, nas teorias evolucionistas de Darwin e Spencer (de que há indícios no conto em causa), em filósofos como Locke e Kant ou em escritores como Poe, Shelley e muitos outros românticos, *The Door* emerge mais como “conto filosófico” (ou exercício), de amálgama das leituras literárias e “científicas”, do que como reflexo ou projecção da obsessão pessoal do escritor com o medo da loucura (ainda que esse medo explique, em parte, muitas das leituras feitas e cartas escritas nessa altura). Ou seja: não se trata de excluir a hipótese de auto-diagnose, mas de ler o conto sob outros ângulos ou perspectivas possíveis: neste caso, aquela que evidencia um movimento contrário ao de modernistas contemporâneos de Pessoa, como Eliot e Pound, cujas obras estão saturadas de referências literárias, antropológicas, filosóficas e outras. O que *The Door* anuncia (e se confirma em *A Very Original Dinner*) é um processo de escrita marcado por uma excisão dos “fios de platina” que assistiram à sua génese.

Desses “fios de platina” restam bem visíveis inequivocamente dois: Jacques Cazotte e Edgar Allan Poe. Este último, cuja presença subjaz a todo o conto, é invocado no contexto da narração do caso da monomania, como autoridade, mas com algumas limitações:

You may have heard or read of the faculty of the human mind which Poe calls ‘perverseness’ and which asserts to be assuredly a human characteristic as anyone of the motive or of the intellectual faculties. Poe was both mistaken and not mistaken; but he neglected to analyse this faculty with persistency and with care.

(Pessoa, 2006: II, 482)

Não é, decerto, a questão da perversidade o que mais interessa neste diálogo com Poe, mas a transgressão, que esta irrupção metaficcional, faz de

¹⁸ Sobre este assunto, ver listas de livros lidos por Pessoa neste período em Pizarro (2007: 13-44), cap. I, “Microsofia (1903-1906)”.

convenções literárias das narrativas oitocentistas. Para lá do plano temático, a escrita inovadora de Edgar Allan Poe, a vertente ensaística dos seus textos, o tratamento de questões epistemológicas, ontológicas e metodológicas no âmbito da ficção, *ou melhor*, constitutiva da obra ficcional, a quase diluição da categoria “personagem” (como é bem visível na trilogia detectivesca), em suma, o que Martin Kayman designa por “authentic reform of writing” que a obra de Poe representa, foi, decerto, uma razão de peso para que Pessoa bem cedo se interessasse por este escritor norte-americano.¹⁹ O interesse, como sabemos, traduziu-se em vários trabalhos, nomeadamente na tradução de *The Raven* e *The Philosophy of Composition*, de entre outros textos de menor relevância.

A epígrafe de Cazotte, e a referência explícita a *Diable Amoureux*, pelas questões ontológicas que levantam (o que é o real? O que é a ilusão?), a anunciarem um universo borgesiano *avant la lettre* (não concretizado em *The Door*), mostram bem como logo nas suas primeiras tentativas ficcionais, Pessoa se sente fascinado por toda uma literatura completamente refractária ao cânone, com filiação, em muitos casos, numa literatura popular por onde o Diabo e outras figuras anti-sociais sempre circularam livremente. O interesse pela literatura policial não nega esta orientação, porque em inúmeros textos (e acontece também em *The Door*), *o criminoso*, *o louco* e *o génio* são situados num mesmo plano.

Por último, e pensando num interesse de toda a vida por este tipo de narrativas (fantástico, policial, gótico, entre outras espécies não realistas), adiantamos uma conjectura, que outro tipo de projectos e textos de Pessoa parecem caucionar: de que as experiências ficcionais e ensaísticas pessoais possam ser entendidas à luz de certas teorias do polissistema literário, nomeadamente as de André Lefevre. Ou seja, Pessoa profundamente marcado pela literatura e cultura anglo-saxónicas, apercebeu-se bem cedo de *vacuums* ou *vazios* no sistema literário português, que, num primeiro momento, e à imagem de Pound, se propôs preencher mais no papel de reescritor ou “tradutor” (aquele que constrói pontes) do que de criador. Este facto explicaria por que Pessoa retomou projectos ficcionais iniciados na África do Sul, como por ex., *The Case of the Science Master*, porque projectou escrever, sob o nome de Charles Robert Anon, um “Essay on Detective Fiction” (circa de 1907), deixando-nos fragmentos onde exprime surpresa pela ausência de estudos críticos sobre um género tão popular, e por que revela uma hesitação, na mítica carta de 1935, entre publicar primeiro novelas policiais ou poesia. A tudo isto teremos de juntar os inúmeros projectos editoriais de publicação e de tradução, bem como o arrojado empreendimento da editora Isis. O papel de agente cultural (ou de potencial agente) tem, aliás, vindo a ser iluminado

¹⁹ Cf. Martin Kayman, *From Bow Street to Baker Street. Mystery, Detection & Narrative* (1992: 139). Embora Kayman vise com esta expressão (no capítulo “Monsters”) sobretudo a trilogia detectivesca, esta é, a meu ver, uma forma legítima de perspectivar a quase totalidade do trabalho ficcional de Poe.

progressivamente por vários estudiosos (como Antonio Mega Ferreira, em *Fazer pela Vida*), e aguarda novas e renovadas pesquisas a partir de outros ângulos ou janelas. O papel activo e interventivo de Pessoa nas grandes questões do seu tempo é hoje mais claro, numa desmistificação de uma imagem, ainda hoje residual, de ser abúlico, apático e desligado do mundo e do tempo em que viveu.

Bibliografia

- FERRARI, Patricio (2008). "Fernando Pessoa as a Writing-reader: Some Justifications for a Complete Digital Edition of Pessoa's Marginalia", in *Portuguese Studies*, vol. 24, n.º 2, pp. 69-114 (número especial: *Pessoa: The Future of the Arcas*; Jerónimo Pizarro e Steffen Dix, editores convidados).
- FERREIRA, António Mega (2005). *Fazer pela Vida: um retrato de Fernando Pessoa, o empreendedor*. Lisboa: Assírio & Alvim. Col. "Pessoana", n.º 8.
- FINO, Francisco Saraiva (2009). *On the Brink of Madness: leituras do tema da loucura na obra pré-heteronímica de Fernando Pessoa*. Évora: Universidade de Évora. Edição do Autor.
- KAYMAN, Martin A. (1992). *From Bow Street to Baker Street – Mystery, Detection & Narrative*. London: MacMillan.
- PESSOA, Fernando (2006). *Escritos sobre Génio e Loucura*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 2 tomos. Séria Maior, Edição Crítica de Fernando Pessoa.
- ____ [198-). *Um Jantar muito Original seguido de A Porta*. Tradução, recolha de textos e posfácio de Maria Leonor Machado de Sousa. Lisboa: Relógio d' Água. Col. "Crime Imperfeito".
- ____ (1987). "Textos de Crítica Literária e Doutrina Estética", in *Obras em Prosa*. Lisboa: Círculo de Leitores. Vol. II.
- ____ (1990). "Essay on Detective Fiction" [1907], in *Pessoa por Conhecer. Textos para um novo Mapa*. Organizados por Teresa Rita Lopes. Lisboa: Editorial Estampa, pp. 192 e 195.
- PIZARRO, Jerónimo (2007). *Fernando Pessoa: entre génio e loucura*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Col. "Estudos", n.º 3.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de (1978). *Fernando Pessoa e a Literatura de Ficção*. Lisboa: Novaera.
- TODOROV, Tzvetan (1971). "Os Limites d' Edgar Poe", in *Os Géneros do Discurso*. Tradução de Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, pp. 171-197.

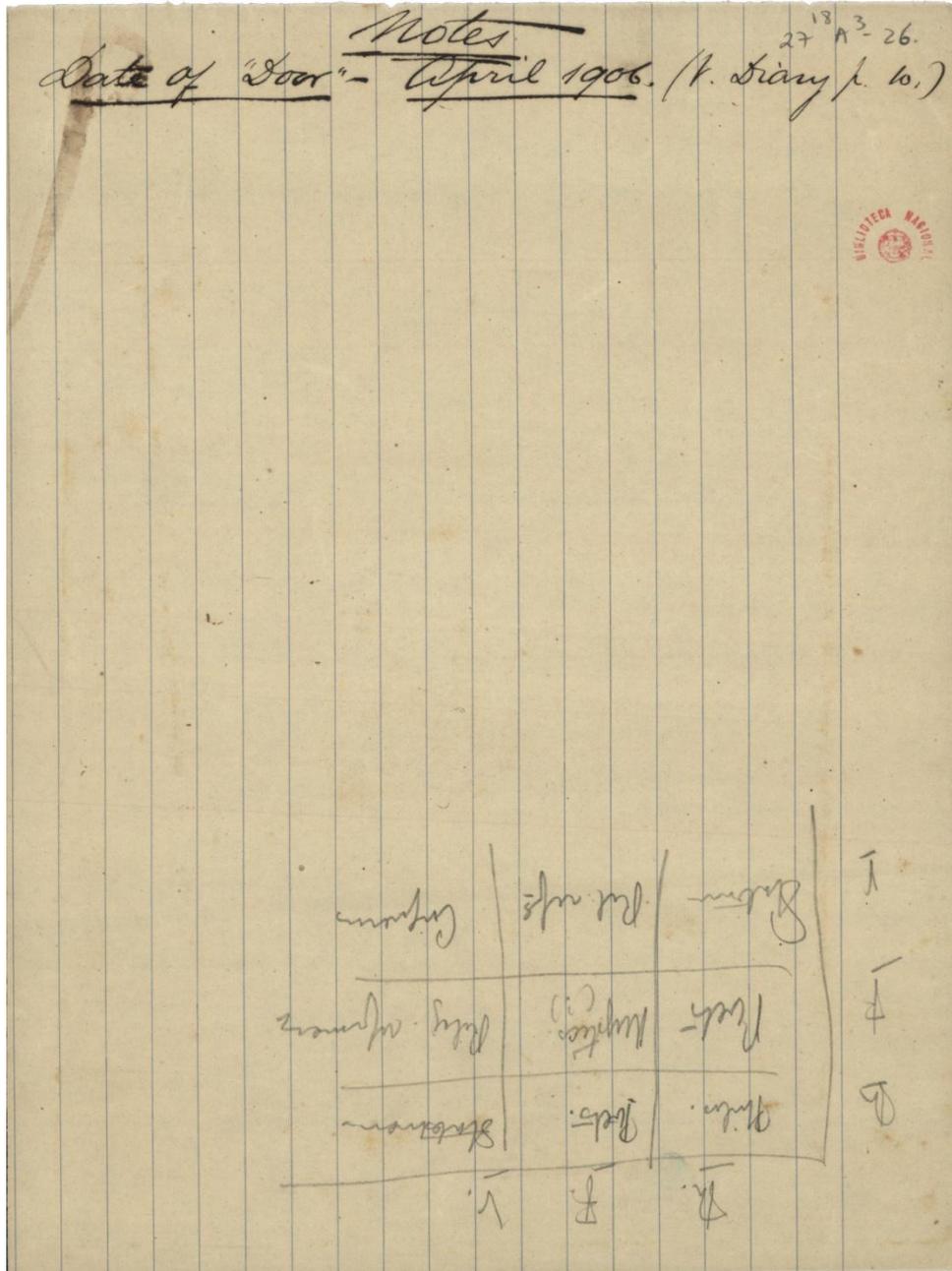


Fig. 3. BNP/E3, 27¹⁸ A³-26^r

18 A³-26.
27

Notes

Date of "Door" - April 1906. (A. diary p. 10.)

Fig. 4. BNP/E3, 27¹⁸ A³-26^r (pormenor)

13A-49 10.

Read ^{17/19} little Russeau ("Inegalite") and began ^{read-} reading Guina Jungueis ("Velluce do Padre Eteimo").

Friday 13th to Tuesday 17th April

Work comparatively little. Some ^{poems} for my ^{1st} English verse-book. Planned revolutionary treatise "Pela Republica" to be couched in simple language and to follow "Revolta". Got some arguments for my metaphysics. Have much to read. Will written done; open on Friday 20th. Planned pamphlet against marriage - the entire institution whether civil or religious. Finished "Velluce do P. Eteimo". Thought much but read little. Continued - almost finished - the "Door". Began "Stolen Document".

Friday April 27th

Have been reading carefully "Critique of Pure Reason"

Fig. 5. BNP/E3, 13A-49^r

(cf. Continued - almost finished - the "Door". Began "Stolen Document")