

Imaginary poets in a real world (an unpublished lecture, 1996)

George Monteiro*

Keywords

Adolfo Casais Monteiro, heteronymism, Joyce Carol Oates, Roy Campbell, *azulejo*, English-language poetry, Benoit van Innis, 8 March 1914.

Abstract

Delivered on Feb. 8, 1996, at the Rhode Island School of Design, Providence, Rhode Island, this lecture was scheduled in conjunction with a Portuguese-government sponsored exhibition titled "Azulejo: Five Centuries of Portuguese Ceramic Tile." It served as an introduction for a general audience of non-specialists interested in learning about Fernando Pessoa's life and work. It surveys the basic facts of the poet's life: as a young student in English-language schools; his life in Lisbon; his theories and practices of heteronymism, including his account of the advent of those major heteronyms and their poems on March 8, 1914; his unsuccessful attempts to be recognized as a poet in the English tradition by having English-language poems printed in Lisbon but circulated only in the British isles. His peculiar triumph was that of a writer who, because he was bi-lingual and bi-cultural, was able to become a great Portuguese poet. As one critic, who is himself fluent in the English language and conversant with England's literary traditions, has put it, "[Pessoa] even 'reinvented' the Portuguese language, because he knew English."

Palavras-chave

Adolfo Casais Monteiro, heteronimismo, Joyce Carol Oates, Roy Campbell, *azulejo*, poesia em língua inglesa, Benoit van Innis, 8 de Março de 1914.

Resumo

Apresentada a 8 de Fevereiro de 1996, na Rhode Island School of Design (*Escola de Desenho Gráfico de Rhode Island*) em Providence, Rhode Island, EUA, esta palestra ocorreu em conjunto com a exposição "Azulejo: Five Centuries of Portuguese Ceramic Tile" (*Azulejo: Cinco Séculos de Cerâmica Portuguesa*), um evento patrocinado pelo governo português. A palestra serviu de introdução à vida e à obra de Fernando Pessoa, dirigindo-se a um público não-especializado. Abrangeram-se os aspectos principais da vida do poeta: seus tempos de jovem estudante em escolas de língua inglesa; sua vida em Lisboa; suas teorias e práticas de heteronimismo, inclusive seu testemunho da gênese dos principais heterónimos e seus poemas a 8 de Março de 1914; suas sucessivas tentativas frustradas em ser reconhecido como poeta de tradição inglesa, tendo seus poemas ingleses publicados em Lisboa mas distribuídos apenas nas ilhas britânicas. Seu triunfo peculiar foi o de um autor que, sendo bilíngue e bicultural, foi capaz de tornar-se um grande poeta português. Como escreveu um crítico, também fluente na língua inglesa e familiarizado com suas tradições literárias: "[Pessoa] chegou a 'reinventar' a língua portuguesa, porque conhecia o inglês".

* Brown University.

Were I to link my remarks on Fernando Pessoa to the world of Portuguese tiles (*azulejos*), the theme of this exhibition at the Rhode Island School of Design,¹ I might begin with a reference to the single poem published by Coelho Pacheco, long considered (erroneously) to be still another of Pessoa's many heteronyms (see GALHOZ, 2007). In "Para além de outro oceano" ("Beyond a further sea"), we read only of "a noble hall of shadows in which there are blue tiles | In which there are blue tiles coloring the walls".² Or I might invoke *Azulejos*, a journal to which Pessoa's friend, Mário de Sá-Carneiro, contributed (see GALHOZ, 1990). Or, offering a third example, I might look at *The Poisoned Kiss and Other Stories from the Portuguese*, Joyce Carol Oates's 1975 collection, about which she writes:

The tales in this collection are translated from an imaginary work, *Azulejos*, by an imaginary author, Fernandes de Brião. To the best of my knowledge he has no existence and has never existed, though without his very real guidance I would not have had access to the mystical 'Portugal' of the stories – nor would I have been compelled to recognize the authority of a world-view quite antithetical to my own.

(OATES, 1975: v)

A curious beginning, this, for a collection of original short stories by a well-read, famous, and prolific author in her own right, stories that she attributes to one imaginary writer called "Fernandes." But things get curiuser and curiuser, as Alice says. For Oates never once mentions Fernando Pessoa, not in *The Poisoned Kiss*, nor, I believe, anywhere else in her published essays or fiction.

The story of Oates's bold, utterly fictional "stories from the Portuguese," however, is a tale told elsewhere. Here the subject is the one and several major selves of Fernando Pessoa. Fernando Pessoa is the last great discovery in twentieth-century Western poetry. Only now does it seem that he will be accorded something of his rightful high place among the great poets of the first half of the twentieth century. He has been discovered by the critics, including Harold BLOOM (1994) and George STEINER (1996). Even the spot drawings in the *New Yorker* by the Belgian artist Benoit van Innis suggest that his place is with the Bohemian-Austrian Rainer Maria Rilke and the Anglo-American T. S. Eliot.³ Indeed no other

¹ On Feb. 8, 1996, under the title "Fernando Pessoa and Company: Imaginary Poets in a Real World," an earlier version of this paper was read at the Rhode Island School of Design, Providence, R.I. in conjunction with the exhibition "Azulejo: Five Centuries of Portuguese Ceramic Tile" (Dec. 8, 1995 – Feb. 25, 1996).

² See *Orpheu* 3 (publication proofs datable to 1917), in *Orpheu – edição fac-similada* (2015). The original Portuguese reads: "Num salão nobre de penumbra em que há azulejos | Em que há azulejos azuis colorindo as paredes"; English translation prepared by the author of this essay.

³ Examples of Benoit van Innis's drawings referencing Pessoa appear in the *New Yorker* (June 21, 1993), p. 62; (Apr. 3, 1995), p. 44; (June 26 & July 3, 1995), p. 66; (Sept. 11, 1995), p. 89; and (Sept. 25, 1995), p. 61. In the last two instances Pessoa's name does not appear.

poet of his time, or perhaps any other time, surpasses him in creative versatility, for Pessoa is not one poet but many. He is the poetic and critical creator of poets who themselves are the ingenious creators of poetry and criticism. Other poets have written poetry in the voices of fictional, historical, and literary figures – one thinks of the English Robert Browning, the Argentine Jorge Luis Borges, and the Danish Søren Kierkegaard – but Pessoa is unique in writing for each of the major figures he created (calling them heteronyms) a generous corpus of poetry, which is not only readily identifiable as the work of its fictional author but constitutes in itself an invaluable contribution to Portuguese, European, and world poetry. No poet was ever blessed (or burdened) with a more appropriate family name, for “Pessoa” means both person and persona, a fact that the poet seems to have recognized at an early age, for the writer who became, arguably, Portugal’s greatest poet (at least since the sixteenth-century Luís Vaz de Camões) took to addressing letters to himself at the age of five or six that he attributed to an imaginary companion he recognized as Chevalier de Pas. This precocious French companion of his childhood was followed by other selves, themselves destined to divide and sub-divide into a veritable legion of such projected figures of the imagination. Pessoa’s suggestive name offered him a creative opportunity that he seems to have taken as a challenge. At last look – I say “last look” because new ones keep turning up – the count stood at seventy-two such *dramatis personae* in this, as Pessoa called it, “intimate theatre of the self.”⁴ True, some were names and little more, but several of them were full-blown or nearly so.

Fernando António Nogueira Pessoa was born in Lisbon in 1888. The day was June 13th, the birth day, as it happened, of António, the city’s patron saint – hence the future poet’s given middle name. Pessoa received his formal education in South Africa, and because at the time the area was controlled by the British, his education was thoroughly English. At seven he arrived in Durban, the capital of the British colony of Natal, in the company of his mother, recently remarried. His stepfather was the new Consul in Durban. Pessoa remained in Natal – except for a rare visit to Portugal – until, at seventeen, he returned to Lisbon, expecting to continue his studies at the university. He matriculated but over time a student strike interrupted classes. The strike was soon enough over, but Pessoa chose not to return to the university. Instead, he eventually took up what became a life-long job – with the exception of brief stints at running a printing house (1909) and at publishing – handling the foreign-language correspondence of business firms in Lisbon’s commercial district.

Because Pessoa had spent his formative years in a city that was culturally British and linguistically English, it is hardly surprising that he composed his first poems in English. Only after returning to Lisbon, and then not immediately, did he

⁴ Since the presentation of this lecture, Jerónimo Pizarro and Patricio Ferrari counted 136 fictitious authors created by Pessoa (PESSOA, 2013).

turn to composing principally in his native tongue. Yet it was in Portuguese that Pessoa wrote the bulk of his poetry, whether under his own name (as author of his so-called orthonymic poems) or the names of his heteronyms, the major ones being Alberto Caeiro, Ricardo Reis, and Álvaro de Campos. In 1935, in his last year, a question posed to him by the young poet-critic, Adolfo Casais Monteiro, gave Pessoa an opportunity to spin out his own genesis story, that is, the foundational story of the “birth” of his great heteronyms. “It is rare for a country and a language to acquire four major poets on one day,” Steiner (belatedly and misleadingly) observed in his *New Yorker* piece. “[Yet] this is precisely what occurred in Lisbon on the eighth of March, 1914” (1996: 76).

Though it has become a staple of scholarship, Pessoa’s richly detailed account of that day of “miraculous” creation laid out to answer a query put to him by one of the journal *Presença*’s young co-editors, is well worth reproducing at some length (in MONTEIRO, 1985: 232-233).⁵

[...] on March 8, 1914 – I found myself standing before a tall chest of drawers, took up a piece of paper, began to write, remaining upright all the while since I always stand when I can. I wrote thirty some poems in a row, all in a kind of ecstasy, the nature of which I shall never fathom. It was the triumphant day of my life, and I shall never have another like it. I began with a title, *The Keeper of Sheep*. And what followed was the appearance of someone within me to whom I promptly assigned the name of Alberto Caeiro. Please excuse the absurdity of what I am about to say, but there had appeared within me, then and there, my own master. It was my immediate sensation. So much so that, with those thirty odd poems written, I immediately took up another sheet of paper and wrote as well, in a row, the six poems that make up “Oblique Rain” by Fernando Pessoa. Immediately and totally... It was the return from Fernando Pessoa/Alberto Caeiro to Fernando Pessoa alone. Or better still, it was Fernando Pessoa’s reaction to his own inexistence as Alberto Caeiro.

With Alberto Caeiro’s appearance, I set out right away – instinctively and subconsciously – to discover some disciples for him. I separated out the latent Ricardo Reis from his false paganism, discerned his name, and made adjustments – for at that time I could already *see him*. And suddenly, deriving in a way opposite to that of Ricardo Reis, there came impetuously to my mind a new individual. In a flash and at the typewriter, without interruption or emendation, there emerged the “Triumphal Ode” by Álvaro de Campos – the ode known by that title and the man who now carries the name.⁶

⁵ The following translation from the Portuguese is mine, as are the others throughout the paper, unless otherwise noted.

⁶ Cf. “[...] em 8 de Março de 1914 – acerquei-me de uma commoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa especie de extase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triumphal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um titulo, ‘O Guardador de Rebanhos’. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguem em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da phrase: apparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação immediata que tive. E tanto assim que, escriptos que foram esses trinta e tantos poemas, immediatamente peguei noutro papel e escrevi, a fio tambem, os seis poemas que constituem a ‘Chuva Obliqua’, de Fernando Pessoa. Immediatamente e totalmente... Foi o regresso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa elle só. Ou, melhor, foi a reacção de Fernando Pessoa

Then Pessoa sums up, crossing t's and dotting i's.

I created, therefore, an inexistent coterie. I fixed everything into plausible patterns. I gauged influences, discovered friendships, and heard, within myself, discussions and disagreements over criteria. In all this, the creator of everything and everyone, I think, mattered the least. It seemed as if all of it had taken place independently of me. And this still seems to be the way things go. If someday I am able to publish the esthetics discussion between Ricardo Reis and Álvaro de Campos, you will see just how different they are and that I am nothing in the matter.⁷

The upshot, unbelievable as the account must have seemed to Casais Monteiro in 1935, was that on a single day in 1914 – at one fell swoop – Pessoa claims to have discovered not only his own voice but the voices of three major heteronyms as well: Caeiro, the oldest of the three and the master, who is a zen-like ascetic of a direct, anti-poetic vision; Reis, a social and political conservative who is a stoic with an obsessive desire for stasis and immutability; and Campos, a bombastic, nihilistic, romantic dandy with bisexual proclivities. Each one of these major heteronyms – and there were others (many others, it will be recalled) – achieved his own body of poetry. And in the cases of Reis and Campos, both of whom considered himself a disciple of Caeiro, the third heteronym, there were also essays and prefaces for anthologies and collections of poetry planned by Pessoa. Campos even wrote letters – to the newspapers – and, on occasion, to Pessoa's own real-life love interest, Ofélia Queiroz. On rare occasions, it was suspected that it was not always the citizen known as Fernando Pessoa who walked along the streets of lower Lisbon but the redoubtable Álvaro de Campos.

It will be useful to recall that as early as 1928, in an article in the journal *Presença* whose editors had proclaimed him to be the “Master” of living Portuguese poets, Pessoa defined what he meant by “heteronyms”: “A pseudonymic work is, except for the name with which it is signed, the work of an author writing as himself; a heteronymic work is by an author writing outside his

contra a sua inexistencia como Alberto Caeiro. | Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir – instinctiva e subconscientemente – uns discipulos. Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já *o via*. E, de repente, e em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo individuo. Num jacto, e à machina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a *Ode Triunfal* de Alvaro de Campos – a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem” (Pessoa, 2013: 646-647) .

⁷ Cf. “Creei, então, uma coterie inexistente. Fixei aquillo tudo em moldes de realidade. Graduei as influencias, conheci as amidades, ouvi, dentro de mim, as discussões e as divergencias de criterios, e em tudo isto me parece que foi eu, creador de tudo, o menos que alli houve. Parece que tudo se passou independentemente de mim. E parece que assim ainda se passa. Se algum dia eu puder publicar a discussão esthetica entre Ricardo Reis e Alvaro de Campos, verá como elles são diferentes, e como eu não sou nada na materia” (Pessoa, 2013: 647).

own personality: it is the work of a complete individuality made up by him, just as the utterances of some character in a drama would be" (in *Presença*, n.º 17, 1928: 10). Some further clarification of the relationship of his heteronyms to the poet who "created" them is available in the (truncated) piece Pessoa set down for his never published (or even compiled) collected works: "I divide what I have written into orthonymic and heteronymic work. I do not divide it into autonymic and pseudonymic work because those that I publish under fictitious names do not represent either my opinions or my emotions" (in LISBOA & TAYLOR, 1995: 133-134; in LOPES, 1990: II, 379).

Divido o que tenho escripto em obras orthonymas e heteronymas. Não divido em autonymas e pseudonymas, porque aquellas que publico sob nomes ficticios não representam opiniões ou emoções minhas, senão □⁸

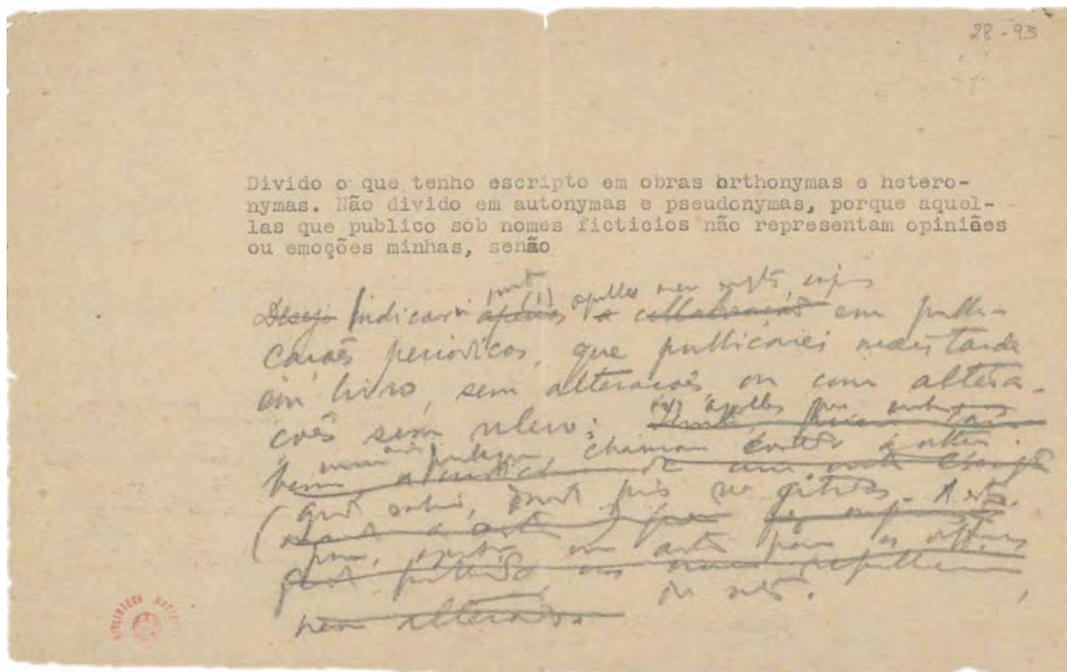


Fig. 1. BNP/E3, 28-93^r

⁸ This is the transcription of the typed part of the document. The handwritten part is hardly legible; a proposed transcription follows:

<Desejo> <i>I\ndicar[↑ei] <apenas a collaboração> [↑ somente (1) aquelles meus escriptos impressos] em publicações periodicas, que publicarei mais tarde em livro, sem alterações ou com alterações sem relevo; <Junto, porem, tambem, a indicação de um outro escripto (*ainda *a *existir) que fez impressão quando publicado, mas nunca republicarei, nem alterado.> [↑ (2) aquelles que, embora os nunca assim publique, chamaram contudo á attenção quando sahiram, devendo pois ser citados. A estes, porem, *ajuntarei *um *autor para os differencar dos outros.

Fernando Pessoa considered his “true” life to be the interior life of the poet and thinker. What happened to him in the streets of Lisbon, in the cafes, in the offices of the firms he served as clerk of correspondence, as journal polemicist – political and artistic – or as the courtier of the young typist Ofélia (aptly so named, given Pessoa’s Hamlet complex) – all this pales before the reality of his interior life, lived in a far and distant land, the news from which are his essays, stories and, above all, poems. In fact, so richly complex was that life that no single one of his many identities – and certainly not the one he called Fernando Pessoa himself (*éle-mesmo*) – could, as John Keats put it, glean his teeming brain.

It took the whole complement of his heteronyms, especially Caeiro, Reis and Campos, to enact that drama-within-persons (*drama em gente*) that he called his life’s work. That work and the surprises it always brought him remained to the last his preoccupation and his sustenance. Even his final words in English, set down as he lay dying in hospital on November 30, 1935, betray a related concern. Those words – “I know not what tomorrow will bring” (*apud* LANCASTRE, 1981: 307) – echo, I suspect, Scripture (“Boast not thyself of tomorrow; for thou knowest not what a day may bring forth”; Proverbs 27: 1). What that “tomorrow” did not bring him was oblivion or, as he was wont to put it, inexistence, for the long future brought forth the steady gathering and publication of his opera, both those writings scattered in journals and newspapers and those left behind at his death in the famous chest in which he secured his literary legacy. It might be said that posterity has in Pessoa’s case followed scripture, as, perhaps, he knew it would: “Let another man praise thee, and not thine own mouth; a stranger, and not thine own lips” (Proverbs 27: 2).

That the whole of Fernando Pessoa’s formal education was typical of the schooling accorded the late-nineteenth century British colonial needs to be weighed-in in any determination of just how his knowledge of English literature and literary culture shaped specific poems and affected his work overall. It is this internalized Englishness that is the focus of lines by the English poet, John Wain, in his 1979 suite of poems entitled “Thinking About Mr Person”:

Mr Person did not need to look for England:
 he carried a little of her inside himself.
 He wrote some poems in English.
 He often had English thoughts.
 He once saw Queen *Victoria*, for God’s sake!
 It happened in South Africa,
 when he was at school in Durban.
 What a strange life, a mad history!

(WAIN, 1980: 29)

Those “nuggets of England in his Portuguese mind” (WAIN, 1980: 31) made Pessoa something of an Anglo-Portuguese poet. If the South African writer Roy Campbell,

who was born in Durban and who, like Pessoa, attended Durban schools, cannot claim Pessoa entirely for South Africa, he does claim some of his poetry for South African literature. Campos's "Maritime Ode," he argues, may well begin in Lisbon "but Durban 'of the towering ships | With wine and chanteys on her lips' is the 'dock of which all docks' are fragments, the quay to which nations use their ships in this great 'Maritime Ode'." His evidence is that Pessoa "describes the coal-dust on the quay after the coaling of the ships; and that coal dust glitters. That is the dust on the quays in Durban, not Lisbon, where there is no iron pyrites in the coal." And of "O Mostrengo," the poem at the heart of Pessoa's *Mensagem*, he writes: "[It is] the greatest sea-lyric ever written [...] where a helms man is interrogated by the nightmare sentry of the rocky capes, 'Who goes there?' The helms man trembles but replies, 'It's King Don John the Second.' The whole decor of this poem is the Cape of Storms and its mountainous seas. So it is, by inspiration, that is to say it is in the most profound sense, South African Literature" (CAMPBELL, ms.).⁹

Having written scores of poems in English, it is not surprising that Pessoa at times certainly thought of himself as an English poet. Until the publication in 1934 of the Portuguese-language sequence he called *Mensagem*, he had published in book form only the four English-language chapbooks: *35 Sonnets* (1918), *Antinous* (1918), *English Poems I-II* and *III* (1921). As early as 1917, however, he had tried to interest the London publisher Constable in a collection of his English-language poems he was calling *The Mad Fiddler*. Without denying that his major poetry is indisputably Portuguese, it can be acknowledged that Pessoa never abandoned that part of himself that wrote in English. It was the desire to make his mark as an English poet that led him to send out his Lisbon-published chapbooks to potential reviewers in England and Scotland, as well as to British libraries, and to publish in January 1920 a small poem entitled "Meantime" in the *Athenaeum*. Surely the fact that the *Athenaeum*, edited by John Middleton Murry, was publishing the fine writing of the likes of E. M. Forster, Virginia Woolf, George Santayana, Conrad Aiken, Aldous Huxley, Katherine Mansfield, T. S. Eliot, and Aubrey Bell, stood tall in London (along with the *Times*) among the handful of periodicals that noticed Pessoa's two 1918 chapbooks encouraged him to submit his poem for editorial consideration.¹⁰ Pessoa would not again appear in the *Athenaeum*, which ceased publication in 1921, but it is obvious that at the time it was the one of the London journals for which the ambitious English poet Pessoa might set his cap. His English-language epitaphs ("Inscriptions") is a case in point. There is only circumstantial evidence to go on, but it seems likely that in choosing to write his "inscriptions" in English, Pessoa was hoping to place them in England. The

⁹ Manuscript quoted with the permission of Francisco Campbell Custodio and Ad. Donker (Pty) Ltd. and the consent of the Harry Ransom Humanities Research Center.

¹⁰ See "List of New Books... Poetry," *The Athenaeum*, n.º 4637 (Jan. 1919), p. 36.

fourteen epitaphs, which Pessoa dates “Lisbon, 1920,” are in the elegiac vein of the Greek Anthology (see SOTTOMAYOR, 1979).¹¹ Preceding their composition in all probability, the *Athenaeum* had published, over several issues in 1919-1920, some thirteen translations from the Greek Anthology.¹² It’s plausible that Pessoa intended to offer his fourteen “Inscriptions” to the *Athenaeum*, but with the demise of the journal as Pessoa knew it, the Portuguese poet lost what he must have considered to be his best bet for the publication of his English-language work. Possibly it was his disappointment at this lost opportunity that led him to include “Inscriptions” in *English Poems: I-II* in 1921, which may have constituted one of Pessoa’s last attempts to get a hearing for his work in England. Unlike his first chapbooks, this one was not reviewed (see HOWES, 1983: 164). Pessoa gave up on his dream to be widely published in England, or so it seems. In this light, it appears that the publication of “Spell,” an English-language poem, in the May 1923 issue of the Lisbon periodical *Contemporanea* can be seen as a gesture of farewell to the English audience he never reached. “Spell” was the last of his English-language poems to achieve print in his lifetime.

The *Athenaeum*’s publication of translations from the Greek Anthology preceded Pessoa’s own translations into Portuguese from W. R. Paton’s *Greek Anthology*, published in five volumes (1916-1918)¹³ Pessoa’s translations appeared in 1924 in *Athena* (which he co-edited). Jorge de Sena (1974: 230) suggests that Pessoa modeled *Athena* on the *Athenaeum*. Sena also thought that Pessoa’s interest in the elegiac poems of the Greek Anthology, which led him to write his own set of “Inscriptions,” flowered unexpectedly into *Mensagem*, the volume that took his followers by surprise in 1934. “In many of the poems that are ‘epigrams’ in his *Mensagem* (not all of them are),” writes Sena, “[Pessoa] employed the tone and the spirit of the ‘epitaph’ praising the hero; see, for example, the epitaph of Bartolomeu Dias” (1974: II, 147). It is intriguing to think of *Mensagem* as a species of “Portuguese Anthology” – to put up there with Portugal’s national anthem – a notion that might deserve some notice. Also worth considering is Sena’s proposition that had the British reader given the author of *35 Sonnets* a fair hearing, Pessoa might have been the one to herald in the Modernist rediscovery of English metaphysical poetry. In a way, it can be said that modern interest in primarily sixteenth-century English poetry was anticipated by Pessoa, working alone to recreate the English

¹¹ Yara Frateschi Vieira (1988), on the other hand, reads the inscriptions in the context of English-language literature, particularly Edgar Lee Masters’s *Spoon River Anthology*, published in 1915.

¹² The first ten epitaphs in the *Athenaeum* are credited to P. H. C. Allen (Aug. 1, 1919, 680; Aug. 8, 1919, 713; Aug. 22, 1919, 776; Oct. 3, 1919, 970; and Oct. 17, 1919, 1028), and the last three (Feb. 27, 1920, 272) to R. A. Furness.

¹³ Pessoa’s copy of W. R. Paton’s *The Greek Anthology*, including his markings and preliminary translations, is described in Maria da Encarnação Monteiro, *Incidências Inglesas na Poesia de Fernando Pessoa* (1956: 95, 108-110).

“metaphysical” sonnet, well before the appearance in 1921 of H. J. C. Grierson’s landmark anthology *Metaphysical Lyrics & Poems of the Seventeenth Century*, a book widely promoted with great success by the Anglo-American poet-critic, T. S. Eliot. Worth considering, too, is Sena’s proposal that Pessoa was denied this primacy because he was a foreigner living in a foreign land. A young poet without London connections might have expected such cold neglect, argues Sena, but the British cold shoulder contributed undoubtedly to Pessoa’s becoming, from that time on, more Portuguese than English, even though his thinking remained always more English than Portuguese (SENA, 1992: 86-87).

Yet the fact that Pessoa sometimes wanted to be an English poet can be misleading to the reader who wishes to understand his work in its entirety. His Englishness and the way he employed his genuine bi-culturalism can be a stumbling block even to his most perspicacious readers. But the matter should be faced. Jorge de Sena, surely one of Pessoa’s most knowledgeable critics, reached an ingenious conclusion over the period of a quarter of a century. Two short excerpts from Sena will serve to make his point. The first is dated 1953.

The problem of Pessoa’s relationship with “English” and indirectly with British culture (in the broadest accepted sense of the term, which should include its institutions and political customs) is of the highest importance. Let no error in perspective, therefore, modify its true sense, which is that of helping to explain the way in which his intellectual and artistic formation complied with his being a great Portuguese poet.

(1982: I, 92)

The second of these excerpts from Sena dates from 1977, nearly a quarter of a century after the first one.

For Pessoa, English is – within himself – a defensive distancing that he preserves in relation to a Portuguese world to which he senses himself infinitely superior (and so he was), but which exists only for “internal” consumption – in the two senses of a private world and of an expressive freedom in a language that is not that of the tribe to which, whether he wanted to or not, he ended up by belonging, and belonging to it with all that true-falsity (because action is complex in that way) of the converse.... Conversely in a country in which he functions as a stranger in the midst of everyone else, that rare thing: a fictitious Englishman, with no reality, creating in Portuguese a series of equally fictitious poets, with the total reality of great poetry.

(1982: II, 168-169)

To the puzzle posed by Pessoa’s Englishness, Sena offers a solution based on a fruitful contradiction. Pessoa both was and was not English. Having received a standard English Victorian education and acquiring something of an English temperament might not necessarily turn Pessoa into an Englishman, but the gradual realization of how he could use his “Englishness” to forge anew Portuguese poetry turned him willfully into a “fictitious Englishman.” In fact, he

so successfully brought off his tricky cultural identities that in the process he became a great Portuguese poet, or so ventures one critic, who writes: "He even 'reinvented' the Portuguese language, because he knew English" (LISBOA & TAYLOR, 1995: XIV).

Bibliography

- BLOOM, Harold (1994). *The Western Canon: The Books and the School of Ages*. New York: Harcourt Brace.
- CAMPBELL, Roy. (undated) "Olive Schreiner, Crusading Without a Cross," manuscript, Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin.
- GALHOZ, Maria Aliete (2007). "O equívoco de Coelho Pacheco," in *As Mãos da Escrita, 25 anos do Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea*. Luiz Fagundes Duarte and António Braz de Oliveira (org.). Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.
<http://purl.pt/13858/1/volta-textos/equivoco-coelho-pacheco.html>
- GALHOZ, Maria Aliete (1990). "Thanatos, Eros e Ícaro. As leis profundas (já) das primeiras narrativas ficcionais de Mário de Sá-Carneiro (textos de 1908 a 1912)," in *Revista Colóquio/Letras*, n.º 117/118, September, pp. 47-53.
<http://colouquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=117&p=47&o=p>
- HOWES, R. W. (1983). "Fernando Pessoa, Poet, Publisher, and Translator," in *British Library Journal*, n.º 9, Autumn, pp. 168-169.
- LANCASTRE, Maria José de (1981). *Fernando Pessoa. Uma fotobiografia*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- LISBOA, Eugénio; TAYLOR, L. C. (1995) (org.). *A Centenary Pessoa*. Manchester: Carcanet.
- LOPES, Teresa Rita (1990) (ed.). *Pessoa por Conhecer*. Lisbon: Estampa. 2 vols.
- MONTEIRO, Adolfo Casais (1985). *A Poesia de Fernando Pessoa*. Org. José Blanco. Lisbon: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 2.nd edition.
- MONTEIRO, Maria da Encarnação (1956). *Incidências Inglesas na Poesia de Fernando Pessoa*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- OATES, Joyce Carol (1975). *The Poisoned Kiss and Other Stories from the Portuguese*. New York: Vanguard.
- Orpheu – edição fac-similada* (2015). Lisboa: Tinta-da-china. "Reúne: números 1 e 2 da revista (1915); provas tipográficas do número 3 (1917); quatro ilustrações inéditas de Amadeo de Souza-Cardoso; brochura editorial da autoria de Steffen Dix. Material reunido numa caixa de colecção forrada a tecido, serigrafada e numerada".
- PESSOA, Fernando (2013). *Eu Sou Uma Antologia: 136 autores fictícios*. Edited by Jerónimo Pizarro and Patricio Ferrari. Lisbon: Tinta-da-china. 2.nd edition, 2016 (paperback).
- SENA, Jorge de (1992). "Anglicismo," in *Amor e Outros Verbetes*. Lisbon: Edições 70, pp. 86-87.
- ____ (1982). "Fernando Pessoa e a literatura inglesa," in *Fernando Pessoa & C^a. Heterónima*. Lisbon: Edições 70, vol. I, pp. 89-96. First published in *O Comércio do Porto*, August 11, 1953.
- ____ (1982). "Resposta a três perguntas de Luciana Stegagno Picchio sobre Fernando Pessoa," in *Fernando Pessoa & C^a. Heterónima*. Lisbon: Edições 70, vol. 2, pp. 157-176. First published in *Quaderni Portoghesi*, n.º 1, Spring 1977.
- ____ (1974). "O Heterónimo Fernando Pessoa e os Poemas Ingleses que Publicou," in *Poemas Ingleses de Fernando Pessoa*. Ed. Jorge de Sena. Lisbon: Ática, pp. 13-87.
- SOTTOMAYOR, Ana Paula Quintela Ferreira (1979). "Ecos da Poesia Grega nos Epitafios de Fernando Pessoa," in *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Porto: Brasília, pp. 83-95.
- STEINER, George (1996). "Foursome: The Art of Fernando Pessoa," in *New Yorker*, January 8, pp. 76-80.
- VIEIRA, Yara Frateschi (1988). "Pessoa, Leitor da Antologia Grega," in *Remate de Males*, n.º 8, pp. 53-65.
- WAIN, John (1980). "Thinking About Mr Person," in *Poems 1940-1979*. New York: Macmillan, pp. 29-35. First published in *New Lugano Review*, n.º 2, October/December 1979, pp. 73-77.

O distante amor ao próximo de Bernardo Soares

João Albuquerque*

Keywords

Fernando Pessoa, *Book of Disquiet*, love, distance, cre-action, art, other, childhood.

Abstract

This paper deals with the concept of love regarding Bernardo Soares' relation with the world surrounding him, with a special emphasis on his relationship with the Other, underlining its importance for the communicational aspects of his writing. By analyzing one excerpt of *Book of Disquiet*, it will become clear how literature makes Soares' desire and love build up non extensional intensities and universal singularities, which transpose his loving body, simultaneously deconstructing some of the articulate modes of the status quo which opposes itself to that loving mode.

Palavras-chave

Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*, amor, distância, cri-acção, arte, outro, infância.

Resumo

O presente artigo explicita o conceito de amor no campo dos modos como se manifesta em Bernardo Soares na relação com o mundo que o rodeia, com especial ênfase na relação com o outro, pondo assim em evidência a sua importância para os aspectos comunicacionais da sua escrita. Com recurso à análise de um trecho do *Livro do Desassossego*, verificar-se-á como, através da literatura, ele deseja e ama, que intensidades não extensivas e singularidades universais faz passar pelo seu corpo amante, desconstruindo em simultâneo alguns dos modos articulados da ordem vigente que se opõe a tal modo de amar.

* Universidade da Califórnia Santa Bárbara.

O(s) objecto(s) amoroso(s) de Bernardo Soares

Principie-se este artigo tecendo alguns comentários sobre a recente aparição de estudos onde constam várias das problemáticas aqui pensadas, nomeadamente os da autoria de Paulo de Medeiros, intitulados “Dreams, Women, Politics” (MEDEIROS, 2013: 74-94) e, mais recentemente, “Beijos” (MEDEIROS, 2015: 105-118), cada um deles em uma obra crítica dedicada em exclusivo ao *Livro do Desassossego*. Nestes estudos, e secundando o ensaio seminal de Isabel Allegro Magalhães (1996: 17-47), é proposta uma clara tentativa, em grande parte conseguida, de desviar a leitura da figura feminina de uma visão simplista de um modelo negativo, atendo-se o autor à relação das aporias inerentes àquela figura com diversos temas fulcrais levantados pela prosa do *Livro*.

As ligações intuídas e raciocinadas por Paulo de Medeiros entre a figura feminina e a criação artística, os processos oníricos, a figura da criança, o erotismo e a preversão, e o posicionamento político de Soares, encontram pontos de contacto não só no presente artigo, como também no texto publicado no número 4 desta mesma revista, intitulado “O estéril amor fecundo de Bernardo Soares” (ALBUQUERQUE, 2013). Estes dois estudos estabelecem entre si uma forte complementariedade, destacando-se todavia dos estudos de Medeiros por não centrarem a discussão na busca de resposta para os enigmas e paradoxos inerentes àquela figuração, antes procurando enquadrar todas as problemáticas enumeradas numa perspectiva sistematizada de explicitação do conceito de amor, onde ganham particular ênfase os aspectos comunicacionais da escrita de Bernardo Soares. No fundamental, ambos reforçam a ideia de insubstituabilidade de uma exegese literária larga, complexa e com esforço de rigor, sendo que os nossos estudos nos parecem, quando comparados aos de Medeiros, vincar a impossibilidade de misoginia no *Livro do Desassossego*.

Avançando, pois, para exegese propriamente dita, recorde-se muito sumariamente que no artigo acima citado formulou-se uma concepção, com o precioso contributo do conceito artaudeleuziano de Corpo-sem-órgãos, da formação do conceito de amor em Soares a partir de dois aspectos transversais a toda a literatura pessoana: a des-posseção e a não-identidade. Se, por comportar a posse e a identidade, o amor cúpido e sexual merece o repúdio do guarda-livros lisboeta, sendo aqueles os bloqueios do seu Corpo-sem-órgãos, então agora torna-se necessário demonstrar como é possível a Soares amar em devir e sem possuir.

Pensa-se que, num aspecto essencial, o artigo precedente fez essa demonstração, observando como ele estabelece uma ligação de necessidade entre a esterilidade (enquanto forma de castidade) e a fecundidade (artística). Intuindo que, para as criaturas como ele, “nenhuma circunstancia material pode ser propicia, nenhum caso da vida ter uma solução favorável” (PESSOA, 2010: I, 114),

Bernardo Soares¹ executa, a partir de uma posição relativa de marginalidade, um primeiro movimento de afastamento da mundanidade, afastamento esse que lhe permite criar condições físicas e psicológicas para produzir a arte de que se ocupa, a literária. Se, contudo, este movimento é, em parte, impelido pelo seu cepticismo em relação à mundanidade, esta contribui também, ao sujeitá-lo a dolorosas desafeições e friezas², decisivamente para que ele se afaste.

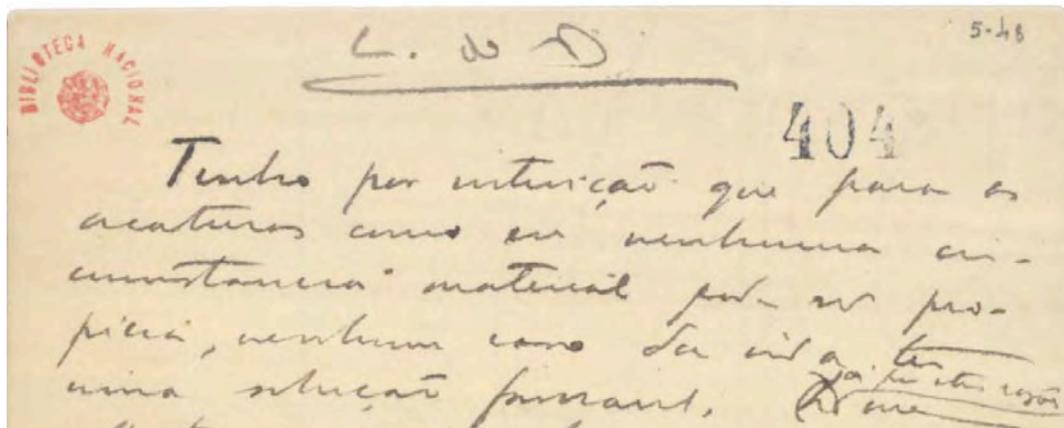


Fig. 1. Tenho por intuição que para as criaturas como eu
(BNP/E3, 5-48r; pormenor)

Torna-se pertinente, a fim de evitar pôr no guarda-livros lisboeta o rótulo (errado) de escritor trágico – por dar a entender que existe uma cisão entre ele e o mundo –, perceber em detalhe os cambiantes desta relação. Pensa-se que a questão “Que dificuldades se colocam na execução deste movimento?” poderá ser uma formulação que permita uma cabal clarificação desses cambiantes.

Se tal movimento estivesse isento de dificuldades, isso quereria dizer, não necessariamente que Soares odiava o mundo, mas pelo menos que este ser-lhe-ia indiferente. Mas não o é. Só face à estrita quotidianidade do “como” gregário do homem ele experimenta sensações de negação, sejam elas de ódio, desdém³ ou

¹ O trecho citado será de 1915 e nessa altura Bernardo Soares ainda não era ainda o autor do *Livro do Desassossego*. De facto, Pessoa criou Soares apenas em 1920. Neste artigo, como no anterior, assumo uma autoria transversal aos trechos todos e reitero uma ideia já expressa: «existe no conjunto de fragmentos que o compõem [ao *Livro*] uma imanência filosófica (explicitada neste estudo) que permite, sem que possa falar de Um “Livro” – uma totalização, com princípio, meio e fim –, respeitar aquela atribuição» (ALBUQUERQUE, 2013: 48).

² “Desejei sempre agradar. Doeu-me sempre que me fôssem indiferentes. Orphão da Fortuna, tenho, como todos os orphãos, a necessidade de ser o objecto da affeição de alguém. Tanto me adaptei a essa fome inevitavel que, por vezes, nem sei se sinto a necessidade de comer” (PESSOA, 2010: I, 147). Trecho datado de 18-9-1917 por Pessoa.

³ “E seja o nosso desprezo para os que trabalham e luctam e o nosso odio para os que esperam e confiam” (PESSOA, 2010: I, 28). Segue-se a palavra «Fim», porque, inicialmente, um corpus de trechos de 1913 do *Livro do Desassossego* podia ter encerrado assim.

náusea⁴. Sendo seu apanágio pôr em relação pensamentos sobre o uso da palavra com pensamentos sobre o mundo, não espanta que um desses modos gregários do homem que ele aborde seja precisamente o do discurso falado:

Passando ás vezes na rua, oiço trechos de conversas intimas, e quasi todas são da outra mulher, do outro homem, do rapaz da terceira ou da amante d'aquelle, □

Levo commigo, só de ouvir estas sombras de discurso humano que é afinal o tudo em que se occupam a maioria das vidas conscientes, um tedio de nojo, uma angustia de exilio entre aranhas e a consciencia subita do meu amarfanamento em gente real; a condenação de ser visinho igual, perante o senhorio e o sitio, dos outros inquilinos do agglomerado, espreitando com nojo, por entre as grades trazeiras do armazem da loja, o lixo alheio que se entulha á chuva no chão de saguão que é a minha vida.

(PESSOA, 2010: I, 205)

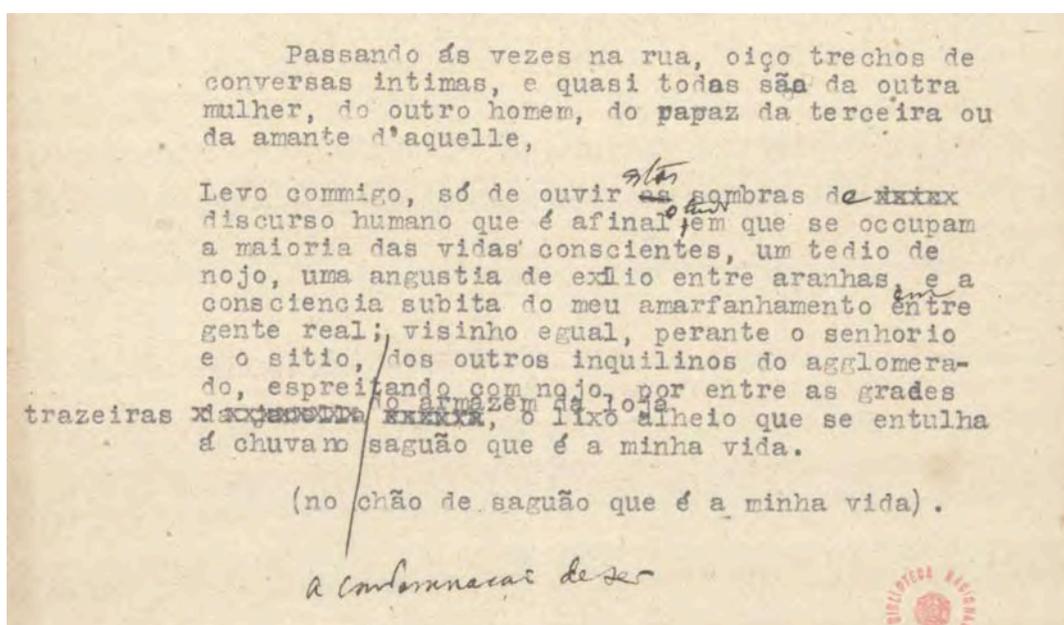


Fig. 2. Passando ás vezes na rua, oiço trechos de conversas intimas (BNP/E3, 1-36; pormenor)

Repare-se que ele experimenta a sensação de condenação a ser igual àqueles por quem tem um violento sentimento de repulsa (o nojo). A ser igual *perante o senhorio e o sitio*, ou seja, perante o poder e o cosmos. Face ao poder, a igualdade está em que mesmo um modo de vida dedicado à literatura, que procure uma fuga do gregário, é passível de ser, por esse mesmo poder, gregarizado. Já em relação ao

⁴ “Não são as paredes réles do meu quarto vulgar, nem as secretarias velhas do escriptorio alheio, nem a pobreza das ruas intermedias da Baixa usual, [...] que formam no meu espirito a nausea, que nelle é frequente, da quotidianidade enxovalhante da vida. São as pessoas que habitualmente me cercam, [...] que me põem na garganta do espirito o nó salivar do desgosto physico. É a sordidez monotona da sua vida, paralella á exterioridade da minha, é a sua consciencia intima de serem meus semelhantes, que me veste o traje de forçado, me dá a cella de penitenciario, me institue apocrypho e mendigo” (PESSOA, 2010: I, 222-223). Texto datado de 5-2-1930.

cosmos, o que o iguala aos demais homens (logo, o que iguala todos os homens) é, como para Heidegger⁵, o estar para a morte (cf. PESSOA, 2010: I, 433). Soares não pode, pois, escapar a pertencer a uma humanidade vulgar, que é, para ele, “aliás, a única que ha” (PESSOA, 2010: I, 239), não tanto já porque é por ela vivido na partilha da quotidianidade (da qual seria ainda possível o refúgio a espaços largos no isolamento), mas sobretudo porque é, como os demais humanos, inconsciente da vida no seu estar para a morte:

A vida seria insupportavel se tomassemos consciencia d’ella. Felizmente o não fazemos. Vivemos com a mesma inconsciencia que os animaes, do mesmo modo futil e inutil, e se anticipamos a morte, que é de suppor, sem que seja certo, que elles não anticipam, anticipamol-a atravez de tantos esquecimentos, de tantas distracções e desvios, que mal podemos dizer que pensamos nella.

(PESSOA, 2010: I, 412).

Não havendo, entre os humanos, diferenças de natureza desta inconsciência, Soares admite nesta, todavia, a existência de uma diferença de grau. E, na razão inversa da diminuição do grau de inconsciência está, para ele, a acuidade sensível. Consubstancie-se o exposto com o apoio de passagens extraídas do *Livro do Desassossego*.

A (in)consciência directa sobre a quotidianidade que constitui o homem vulgar embrutece-o, reduzindo-o a um estado, o vegetativo, em que a alegria e a dor não são já senão incidentes da “fortuna authentica de estar vivendo sem dar por isso” (PESSOA, 2010: I, 203). Soares consegue a redução deste grau de inconsciência pela duplicação da individualidade, o que lhe permite atingir uma intensa acuidade sensível⁶, desterrando-o do conforto e segurança da comum “felicidade” vegetal para uma “terra de ninguém” da melancolia humana⁷. Não admira, pois, que, após a náusea que o impele ao afastamento da vulgaridade para os píncaros da poesia, onde é atingida esta aguda sensibilidade, ele experimente a sedução dessa mesma vulgaridade que “não sofre” e, por essa força de atracção, desça até ela como a um lar:

⁵ “No seu estar com a morte, cada um é levado para o ‘como’ que cada um, em igual medida, pode ser, para uma possibilidade a respeito da qual ninguém se destaca” (HEIDDEGGER, 2008: 71).

⁶ “Em mim foi sempre menor a intensidade das sensações que a intensidade da sensação d’ellas” (PESSOA, 2010: I, 148).

⁷ “Lembro-me de repente de quando era creança, e via, como hoje não posso ver, a manhã raiar sobre a cidade. Ella então não raiava para mim, mas para a vida, porque então eu/, não sendo consciente,/ era a vida. Via a manhã e tinha alegria; hoje vejo a manhã e tenho alegria, e fico triste. A creança ficou mas emmudeceu. Vejo como via, mas por traz dos olhos vejo-me vendo; e só com isto se me obscurece o sol e o verde das arvores é preto e as flores murcham antes de aparecidas. Sim, outora eu era daqui; hoje, a cada paisagem, nova para mim que seja, regresso estrangeiro, hospede e peregrino da sua apresentação, forasteiro do que vejo e ouço, velho de mim” (PESSOA, 2010: I, 407-408).

A vulgaridade é um lar. O quotidiano é materno. Depois de uma incursão larga na grande poesia, aos montes da aspiração sublime, aos penhascos do transcendente e do oculto, sabe melhor que bem, sabe a tudo quanto é quente na vida, regressar á estalagem onde ríem os parvos felizes, beber com elles, parvo tambem, como Deus nos fez, contente do universo que nos foi dado e deixando o mais aos que trepam montanhas para não fazer nada lá no alto.

(PESSOA, 2010: I, 195)

O inconsciente que ele tem consciência de ser está, pois, num plano de igualdade em relação a qualquer inconsciente alheio; é um outro, uma imagem exterior. Um outro do qual ele se afasta de modo a encontrar uma distância em que aquele não esteja perto o suficiente, ao ponto de implicar uma acção, efectiva ou iminente, nem longe demasiado, de forma a sair do alcance de visão ou de audição, e, por consequência, a eliminar por completo a quantidade infinita de acções virtuais que sobre ele poderia ser exercido, conduzindo este a um encerramento num puro solipsismo. Tais acções virtuais manifestam-se, evidentemente, pela escrita poética⁸. Achada a distância certa, esse outro inconsciente repudiado, que é toda a humanidade, não pode senão ser amado:

Quanto mais diferente de mim alguém é, mais real me parece, porque menos depende da minha subjectividade. E é porisso que o meu estudo attento e constante é essa mesma humanidade vulgar que repugno e de quem disto. Amo-a porque a odeio. Gosto de vel-a porque detesto sentil-a. A paisagem, tam admiravel como quadro, é em geral incommoda como leito.

(PESSOA, 2010: I, 242)

Chega-se agora ao ponto de perceber o quê e quem é que Soares ama. Ama o que desconhece, o que dele dista, o que dele absolutamente se distingue, o que dele radicalmente difere. E o que dele difere é-lhe forçosamente externo; é aquilo que para ele é passível de ser visto e ouvido sem que implique uma acção reactiva, mas tão-só uma acção criadora (o pensamento, a literatura): o outro (o inimigo – o si-mesmo, o gregário), a literatura (como já de seguida se verá), o cosmos⁹. Ama dispersivamente estas coisas amando-se, na medida em que elas constituem a sua alma: “O ambiente é a alma das coisas. Cada coisa tem uma expressão propria, e essa expressão vem-lhe de fóra” (PESSOA, 2010: I, 237).

Sumariamente, pode dizer-se que, por temer a morte em vida, Soares sente despeito por esta, mas, ao mesmo tempo, porque se sente pela morte seduzido¹⁰, e

⁸ “Quantas vezes me punge o não ser o marelante d’aquelle barco, o cocheiro d’aquelle trem! Qualquer banal Outro supposto cuja vida, por não ser minha, deliciosamente se me penetra de eu querel-a e se me poetisa de alheia!” (PESSOA, 2010: I, 23).

⁹ “Amo, pelas tardes demoradas de verão, o socego da cidade baixa, e sobretudo aquelle socego que o contraste accentua na parte que o dia mergulha em mais bulicio” (PESSOA, 2010: I, 171).

¹⁰ “E eu, entre a vida, que amo com despeito e a morte que temo com seducção” (PESSOA, 2010: I, 204).

a experiência da morte apenas pode ter algum valor enquanto experiência de vida, isto é, na condição de se lhe sobreviver, então não pode ser senão esta mesma vida o que ele ama. Ou, de outra forma: ele repudia, com tendência (pelo culto da indiferença) a neutralizá-la, a morte em vida, para poder amar a vida enquanto experiência indeterminada e extrema, da qual a morte é a sua expressão¹¹. Mantendo presente que Soares vê na literatura o único modo de tornar a vida real¹², então é através da literatura (do simulacro) que a morte pode ser realmente experimentada, como na última frase do fragmento “Glorificação das Estereis” (PESSOA, 2010: I, 14). Ele ama uma vida que devém literatura¹³, assim como, inversamente, uma literatura que devém vida:

As palavras são para mim corpos tocáveis, sereias visíveis, sensualidades incorporadas. Talvez porque a sensualidade real não tem para mim interêsse de nenhuma espécie – nem sequer mental ou de sonho –, transmudou-se-me o desejo para aquilo que em mim cria ritmos verbais, ou os escuta de outros.

[...]

Como todos os grandes apaixonados, gosto da delícia da perda de mim, em que o gôso da entrega se sofre inteiramente. E, assim, muitas vezes, escrevo sem querer pensar, num devaneio externo, deixando que as palavras me façam festas, criança menina ao colo delas. São frases sem sentido, decorrendo mórbidas, numa fluidez de água sentida, esquecer-se de ribeiro em que as ondas se mixturam e indefinem, tornando-se sempre outras, sucedendo a si mesmas. Assim as ideas, trémulas de expressão, passam por mim em cortejos sonoros de sêdas esbatidas, [...]

(PESSOA, 2010: I, 325-326)

Enquanto expressão máxima de vida, a literatura é a sua paixão. A amada. Todavia, esta não se trata já de um referencial externo, mas de uma virtualidade – a de um conceito seu. Por isso, ela dissuade o surgimento de instintos imediatos, propiciando uma experiência voluptuosa que só pela inteligência pode ser efectivada.

Ao reputar-se a amada como dissemelhante de um referencial externo, porém, parece entrar-se em contradição com as palavras do sujeito poético quando ele a trata como exterior a si, vendo-a, escutando-a e sentindo-lhe o tacto. Deve aqui defender-se que o virtual é outra espécie de externalidade, não a

¹¹ “Quem sabe se morrerei amanhã! Quem sabe se não vae acontecer-me hoje qualquer cousa de terrível para a m[inha] alma!... Ás vezes, quando penso n’estas cousas, apavora-me a tyrannia superior que nos faz ter de dar passos não sabendo de que acontecimento a incerteza de mim vae ao encontro” (PESSOA, 2010: I, 86).

¹² “Não ha nada de real na vida que o não seja porque se descreveu bem” (PESSOA, 2010: I, 293).

¹³ “Ha dias em que cada pessoa que encontro, e, ainda mais, as pessoas habituaes do meu convívio forçado e quotidiano, assumem aspectos de symbolos, e ou isolados ou ligando-se, formam uma escripta prophetica ou occulta, descriptiva em sombras da minha vida. O escriptorio torna-se-me uma pagina com palavras de gente; a rua é um livro; os encontros trocados com os usuaes, os desabituaes que encontro, são dizeres para que me falta o dictionario mas não de todo o entendimento” (PESSOA, 2010: I, 204-205).

comodamente relativa¹⁴ da percepção, mas a indeterminada¹⁵ e heterogeneamente¹⁶ absoluta¹⁷ do por-vir – é a experiência que esgota as possibilidades (isto é, o possível e o impossível, que o guarda-livros lisboeta privilegia¹⁸) de vida –, e é nesse sentido que Soares ama o conceito corporizado, a palavra feita *sensualidade incorporada*, e não o conceito enquanto abstracção generalista que subsume particularidades.

Clarificado este ponto, retorne-se à amada. Trata-se de uma amada maleável, contrastante, musical e fluida ao invés de rígida, lógica, prosaica e sedentária. Torna-se assim, justamente como um cortejo vivido de fora, possuída apenas na sua des-posseção, retida apenas no seu passar, vivida apenas no limiar do seu morrer. Porque a sua realização concreta é operada pela diferença para o realizado, não se deixando assim concretamente *colher*, é ela que, na sua fluidez rítmica, no seu intrínseco desprendimento de si dado no seu *tornar-se outra*, prende Soares à libertação. Pelas suas características, faz dele o *grande apaixonado* (passivo, que, sem querer nem não querer, se perde de si) em quem se dá a *inteira* dupla desposseção do “ser” ontológico e do “eu” social, dotando-o de um princípio plástico de individuação¹⁹ assente num artístico nomadismo imaginativo. Fá-lo sofrer e gozar simultânea, unívoca e sublimemente. Através dela, converte-se em possível o impossível amor real que “pede identidade com diferença” (PESSOA, 2010: I, 159), visto que ambos os amantes diferem um do outro em função de serem entidades distintas, e diferem de si-mesmos em unísono, em idêntico ritmo, formando, na duração do encontro, idênticas visões, ritmos e ideias. Por isto, Soares ama generosa e delicadamente – pois a entrega à amada é por ele *inteiramente* vivida, o que envolve intenso cuidado²⁰ e atenção para com ela.

Assim, cada encontro de Soares com a literatura implica sempre a confiança total depositada no imprevisto, dado este no seu desdobramento de mistério, de

¹⁴ “No sonho, não ha o assentar da vista sobre o importante e o inimportante de um objecto que ha na realidade” (PESSOA, 2010: I, 77).

¹⁵ O adjectivo “indeterminada” é aqui empregue no sentido do virtual conter imprevisibilidade, quer em relação à vontade de criação, quer em relação ao conteúdo do criado, quer ainda em relação às consequências do mesmo: “Os meus sonhos [...] erguem-se independentes da minha vontade e muitas vezes me chocam e ferem” (PESSOA, 2010: I, 77-78).

¹⁶ “D’ahi a habilidade que adquiri em seguir varias idéias ao mesmo tempo, observar as cousas e ao mesmo tempo sonhar assumptos muito diversos” (PESSOA, 2010: I, 78).

¹⁷ “Eu crio o objecto absoluto, com qualidades de absoluto no seu concreto” (PESSOA, 2010: I, 77).

¹⁸ “Porisso amo as paysagens impossiveis e as grandes areas desertas dos plainos onde nunca estarei” (PESSOA, 2010: I, 175).

¹⁹ “Ha phrases literarias que teem uma individualidade absolutamente humana. Passos de paragraphos meus ha que me arrefecem de pavôr, tão nitidamente gente eu os sinto, [...] Tenho escripto phrases cujo som, lidas alto ou baixo – é impossivel ocultar-lhes o som – é absolutamente o de um cousa que ganhou exterioridade absoluta e alma inteiramente” (PESSOA, 2010: I, 71).

²⁰ “Escrevo a minha literatura como escrevo os meus lançamentos – com cuidado e indiferença” (PESSOA, 2010: I, 377).

absurdo, de acaso e de risco. Aqui acede-se ao singular, ao puro, pelo vazio do acontecimento, que possui o condão de transgredir o proibido, na medida em que este serve a manutenção de um estado (proibindo o acontecimento).

Mantenha-se presente que, pela força da paixão, têm sido, de facto, ao longo da história da literatura ocidental, derrubadas muitas convenções sociais, legislativas, religiosas, filosóficas e linguísticas. Esta força erótico-transgressiva, que um amor puro contém, fundou desde logo a mesma literatura ocidental, pois os motivos das obras homéricas não tratam mais do que o derrube de algumas daquelas convenções: não foi por vencerem a guerra de Tróia que os gregos venceram o amor de Páris e de Helena, mas apenas o seu protectorado, assim como não foi por manter-se fiel que Penélope não amou erótico-transgressivamente, na medida em que o seu desejo não se volta senão para Ulisses, transgredindo – resistir é o que, em muitos casos, se qualifica de transgressão – a convenção de substituição da primazia reinante face à ausência de notícias acerca daquele.

Face ao exposto, impõe-se a questão: sendo a literatura uma forma de amor puro que possui uma força desconstrutiva da ordem vigente no *corpus* social, de que modo pode ela ter um papel civilizacional? Tal desconstrução não remeterá para a construção de um outro mundo, necessariamente melhor do ponto de vista do artista?

Remeterá, mas é um mundo que cabe à crítica construir se achar que o deve fazer, não se encontrando presente no *Livro do Desassossego*. O abandono da metafísica pelo meio intelectual moderno (ao qual ele assume a pertença²¹), do qual o *desassossego* é consequência, veda a Soares, mesmo ante o seu reconhecimento de que “A unica arte verdadeira é a da construção” (PESSOA, 2010: I, 155), a possibilidade de construir qualquer sistema²². Atesta-o a forma fragmentária do livro, a falta de encadeamento lógico inter-textual (um princípio, um meio e um fim), mas também o vazio desolador deixado pela ausência de um sentido único ou último que todo o sistema requer a fim de se fechar:

Um barco parece ser um objecto cujo fim é navegar; mas o seu fim não é navegar, senão chegar a um porto. Nós encontrámo-nos navegando, sem a idéa do porto a que deveríamos acolher. Reproduzimos assim, na especie dolorosa, a formula aventureira dos argonautas: navegar é preciso, viver não é preciso.

(PESSOA, 2010: I, 142)

Deste modo, a literatura de Soares é apenas parcialmente evolutiva (no sentido darwinista do termo), uma vez que nela evidenciam-se os mecanismos de

²¹ “Pertencço a uma geração que herdou a descrença no facto christão e que creou em si uma descrença em todas as outras fés” (PESSOA, 2010: I, 142).

²² “A unica arte verdadeira é a da construção. Mas o meio moderno torna impossivel o apparecimento de qualidades de construcção no spirito” (PESSOA, 2010: I, 155).

variação e selecção, sendo contudo falha de mecanismos de estabilização. O movimento do *desassossego* avaria todos os sistemas, impossibilita qualquer estabilidade, mas, paradoxalmente, é o desejo de sistema que permite à avaria tornar-se um modo de funcionamento: “A verdade nunca, a paragem nunca! A união com Deus nunca! Nunca inteiramente em paz mas sempre um pouco d’ella, sempre o desejo d’ella!” (PESSOA, 2010: I, 358).

Conclui-se então que, a haver qualquer coisa de permanente, de estável, no mundo para o qual remete o amor que opera a desconstrução da ordem vigente, essa coisa é a mudança, a instabilidade.

Eis assim o principal objecto de estudo do presente artigo: o papel do amor na literatura na relação com outro, na construção de relações inter-pessoais.

A comunicação amorosa

Para dar corpo ao intento enunciado no final da secção precedente, recorra-se a um trecho de 1913 do *Livro do Desassossego*:

L. do Des

Junta as mãos, põe-as entre as minhas e escuta-me, ó meu amôr.

Eu quero, fallando n’uma voz suave e baixa [*var.* embaladora], como a d’um confessôr que aconselha, dizer-te o quanto a ancia de attingir /fica aquém/ do que attingimos.

Quero rezar contigo, a minha voz com a tua attenção, a litania da /desesperança/.

Não ha obra de artista que não podia [*var.* pudesse] ter sido mais perfeita. Lido verso por verso, o maior poema poucos [*var.* nenhuns] versos tem que não pudessem ser melhores, poucos [*var.* nenhuns] episodios que não pudessem ser mais intensos, e nunca o seu conjunto é tão perfeito que não o pudesse ser utíssimo [*var.* immensamente] mais.

Ai do artista que repara para isto! que um dia pensa n’isto! Nunca mais o seu trabalho é alegria, nem o seu somno socego. É moço sem mocidade e envelhece descontente.

E para que exprimir? O pouco que se diz melhor fôra ficar não dito.

Se eu pudesse compenetrar-me realmente de quanto a renuncia é bella, que dolorosamente feliz para sempre eu seria!

Porque Tu não amas o que eu digo com os ouvidos com que eu me ouço dizel-o. Eu proprio, se me ouço fallar alto, os ouvidos com que me ouço fallar alto não me escutam do mesmo modo que o ouvido intimo com que me ouço pensar palavras. Se eu me erro, ouvindo-me, e tenho que perguntar, tantas vezes, a mim proprio o que significa o que quiz dizer [*var.* disse], os outros quanto me não entenderão!

De quão complexas inintelligencias não é feita a comprehensão dos outros de nós.

A delicia de se vêr comprehendido, não a pode ter quem se quêr vêr comprehendido, porque só aos complexos e incomprehendidos isso acontece; e os outros, os simples, aquelles que os outros podem comprehender – esses nunca teem o desejo de serem comprehendidos.

(PESSOA, 2010: I, 36-37)

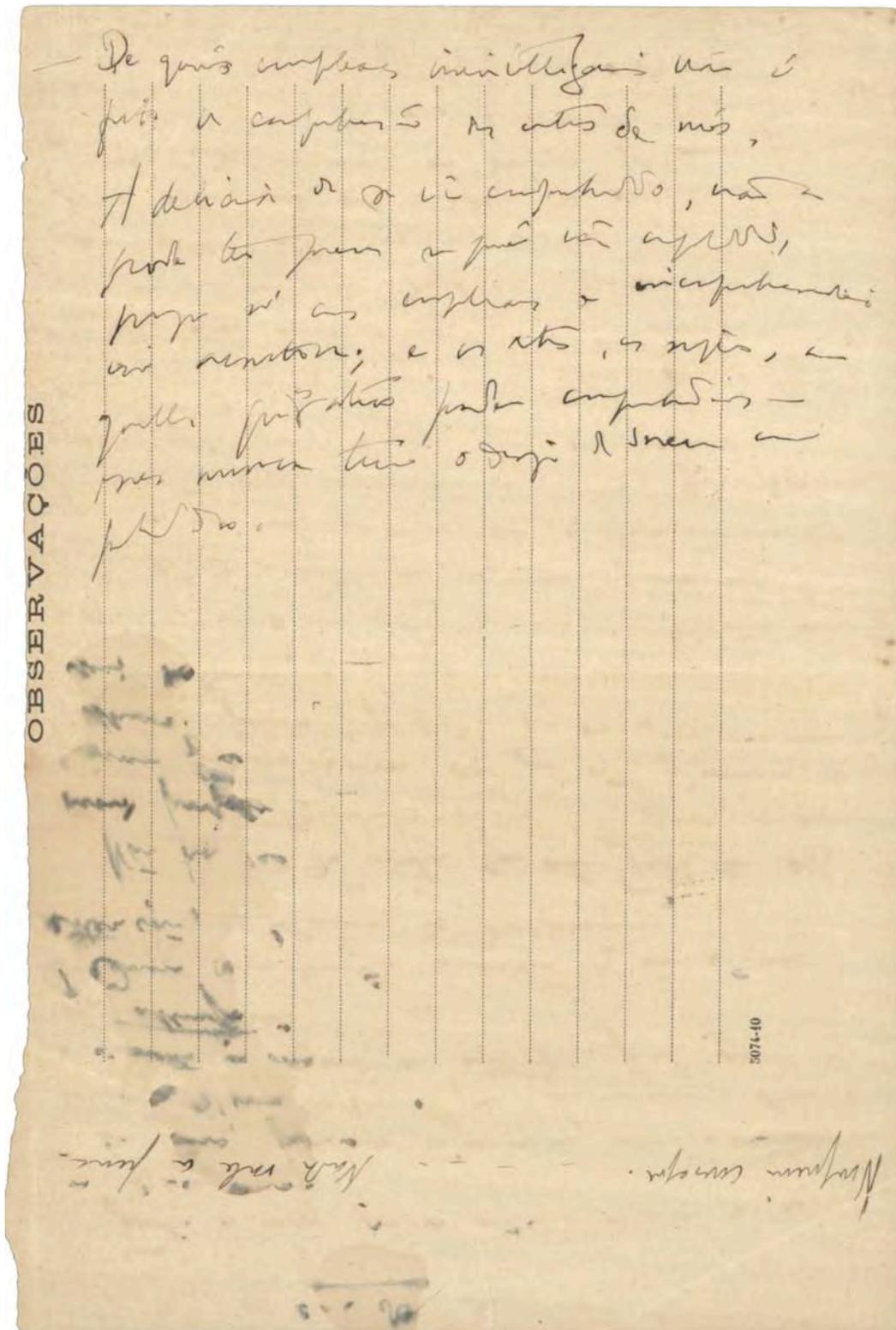


Fig. 4. De quão complexas inintelligências não é feita a compreensão dos outros de nós. (BNP/E3, 4-86v)

Segundo a interpretação que aqui se faz deste trecho, ele comporta uma ironia que almeja a visão padronizada da comunicação. Partindo do axioma básico de que sem comunicação é impossível a formação de sistemas sociais, o autor propõe, por uma crítica ao modo comum de abordar a comunicação, a desconstrução de um pensamento que aborde a sociedade como um Todo estratificado, remetendo tal desconstrução para a construção de uma sociedade aberta, permanentemente mutável e inconstitucionalizável.

Significa isto que ele não se conforma com uma conjectura na qual impere a impessoalidade e a massificação, em que tudo é vivido quotidianamente do ponto de vista restrito dos sistemas económicos e políticos, fazendo com que o homem leve uma existência exclusivamente calculada, assente na prudência dos seus egoísmos interessados e, por isso, comunique através de uma linguagem padronizada e remetida sempre para uma idealidade des-humanizadora, que tenda a excluir o erro, o defeito, o mal, enfim, qualquer valor que o desvie da obtenção de lucros ou da manutenção de um estado. Não se conforma, porque esta sociedade e os seus modos comunicacionais propendem a destruir a sua imanência diferenciante e diferenciada, desfazendo a sua personalidade (dispersa) “ou para nulla ou para identica ás outras” (PESSOA, 2010: I, 123).

Sobreviver a esta “era metálica dos bárbaros” passa assim por um inconformismo assente num “culto methodicamente excessivo das nossas faculdades” que tornam crescente a individualização, nomeadamente as “de sonhar, de analysar e de atrahir” (PESSOA, 2010: I, 123). Imaginar, criticar e seduzir – eis as faculdades características do *Livro do Desassossego*. E ao pluralizar, pelo emprego do determinante possessivo *nossas*, o culto destas faculdades, o seu pensamento apresenta-se igualmente como uma proposta de sociedade, diversa da vigente, não massificada e que dê espaço às relações pessoais, em que a interacção do indivíduo com o seu semelhante não conceda em tomá-lo como matéria inerte “que, porque não lhe pôde resistir, tanto faz que fôsse homem como pedra, pois, como à pedra, ou se afastou ou se passou por cima” (PESSOA, 2010: I, 378), mas por adquirir verdadeira consciência de que também o outro é uma alma singular, uma realidade mental única, o que “só no amor ou no conflicto” (PESSOA, 2010: I, 214) pode suceder. Implicando, porém, o conflito uma atitude re-activa e, por consequência, altamente dialectizante, Soares furta-se a ele²³, operando o seu sentido crítico a *Herausdrehung* heideggeriana²⁴, a transversão diferenciante. Fica-lhe, portanto, o amor como modo único de abrir esse espaço humano de pessoalidade entre os homens.

²³ “A vida deve ser, para os melhores, um sonho que se recusa a confrontos” (PESSOA, 2010: I, 406)

²⁴ “É na época em que a reversão do platonismo virou para Nietzsche uma transversão [*Herausdrehung*] para fora do platonismo, que a loucura o tomou. Esta reversão não foi nem reconhecida como o último passo de Nietzsche, nem se percebeu que ela só foi claramente realizada no último ano da criação [nietzschiana] (1888)” (Heidegger, *apud* LACQUE-LABARTHE, 2000: 133).

Exigindo, todavia, a sua imanência, por afastamento da mundanidade, a ausência de interacção física directa, terá de ser pela alma que tais relações amorosas se efectivam, deixando a ressalva de que também pela alma há interacção física (contudo, indirecta), pois a alma é nele “expressiva e material” (PESSOA, 2010: I, 286) – não resultando daqui, no entanto, que seja clara e delimitada. Pelo contrário, ela é “um abysmo obscuro e viscoso” (PESSOA, 2010: I, 338), pelo que, “Por mais que uma alma se exorce por saber o que é outra alma, não saberá senão o que lhe diga uma palavra – sombra disforme no chão do seu entendimento” (PESSOA, 2010: I, 392).

Assim, ninguém pode conhecer outro, tampouco a si mesmo – pois “Viver é ser outro” (PESSOA, 2010: I, 253). Contudo, ao contrário da opinião comum, Soares defende que é precisamente porque toda a gente se desconhece intimamente que é possível criar tais relações pessoais²⁵. Vai, inclusivamente, mais longe e afirma que é no próprio acto de se conhecerem (por identificação) que duas pessoas se desconhecem, porquanto “Dizem os dois ‘amo-te’ ou pensam-o e sentem-o por troca, e cada um quere dizer uma idéa differente, uma vida differente, até, porventura, uma cor ou um aroma differente, na somma abstracta de impressões que constitue a actividade da alma” (PESSOA, 2010: I, 262).

Quer isto dizer que as relações pessoais são essencialmente estabelecidas por um erro, uma mentira, um artifício: a palavra – e por ser este o meio utilizado, só descontinuamente estas relações são viáveis. Uma das coisas que mais pesa a Soares em relação ao conceito de amor que vigora no casamento institucionalizado é justamente o facto de neste ele estar obrigado a ligar-se a outrem por um sentimento contínuo, o que lhe provoca um tédio das emoções²⁶, a morte em vida de que acima se falava: “Podemos morrer se apenas amámos” (PESSOA, 2010: I, 337). Na medida em que é mimético, previsível, mundano, este amor torna-se-lhe imoral, obstruindo a sua ética desterritorializante, o seu imanente amor despossessivo e em devir imanente ao seu Corpo-sem-órgãos.²⁷

²⁵ “Entendemo-nos porque nos ignoramos. Que seria de tantos casados felizes se pudessem vêr um na alma do outro, se pudessem comprehender-se, como dizem os românticos, que não sabem o perigo [...] do que dizem” (PESSOA, 2010: I, 338).

²⁶ “Só uma vez fui verdadeiramente amado. Sympathias, tive-as sempre, e de todos. Nem ao mais casual tem sido facil ser grosseiro, ou ser brusco, ou ser até frio para commigo. Algumas sympathias tive que, com auxilio meu, poderia – pelo menos talvez – ter convertido em amor ou affecto. Nunca tive paciencia ou atenção do espirito para sequer desejar empregar esse exorço. | A principio de observar isto em mim, julguei – tanto nos desconhecemos – que havia neste caso da minha alma uma razão de timidez. Mas depois descobri que não havia; havia um tedio das emoções, differente do tedio da vida, uma impaciencia de me ligar a qualquer sentimento continuo, sobretudo quando houvesse de se lhe atrelar um exorço proseguido” (PESSOA, 2010: I, 287).

²⁷ “Todo o homem de hoje, em quem a estatura moral e o relevo intellectual não sejam de pygmeu ou de charro, ama, quando ama, com o amor romntico. O amor romntico [...] tanto quanto á sua substancia, como quanto á sequencia do seu desinvolvimento, pode ser dado a conhecer a quem não o perceba comparando-o com uma veste, ou traje, que a alma ou a imaginação fabriquem para

Porém, a mesma palavra que serve para estabelecer relações pessoais serve também para estabelecer relações impessoais. É aqui que a arte desempenha uma função fundamental, a de fomentar as primeiras:

Se vou traduzir esta emoção por frases que de perto a cinjam, quanto mais de perto a cinjo, mais a dou como propriamente minha, menos, portanto, a comunico a outros. E, se não ha communical-a a outros, é mais justo e mais fácil sentil-a sem a escrever.

Supponha-se, porém, que desejo communical-a a outros, isto é, fazer d'ella arte, pois a arte é a comunicação aos outros da nossa identidade intima com elles; sem o que nem ha comunicação nem necessidade de a fazer."

(PESSOA, 2010: I, 343)

Pela arte, amplia-se o número de possibilidades de estabelecer relações íntimas com os outros, recorrendo a uma linguagem plural, que incorpora funcionalidades comunicacionais entre diversos modos de pensamento associados a diversos sistemas sociais²⁸, aliando a isto a elaboração de uma escrita que intensifique estas mesmas relações, por ver nos outros atestado muito daquilo que entende como o seu mais íntimo, ainda que, paradoxalmente, este seja em absoluto incomunicável.

Abra-se um parêntesis para se dizer que o íntimo de Soares não é um conceito metafísico, ainda que em muitos trechos do *Livro do Desassossego* – sobretudo da primeira fase (1913-1920) – sejam empregues terminologias de “interioridade”. Porque Soares vê e ouve quando sonha, e a visão e a audição, ainda que interiores, são modos de conhecimento sensorial, que apenas permitem apreender as coisas na sua exterioridade²⁹. Acontece, porém, que o íntimo é incomunicável, não por ser um interior escondido, mas porque o mundo – o exterior, que compõe o íntimo – é amplo e confuso.

Face às limitações que a interação física (o que inclui a comunicação oral) lhe impõe à criação artística, é, portanto, pela escrita que Soares aumenta as possibilidades de estabelecer relações pessoais e as intensifica. Modifica assim o mundo, renunciando, por antonomásia, através do instrumento “arte”, a uma organização constitucional da sociedade: “A civilização consiste em dar a qualquer coisa um nome que não lhe compete, e depois sonhar com o resultado. E realmente o nome falso e o sonho verdadeiro criam uma nova realidade. O objecto torna-se realmente outro, porque o tornámos outro. Manufacturamos realidades. A materia

com elle vestir as creaturas, que acaso appareçam, e o espirito ache que lhes cabe. | Mas todo o trage, como não é eterno, dura tanto quanto dura; [...]" (PESSOA, 2010: I, 167).

²⁸ No artigo “O descentramento da prosa do *Livro do Desassossego*” apresentamos uma análise mais detalhada da heterogeneidade e das múltiplas conexões constituintes do *Livro do Desassossego* (ALBUQUERQUE, 2014: 108-110)

²⁹ “Sou um homem para quem o mundo exterior é uma realidade interior. Sinto isto não metaphysicamente, mas com os sentidos usuaes com que colho a realidade” (PESSOA, 2010: I, 105).

prima continua sendo a mesma, mas a fôrma, que arte lhe deu, afasta-a efectivamente de continuar sendo a mesma” (PESSOA, 2010: I, 277).

Do exposto resulta, naturalmente, uma complexificação da sua escrita, que incorpora características especificamente significativas da sua individualidade ao mesmo tempo que níveis de abstracção mais elevados, saindo assim diminuídas as possibilidades da sua compreensão. É aqui que surge o “amor”. O amor funciona, para Soares, não como um sentimento, mas como um código que permite transformar a improbabilidade comunicativa numa possibilidade, ou, recorrendo à nomenclatura de Adorno, que permite comunicar através de um modo específico de não-comunicação³⁰. Não podendo nós, os seus leitores, por acção dos factores enunciados, compreender a sua escrita, amamo-la devido à sua singularidade e ao alto grau de aplicabilidade funcional na pluralidade de situações que constituem a nossa vida. Soares ama o distante, mas faz também por se manter distante através da diferenciação da sua escrita³¹ (a distância, é para ele, sobretudo, um modo de estabelecer de diferenças), exprimindo deste modo o desejo de construir uma família (no sentido lato do termo) – um mundo próximo – no seio da qual possa “nascer e ser amado”.³²

Avance-se agora para a materialidade textual do fragmento selecionado, que se inicia com um apelo duplo a um ente amado, que pode ser homem ou mulher, porquanto “onde não ha desejo [sexual, entenda-se] não ha preferencia de sexo”³³ (noutros trechos, sobretudo da primeira fase, ele dirige-se a uma mulher, mas é apenas pelo tom – terno e amoroso – do modo de expressão que surge o contorno de mulher da figura amada³⁴, não é a figura amada feminina que surge antes da expressão). Um apelo deveras ricardino, acrescente-se, um apelo a uma prática de amar – mesmo sendo essa prática vivida em sonho³⁵ – apoiada, por um

³⁰ Veja-se esta passagem: “[...] a comunicação das obras de arte com o exterior, com o mundo do qual afortunada ou desafortunadamente se fecham, acontece através da não-comunicação: aí justamente revelam a sua fractura” (*apud* PIMENTA, 2003: 24).

³¹ “Esforço-me porisso para alterar sempre o que vejo de modo a tornal-o irrefragavelmente meu – de alterar, mantendo-a mesmamente bella e na mesma ordem da linha de beleza, a linha do perfil das montanhas; de substituir certas arvores e flôres por outras, vastamente as mesmas differentissimamente” (PESSOA, 2010: I, 72).

³² “Penso ás vezes, com um deleite triste, que se um dia, num futuro a que eu já não pertença, estas phrases, que escrevo, durarem com louvor, terei em fim a gente que me “comprehenda”, os meus, a familia verdadeira para nella nascer e ser amado” (PESSOA, 2010: I, 162).

³³ “Amo assim: fixo, por bella, attrahente, ou, de outro qualquer modo, amavel, uma figura, de mulher ou de homem – onde não ha desejo não ha preferencia de sexo – e essa figura me obceca, me prende, se apodera de mim” (PESSOA, 2010: I, 130-131).

³⁴ “Tu não és mulher. Nem mesmo dentro de mim evocas qualquer cousa que eu possa sentir feminina. É quando fallo de ti que as palavras te chamam femea, e as expressões te contornam de mulher. Porque tenho de te fallar com ternura e amoroso sonho, as palavras encontram voz para isso apenas em te tratar como feminina” (PESSOA, 2010: I, 18).

³⁵ “Quantas horas tenho passado em convivio secreto com a idea de si! Temo’-nos amado tanto, dentro dos meus sonhos! Mas mesmo ahi, eu lh’o juro, nunca me sonhei possuindo-a. Sou um

lado, numa predisposição física para ir ao encontro da arte, dada simbolicamente pelo pedido do gesto casto da amada em colocar as mãos sobre as do artista, e, por outro, no uso exclusivo (ie, delindo a racionalidade) dos sentidos (neste caso, o auditivo) para a receptividade da arte.

É de todo pertinente evocar Roland Barthes (2010: 19-20) neste primeiro momento de análise. Pondo em analogia o gesto de dar as mãos, a que Soares apela, com a primeira figura de *Fragmentos de um discurso amoroso*: o Abraço. Barthes divide este fragmento em três momentos, que aqui se parafraseiam. (1) O abraço, ficando fora do acto sexual, é o momento de uma “voluptuosidade infantil do adormecimento”, onde os amantes ficam sob uma espécie de encantamento, de sideração imóvel, provocada pelas “histórias contadas”, pela “voz”. O “tempo, a lei, o proibido” então suspendem-se, uma vez que “todos os desejos estão abolidos pois parecem definitivamente realizados” (2) O segundo momento é do surgimento da genitalidade, que “destrói a sensualidade difusa do abraço” infantil; “a lógica do desejo põe-se em movimento, regressa ao querer-para-si, o adulto sobrepõe-se à criança”, embora esta última subsista – de onde advém que o sujeito amante é duplo: criança e adulto. (3) O terceiro momento do abraço é o de afirmação: uma vez que a plenitude se conseguiu atingir, sendo porém interrompida, então o amante não abdica de fazê-la regressar: “por entre os meandros da história de amor, teimarei em querer encontrar, renovar, a contradição – a contracção – de dois abraços.”

A primeira parte da frase do segundo parágrafo visa contribuir para que os apelos imediatamente anteriores sejam adoptados como comportamentos, nomeadamente através da importância que Soares sabe que tem de dar aos modos de expressão, impregnando-os de um estilo pedagogicamente sedutor que faça com que a distância e a estranheza inerentes à sua singularidade não se transformem em factores dissuasores do estabelecimento de relações pessoais, mas sejam factores necessários à canalização das energias para uma aguda e pessoalíssima receptividade sensorial da arte por parte da amada³⁶.

Respeitante ainda a esta primeira parte da frase, acrescenta-se apenas que a imagem *dum confessor* não comporta nenhum tipo de autoridade, em primeiro, porque Soares posiciona-se sempre fora das relações de poder³⁷ e, por isso, *aconselha* ao invés de ordenar e, em segundo, devido precisamente ao tom cândido da *voz suave e embaladora*, que, na sequência do tom apelativo do primeiro

delicado e um casto mesmo nos meus sonhos. Respeito até o sonho de uma mulher bella” (PESSOA, 2010: I, 94).

³⁶ “Mais do que outra, queria que a minha acção pela vida fosse de educar os outros a sentir cada vez mais para si-propios, e cada vez menos segundo a lei dinamica da collectividade” (PESSOA, 2010: I, 102).

³⁷ “Não tenho qualidades de Chefe, nem de sequaz. Nem sequer as tenho de satisfeito, que são as que valem quando essas outras faltem” (PESSOA, 2010: I, 148).

parágrafo, só pode tender a, além de seduzir, ensinar pelo exemplo do fazer literário.

A segunda parte da frase que constitui o segundo parágrafo sumaria o conteúdo deste trecho. Soares mostra a intenção de dizer à amada *o quanto a ânsia de atingir fica aquém do que atingimos*. Significa isto que não é o estado de alma de desespero que determina a arte literária, nem no seu fazer nem na sua recepção, visto que a vivência da arte suplanta-o. Sendo este o “tema” do trecho e pressupondo o tratamento do mesmo o amor, desde já se infere que também este não é de índole trágica, uma vez que é precisamente o desespero a fronteira do estado que determina tal amor.

Isto mesmo é confirmado pelo parágrafo seguinte, que propõe uma reza comum (a voz do amante com a atenção da amada) da *Litania da Desesperança*. O prefixo “des” funciona nesta última palavra do mesmo modo que Eduardo Prado Coelho faz notar que funciona em todo o *Livro do Desassossego*: como um dos “mecanismos morfo-sintáticos que criam progressiva e interminavelmente uma área neutra subtraída à esfera da dialéctica” (1983: 19). Deste modo, a *desesperança*, que, sem esta observação, muito facilmente poderia ser tomada por “desespero”, adquire um valor diverso, o de uma subtracção à dialéctica do par esperança-desespero. O que Soares pretende rezar é a litania da ausência de esperança e, por consequência, da ausência de desespero (só quem espera desespera).

Esta problemática da esperança está umbilicalmente ligada à abordagem conceptual do tempo, que para ele é não-diacrónica, antes vertical. A verticalidade advém do tempo ser tomado, não como uma tela supra-humana na qual se desenrolam acontecimentos sob a lei da causa-efeito, mas como parte integrante da estrutura dos próprios acontecimentos, logo imponderável e passível de ser sentida humanamente: “E é nestes momentos, em que nem sei se o tempo existe, que o sinto como uma pessoa, e tenho vontade de dormir” (PESSOA, 2010: 388).

Assim, o único modo temporal validado e valorado por Soares é o da sensação, o presente (inactual, imemorial, intempestivo), *do* (e não *no*) qual vive “com a gana e a fome de quem não tem outra casa” (PESSOA, 2010: I, 103). O passado, adopta-o de um modo deveras bergsonianiano, ou seja, a recordação funciona nele como uma contracção selectiva desse passado no presente, contribuindo para a preparação da cri-acção: “Lembro a minha infância com lágrimas, mas são lágrimas rítmicas, onde já se prepara a prosa” (PESSOA, 2010: I, 329). Ao invés disso, toda a recordação dissociada deste presente imemorial da sensação, a enquadrada numa moldura temporal, é, por exercer nele um efeito deveras negativo de perda, repudiada: “Amei, como Shelley, a Antígona antes que o tempo fosse: todo amor temporal não teve para mim outro gosto senão o de lembrar o que perdi” (PESSOA, 2010: I, 351). Quanto ao futuro, é igualmente presentificado por Soares, através de um fenómeno de antecipação: “Nos primeiros dias do outomno subitamente entrado, quando o escurecer toma uma evidencia de

qualquer coisa prematura, e parece que tardámos muito no que fazemos de dia, góso, mesmo entre o trabalho quotidiano, esta antecipação de não trabalhar que a própria sombra traz consigo, porisso que é noite e a noite é somno, lares, livramento” (PESSOA, 2010: I, 221). Em oposição, a previsão do futuro, o desenhar um cenário do *amanhã* que conduz o homem à determinação de objectivos longínquos que expellem, “com boas palavras e sorrisos, o bafo da esperança, da venenosa esperança” (PACHECO, 1998: 140), é-lhe sobretudo, e além de uma chateza sensaborona provocada pela forte componente de presente (diacrónico) que essa previsão acarreta³⁸, uma impossibilidade, porque o porvir está sujeito à força inelutável e completamente indeterminada do devir: “É esta a minha crença, esta tarde. Amanhã de manhã já não será esta, porque amanhã de manhã serei já outro. Que crente serei amanhã? Não o sei, porque era preciso estar já lá para o saber” (PESSOA, 2010: I, 265).

Uma vez que o único modo temporal que para ele existe é o da sensação, é-lhe devolvida a condição de mortalidade que a esperança, colocada no extremo da vida além-vida metafísica, poderia camuflar. A palavra *desesperança* cumpre desta forma o papel de iluminar-lhe o iminente estar-para-a-morte, o que faz com que esta vida seja vivida – ainda que com o sinistro mister de tecelão de mortalhas³⁹ –, tanto quanto possível, neste presente intemporal, e não em função de um futuro que não chega nunca. Face a isto, é estranho, para não dizer contraditório, que Soares *reze uma litania*. Tratar-se-á de uma retórica irónica? O caso parece ser claramente diverso. A utilização de termos de forte conotação religiosa é feito de forma a que a análise dos mesmos no campo de acção de tal contexto seja muito mais interessante de se observar.

Aborde-se em primeiro a palavra *litania*. Uma litania ou uma ladainha, no âmbito das instituições religiosas, constitui-se de série de breves invocações, com nítido carácter místico e poético, dirigidas às divindades no culto. Mas, precisamente por ser de índole mística e poética, é o culto que a poderá descaracterizar se pretender convertê-la num fenómeno colectivo de partilha, pois o místico e o poético distinguem-se pelo acontecer, e este é, para cada um, único e, portanto, impartilhável. Deste modo, pode dizer-se que os antigos poetas que preambulavam os seus poemas com invocações às musas eram “verdadeiros” autores de litánias.

Parece ser este o caso de Soares, com a diferença de que o seu pensamento se retira da esfera religiosa, ainda que os termos *rezar* e *litania* se evidenciem como elementos estreitamente conotados com ela. Nada mais aplicável a este âmbito de

³⁸ “Todo o futuro é uma nevoa que nos cerca e amanhã sabe a hoje quando se entrevê” (PESSOA, 2010: I, 133).

³⁹ “Tecelões da desesperança, teçamos mortalhas apenas – mortalhas brancas para os sonhos que nunca sonhámos, mortalhas negras para os dias que morremos, mortalhas côr de cinza para os gestos que apenas sonhámos, mortalhas de purpura-de-imperio para as nossas sensações inuteis” (PESSOA, 2010: I, 28).

estudo do que o pensamento de Kafka (*apud* BLANCHOT, 1987: 66), que, quando lhe é perguntado se “A poesia tende, pois, para a religião?”, responde: “Eu não diria isso, mas tende certamente para a prece.” Analogamente, Soares pede, numa das suas preces à *Nossa Senhora do Silêncio*, que esta figura (sem figura) mística por si criada o liberte da “religião, porque é suave;” mas também da “descrença, porque é forte” (PESSOA, 2010: I, 18).

Promovendo então um regresso à frase em análise, afirme-se que Soares, sabendo que age (pela literatura) sobre outrem, não possui, contudo, nenhuma garantia de que os efeitos da sua cri-acção sejam os que ele intenta, e, portanto, exalta, rezando, a temática da sua prédica, invocando, quer dizer, pedindo inspiração e/ou protecção, não a uma entidade (divina) que detém um poder do qual não se pode desinvestir, mas, a um ente (humano) que só desinvestindo-se do poder é que pode detê-lo – pois o poder de amar está, para ele, fora das relações de poder.

São dois principais, portanto, os motivos que o levam ao emprego destas palavras bastante conotadas com as esferas religiosas. O primeiro, são os modos *suaves*, de índole sedutora, que vigoram em tais esferas. Exiba-se um brilhante exemplo de como Soares associa o jargão religioso a uma suavidade sedutora, aliterando para obter este mesmo efeito: “De suave e aerea a hora era uma ar onde orar” (PESSOA, 2010: I, 133). O segundo motivo deriva da pressuposição de que exaltar um tema perante outrem é pretender agir sobre este, e consiste em que esta pretensão implica, portanto, uma fé, uma crença por parte do agente de que tal acção possa ser bem sucedida: “A fé é o instinto da acção” (PESSOA, 2010: I, 109).

Os primeiros três parágrafos do trecho sob análise funcionam nele claramente como um prólogo, expondo a temática a tratar no seu desenvolvimento e as condições sob as quais a sua recepção se deve dar. Adicione-se a informação interpretativa de que, até este ponto, o texto ainda não saiu do primeiro momento do *Abraço* barthiano, no qual tudo se conjuga para a consumação da volúpia da escrita vocal.

É, pois, a partir do quarto parágrafo, que o desenvolvimento da *Litania da Desesperança*⁴⁰ ocorre. Consubstancie-se o afirmado com a evidência de que se iniciam aqui as considerações teóricas de Soares sobre o fazer da arte literária e da sua recepção, considerações que vão até ao fim do trecho.

De súbito, no quarto parágrafo, salta à vista uma mudança radical dos modos da escrita. Em vez de apelativa e sedutora, surge a presença nela de uma iminente tragicidade, tomando este conceito, doravante neste estudo, o sentido em

⁴⁰ Dos vários projectos que Pessoa elaborou para a organização do *Livro do Desassossego*, dois continham um trecho intitulado “Litania da Desesperança” (cf. PESSOA, 2010: I, 442).

que Hölderlin o desenvolveu em relação à tragédia grega⁴¹. Bernardo Soares apresenta, de facto, um excesso do desejo humano que, suprimindo todo o limite, se quer igualar à divindade pelo atingir da perfeição da expressão artística. Ao empregar-se neste contexto a palavra “divindade” dá-se-lhe o sentido, não de um deus propriamente dito, mas de uma idealidade transcendente ao homem (a perfeição). É defronte a esta idealidade que ele falha, que se sente falhar. De acordo com a perspectiva de Soares, alcançar a perfeição é algo de humanamente impossível, devido à imperfeição congénita do homem: “O perfeito é deshumano, porque o humano é imperfeito” (PESSOA, 2010: I, 280).

A quase impossibilidade de estabilização da linguagem numa forma que alcance essa idealidade estética (e diz-se aqui “quase” devido à hesitação do autor entre o uso das palavras *poucos* e *nenhuns*, uma vez que a primeira variante indica a possibilidade, ainda que pontual, da perfeição vir a ser alcançada – um indicio, talvez, de que a idealidade afinal não cai do céu, mas é-lhe o desejo de repetição de uma inefabilidade que houvera experimentado num acto de cri-acção literária) faz dela, aos olhos de Soares, uma natureza incompreensível, dotada de um poder demasiado para ser conduzido pelas suas íntimas forças. E quanto mais a sua vontade o impele a trabalhar conscientemente no sentido de aproximar-se da perfeição, mais ele sente esta a afastar-se dele, tal como o homem que mais depressa se afoga nas areias movediças de um pântano quanto mais esbraceja para se salvar, sem se aperceber de que é esse seu esforço que acelera a sua ruína. Esta cisão causada em Soares pela sua ânsia de aparelhamento à divindade põe-no à beira do acontecimento trágico – a sua morte enquanto artista pela renúncia do fazer da arte. Porque esta deixa de fazer sentido se não for perfeita. A arte sofre, para ele, de uma crise de sentido.

No quinto parágrafo, Soares toma consciência de ter tomado consciência de estar à beira de tal tragicidade, e de que, por esse motivo, se vê privado de duas condições originárias do seu mister de artista: a alegria no trabalho e o sossego no sono.

Que não se gerem confusões ao confrontar esta necessidade de sossego com o imanente *desassossego* que opera as metamorfoses do seu pensamento. Aquele é pura fisiologia. Para quem busca e não encontra em Soares interesse e cuidados com o corpo, eis o exemplo da importância que ele dá a um *sono sossegado*. Um outro exemplo dos cuidados que ele tem com o corpo é a apologia do consumo de bebidas alcoólicas. Cuidados!? Pode defender-se que sim, porque os seus cuidados respeitam uma vida intensa e não uma vida extensa. Se aquela se manifesta para ele pela literatura e a boa literatura se faz sob o estado de embriaguez, então este fica plenamente justificado enquanto cuidado com o corpo: “Se um homem escreve bem só quando está bebado dir-lhe-hei: embebede-se. E se elle me dizer que o seu

⁴¹ Para a análise subsequente, usa-se o conceito de tragédia em Hölderlin seguindo a interessante exegese de José Gil (1994: 16-18), no ensaio “O trágico e os destinos do desassossego”.

figado sofre com isso, responderei: o que é o seu figado? é uma coisa morta que vive enquanto v[ocê] vive, e os poemas que escrever vivem sem enquanto” (PESSOA, 2010: I, 336).

Quanto ao imanente *desassossego* de Soares é o que o torna artista; é o seu ser *moço* (independentemente de com ou sem *mocidade* – e é deste *com ou sem* que depende a presença ou a ausência de alegria no trabalho e sossego no sono). Com que base se faz esta afirmação? Que relações de equivalência e complementaridade existem entre a infância e o *desassossego*?

Antes ainda de serem divulgadas as razões de, para Soares, a sua condição de artista estar estreitamente conectada com um certo modo de ser *moço*, faça-se notar que há, ao longo da obra, uma manifesta insistência dele em afirmar-se criança, o que forma uma certa coerência, uma transversalidade à sua personalidade dispersa. Independentemente de oferecer uma prosa que espelhe estados de espírito de alegria ou de dor, a infância nela subsiste. O mesmo é válido para o *desassossego*, que é nele “sempre crescente e sempre igual.” Recorde-se a comparação da “impaciência da alma consigo mesma”, que caracteriza o *desassossego*, com “uma creança inoportuna” (PESSOA, 2010: I, 278). Portanto, a equivalência e/ou complementaridade é primeiramente estabelecida por ele, não por nós. Com o intuito de esclarecer os seus motivos, discorra-se sobre alguns aspectos associados ao seu ser criança.

Um ponto prévio que se julga pertinente estabelecer com respeito a esta temática é que o ser criança artisticamente não passa por uma tentativa de retrocesso a nenhum passado concreto, não se traduzindo a sensação que o acompanha numa nostalgia pura do vivido. Ser criança é outra coisa, é “o devir-jovem de cada idade”, “é extrair da sua idade as partículas, as velocidades e lentidões, os fluxos que constituem a juventude dessa idade” (DELEUZE & GUATTARI, 2007: 353). É um modo obscuro de rejuvenescimento, um saltar, pela experiência da aguda sensação, para fora da fuga abstracta do tempo no qual tudo se perde, é fazer a prova de um elixir da eterna juventude de certa forma *falsificado*, porém, não composto de uma mistura de *água benta em aguarrás*, como o prosodicamente parodiado por Sérgio Godinho. Eis por que Soares permanece criança mesmo sentindo-se velho⁴², por que lhe é possível ser *moço* mesmo que sem *mocidade*.

Assim, o tempo em que é vivido este devir-criança é um tempo fora do passado concreto da infância e também fora do presente concreto da humanidade estritamente adulta, contendo, todavia, elementos de ambos, que funcionam como o limiar perceptivo que a cri-atividade infantil permite ultrapassar: trata-se do tempo vertical da arte.

⁴² Ver um trecho já citado “Lembro-me de repente de quando era creança, e via, como hoje não posso ver, a manhã raiar sobre a cidade” (PESSOA, 2010: I, 407-408).

Abordaram-se já as diferenças deste tempo para o tempo diacrónico. Mas, com isto, nem tudo ficou dito. É que neste tempo não se assiste a um desfilar de sensações que constitui a interioridade do artista, mas à apresentação de um novo mundo exterior. Cumpre aqui fazer uma longa citação, que terá a dupla função de consolidar o exposto e servir de base para um desenvolvimento cabal de aspectos relevantes associados:

Guardo intima, como a memoria de um beijo grato, a lembrança de infancia de um theatro em que o scenario azulado e lunar figurava o terraço de um palacio impossivel. Havia, pintado tambem, um parque vasto em roda, e gastei a alma em viver como real aquillo tudo. A musica, que soava branda nessa occasião mental da minha experiencia da vida, trazia para real de febre esse scenario dado.

O scenario era definitivamente azulado e lunar. No palco não me lembro quem apparecia, mas a peça que ponho na paisagem lembrada sahe-me hoje dos versos de Verlaine e Pessanha; não era a que deslembro, passada no palco vivo aquém d'aquella realidade de azul musica. Era minha e fluida, a mascarada immensa e lunar, o interludio a prata e azul findo.

Depois veio a vida. Nessa noite levaram-me a cear ao Leão. Tenho ainda a memoria dos bifés no paladar da saudade – bifés, sei porque supponho, como hoje ninguem faz ou eu não como. E tudo se me mixtura – infancia vivida a distancia, comida saborosa de noite, scenario lunar, Verlaine futuro e eu presente – numa diagonal confusa, num espaço falso entre o que fui e o que sou.

(PESSOA, 2010: I, 322)

Consolidando o exposto, e fazendo uso da terminologia de José Gil, diz-se que o tempo inerente ao devir-criança é espacializado⁴³; converte-se num contexto, num mundo, ou, mais precisamente, porque se trata de *um espaço falso*, num teatro. Ora, o espaço teatral visa fundamentalmente contextualizar o nascimento das emoções das personagens. Isto exige ao dramaturgo a capacidade de ser cada uma dessas personagens, de mudar de alma⁴⁴, de outrar-se, de heteronimizar-se para que a surpresa da vivência de cada nova emoção, que surge em cada personagem na sua interacção com o outro e com o mundo, se espelhe na sua literatura.⁴⁵

⁴³ “A infância é, antes de mais, um dispositivo de transformação do tempo em espaço, ou melhor: um dispositivo susceptível de espacializar o tempo tornando-o reiterável, alterando a sucessão temporal em ubiquidade eventual em qualquer momento do tempo, ou ainda, em simultaneidade disponível” (GIL, 1999: 90).

⁴⁴ “A unica maneira de teres sensações novas é construires-te uma alma nova. Baldado esforço o teu se queres sentir outras cousas sem sentires de outra maneira, e sentires de outra maneira sem mudares de alma. [...] Desde que nascemos até que morremos mudamos de alma lentamente, como do corpo. Arranja maneira meio de tornar rapida essa mudança, como com certas doenças, ou certas convalescenças, rapidamente o corpo se nos muda” (PESSOA, 2010: I, 99).

⁴⁵ Um exemplo concreto desta dramaturgia contracenada e operada pelo devir-criança é o trecho que começa: “Nunca deixo saber ás minhas sensações o que lhes vou fazer sentir... Brinco com as minhas sensações como uma princeza cheia de tédio com os seus grandes gatos prompts e cruéis...” (PESSOA, 2010: I, 53-57).

1.13

203

L. do D.

Tenho sido sempre um sonhador ironico, infiel ás promessas interiores. Gosei sempre, como outro é estrangeiro, as derrotas dos meus devaneios, assistente casual ao que pensei ser. Nunca dei crença áquillo em que acreditei. Enchi as mãos de areia, chamei-lhe ouro, e abri as mãos d'ella toda, escorrente. A phrase fôra a unica verdade. Com a phrase dita estava tudo feito; o mais era a areia que sempre fôra.

Se não fôsse o sonhar sempre, o viver num perpetuo ~~xxxxxx~~ alheamento, poderia, de bom grado, chamar-me um realista, isto é, um individuo para quem o mundo exterior é independente. Mas prefiro não me dar nome, ser o que sou com uma certa obscuridade e ter commigo a malicia de me não saber ~~prever~~.

Tenho uma especie de dever de sonhar sempre, pois, não sendo mais, nem querendo ser mais, que um espectador de mim mesmo, tenho que ter o melhor espectáculo que posso, ~~xxxxxxx~~ Assim me construo a ouro e sedas, em salas suppostas, palco falso, scenario antigo, sonho creado entre jogos de luzes brandas e musicas invisiveis.

Guardo, intima, como a memoria de um beijo grato, a lembrança de infancia de um theatre em que o scenario representava o terraco de um palacio impossivel. Havia, pintado tambem, um parque vasto em roda, e gastei a alma em viver como real aquillo tudo. A musica, que soava branda nessa occasião da minha experiencia da vida, trazia para real esse scenario ~~xxxxxx~~ dado.

O scenario era definitivamente lunar. No palco não me lembro quem apparecia, mas a peça que ponho na paisagem lembrada, sahe-me dos versos de Verlaine e de Pessoa; não era a que deslembro, passada no palco áquem d'aquella realidade de azul musica. Era a mascarada immensa e lunar, o interludio de prata e azul findo. ~~xxxxxxx~~

Depois veio a vida. Nessa noite levaram-me a ceiar ao ~~xxxx~~ Leão. Tenho ainda a memoria dos bifes no paladar - bifes, sei ou supponho, como hoje ninguem faz. E tudo se me mistura - infancia, comida saborosa, scenario lunar, Verlaine futuro e eu presente - numa diagonal difusa, num espaço ~~xxx~~ falso entre o que fui e o que sou.

de noite
16/10/1931.

Fig. 5. Tenho sido sempre um sonhador ironico, infiel ás promessas interiores.
(BNP/E3, 4-13^a)

O devir-criança tem, pois, em Soares, um papel fundamental na construção desta dramaturgia, porque a ausência de cupidez infantil⁴⁶ funciona nela aliada à despertença do sistemático que o *desassossego* opera, advindo daqui, pelo desapego de tudo do dramaturgo e pela ausência de um sentido último em torno do qual o enredo é construído, consequências extremas na apresentação literária:

1.^a Despidas as personagens de convenções, a primeira consequência é o surgimento da cri-acção (ao invés da re-acção) na contracena emotiva.

2.^a Da consequência primeira resulta que as personagens construídas de imediato se desconstroem, mudam também elas, em unísono com o dramaturgo, bruscamente de alma, deslizando deste modo para o informe, tendendo a desfigurar-se em *idéas das cousas*, singularidades universais, ecceidades.

3.^a Outro efeito ainda, arrolado nos anteriores, é que os modos de dizer tornam-se, em relação ao padrão linguístico da humanidade adulta, delirantes, erráticos, falsificadores, sujeitando tal padrão à renovação por uma linguagem que, por pertencer “a um tempo que está mais próximo da origem e do começo das coisas, [no qual se] sente, em certo modo, uma infância e uma libertação” (PESSOA, 2010: I, 275), aproxima mais a emoção de uma expressão sentida do que de uma representação racional: “As creanças são muito literarias porque dizem como sentem e não como deve sentir quem sente segundo outra pessoa. Uma creança, que uma vez ouvi, disse, querendo dizer que estava á beira de chorar, não ‘tenho vontade de chorar’, que é como diria um adulto, isto é um estúpido, senão isto: ‘tenho vontade de lagrimas’” (PESSOA, 2010: I, 263).

4.^a Uma quarta e última consequência que se vislumbra é que a literatura flui sem constrangimentos em todas as direcções, abarcando, não a totalidade da vida, mas muito mais vida para além daquela que se encerra na Realidade e no Possível.

Em paralelo com estas consequências textuais, ocorrem igualmente em Soares, porque a sua vida é consagrada à dramaturgia (à escrita), efeitos extremos deste devir-criança, dos quais ele dá conta:

1.^a Um profundo desajustamento em relação à realidade mundana, uma fraqueza que advém de ele ter de viver num mundo de adultos sem que, contudo, nunca houvesse deixado de devir-criança⁴⁷ – isto é, nunca haver perdido essa despossessiva intuição artística infantil de viver como extrema realidade a irrealidade teatral que constrói, onde a lógica, a dialéctica e a diacronia não vigoram como sustentáculos do pensamento, mas antes a imaginação, a crítica, a sedução e o espaço-tempo teatral, em que os soldados de chumbo que andam de cabeça para

⁴⁶ “A creança não dá mais valôr ao ouro do que ao vidro. E na verdade, o ouro vale mais?” (PESSOA, 2010: I, 51).

⁴⁷ “Deus creou-me para creança, e deixou-me sempre creança. Mas porque deixou que a vida me batesse e me tirasse os brinquedos, e me deixasse só no recreio, amarrotando com mãos tam fracas o bibe azul sujo de lagrimas compridas?” (PESSOA, 2010: I, 205).

baixo nem por isso deixam de ganhar uma realidade absoluta, ou seja, em que o improvável e o inverosímil acontecem, exactamente como nas ficções construídas na idade da infância.

2.^a Ser uma *criança inoportuna* impede, assim, no que toca ao exercer o ofício de artista, a aplicação de uma lógica de construção, bem como de uma construção lógica. É inventar um pioneirismo no viajar com a alma, o realizar de *viagens nunca feitas*⁴⁸ a um tempo imemorial (a um *futuro anterior*, segundo a nomenclatura de Blanchot), a uma pré-individualidade anterior às convenções estabelecidas pela humanidade, fora do tempo-tédio onde apenas se vivem a Realidade e a Possibilidade, jogando Soares às escondidas com aquela e pregando sustos a esta, brincando “com as idéas das cousas como com soldados de chumbo”, com os quais ele, “quando menino, fazia cousas que embirravam com a idea de soldado” (PESSOA, 2010: I, 51). É aqui que ele se aproxima da mónada possível que é, sem que, contudo, alguma vez lá consiga chegar, devido ao movimento do *desassossego*, que lhe impede a estabilização.

3.^a Uma terceira consequência extrema é o apagamento total da sua identidade: se, numa primeira fase, se poderia falar de uma fragmentação da identidade ou de uma construção de uma identidade heterogénea, compósita das múltiplas identidades das personagens do seu teatro, no entanto, em virtude das suas personagens, ao mudarem convulsivamente de alma, caírem elas-próprias no anonimato, perdendo assim qualquer resquício de identidade, o resultado para o dramaturgo é o de tornar-se uma protésica, proliferante e heterogénea sombra de si: “De tanto lidar com sombras, eu mesmo me converti numa sombra – no que penso, no que sinto, no que sou” (PESSOA, 2010: I, 426).

4.^a A quarta consequência encontra-se imiscuída nas precedentes, e é o seu profundo sentimento de orfandade, de exílio, no que respeita à linguagem: esta não tem filiação a um Pai, a um Deus, a uma Tradição, a uma Lei ou a um Hábito. A origem da linguagem está, para Soares, na infância (que devém) e a origem da infância na linguagem. A naturalidade desta é o artifício, e aquela, por sua vez, uma artificialidade natural.

Explanados os aspectos essenciais deste devir-criança, retorne-se à concretude da frase em análise. Ao *pensar*, ao *reparar* que a obra feita, tanto no seu detalhe como no seu conjunto, não é perfeita, o empregado de escritório cai no momento da *genitalidade* barthiana, em que o *adulto sobrepõe-se à criança*, coexistindo, porém, com ela. Quer isto dizer que dá-se aqui a tomada de consciência do artista da gigantesca e inapagável porção de inconsciência (infantil) que a sua arte (e toda a arte, acrescente-se) contém, e que advém de uma necessidade humana inerente ao seu próprio fazer. Se é indispensável ao artista ser o seu mais feroz crítico em função de uma optimização do cálculo que antecede cada decisão que tem de tomar para erigir a obra, é também indispensável que

⁴⁸ “Viagem nunca feita” é o título de dois trechos do *Livro* (PESSOA, 2010: I, 32-33 e 51).

estas decisões, que envolvem sempre um elemento fundamental de contingência, e por isso entram em ruptura com esse cálculo, não sejam indefinidamente proteladas pela acção dessa optimização, sob pena de a obra não se realizar.

Levado ao extremo, o *querer-para-si* da perfeição funcionaria assim, no que concerne ao fazer da arte, no sentido inverso do exposto; seria uma perigosa saída da infantilidade; iria muito para além de um devir-adulto do devir-criança, do surgimento do *moço sem mocidade*. Se aquele que deveio criança ao ponto de produzir arte não for capaz de evitar que o seu devir-adulto se torne num ser-adulto, ou, dito de outro modo, se não conseguir evitar de tomar a obra feita como pertencente a um Eu, então, por consequência dessa cupidez identitária, não conseguirá parar de escavar o seu desejo totalizante, almejando um domínio absoluto sobre ela.

Domínio inalcançável, pois, para Soares, a palavra é incapaz de traduzir com exactidão a vida, no seu mais directo sentir: “Estas expressões não traduzem exactamente o que sinto porque sem duvida nada pode traduzir exactamente o que alguém sente” (PESSOA, 2010: I, 420). Esta verdade da sensação inacessível à palavra provoca uma tensão no artista que redundava, inevitável e perversamente, na obtenção de resultados opostos (de incerteza e falsidade): “Tenho gasto a [...] vida [...] fazendo versos em prosa às sensações intransmissíveis com que torno o meu universo incógnito” (2010: I, 325; com a ortografia da “revista de cultura” *Descobrimento*).

A impossibilidade da perfeição da arte constante do quarto e do quinto parágrafos do fragmento em análise resultaria então em que *O pouco que se diz melhor fora ficar não dito* (à mesma conclusão, pelos mesmos motivos, chegou *Lord Chandos* de Hofmannsthal). Assim se formaria uma evidente tragicidade em Soares, caso o fragmento acabasse aqui. Aparecem, aliás, ao longo do *Livro do Desassossego*, alguns fragmentos (PESSOA, 2010: I, 78-81) em que esta impossibilidade de perfeição da arte é tema único. No entanto, nem o fragmento em análise acaba aqui, nem tais fragmentos podem servir de conclusões finais sobre a escrita de Soares, na medida em que ele toma posições que desdizem, por extravasamento, tal tragicidade da sua escrita.

No parágrafo sétimo, Soares afirma um impedimento de *compenetrar-se realmente de quanto a renúncia é bela*, recusando assim a subjugação da arte em relação à vida.

Se a arte é incapaz de traduzir exactamente a vida no seu mais directo sentir, todavia ela não deixa de ser bem capaz de potenciar a vida, de *torná-la real*, de agudizar esse mais directo sentir. Aliás, aquela incapacidade é o que potencia esta agudização. Senão, pense-se nos efeitos nefastos para Soares que adviriam da possibilidade da sensação ser perfeitamente traduzida por palavras.

Em primeiro lugar, poderia conduzir o artista ao acomodamento num estado de glória – estado que lhe causa a dor de pertencer a uma sociedade de

relações impessoais, na qual se perdem as condições de anonimato e de intimidade tão necessárias à sua imanência artística: “Sonho-me famoso? Sinto todo o despimento que ha na gloria, toda a perda de intimidade e do anonymato com que ella é dolorosa para comnosco” (PESSOA, 2010: I, 109). Em segundo, tornar-se-lhe uma facilidade que faria cessar a tensão amorosa que o impele à arte: “Adoramos a perfeição, porque não a podemos ter; repugnã-a-hiamos, se a tivessemos. [...] Pasmamos, adorando, da tensão para o perfeito dos grandes artistas. Amamos a aproximação do perfeito, porém a amamos porque é só aproximação” (PESSOA, 2010: I, 280-281).

Ora, estando a palavra interdita à verdadeira natureza das coisas, e fazendo-se a “melhor” arte pela máxima tensão criada entre elas, resta ao artista, para fomentar esta tensão, interessar-se, não pelo que as coisas são, mas pelo que as coisas são para ele (ideias-brinquedos, que não servem para serem levadas a sério, senão no momento em que advêm ao espírito):

Tudo para nós está em nosso conceito do mundo; modificar o nosso conceito do mundo é modificar o mundo para nós, isto é, é modificar o mundo, pois elle nunca será, para nós, senão o que é para nós. Aquella justiça intima pela qual escrevemos uma pagina fluente e bella, aquella reformação verdadeira, pela qual tornamos viva a nossa sensibilidade morta – essas coisas são a verdade, a nossa verdade, a unica verdade.

(PESSOA, 2010: I, 305).

Não havendo ainda, nesta citação, a presunção de que a verdade esteja contida na *página fluente e bela*, mas no móbil pela qual ela é escrita, no entanto, a impossibilidade da literatura atingir a verdade – a perfeição –, para Soares, desvanece-se (assim como a tragicidade inerente), se, por intermédio dela, a vida se revelar na sua máxima pujança: “ó meu Cesário, appareces-me e eu sou enfim feliz porque regressei, pela recordação, á única verdade, que é a literatura” (PESSOA, 2010: I, 262). A escolha da literatura de Cesário Verde para defender este segundo ponto de vista não é inocente, e ajuda a desfazer um eventual paradoxo.

Assumida como ilusão, a arte é verdadeira pelo menos quando trata como aparência apenas a aparência das coisas, comunicando o artista uma visão exterior das mesmas, suprimindo “sempre nellas o que o [...] sonho não pode utilizar” (PESSOA, 2010: I, 77), pensando-as do ponto de vista das sensações, segundo um devir-criança, sem condicionalismos apriorísticos impostos por processos de subjectivação: “Eu crio o objecto absoluto, com qualidades de absoluto no seu concreto” (PESSOA, 2010: I, 77).

Resolve-se assim o paradoxo: não deixando de ser, em função de qualificar, uma mentira – pois, como diz Nietzsche (1980: 62), “todas as qualidades traem um estado de coisas indefinível, absoluto” –, a arte, ao não afirmar as qualidades senão como ilusões (invólucros de verdades intransmissíveis), é uma mentira que não quer enganar; sonho que apenas aspira a ser partilhado enquanto sonho.

A arte não é, pois, perfeita ou imperfeita, verdadeira ou falsa, mas ambas, perfeição e imperfeição, verdade e mentira. Ou, como o reverso de uma mesma moeda: a arte é o que é, sem qualidades. Cite-se uma passagem do *Livro do Desassossego* que ilustra paradigmaticamente o que se acaba de declarar:

Porque exponho eu de vez em quando processos contradictorios e inconciliaveis de sonhar e de aprender a sonhar? Porque, provavelmente, tanto me habituei a sentir o falso como o verdadeiro, o sonhado tão nitidamente como o visto, que perdi a distinção humana, falsa creio, entre a verdade e a mentira.

(PESSOA, 2010: I, 71).

Soares não pode *compenetrar-se realmente de quanto a renúncia é bela*, porque escrever é-lhe um vício⁴⁹, a saber, o vício, extraordinariamente feliz e extraordinariamente espinhoso, de amar-se enquanto radicalmente outro. Isto mesmo confirma o oitavo parágrafo, no qual se dá de novo uma brusca mudança do tom do trecho.

A jusante do conflito interno de Soares, em que a decisão e a racionalidade lutam pela prevalência, sem que possa uma, no entanto, dispensar a acção da outra, surge a amada, que ama a arte com outros ouvidos (ouvidos de sonho) que não os do artista que anseia o ideal. Que ama, note-se. A amada ama também, é também retrospectivamente amante. Corresponde ao amor do artista tornando-o igualmente coisa amada.

Não obstante estas considerações, é importante que não se tome o movimento da energia amorosa em questão como um movimento em circuito fechado, nem a amada como elemento complementar do amante no estrito sentido simbólico do termo. É que aquela está no mesmo plano do devir-outro; situam-se ambos num porvir para além de qualquer teleologia, no extremo impossível de uma abertura indeterminada. Ante inadequação da propriedade (literária) a um proprietário, quer-se dizer, ante a impossibilidade de o autor responder pela obra devido ao movimento do devir que lhe é imanente⁵⁰ (ele *erra-se, ouvindo-se, tendo que perguntar, tantas vezes, a si próprio o que quis dizer*), esta torna-se um objecto que não permite reapropriação, abrindo-se nela uma inalienável descontinuidade entre o outro-amado e o autor-amante.

Fomentar esta descontinuidade (a distância) é o que o impele a continuar a escrever, visto que a distância é para ele a condição do encontro, do acontecimento amoroso (estamos pois, já no terceiro momento do *Abraço* de Barthes). Na escrita, como já visto na primeira parte deste artigo, o autor perde-se absolutamente de si,

⁴⁹ "Para mim, escrever é desprezar-me; mas não posso deixar de escrever. Escrever é como a droga que repugno e tomo, o vicio que desprezo e em que vivo" (PESSOA, 2010: I, 266).

⁵⁰ "O n[osso] maior esforço dura tempo; o tempo que dura atravessa diversos estados da n[ossa] alma, e cada estado de alma, como não é outro qualquer, perturba com a sua personalidade a individualidade da obra" (PESSOA, 2010: I, 80).

movido por um desejo de osmose com a amada que funciona segundo uma lógica paradoxal, feita de uma total inermidade que pode ferir pungentemente, de uma extrema fraqueza que abala como uma força sísmica, de um despojamento de tudo capaz de tudo possuir, de uma liberdade que inevitavelmente oprime, de uma justiça suprema que fica sempre aquém de um sentimento de justiça.

Posto isto, ao ir de encontro à amada pela ponte da arte, Soares efectiva o seu fazer e sai do nada iminente que cisão trágica em que as necessidades disjuntivas do determinismo do cálculo e da contingência da decisão o colocam.

A amada torna-se assim o território desterritorializado – por isso, ético – onde se resolve a tragicidade de Soares, cuja solução final seria inevitavelmente a morte definitiva, o triunfo do niilismo, da renúncia à arte.

Avance-se para a análise (conjunta) dos dois últimos parágrafos, rematando a interpretação deste trecho. Se a arte deixa de fazer sentido a Soares por não ser perfeita, também ela não é perfeita porque não tem um sentido, completo e unívoco. Se o tivesse não seria arte, porque teria uma significação e poderia ser compreendida. Seria um dogma. Para ele, a arte é arte na medida em que a sua *compreensão seja feita de complexas ininteligências*. A amada é o território singular por-vir onde a arte, sem ter um sentido, faz sentido, onde se dá a conversão da sua a-significância em significação múltipla, ainda que todos estes significados interpretativos sejam necessariamente falsos. A amada não é, por isso, um ser simples, porque amar implica lidar com a complexidade, com a fuga do sentido. Amar a arte requer, pois, uma aprendizagem, e esta por sua vez implica um esforço que nunca é pequeno.

Para que a amada seja amante da obra de arte de Soares e nela esta se realize, tem de primeiro olhar para a obra tal como esta se apresenta, única e solitária. A delimitação da obra exige a abdicação da identidade, de olhos preconcebidos (olhos esses que são os do crítico que há no artista), que procurem nela uma falta (de perfeição, de exactidão, de completude) em relação a determinado padrão de conhecimento, ou simplesmente um conteúdo que justifique a própria vida.

De seguida, deve adoptar uma atitude de tolerância e compassividade, praticando a paciência com a estranheza que lhe provoca a singularidade da obra, suportando com calma o que a desassossega, com ternura o que a violenta, com inocente curiosidade o que lhe é incompreensível.

Por fim, chega a fase da habituação, em que a amada se enche de alegria com o que a obra lhe dá, em correspondência com o artista que não repara que a sua obra poderia ser mais perfeita, e não se entrega por isso a pensar de que modo o poderia ser, que pura e simplesmente exerce o seu ofício e com isso se alegra. Nesta alegria, a amada devém extasiada amante da obra na linha de um tempo sem retorno. É neste ponto que a amada ama por completo, de acordo com um

desejo sem carência que se lhe tornou imanente, ficando por conseguinte apta a ser fecundada pela obra, passando ao estado potencial de mãe artística.

Soares deixa, assim, à amada (ao outro-anónimo amado na sua radical alteridade) que ama a sua obra, “um lugar de uma intervenção por meio da qual possa escrever a sua interpretação: o outro deverá poder assinar no [...] [seu] texto” (DERRIDA; FERRARIS, 2006: 48).

Pelo exposto, infere-se que é através de um devir-amada de Soares que cada sentença sobrevive para além dele, que formaliza a sua realização, porque é aí que o sentido simples que o artista lhe deu ganha a voluptuosidade desmultiplicadora de vários sentidos profundos: “Lemos volúpia e vida no que outros deixam cair dos lábios sem intenção de dar sentido profundo...” (PESSOA, 2010: I, 37). Pela crença (entenda-se por crença uma confiança apriorística e incondicional) na força do amor que gerou a literatura e lhe é imanente, a amada oferece-lhe a sua hospitalidade como a um corpo vivo, com o sentido que para ela faz no contexto espaço-temporal em que está envolvida, sem que, contudo, esse sentido seja definitivo. Porque os corpos vivos, caso estejam plenamente vivos – e aqui impõe-se a analogia entre as crianças e os monumentos artísticos –, nada têm de definitivo. São corpos que possuem uma visão única e complexa do que é comum à vida do seu tempo, e que são, por isso, de certa forma incompreendidos no seu tempo. Mas, só por essa compreensão única da vida do seu tempo que lhes é intrínseca, eles possuem uma compreensão da vida comum a todos os tempos, e juntam-se por isso à excepcional comunidade de corpos vivos que são os monumentos passados.

O *Livro do Desassossego* é um destes corpos vivos incessantemente moventes, amplamente capaz de confluir, arrastando consigo as palavras-pedras errantes de uma vida, com as almas sensíveis que correm, confusa e irregularmente, no sentido de um destino sem sentido, impregnando-as do sedutor e aterrorizante marulho eterno que vem da desembocadura aberta para o incognoscível mundo dos mortos.

Bibliografia

- ALBUQUERQUE, João (2014). "O descentramento da prosa do *Livro do Desassossego*", in *Central de Poesia II: Livro do Desassossego – Perspectivas*. Patrícia Martins, Golgona Anghel e Fernando Guerreiro (org.). Lisboa: Esfera do Caos, pp. 107-120.
- ____ (2013). "O estéril amor fecundo de Bernardo Soares", *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 4, pp. 47-74.
http://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/Issue4/PDF/I4A03.pdf
- BARTHES, Roland (2010). *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Isabel Gonçalves. Lisboa: Edições 70.
- BLANCHOT, Maurice (1987). *O Espaço Literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco editora.
- COELHO, Eduardo Prado (1983). "Pessoa/Soares e a cultura em língua francesa", in *Persona*, n.º 8, Porto, pp. 16-20.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (2007). *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia 2*. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim.
- DERRIDA, Jacques; FERRARIS, Maurizio (2006). *O Gosto do Segredo*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século Edições.
- HEIDEGGER, Martin (2008). *O Conceito de Tempo*. Tradução de Irene Borges Duarte. Lisboa: Fim de Século Edições.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (1990). *A Carta de Lord Chandos*. Tradução de Carlos Leite. Lisboa: Edições Hiena.
- GIL, José (1999). *Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio d'água.
- ____ (1994). *O Espaço Interior*. Lisboa: Editorial Presença.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe (2000). *A Imitação dos Modernos*. São Paulo: Editora Paz e Terra.
- LOPES, Silvina Rodrigues (1990). "A ficção da memória e a inscrição do esquecimento no *Livro do Desassossego*", "Des-figurações. Leitura do *Livro do Desassossego*" e "Deslocação e apagamento em *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa/ Bernardo Soares, e *Le pas au-delà*, de Maurice Blanchot" in *Aprendizagem do incerto*. Lisboa: Litoral, pp. 133-74.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro (1996), "O gesto e não as mãos: a figuração do feminino na obra de Fernando Pessoa. Uma gramática da mulher evanescente", in *Colóquio-Letras*, n.º 140/141, pp. 17-47.
<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=140&p=17&o=r>
- MEDEIROS, Paulo de (2015). *O Silêncio das Sereias. Ensaio sobre o Livro do Desassossego*. Lisboa: Edições Tinta-da-china.
- ____ (2013). *Pessoa's Geometry of the Abyss. Modernity and the Book of Disquiet*. London: Modern Humanities Research Association and Maney Publishing.
- PACHECO, Luiz (1998). *Exercícios de Estilo*. Lisboa: Editorial Estampa.
- PESSOA, Fernando (2010). *Livro do Desassossego*. Edição de Jerónimo Pizarro. Edição Crítica de Fernando Pessoa, Série Maior, vol. XII. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PIMENTA, Alberto (2003). *O Silêncio dos Poetas*. Lisboa: Livros Cotovia.
- NIETZSCHE, Friedrich (1980). *O Livro do filósofo*. Tradução de Ana Lobo. Porto: Rés editora.

Ângelo de Lima, poesia e loucura: *Orpheu, Poesia Experimental e Edoi Lelia Doura*

Ana Cristina Joaquim*

Keywords

Ângelo de Lima, Fernando Pessoa, José de Almada Negreiros, Herberto Helder, *Orpheu*, *Poesia Experimental*, *Edoi Lelia Doura*.

Abstract

This paper is an approach to the appropriation of the poem “EDDORA ADDIO... MIA SOAVE!...”, written by Ângelo de Lima, first by the *Orpheu* poets, then by the poets of *Poesia Experimental* (PoEx) and finally by Herbert Helder, in his *Anthology of Connecting Voices of Modern Portuguese Poetry* (*Edoi Lelia Doura*). The focus of the approach rests on the relationship between poetry, genius and madness. In addition to the formal elaborations and links with poetic innovation it matters to establish some of the thematic links between the Ângelo Lima poetic's stance and poetry advocated and practiced by these poets.

Palavras-chave

Ângelo de Lima, Fernando Pessoa, José de Almada Negreiros, Herberto Helder, *Orpheu*, *Poesia Experimental*, *Edoi Lelia Doura*.

Resumo

Trata-se de uma abordagem da apropriação do poema “EDDORA ADDIO... MIA SOAVE!...”, de Ângelo de Lima, primeiramente pelos poetas de *Orpheu*, em seguida pelos poetas da *Poesia Experimental* (PoEx) e finalmente por Herberto Helder, em sua *Antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa* (*Edoi Lelia Doura*). O foco da abordagem recai sobre a relação entre poesia, gênio e loucura. Para além das elaborações formais e dos vínculos com poéticas da inovação, importa, estabelecer alguns dos elos temáticos entre a postura poética de Ângelo do Lima e a poesia defendida e praticada pelos poetas em questão.

* Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo (2016).

Ao menos desde a modernidade poética, quando o rompimento com o encadeamento lógico da linguagem cede lugar àquilo que Pierre Reverdy tão bem definiu, ao tratar da analogia, como sendo a *imagem poética*, ideia retomada por Octavio Paz (“Cada imagem – ou cada poema composto de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los”; PAZ, 1996: 38), há uma associação entre poesia e loucura, em que a subversão do princípio de não-contradição é evidente e em que surge a possibilidade de valoração de ambas (a poesia e a loucura). A subversão é uma via de acesso ao não normatizado, visto que tanto a linguagem quanto a sanidade obedecem a normas bastante rígidas; é assim como contribuem de maneira eficaz para a manutenção de uma comunidade. Neste sentido, trata-se, até certo ponto, do conflito entre indivíduo e coletividade. Tanto a língua, no seu uso comunicativo, quanto os padrões comportamentais são códigos suficientemente delimitadores, uma vez que, em termos sociais, se considera que o indivíduo deve coibir seus instintos imediatos com o objetivo de participar do seu meio e abdicar da sua solidão inerente. Tal como a língua, com sua ordenação sintática e demais coerções formais, a sociedade e suas regras de comportamento induzem, num sentido bastante amplo, à fragilização da autenticidade individual. Daí que se considera possível entender poesia e loucura como coincidentes, pelo menos no que se refere à afirmação ilimitada do indivíduo contra algumas das mais determinantes coerções de ordem social. Se ambas compactuam ao ludibriarem a língua ou a ordem comunitária, é preciso, em simultâneo, ultrapassar as convenções determinadas pela tradição. Poesia e loucura são primas-gêmeas e suficientemente ousadas no empenho de flertar com a pavorosa solidão.



Fig. 1. Ângelo de Lima, Poeta em Rilhafolles (*Ilustração Portuguesa*, 14-08-1911)

Creio que grande parte do interesse suscitado pela poesia de Ângelo de Lima deve-se justamente a esta dupla subversão que, no caso de Lima, atravessa a linguagem na exata proporção em que atravessa a vida. Nas palavras de Fernando Guimarães, contidas no prefácio para as *Poesias Completas*, “Surge, então, o escândalo: o de uma linguagem que compromete o tão desejado acordo que existiria entre a natureza, a sociedade e a cultura” (GUIMARÃES, 2003: 13). Tal afirmação faz referência não apenas à ousadia estética empenhada por Ângelo de Lima – que em 1915 tem uma série de oito poemas inéditos publicados no segundo número da revista *Orpheu* –, mas, sobretudo, ao fato de ter sido o poeta diversas vezes internado em hospitais psiquiátricos sob o diagnóstico de esquizofrenia.

Apesar da acolhida pelos poetas da geração de *Orpheu*, a crítica costuma separar o conjunto de seus escritos em dois momentos de maior ênfase: um primeiro momento ultrarromântico; e um segundo momento simbolista. Piero Ceccucci, em ensaio dedicado ao poeta Ângelo de Lima, afirma sobre o primeiro número da revista *Orpheu*:

Com efeito, apesar de grande parte dos contributos publicados no primeiro número da revista serem ainda impregnados por evidentes e persistentes solicitações simbolístico-crepusculares – pensemos nos “Poemas”, de Ronald de Carvalho, ou em “Frisos”, de Almada Negreiros, ou ainda em “O Marinheiro”, de Fernando Pessoa, ou nos “Treze Sonetos” de Alfredo Pedro Guisado, para não falar da própria capa da revista, desenhada por José Pacheco, de indubitável marca simbolista, em que, com a representação da luz emanada por dois grossos círios acesos, quase sustentados nos braços esticados por uma jovem figura feminina nua, é encenada, com chamamentos também de tipo esotérico a força da verdade (no nu feminino) e da sabedoria e, se quisermos, da inteligência (na luz emanada) –, comprova-se que as intenções e as finalidades de vanguarda da revista aparecem, no entanto, certas e incontestáveis [*sic*] a presença do poema “Ode Triunfal” de Álvaro de Campos e, sobretudo, das [*sic*] linhas programáticas, expostas por Luís de Montalvor no texto introdutório, colocado no espaço peritextual do volume. Não existe qualquer dúvida, no entanto, que não se deve subavaliar o fôlego pioneiro aberto ao novo, realizado pelo próprio Simbolismo, ao qual deve ser inscrito o mérito de ter favorecido, também em Portugal, a preparação para a mudança, mostrando toda a inadequação do pensamento estético no fim do século dezanove, no colher e representar a crise do homem contemporâneo, que não conseguia já encontrar respostas interiores para suas necessidades existenciais.

(CECCUCCI, 2015: 87-88)

Convém ressaltar que os poemas de Ângelo de Lima, com evidentes características próprias ao simbolismo, foram publicados no segundo número da revista *Orpheu* e não no primeiro, acerca do qual a citação acima discorre. No entanto, importa esse friso interseccional entre estéticas e momentos literários no qual se manifesta a poética de Ângelo de Lima. Jorge de Sena, também atento a tais intersecções, escreveu: “[...] no seu paroxismo esquizofrénico, [Lima] é um dos melhores poetas de transição do simbolismo para o vanguardismo” (SENA, 1988: 113).

Quanto ao Modernismo e a possibilidade de inserção dos escritos de Lima no movimento, parece existir uma valoração retrospectiva, conforme atestam as seguintes palavras de Fernando Pessoa: “não sendo nosso, [Ângelo de Lima] todavia se tornou nosso” (*apud* GUIMARÃES, 2003: 19). Ademais, conforme demonstram os estudos de Jerónimo Pizarro – no livro *Fernando Pessoa: entre gênio e loucura*, de 2007 e no artigo “Essa Besta: Orpheu, Egas Moniz e Júlio de Matos”, de 2015 –, havia por parte de Fernando Pessoa um empenho no sentido de associar gênio e loucura mediante manifestações literárias, de forma que Ângelo de Lima passa a ser um caso emblemático entre os poetas órficos. Pessoa é categórico: “A ignorância e incompetência dos nossos criticos, a incultura e estupidez do nosso publico, a indisciplina mental e o charlatanismo científico dos nossos pretensos homens de sciencia – n’este meio caiu *Orpheu*” (in PIZARRO, 2007: 168). E Pizarro explica:

Com estas linhas encerra um texto que começava por afirmar que “As relações entre psiquiatria com a literatura não tem sido felizes” (14²-47¹) e que se encontra manuscrito a tinta preta em metade de uma circular comercial. Explorando o espólio, conseguimos encontrar a outra metade dessa circular e ainda um outro conjunto de folhas da mesma circular, igualmente manuscritas a tinta preta, em que Pessoa se debruça também sobre as relações da psiquiatria com a literatura no contexto do aparecimento de *Orpheu*. Não é surpreendente que [Pessoa] tenha escrito tantas páginas sobre esse assunto, pois a sanidade mental dos literatos de *Orpheu* tinha sido posta em causa e o seu talento não tinha sido reconhecido.

(PIZARRO, 2007: 168)

Em artigo recente, Jerónimo Pizarro apresenta de que modo a revista teria sido recebida pelos psiquiatras e a postura de recusa dessa recepção por parte dos poetas órficos, conforme se lê nos seguintes trechos:

Pessoa talvez não esperasse que os psiquiatras se pronunciassem sobre *Orpheu*, e indignou-se com o diagnóstico de alienação mental que pairou sobre os colaboradores da revista, embora soubesse que a recepção da revista comportaria incompreensão [...]

(PIZARRO, 2015: 17)

E, conforme o próprio Pessoa:

Os nossos psychiatras estudaram psiquiatria. Estão portanto competentes para dar uma opinião sobre assumptos psychiatricos. Se tivessem estudado biologia, estariam competentes para dar uma opinião sobre assumptos biologicos. Para dar uma opinião sobre literatura, parece, pois, que era mister que tivessem estudado – não psiquiatria, que só os habilita a opinar sobre psiquiatria – mas literatura.

(*apud* PIZARRO, 2015: 39)

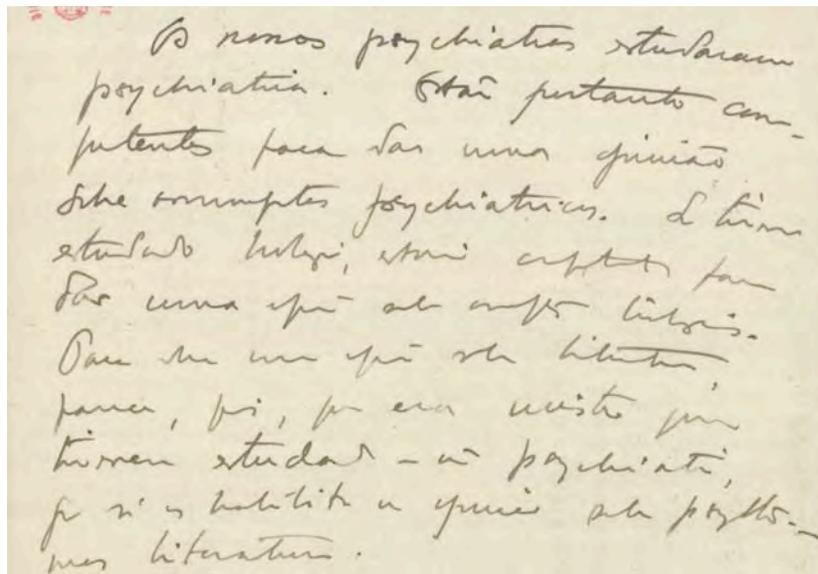


Fig. 2. Os nossos psychiatras estudaram psiquiatria
(BNP/E3, 15B3-84; pormenor)

Quanto às escolas literárias e ao debate acerca do ultrarromantismo, posterior simbolismo e modernismo da obra de Ângelo de Lima, penso que é possível ir para além de uma tentativa de classificação ortodoxa, tal como bem pontuou Jorge Roque, em ensaio publicado na revista *Cão Celeste*: “Cada obra literária inaugura um indivíduo para lá de géneros, movimentos ou estilos” (Roque, 2014: 18). O certo é que a peculiaridade formal patente nos escritos de Ângelo de Lima chamou atenção dos poetas de *Orpheu*, mas também dos poetas que se reuniram, em 1964, em torno da publicação do primeiro número dos cadernos de *Poesia Experimental* (PoEx), sob organização de António Aragão e Herberto Helder.

Importa, entretanto, uma transição entre a prematura morte de Pessoa em 1935, aos 47 anos (que, entretanto, sucede – o ainda mais prematuro – suicídio de Sá-Carneiro em 1916, aos 26 anos), e a manifestação em torno da revista PoEx, na década de sessenta. Nesse meio tempo, para além da permanência criativa multidisciplinar de Almada Negreiros – que escreveu e pintou até as vésperas de sua morte em 1970 –, vale a pena destacar o neorrealismo, que desde meados da década de trinta surge no cenário literário português e atravessa as décadas de quarenta (momento de sua solidificação com o lançamento, em 1941, da coleção “Novo Cancioneiro”), cinquenta e sessenta; bem como o movimento surrealista, que começa a ganhar contornos nos princípios da década de quarenta, mediante o contato de António Pedro com o surrealismo inglês, e desponta com maior força com o protagonismo de Mário Cesariny no agrupamento de diversos escritores e pintores até meados da década de cinquenta, quanto, oficialmente, o movimento se desfaz (muito embora a produção criativa dos membros tenha se estendido até a morte de cada um deles, permanecendo, ainda hoje [2016], manifestações artísticas de Artur do Cruzeiro Seixas, expoente de imenso destaque).

Quanto à PoEx figuram nomes provenientes das mais diversas províncias literárias, como é o caso de António Barahona da Fonseca, António Ramos Rosa e Ernesto Manuel de Melo e Castro. Assim, é interessante constatar que na seção intitulada “antologia”, Ângelo de Lima aparece ao lado de Camões, Mário Cesariny de Vasconcelos, entre outros. A diversidade de filiações e tempos históricos de que se compõe o primeiro número dos cadernos de *Poesia Experimental*, não obscurece, entretanto, o elo de coincidências entre os colaboradores da publicação impressa: era comum a todos uma postura de vanguarda, no sentido da afirmação de uma *evolução das formas*, tal como sugerem as palavras de Herberto Helder no texto de apresentação dos cadernos:

Estes cadernos, além de procurarem reunir experiências portuguesas e algumas estrangeiras em curso, tentarão também exemplificar, com o passado, essa mesma alertada consciência da evolução das formas. O experimentalismo é assim – no significado histórico – o movimento de adequação do homem (testemunha e expressão) ao movimento da realidade (coisas e acontecimentos).

(ARAGÃO e HELDER, 1964: 6)

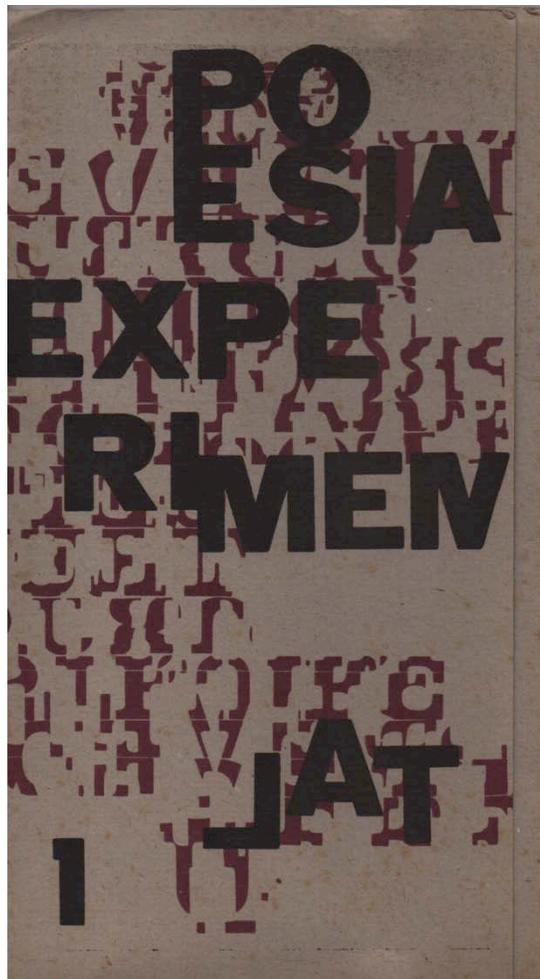


Fig. 3. Capa do primeiro número da revista *Poesia Experimental* (1964)

É neste sentido que o engajamento característico dos poetas de *Orpheu* se mantem nos que se reúnem para a publicação dos cadernos de *Poesia Experimental*, embora estes últimos diferissem do conservadorismo formal de muitos contemporâneos dos poetas órficos (tais como os poetas presencistas) e de muitos dos seus próprios contemporâneos (tais como os poetas neorrealistas).

Por estes motivos, a inserção de escritos e poemas de Ângelo de Lima na *Antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa (Edoi Lelia Doura)*, organizada por Herberto Helder e publicada em 1985, fica também justificada, uma vez que a *Antologia* tinha o intuito de dar maior visibilidade a incursões estéticas em que estivessem implicadas (r)evoluções da forma, embora *Edoi Lelia Doura* não tenha um tom vanguardista nem um manifesto literário de abertura.

As duas apropriações da poesia de Ângelo de Lima já referidas convergem no propósito de estarem “ao serviço de uma inspiração comum, a uma comum arte do fogo e da noite, ao mesmo patrocínio constelar” (HELDER, 1985: 8; na nota de apresentação). Tal serviço de inspiração *comum*, entretanto, não deve ser considerado no sentido amplamente comunitário ou social, ao contrário: o que parece haver de *comum*, entre os poetas selecionados é justamente a força de cada um como indivíduo contra as coerções sociais implicadas no uso da língua. Também Almada Negreiros, em livro dedicado a refletir sobre a vivência possibilitada pelos poetas e artistas de *Orpheu*, expressou tal propósito entre os poetas nela envolvidos de modo bastante exemplar:

Foi este o facto decisivo de que o “Orpheu” não era grupo. Era-lhe indiferente toda opinião política, religiosa, literária, artística, filosófica, científica, desde o momento que não se a “pusesse”. O inadmissível foi sempre que as circunstâncias de um influenciassem ou satisfizessem as circunstâncias de todos. Em contrapartida, “Orpheu” era para que nele estivessem todas as circunstâncias dos do “Orpheu” e as dos que não passavam em “Orpheu”. Se “Orpheu” era grupo foi apenas pelo bem impossível do monólogo que era.

(ALMADA, [1965] 2015: 11)

Tal modo de explicitação da valorização das liberdades individuais, assume caráter propriamente engajado contra as imposições comportamentais socioculturais, conforme se lê a seguir: “A comunidade é feita de gente que veio, e não de gente que a comunidade faz” (ALMADA, 1965: 20); e mais detalhadamente a seguir:

A máquina social está totalmente invertida julgando que a unanimidade pode distribuir especialidades individuais vitalícias. Chama-se vitalícias até reforma?

Toda unanimidade que não aguardou a plena atitude humana de cada especialidade nata tem os seus dias contados. Porque o imprevisível de cada um é o único portador[,] é o único combustível que acende no mundial e no universal.

No melhor dos casos de posição social falta[,] no seu investido[,] precisamente o dom natal de especialidade na comunicabilidade, enfim[,] falta o próprio no próprio que enverga a

posição social. Apenas serve máquina automática à social, isto é, *Ersatz* falso da máquina social das especialidades natais.

Merece chamar-se máquina social a ídolo vazando olhos natos, estes olhos que são o organismo mesmo do único milagre deste mundo: cada um de nós?

(ALMADA, [1965] 2015: 17)

De acordo com Almada, portanto, possibilitar a coerência pessoal diante da massa unânime, seria característica de maior valor da modernidade e com potencial exacerbado entre aqueles que se dedicam à criação literária e artística de modo mais amplo.

Mais além, essa força estética individual também se manifesta contra a tradição literária, cumprindo assim com as necessidades criativas inerentes a qualquer poesia de inovação e sem que seja necessário, em momento algum, fazer quaisquer concessões em prol de um suposto índice de aceitação social. Nesse mesmo sentido discorre Alberto Pimenta – poeta que participou por longo período da PoEx – em relação ao que denomina “autonomia poética”:

A autonomia poética não concede por si só a emancipação da transcendência e da subjacente ética dos símbolos. É uma arte através do signo, na qual o indivíduo porém rompe as fronteiras semânticas (o logos) que lhe foram impostas pela totalidade. É uma arte na qual o indivíduo destrói o sentido que a sociedade total engendrou para si mesma, para encontrar deste modo o seu sentido individual na afirmação sem limites da presença do seu corpo no mundo.

(PIMENTA, 2003: 176)

Posteriormente, as formalizações acima mencionadas serão elas mesmas tornadas tradições. Assim, as obras dos poetas de *Orpheu* serão seguidas das obras dos poetas do surrealismo, e estas das dos colaboradores de *Poesia Experimental* (sendo que Herberto Helder alcança, ele próprio, o estatuto de cânone português ainda em vida). Daí a pertinência de pensar nas tentativas de “imitação” de cada artista, tal como o fez Almada Negreiros, em *A Invenção do Dia Claro*: “[...] eu andei a procurar por todas as vidas uma para copiar e nenhuma era para copiar” (NEGREIROS, 2005: 12); e de pensar nos esforços paralelos para estabelecer uma individualidade: “Quando eu vinha para casa a multidão ia na outra direção. Tive de me fazer ainda mais pequeno e escorregadio, para não ir na onda” (NEGREIROS, 2005: 34). Significativamente, entre estas duas citações, figura um fragmento atribuído ao “Christo de pedra”, em que a loucura aparece como um correlato da afirmação do indivíduo:

Não tenhas medo de estares a ver a tua cabeça a ir diretamente para a loucura, não tenhas medo! Deixa-a ir até á loucura! Ajuda-a a ir até á loucura. Vae tu também pessoalmente, co’a tua cabeça até a loucura! Vem ler a loucura escripta na palma da tua mão. Fecha a tua mão, com força. Agarra bem a loucura dentro da tua mão!

Senão... se tens medo da duvida e te pões a fugir d’ella por môr da loucura que já está á vista, se não comesças desde já a desbastar a fantasia que cresceu no logar marcado para ti,

lá em baixo na terra; se não pretendes transformar essa fantasia em imaginação tranquila e creadora...

... um dia a loucura virá plo seu próprio pé bater á tua porta, e tu, desprevenido, e tu sem mãos para a esganar [...]

(NEGREIROS, 2005: 24)

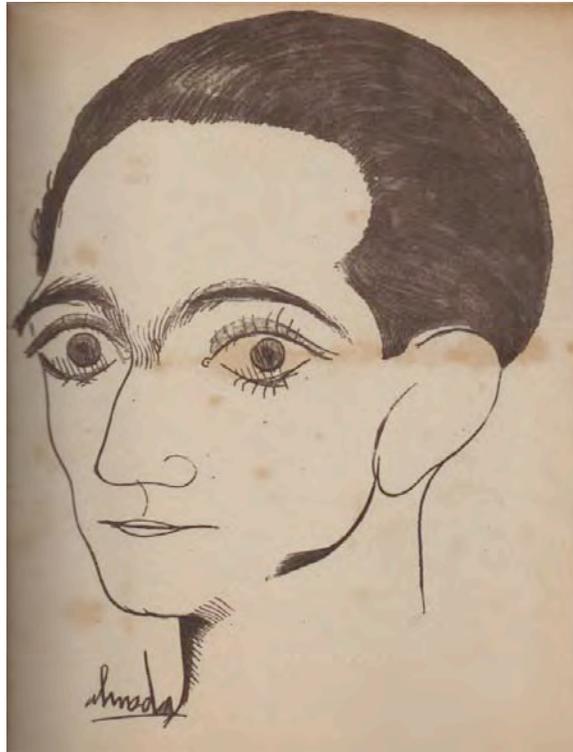


Fig. 4. "Retrato do autor por elle-proprio", in *A invenção do dia claro* (1921)

Ora, a loucura se opõe à *normalidade* – com destaque para a aceção de *norma* enquanto conjunto de regras de padronização a ser obedecido por cada indivíduo para que este seja parte de uma comunidade –, e a normalidade, por sua vez, se opõe ao indivíduo, já que faz prevalecer o igual e o comum em detrimento do diferente e o individual. Daí que a metáfora religiosa, “logar marcado para ti, lá em baixo na terra”, seja a manifestação textual mais evidente em favor deste indivíduo *individual*, que, para sê-lo, deve ser capaz de ir, “também pessoalmente, co’a tua cabeça até a loucura!” (NEGREIROS, 2005: 24).

A relação, tão estudada por Fernando Pessoa, entre gênio¹ e loucura, comporta uma subversão que também está implícita neste trecho de Shelling:

¹ Entre algumas das entradas para o verbete *gênio* do dicionário Houaiss, para além da entrada de significação mais difundida (“extraordinária capacidade intelectual, notadamente a que se manifesta em atividades criativas”), há uma que interessa particularmente, visto que caracteriza a peculiaridade de cada indivíduo: “conjunto de traços psíquicos e fisiológicos que moldam o temperamento e o humor de cada pessoa”. Esta definição confirma a subversão do padrão social, isto é, subversão da norma e da normalidade como signo de loucura, ou seja, como traço de individualidade levada ao extremo.

One could say that there is a kind of person in which there is no madness whatsoever. These would be the uncreative people incapable of procreation, the ones that call themselves sober spirits [...] Hence the utter lack of madness leads to another extreme, to imbecility (idiocy), which is an absolute lack of all madness. But there are two other kinds of person in which there really is madness. There is one kind of person that governs madness and precisely in this overwhelming shows the highest force of the intellect. The other kind of person is governed by madness and is someone who really is mad.

(SHELLING, 2000: 103-104).

Feita essa primeira reflexão, importa pensar algumas coincidências implicadas na apropriação de Ângelo de Lima, primeiramente pelos de *Orpheu*, em seguida pelos poetas experimentais e por Herberto Helder. A primeira coincidência me parece ser decorrência do interesse em relação ao caráter subversivo implicado na conjunção entre génio e loucura, conforme brevemente desenvolvi nas linhas iniciais. Nesse caso, trata-se de uma espécie de fascinação pelo tema, um elogio ou mesmo uma homenagem à loucura enquanto via possível de manifestação do indivíduo pela criação poética. Novamente tomo emprestadas as palavras de Fernando Guimarães para estabelecer o elo entre os poetas órficos e Ângelo de Lima:

Como se sabe, os poetas do *Orpheu* foram publicamente reconhecidos como loucos, a ponto de um entre eles, Mário de Sá-Carneiro, admitir – ao referir-se igualmente ao caso Ângelo de Lima, no passo de uma carta que escreveu a Fernando Pessoa – que até havia uma verdade possível nessa condenação: “Eu estou doido. Agora é que já não há dúvidas. Se lhe disser o contrário numa carta próxima e se lhe falar como dantes – você não acredite: o Sá-Carneiro está doido. Doidice que pode passear nas ruas – claro. Mas doidice. Assim o Ângelo de Lima.”²

(GUIMARÃES, 2003: 14)

O relato que Sá-Carneiro oferece acerca de si próprio, ao contrário de ser uma confissão fiável acerca da própria insanidade ou mesmo uma constatação, me parece resultado da tomada de consciência de suas peculiaridades individuais frente à indistinguível massa social. Tal relato, embora busque em Ângelo de Lima a comparação que supõe adequada, muito difere dos relatos que o próprio Ângelo de Lima oferece acerca de si próprio. Na sua “Autobiografia”, se lê:

² Conforme é possível conferir no texto integral da correspondência. Ver a carta de Sá-Carneiro, datada de Janeiro de 1916 – pouco antes do suicídio –, e remetida de Paris a Fernando Pessoa: “Meu querido amigo, Recebida a sua carta de 7. Muito, muito interessantes as noticias que nela você me dá. Deus queira que tudo isso vá por diante [...]. Ao menos não sou só eu que estou doido. Porque creia, meu pobre Amigo: *eu estou doido*. Agora é que já não há dúvidas. Se lhe disser o contrario numa carta próxima e se lhe falar como dantes – você não acredite: o Sá-Carneiro está doido. Doidice que pode passear nas ruas – claro. Mas doidice” (SÁ-CARNEIRO, 2015: 452).

[...] após irregularidades de conduta, por excitações irregulares de sentimento, creio que judicialmente, a sociedade portuense acordando tardia da bronquidão de sentimentos mentais legais, à sobreexcitação prematura de uma espécie de poltronaria, – isto num grosseirismo, a que a vaidade de paverna não deixou na sombra, e assim bem me foi sensível – me encerrou no Hospital do Conde de Ferreira, aonde a ingénua reclamação do revoltado na surpresa mais auxiliou mentalmente o só motivado encerramento, bastante, custosamente sofrido durante 3 anos e tal.

(LIMA, 2003: 107-108)

Parece-me que tais palavras de Ângelo de Lima são uma atualização factual da loucura – bem entendida, como uma marca do indivíduo contra os padrões estabelecidos de comunicação –, tendo em conta a subversão sintática fortemente empenhada. O fragmento apresenta-se como uma espécie de labirinto que o sujeito percorre na tentativa de encontrar um espaço de entendimento no confronto entre o indivíduo e a sociedade. Discursivamente, uma característica notável é a ambiguidade que o relato manifesta: há uma marcada intersecção entre o discurso próprio (cf. “a sociedade portuense acordando tardia da bronquidão de sentimentos mentais legais”) e o discurso alheio (cf.: “após irregularidades de conduta”, “excitações irregulares de sentimento”). Essa ambigüidade discursiva, que tem marcas de identidade e alteridade, representa bem a grande questão modernista da fragmentação subjetiva, da cisão do eu no outro, da flutuação entre próprio e alheio. Esta questão, embora inserida num discurso que circunscreve e autoriza a ideia de loucura – no extremo oposto da proposta de aproximar afirmação individual e loucura, conforme venho propondo –, não deixa de ser uma questão interessante, visto que destaca a ideia de alienação, ideia inerente ao modernismo português e levada a cabo, no seu mais alto alcance estético, pelo heteronimismo pessoano.

Se pensarmos em Fernando Pessoa, muito poderia ser discutido em relação à poesia, o gênio e a loucura. Em primeiro lugar, existe essa marca de flutuação entre eu e outro, cuja tradução literária se dá em termos de ortônimo vs. heterônimos. Importa citar alguns trechos da sua bastante conhecida carta a Adolfo Casais Monteiro, em que Pessoa descreve a gênese dos seus heterônimos:

Começo pela parte psiquiátrica. A origem dos meus heteronymos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente hystérico, se sou, mais propriamente, um hystero-neurasthenico. Tendo para esta segunda hypothese, porque ha em mim phenomenos de abulia que a hysteria, propriamente dita, não enquadra no registo dos seus symptomas. Seja como fôr, a origem mental dos meus heteronymos está na minha tendencia organica e constante para a despersonalização e para a simulação.

(PESSOA, 2006: I, 459)

E ainda:

Esta tendência para criar em torno de mim um outro mundo, igual a este mas com outra gente, nunca me saiu da imaginação. Teve varias phases, entre as quaes esta, succedida já em maioridade. Occorria-me um dito de espirito, absolutamente alheio, por um motivo ou outro, a quem eu sou, ou a quem eu suponho que sou. Dizia-o, imediatamente, espontaneamente, como sendo de certo amigo meu, cujo nome inventava, cuja historia accrescentava, e cuja figura – cara, estatura, traje e gesto – imediatamente eu via diante de mim. E assim arranjei, e propaguei, varios amigos e conhecidos que nunca existiram, mas que ainda hoje, a perto de trinta annos de distancia, oiço, sinto, vejo. Repito: oiço, sinto, vejo... E tenho saudades delles.

(PESSOA, 2006: I, 460)

Nestes trechos, como na passagem da carta de Sá-Carneiro, a loucura aparece como uma espécie de via afirmativa e o sujeito apresenta plena consciência dos seus processos criativos como provenientes da imaginação. A loucura entra, então, pela porta dos fundos como uma espécie de *escolha* (e se não o é inteiramente, há ao menos larga consciência de sua manifestação, o que possibilita que a loucura seja apropriada com finalidades criativas). Em ambos os casos, subversão e opção estética são levadas adiante com o intuito de embaralhar os códigos da tradição poética e das normas sociais. Não é gratuita a consciência de Pessoa; ele sabe que o seu relato pode soar estranho àqueles que o leem: “Nesta altura estará o Casais Monteiro pensando que má sorte o fez cahir, por leitura, em meio de um manicómio. Em todo o caso, o pior de tudo isto é a incoherencia com que o tenho escripto” (PESSOA, 2006: I, 463) Muito provavelmente, trata-se de uma homenagem à loucura, conforme dissemos antes.

A mesma homenagem à loucura ocorre ao longo da obra de Herberto Helder, na qual flagramos trechos tais como os seguintes:

e eu que sou louco, um pouco, não ao ponto de ser belo ou maravilhoso ou assintáctico ou mágico, mas:

um pouco louco,
porque faço com mãos estilísticas um inverno fora e dentro dos estados naturais [...]

(HELDER, 2009: 583)

Neste trecho é notável a descrição do sujeito como apenas “um pouco louco”, fato que o isenta de ser assintático. Também aqui a subversão social implicada na loucura coincide com a subversão lingüística implicada na poesia, tal e qual ocorre em Ângelo de Lima. Num trecho bastante conhecido de “Estilo”, de Herberto Helder, o tema tem continuidade. O texto começa com esta primeira sentença: “Se eu quisesse enlouquecia”. Mais adiante, torna-se evidente que não houve loucura, pois foi possível deslocar a subversão existencial da vida em sociedade para a subversão lingüística, ou seja, o sujeito salva-se pelo estilo: “estilo é um modo sutil de transferir a confusão e violência da vida para o plano mental de uma unidade de significação” (HELDER, 2005: 11). Trata-se da conversão da loucura em estilo mediante o ato criativo; de uma potencialização da consciência

de si impeditiva da manifestação da loucura como loucura, para a converter em criação. Tal como no conselho do “Christo de pedra” de Almada Negreiros, aqui a loucura surge como uma espécie de permanência entre a ameaça de que *per si* é (e que faz a roda poética girar) e o ideal da criação. A loucura é a um só tempo ameaça e ideal louvável. Diz ainda Herberto Helder, com força de subversão:

Enquanto nós, os loucos, nos alimentamos de apenas intransigência, emoções truculentas, cândida violência de ideias, e vivemos da luminosidade da própria cabeça, os senhores, tão irrefutavelmente sentados à mesa antropófaga, devoram o, por assim dizer, nosso corpo literal. Vivemos do medo e da sua gesticulação. E é desse medo que se alimentam os senhores, mestres de alguma vil ciência que temos de usurpar, de aprender.

(HELDER, 2006: 105)

A segunda coincidência implicada na apropriação de Ângelo de Lima pelos poetas de *Orpheu*, da *Poesia Experimental* e por Herberto Helder é a de valoração estética: todos concordam na alta apreciação de um mesmo poema de Ângelo de Lima:

EDDORA ADDIO... MIA SOAVE!...

Aos meus Amigos d’Orpheu

– Mia Soave... – Ave?!... – Almeida?!...
 – Mariposa Azual... – Transe!...
 Que d’Alado Lidar, Canse...
 – Dorta em Paz... – Trespasse Ideia!...

– Do Ocaso pela Epopeia...
 Dorto... Stringe... o Corpo Elance...
 Vai À Campa... – Il C’or descanse...
 – Mia soave... – Ave!... – Almeida!...

– Não doi Por Ti Meu Peito...
 – Não Choro no Orar Cicio...
 – Em Profano... – Edd’ora... Eleito!...

– Balsame – a Campa – o Rocio
 Que Cahe sobre o Ultimo Leito!...
 – Mi’Soave!... Edd’ora Addio!...

(LIMA, 2003: 90)

Estranha composição que, por um lado, está marcada pelas variações morfológicas que revelam insubordinação formal e resultam num estranhamento perceptual por parte do leitor; e, por outro lado, sendo um soneto, com adequada divisão estrófica, esquema rítmico e rimas, obedece à estrutura clássica do soneto, mesmo, aos moldes camonianos – ABBA | ABBA | CDC | DCD. Este

contraste engrandece tremendamente a composição do poema em termos de complexidade nos modos de disposição da matéria verbal, resultando numa composição bastante sofisticada. Essa sofisticação certamente pode ser expandida para a sua poética em sentido amplo, conforme bem acentuado por Piero Ceccucci, que traça os modos de expansão da produção de Ângelo de Lima, em abrangência, a um só tempo, simbolista e vanguardista. Ceccucci (2015: 91) acentua o aspecto gráfico dos poemas como característica que anteciparia, em termos de vanguarda, o grupo da Poesia Experimental Portuguesa, embora não desenvolva uma leitura dos componentes visuais na poesia de Ângelo de Lima. Daí que convém destacar o uso reiterado da pontuação no soneto acima transcrito, nomeadamente, das reticências, que constam em todos os versos do poema, com exceção do primeiro da última estrofe, e do travessão. Essa pontuação expande o campo perceptivo e lança a experiência de leitura para um sentido que ultrapassa a questão semântica. Em termos definidos por Ezra Pound, creio ser possível enfatizar duas modalidades de poesia que disputam entre si maior pertinência quando se trata de Ângelo de Lima: a saber, a *Melopéia* e a *Fanopéia*, em detrimento daquela usualmente reconhecida como preponderante entre a crítica literária a *Logopéia* (a “dança do intelecto sobre as palavras”). O soneto abarca as propriedades verbais não subsumíveis à visualidade e à sonoridade. Lembremos que a *Melopéia* tem como eixo de orientação significativa a musicalidade e que a *Fanopéia* incide propriamente sobre a visualidade do poema enquanto grafismo e ocupação do espaço na página (POUND, 1990).

Portanto, e para iluminar a relação de Ângelo de Lima com a estética desenvolvida pela PoEx, resgato este “SONETO SOMA 14X” de Ernesto Manuel de Melo e Castro, poeta que, juntamente com Ana Hatherly, levou adiante o engajamento no movimento experimental. No poema de Melo e Castro a visualidade é característica maior e índice do conceito formal norteador da definição do soneto:

SONETO SOMA 14

14342

23306

41612

32216

50018

21254

14018

32414

31235

54122

30425

43313
51215
89353

(MELO E CASTRO, 1963: 38)

Acerca da Melopéia presente em “EDDORA ADDIO... MIA SOAVE!...”, afirma Piero Ceccucci:

Existem formas de glossolalias *Almeia, Azual, Dorta, Dorto, Balsame – a Campa – o Rocio* que, embora reconduzíveis a evidentes patologias psíquicas ou mentais, são capazes de inventar uma pseudolíngua que conserva seu significado semântico virginal, ainda que se dissolva a semiótica [...] e nutre-se de múltiplos processos sonoros associativos que, dissolvendo o material fônico representativo da linguagem codificada, recriam novos sons e sonoridades todas interiores ao sujeito (Edd’ora addio, que d’alado lidar, Dorta, Dorto, não choro no Orar Cicio, etc.), que remetem para uma espécie de ideófono pessoal, impossível de decifrar no exterior. É assim que o fruidor, como acontece com a poesia experimental do século passado, não é chamado a ler o significado, de resto não veiculado no texto em “formas legíveis”, mas a escutar na própria interioridade as pessoais imagens assim ativadas que se lhe formam na mente e na consciência, num jogo de sonoridades e de cores evocados.

(CECCUCCI, 2015: 92)

Outros poemas publicados no segundo número da revista *Orpheu*, bem como na antologia preparada por Herberto Helder, *Edoi Lelia Doura*, são: “Cântico Semi-Rami”, “Neitha-Kri”, “Ninive” e dois outros poemas sem título³. Em todos os poemas elencados são notáveis a *Fanopéia* e a *Melopéia* características de estilo de Lima.

Retomando o soneto “EDDORA ADDIO... MIA SOAVE!...”, importa ainda dizer que a dedicatória sela, para sempre, como espécie de metonímia do imenso legado modernista que representa a poesia de Ângelo de Lima, o vínculo de Lima com os poetas da revista *Orpheu*. A seguinte texto de Pessoa, que dialoga com a passagem supracitada de Herberto Helder sobre loucura e sintaxe, é capaz de sintetizar os diversos acolhimentos que teve a poesia de Ângelo de Lima durante o século XX português, desde *Orpheu* até *Poesia Experimental* e *Edoi Lelia Doura*:

Nós do *Orpheu* fazíamos, em nossa literatura, a expressão de estados complexos e contraditórios da alma, e o fazíamos através de uma linguagem complexa e contraditória também, em que, para devidamente se exprimirem idéas anormais, se empregava uma sintaxe anormal, epithetos que ninguém diria terem que ver com os substantivos que adjetivavam, e outros phenomenos assim. Ninguém sentiu a nossa verdade – a realidade de sensibilidade que, nova e nossa, trazíamos: o que todos sentiram foi a extravagância da expressão. E tivemos, então, os que riam de nós por nos não perceberem; e tivemos os que

³ Note-se que na revista que inaugura a PoEx, o único poema de Ângelo de Lima é o “EDDORA ADDIO... MIA SOAVE!...”, justamente o poema que vem acompanhado de dedicatória aos de *Orpheu*.

nos seguiram por nos não perceberem também. Estes últimos imitavam em nós precisamente o que em nós era exterior e por vezes accidental – o mesmo de que os outros riam.

(*apud* PIZARRO, 2007: 168-169)

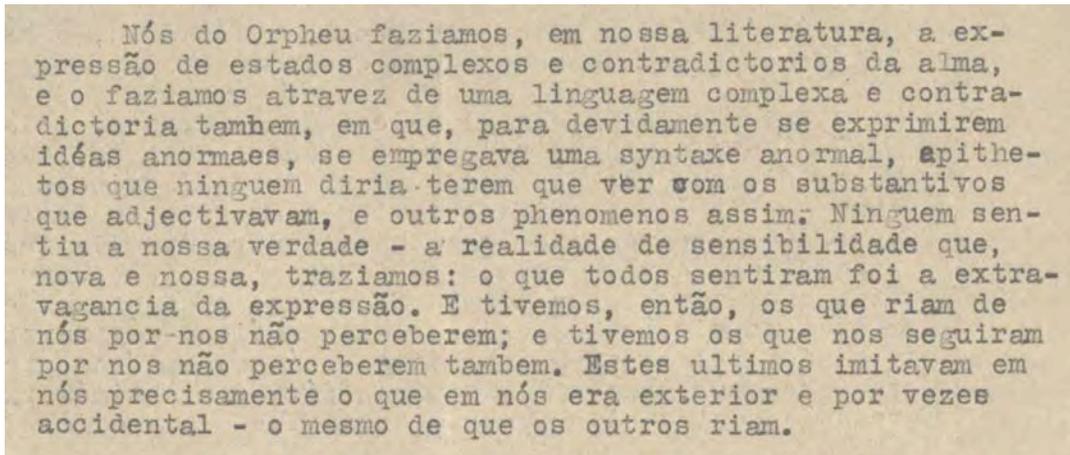


Fig. 5. Nós do Orpheu fazíamos, em nossa literatura
(BNP/E3, 76A-36v; pormenor)

A “extravagância da expressão”, que é indistinguível do que Pessoa verbaliza como “a nossa verdade”, é o elo maior entre os poetas que colocaram Ângelo de Lima no início de uma linhagem poética portuguesa dentro da qual o ordenamento lógico e o comportamento padrão deviam ser combatidos. Como bem pontuado por Sofia Narciso, os neologismos de Ângelo de Lima são uma subversão sintática que se inscreve na atualização vanguardista que o modernismo português valorizou, urdindo, assim, “no interseccionismo morfológico a originalidade nevrálgica pretendida por Pessoa” (NARCISO, 2015: 345). De fato, a conjugação de neologismos, arcaísmos, estrangeirismos e demais formas de sublevação da ordem natural do discurso, pode ser lida como uma espécie de loucura sintática e, portanto, como um ato duplamente subversivo. Ângelo de Lima certamente participa de uma tradição – cumpre evocar os franceses Antonin Artaud, André Breton, Rimbaud e Isidore Ducasse – para a qual linguagem e vida não se distinguem e na qual a loucura é percebida como um ganho de significação. Nessa tradição – que mais adequadamente poderia ser denominada como uma *tradição da subversão*, uma vez que há a retomada e conseqüente atualização por parte dos entusiastas das características que mais veementemente provocaram uma guinada na percepção de mundo – convém situar os grandes nomes da poesia portuguesa da segunda metade do século XX, tais como evocados ao longo do ensaio: Herberto Helder, Ernesto Manuel de Melo e Castro e demais companheiros de jornada, a considerar-se as abrangentes movimentações gregárias em torno da *Poesia Experimental* e da antologia *Edoi Lelia Doura*.

Bibliografia

- ARAGÃO, António; HELDER, Herberto (1964) (eds.). *Poesia Experimental*, n.º 1, Lisboa, abril.
- CECCUCCI, Piero (2015). “Um poeta que ‘não sendo nosso, todavia se tornou nosso’. Ângelo de Lima entre Simbolismo e Modernismo”, in *Revista Desassossego*, n.º 14, Universidade de São Paulo, pp. 86-100.
- GUIMARÃES, Fernando (2003). “Acerca da poesia de Ângelo de Lima”, in LIMA, Ângelo de. *Poesias completas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- HELDER, Herberto (2009). *Ofício cantante*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (2006). *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (2005). *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue.
- ____ (1985). *Edoi lelia doura: antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- LIMA, Ângelo de. *Poesias completas* (2003). Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (1984). “Poemas”, in *Orpheu 2 e outros escritos*. Lisboa: Hiena Editora.
- MELO E CASTRO, Ernesto Manuel de (1963). *Poligonia do Soneto*. Lisboa: Guimarães Editores.
- NARCISO, Sofia. “‘Estes Versos Antigos Que Eu Dizía’. A Tragédia de Ângelo de Lima no Contexto do Orpheu”, in *1915 – O Ano do Orpheu*. Steffen Dix (org.). Lisboa: Tinta-da-china, 2015, pp. 335-351.
- NEGREIROS, Almada (2015). *Orpheu 1915-1965*. Lisboa: Ática [Babel]. Edição comemorativa do centenário de Orpheu. Paginação feita sobre maquete original [1965] e concepção gráfica de José de Almada Negreiros.
- ____ (2005). *A invenção do dia claro*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PAZ, Octavio (1996). *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva.
- PESSOA, Fernando (2006). *Escritos sobre génio e loucura*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PIMENTA, Alberto (2003). *O silêncio dos poetas*. Lisboa: Edições Cotovia.
- PIZARRO, Jerónimo (2015). “Essa Besta: sobre Orpheu, Egas Moniz e Júlio de Matos”, in SEIXAS, Cid e EYSEN, Adriano (org.). *Orpheu em Pessoa. Simpósio Internacional 100 anos da Revista Orpheu. Fernando Pessoa e as poéticas da modernidade*. Recurso eletrónico, com modo de acesso através de: <http://issuu.com/e-book.br/docs/orpheu>. Feira de Santana: Editora Universitária do Livro digital, e-book, pp. 13-42.
- ____ (2007). *Fernando Pessoa: entre génio e loucura*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- POUND, Ezra (1990). *ABC da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo, Editora Cultrix.
- ROQUE, Jorge (2014). “Uma escada que sobe pelos degraus de ti”, in *Cão Celeste*, n.º 6, Lisboa, novembro, p.17-20.
- SÁ-CARNEIRO, Mário (2015). *Em ouro e Alma: correspondência com Fernando Pessoa*. Edição de Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta da China.
- SENA, Jorge de. “Poesia Portuguesa de Vanguarda: 1915 e Hoje”, in *Estudos de Literatura Portuguesa III*. Lisboa: Edições 70, 1988, pp. 107-123.
- SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von (2000). *The Ages of the World*. Tradução de Jason M. Wirth. Albany: State University of New York Press.

Algunas apreciaciones sobre la conexión entre heteronimismo, poema y mística

Óscar de la Torre*

Keywords

Heteronyms, Poem, Mysticism, Autobiography, Julio César Galán, Fernando Pessoa, Antonio Machado.

Abstract

The construction of a self implies a process of ascesis and union with oneself. Regarding heteronyms, that mystic path is resolved throughout several texts using different styles in the shape of Julio César Galán by means of the others we were and could be. Finally we bring up the figures of Fernando Pessoa and Antonio Machado in order to expose differences between heteronyms and their processes.

Palabras claves

Heterónimos, Poem, Misticismo, Autobiografía, Julio César Galán, Fernando Pessoa, Antonio Machado.

Resumen

La construcción de un yo propio conlleva un proceso de ascesis y de unión con uno mismo. Ese proceso místico se resuelve en el caso de la heteronimia por medio de los textos creados desde diferentes estilos en la figura de Julio César Galán; por medio de los otros que fuimos y que pudimos ser. Finalmente, se traen a colación las figuras de Fernando Pessoa y Antonio Machado para exponer algunas diferencias entre las distintas heteronimias y sus desarrollos.

* Investigador en el Centro de Investigaciones Sociológicas.

El heteronimismo como autobiografía

El heteronimismo conlleva la adquisición de distintos niveles que constituyen la identidad integral. Así nos los explica el escritor Julio César Galán, creador español de varios heterónimos, a través de Jimena Alba y su *Introducción a la locura de las mariposas*: “El Yo absoluto: la destrucción de la identidad sociocultural, de sus ideales, de sus ideologías, de todos sus lastres (cambiarse de nombre, algunos místicos lo hacían); ir hacia los yoes que fuimos, nuestra búsqueda del tiempo perdido; crearse una comunidad literaria (la intranimia¹); los yoes posibles más el tú presente (la autobiografía). En fin, crearse y parirse” (ALBA, 2015: 102). Como la realidad, múltiple y diversa, la identidad se muestra de ese modo y también el texto poético lo lleva a cabo ya que las diversas reescrituras reflejan todas las estratificaciones textuales. Los versos llevan a otros versos, del mismo modo que las identidades llevan a otras identidades. Los límites del poema son tratados como una ficción porque, en realidad, no representan una verdad incuestionable ni un ámbito definitivo, como ejemplifican, entre otros ejemplos, los poetas que seleccioné para *Limados. La ruptura textual en la última poesía española*. Esos autores:

[...] indican la salida de la concepción del poema como espacio cerrado y lineal. La diseminación de un texto rectilíneo en una pluralidad de sentido, transformándolo en recreaciones que el lector debe integrar. En cada texto hay una labor oculta de recomposición, a veces palpable en borradores, notas y revisiones que dan cuenta de su proceso genético, dando lugar a una serialización de espejos sobre el poema último.

(DE LA TORRE, 2016: 75)

Los heterónimos constituyen asimismo una salida de la identidad cerrada y lineal. Tenemos unos textos posibles y unos textos reales, así, tenemos unos Otros posibles y unos Otros reales. Hurgar en las zonas ocultas de la identidad equivale a la exploración de las franjas íntimas del poema. El deseo de indagación de la alteridad del poema es paralelo a la poemática: “Atrévete a desear al Otro por sí mismo”, nos apunta el ensayista César MORENO (1998: 78), con una observación que podríamos parafrasear como “Atrévete a desear al Poema por sí mismo”. Como el movimiento del corazón, la unidad tiende a multiplicidad, la homonimia se inclina hacia la heteronimia y viceversa. Una de las pretensiones del heteronimismo, desde un punto de vista general, reside en aceptar lo múltiple para ejercer lo unitario. Estas experiencias de desbordamiento de la identidad permiten a sus autores acercarse a la ausencia de lo personal (en cuanto a ego). Para Foucault,

¹ Este nuevo concepto lo he denominado del siguiente modo: “la intranimia podría verse como la historia de los heterónimos, sus relaciones, el desarrollo de sus vidas y desde el punto de vista del creador, nos hallaríamos en esa intersección de conciencia y existencia, ya que la creación literaria y el conocimiento de uno mismo no es más que eso” (DE LA TORRE, 2013: 50).

“ponerse fuera de sí,” es una forma de volverse a encontrar al final, envolverse y recogerse en la interioridad resplandeciente” (FOUCAULT, 2008: 18).

Destruir la identidad para construirla; resolver las posibilidades de existir, reconstruir lo que ya no soy en lo que soy, despersonalizarse para personalizarse... Estos son los modos del heteronimismo de Galán y también de la mística (aunque por otros caminos). Siempre en la vuelta al marco personal hay una nostalgia del ser. Pero prevalece el anhelo de ir más allá de nosotros mismos, del nombre que nos dieron. En la propia mística y en el heteronimismo los pasos se manifiestan semejantes en cuanto a las concepciones de purificación, iluminación y unión o perfección. Ese último camino de perfección es doble: uno se dirige hacia Dios y otro hacia el levantamiento, construcción y abastecimiento de la propia identidad, aceptando contradicciones, paradojas, sentimientos, pensamientos y emociones ajenas.

La ascesis identitaria supone – en Julio César Galán – un proceso de limpieza de los frenos socioculturales, los cuales generan una identidad ajena, extraña y finalmente ignorante de ese yo “propio”; mientras que la iluminación en relación con el heteronimismo se sitúa dentro de la aceptación y desarrollo de los yoes que fuimos por medio de sus textos, y posteriormente nos encontraríamos con esa intranquía. Al fin y al cabo, el heteronimismo es la mejor manera de hacer real un personaje y, al mismo tiempo, el mejor modo de autobiografía. Para llegar a la identidad personal, al uno, a la unión, hay que asimilar la desunión, la nostalgia de lo perdido, aquello que fuimos y pudimos ser. Hacerse a sí mismo y recorrer la senda del heteronimismo.

Ahora bien, la creación heteronímica se refleja principalmente en los textos de cada personaje. En el caso de Julio César Galán, estos son: Luis Yarza, Pablo Gaudet, Jimena Alba y Óscar de la Torre. Galán los define así a través de su heterónima Jimena Alba:

Así, Luis Yarza vino de la necesidad de fe en lo sagrado; Pablo Gaudet procede de lo jovial, de la broma, del juego, de la euforia y el desenfado; y Jimena Alba llegó de la juventud perdida, de sus aptitudes, de sus ideales, de sus timos y de una frase que me repito en algunas ocasiones nostálgicas: “lo único que nos quedó de la juventud fue la música y sus canciones”. Si quiero volver a aquella etapa vital me pongo de The Ramones, The Clash, Patti Smith, Nirvana, Smashing Pumpkins... y me desprendo de mí, de la madurez y sus genuflexiones. De este modo, entro en Jimena Alba y empiezo a tirar del hilo. Sin embargo, los heterónimos también son los textos (el deseado estilo). Estos dos estratos forman esta clase de juego de espejos.

(ALBA, 2015: 102-103)

Reconstrucción y reescritura. El camino del restablecimiento es el camino del ascenso: “La mística, en definitiva, te dice que tú vuelvas a ser lo que siempre has sido” (TOSCANO y ANCOCHEA, 1998: 35). Por eso, los otros encarnan los otros de uno mismo. Sí, pueden ser la reunión de nuestro pasado, el intento de fosilizarlo;

aunque también esos otros vienen de otras vías: representan la asimilación de las distintas contradicciones humanas o la hechura por medio de una senda de perfección hacia una identidad propia, conformada por sí misma, con el esfuerzo que conlleva ese proceso. Por un lado, la propia esencia. ¿Trascenderse mediante la ficción? Por otro, identificarse. Llegar a ser desde lo completo, desde la conjunción y la asimilación del pasado en el presente. Recoger los otros que uno fue: recuerdos e identidad. Rescatar la memoria a través de los heterónimos, aceptarlos mediante el proceso de creación; el texto como espacio de fusión de lo pretérito, identitario y creativo. Por lo demás, es posible ir más allá y decir lo siguiente: “Escribir no para recuperar el tiempo perdido, sino para inventar otro, ganado” (PETIT, 2000: 86).

La superación del yo estándar, oficial, normalizado, por medio de la ficción, entendida como tiempo ganado, invención que no cae en la trama de la novela, fantasear que descubre un viaje a la identidad propia: “La literatura, para Freud, es una argamasa de los planos real y ficticio que permite recobrar las represiones y deseos imposibles e intangibles, para ofrecerlos en una representación convincente y creíble. La literatura, por tanto, es el escenario para ser lo que se desea ser” (MUELAS, 2010: 15). Para Julio César Galán, la concepción del heteronimismo es la siguiente: un medio identitario que puede servir para reconquistar, en un primer momento, los otros que fuimos, con el fin posterior de ejercitar esa invención en lo que pudimos ser... Asumir los contrasentidos y las paradojas, y proyectar la arquitectura de un yo personal y original en cuanto a suma de otros y de uno mismo, con vistas a una unión final.

Las discordancias vienen de aquello que fuimos. Hay sentimientos, pensamientos, sensaciones, etc., que nos extrañan (nos sentimos ajenos a ellos) y para catalizar eso re-creamos las personas que existimos una vez y que pudimos ser (un Funes el memorioso entrecortado). Así, “la vida humana se convierte, ella misma, en ascesis [...], en purificación [...]” (TOSCANO y ANCOCHEA, 1998: 18). Y añado unas palabras prestadas de Enrique Vila-Matas para perfilar mejor aquello que señalo: “Borges tomó de esas *vidas imaginarias* de Schwob la idea de que tanto el conocimiento como la imaginación sirven como caminos para acceder a una persona, ya que las biografías no dejan de ser mezclas de los datos reales con los ficticios” (VILA-MATAS, 2011: 2).

La degradación de la identidad deriva de la conciencia de la misma como producto social, con todos sus lastres; y de una serie de imposiciones concretas, como el nombre propio (u otras actitudes culturales más generales). También proviene de las diferentes creencias religiosas: “Señalo a mi auditorio esta curiosa fractura que nos convierte en dos seres: el ser oficial de los papeles y el ser real pero misterioso que ningún documento recoge y que de hecho ninguna apariencia señala” (ROSSET, 2007: 7). Existen diferentes formas de llegar a la unidad con uno mismo; una de ellas es el heteronimismo, ya que por medio de distintos poemas y rostros resulta posible alcanzar una conciencia de plenitud.

En efecto, los heterónimos son los poemas (LOURENÇO, 2006), eso es indudable, pero para llegar a esas textualidades resulta necesario un proceso de aceptación de contradicciones y paradojas de los otros posibles, de las vallas culturales y sociales, de concienciación extrema del tiempo y de transformación en uno mismo por medios de la otredad. Sólo así resulta viable ir hacia la pluralidad identitaria con el fin de llegar a la unidad (lo mismo ocurre con el proceso místico). Cuando los otros se conjugan con el contorno unitario, irradia ya el descenso, pues ya se ha realizado ese movimiento ascendente que supone toda inclinación espiritual. En este sentido, estamos dentro de una mística materialista que se bifurca en los personajes, en su construcción, con un trasfondo autobiográfico (*lo que pudimos ser...*) y con un fondo ficcional basado en la proyección de esa posibilidad de vidas no vividas. Vivir en las perspectivas de las probabilidades existenciales, los destinos que no se produjeron; ser todos aquellos que pudimos ser, evitar el fracaso de existir; pasar los límites del yo, de aquel yo, para ser este Yo.

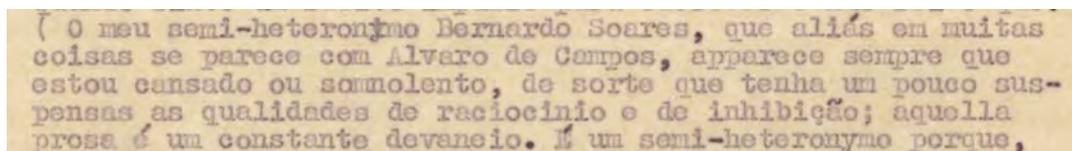
La disolución de una identidad recibida para la formación de una identidad integral implica una vuelta al origen por medio de lo literario. El arte surge como parche a la existencia. Por eso, la mutación de lo nominal resulta básica: “¿Qué significa cambiar de nombre? Algo de trascendental importancia. Cambiar de nombre implica cambiar la esencia de lo que uno es, [...] adquirir el nombre de lo que uno quiere llegar a ser” (TOSCANO y ANCOCHEA, 1998: 54). El cansancio del mismo yo de siempre (“Sucede que me canso de mis pies y mis uñas | y mi pelo y mi sombra. | Sucede que me canso de ser hombre”, nos dijo Pablo Neruda, en “Walking Around”), el resonar del mismo nombre habitual nos fuerza a nomadear por otros cuerpos. Por eso, como Blas Matamoros apunta: “La memoria es el espacio en que se atesoran los recuerdos, las fantasías retrospectivas y los olvidos que se atribuyen al yo. No soy porque actúo, ni porque pienso. Recuerdo, luego existo. Soy quien recuerda haber sido” (MATAMOROS, 1998: 19). Nuestra ascesis consiste en recuperar aquello que en apariencia no se puede rescatar (pasado) e inventar lo posible (futuro), es decir, crear el presente. Sin embargo, no hay que confundir biografía con autobiografía, no hay que confundir caracteres con personajes, ni sensaciones con heterónimos.

Ahora toca aludir inevitablemente a la discontinuidad, los claroscuros y las mixturas de los recuerdos, su ficcionalidad, ¿su ficcionalidad? Empecemos por aquí: “La imaginación no sólo se relaciona con la memoria y los recuerdos pasados, sino que también forma parte de la expectación sobre el futuro” (Vite, 2012: 6). El recuerdo de quienes fuimos, el momento determinado de una edad, su pérdida, la pequeña verdad de esta. Sólo después viene la ficción. Conservar las experiencias de aquel rostro con su manera de ser para saber que el pasado nos hace vivir el presente: “Pero yo había vuelto a ver una u otra de las piezas que había habitado en mi vida y terminaba por recordarlas a todas en las largas ensoñaciones que

seguían a mi despertar” (PROUST, 2000: 15). Pero, ¿por dónde empezar? ¿La infancia? ¿La adolescencia? ¿La primera juventud? Y qué decir del futuro incierto, aún más nebuloso, más ilógico, más discontinuo. Podría creerse que en el fondo es una cuestión de nostalgia, de melancolía, sin embargo, resulta que es una forma de descargar lo real en lo ficticio, y viceversa, de confundirlo hasta que sepamos de lo veraz. Rememorar significa doblar la imagen de quienes existimos, es decir, revivirnos. La vida reconstruida por medio de la vía heteronímica en un camino purgativo, iluminativo y unitivo ya que el único pasado que queda se encuentra en las palabras.

Otras místicas, otros textos, otras alteridades

Esta acción significa erigir la totalidad de un yo, ascender por nuestro pasado, saborear el presente sin nostalgia e inventar el futuro. Aquí residen algunas diferencias con la concepción heteronímica de Fernando Pessoa. Citemos algunos ejemplos muy conocidos, el del semi-heterónimo, Bernardo Soares. Según Pessoa: “O meu semi-heterónimo Bernardo Soares, que aliás em muitas coisas se parece com Álvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as faculdades de raciocínio e de inibição; aquela prosa é um constante devaneio” (PESSOA, 1976: 98).



(O meu semi-heterónimo Bernardo Soares, que aliás em muitas coisas se parece com Álvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição; aquela prosa é um constante devaneio. É um semi-heteronymo porque,

Fig. 1. De la carta de 13 de enero de 1935 a Adolfo Casais Monteiro (BNP/E3, 72-36^o; pormenor)

Más allá de las conexiones con la personalidad de Pessoa, Soares representa un fenómeno creativo basada en lo sensitivo. Por medio de sensaciones surge el personaje y sus textos; algo que ocurre también con el semi-heterónimo Antonio Mora. De un modo muy concreto nos lo dice el poeta portugués: “There is nothing, no reality, but sensation” [No hay nada, no hay realidad, sino la sensación] (Pessoa, *apud* ORDOÑEZ, 1991: 61). Poetizar los yoes-emociones. Así se produce, en Pessoa, una despersonalización y un drama en gente. Esta creación heteronímica es diferente a la anteriormente comentada, la cual pues se produce por despojamiento y voluntad (podríamos decir ¿un vitalismo sin gente?), por una mística sin fe, por la vía de la sensación. Mientras que la otra una ocurre por una mística propia, por la recuperación del pasado y la invención del futuro.

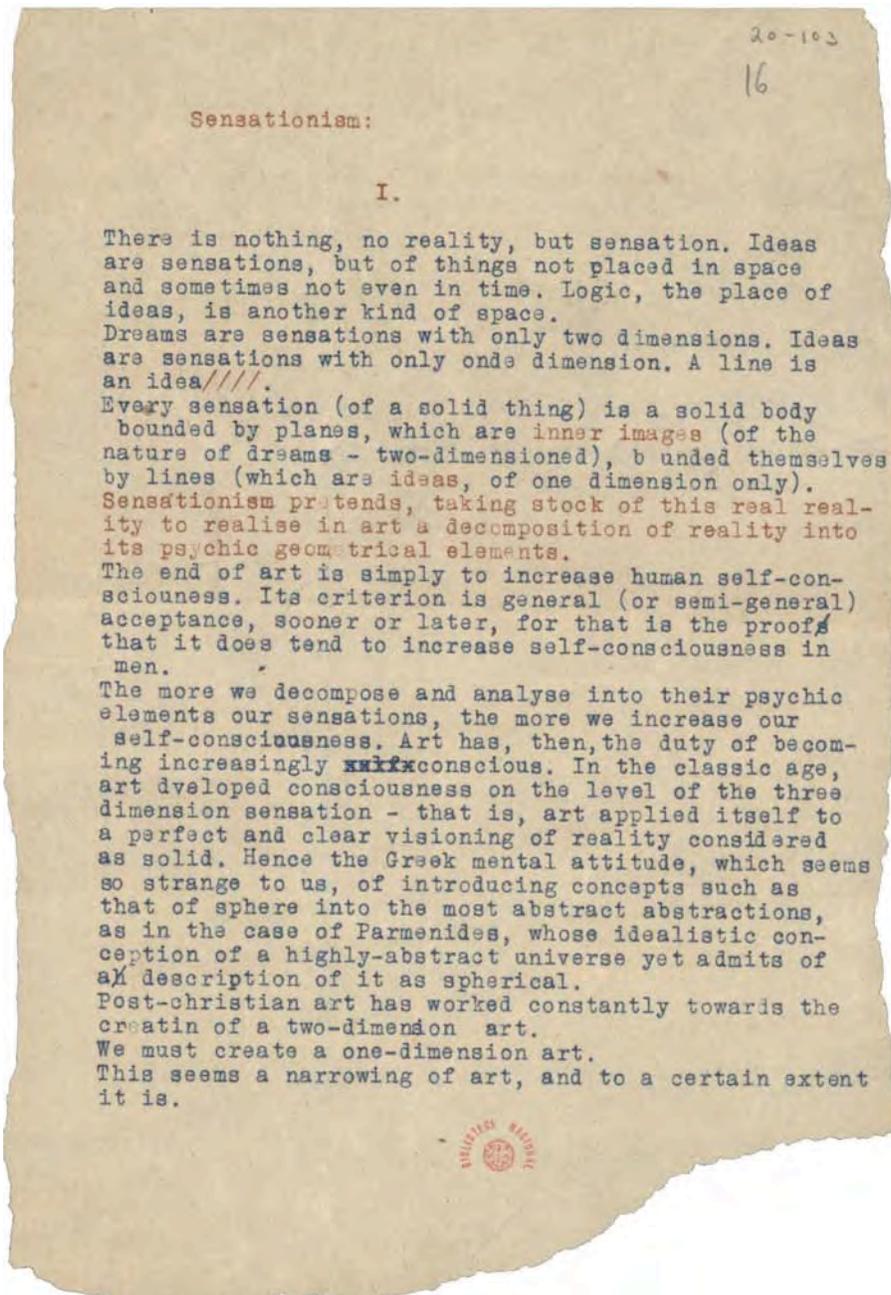


Fig. 2. Fernando Pessoa, escrito sobre sensacionismo
(BNP/E3, 20-103; cf. *Sensacionismo e Outros Ismos*, 2009)

Si el texto constituye un mosaico de citas, la identidad significa un *puzzle* de yoes. Sin embargo, en Pessoa, desde “Ficciones del interludio” y “Aspectos” (ver PESSOA, 2012), es decir, desde los textos preliminares a las obras heterónimas, hay un intento de recuperación de sí mismo, de cansancio de los otros. La reafirmación de un Yo que, por otra parte, se haya irremediamente perdido, debido a la irreversibilidad del proyecto emprendido. A veces, esos yoes se integran plenamente en la ficción cuando son heterónimos; otras, deambulan entre lo evocado y lo vivido; y en algunas ocasiones se convierten en los complementarios de uno mismo. Pero hay algo que los une: “desentrañarse a sí mismo a través del ser del propio lenguaje” (DIÉGUEZ, 2012: 19). Para Adolfo Casais Monteiro, Pessoa era “un poeta metafísico” ya que realizaba “una búsqueda que se sitúa más allá de las formas pasajeras de la apariencia” (Casais Monteiro, *apud* DIÉGUEZ, 2012: 101). Estamos de acuerdo, pero para nosotros la razón es diferente: Pessoa es un *místico* porque requiere de una unión consigo mismo y de una ascesis que significa una construcción del yo propio. O en palabras de Antonio Machado: “un comienzo de reforma según el espíritu, y una fecunda y vitalísima corriente espiritual opuesta al letrismo inerte de los profesionales y del vulgo” (GONZÁLEZ, 1989: 134).

También Antonio Machado se da a la otredad con sus apócrifos o complementarios. El *spectacle de soi* de la estética simbolista, coexistente con la contemplación del yo y a la fragmentación lírica, define asimismo lo heterogéneo del ser. Algo que constatamos en un texto ejemplar del libro *Los complementarios*: “Mi sentimiento no es, en suma, exclusivamente mío, sino más bien *nuestro*. Sin salir de sí mismo, noto que en mi ser vibran otros sentires, y que mi corazón canta siempre en coro, aunque su voz sea para mí la voz mejor timbrada” (MACHADO, 1989: 1310). Ese “mundo de los otros yo” también tiene cabida sustancialmente en la obra de Machado a través de Abel Martín y Juan de Mairena, pero no como una contraposición (ahí estaban Álvaro de Campos y C.^a, además de Fernando Pessoa), sino como los otros de uno mismo.

Habría que preguntarse: ¿qué forma de perfección, integración o conclusión son esos dos apócrifos? La respuesta nos la da Ángel González: “los versos – y las prosas – de Mairena y de Martín exponen las preocupaciones (e incluso ciertas experiencias) del hombre Antonio Machado con tanta o mayor fidelidad que los poemas de *Campos de Castilla*” (González, *apud* MUELAS, 2010: 88). Desde Juan de Mairena, como discípulo de Abel Martín, Machado no solo se distancia de su identidad y no solo complementa las obsesiones de su creación poética ortónima, sino integra en sí diversas textualidades, dando lugar a una mezcla intergenérica de diversos temas religiosos, políticos y literarios. Además, hay que señalar que todo este desvío, todo este palimpsesto identitario supone una exposición de sus preocupaciones reflexivas y filosóficas.

Juan Mairena supone un afianzamiento del diseño de la propia identidad machadiana a través del proceso de construcción de alteridades, de diálogo del ego

con el otro. En ese proceso dialógico se va de la unidad a la diversidad, del “yo” al “nosotros”. Entonces, el movimiento de esta reflexión equivale al de un círculo, al de una rueda por la conciencia, pues existe reflexión y retorno. Durante el proceso se genera agotamiento, por la limitación de esa conciencia hacia “lo otro inasequible”. Toda esa circularidad aporta el reflejo consciente de la otredad y cada otro, como espejo, devuelve un sentimiento muy cercano a la soledad y sus rémoras en forma de signos de interrogación. Pero a través de esta circunferencia también se muestra la creación de un perspectivismo que cierra la subjetividad y da paso a lo objetivo.

Hacia uno mismo: ascesis entre la memoria y el olvido

El proceso místico puede entenderse de distintas maneras, una de ellas consiste en reflejar la edificación personal, ya sea porque “nuestros antiguos yos no se pierden en cuerpo y alma, puesto que reviven en nuestros sueños e incluso, a veces, en estado de vigilia” (MAUROIS, 1958: 152). Pero en el centro de estas cuestiones de la memoria como ascesis, de unión no con Dios sino con el Yo, está lo paradójico: “Nuestro yo enamorado no puede concebir lo que será nuestro yo no enamorado, nuestro yo joven se burla de las pasiones de los viejos, que serán las nuestras cuando entremos en el haz proyector de la vejez” (MAUROIS, 1958: 152). El heteronimismo se presenta como un modo de resolución de lo paradójico. En este proceso, el ortónimo se convierte en un escalón más, en un medio más para llegar a una vivencia de unificación. Por esta razón, esa escala se transforma en algo vital, en un vivir antes de vivir.

Se trata de la renuncia de uno a sí mismo para ser uno mismo, y aquí el texto poético ejerce la trascendencia. La palabra se convierte entonces en purificación y la polifonía, en reunión del pasado y del futuro. Lo dramático es lo social, lo dramático está en no llegar a la identidad personal. El texto como espejo en el cual se recomponen los fragmentos de lo lejano y se lanzan las ficciones de lo venidero. De este modo, tal y como en los casos anteriores, el texto literario supone una re-creación, el punto cero, el origen. La desposesión a través de la palabra, la palabra como llama de amor viva, la palabra como espejo del alma de la identidad.

Dice José Angel Valente, en *Las palabras de la tribu*, que “El mundo secreto de la divinidad es para el místico judío un mundo de lenguaje” (VALENTE, 1994: 68). Los otros y uno mismo nos hacen alcanzar esa sacralidad. Tanto el poema como el heterónimo nos devuelven la experiencia de la memoria, restituyen el instante y, por lo tanto, nos conducen al sentido. En el *Koan* de la tradición zen se lanzaba la siguiente pregunta: “Antes de que tus padres te concibieran, ¿cuál era tu rostro original?” (GALLEGO, 2012: 445). Entonces, nos hallamos en la llegada a ese rostro original por medio de las otredades: el viaje ascético; la vuelta a la identidad personal desde esta mística materialista de la palabra (“Language is the revelation

of the other” (Eaglestone, *apud* BEILIN, 2007: 293); la identificación con la asimilación de los otros y uno mismo (unión). Los recuerdos, las sensaciones, los sentimientos y los pensamientos que tuvimos (que fuimos) se difuminan, se borran, se pierden. El tiempo y su conciencia nos impulsan hacia ese tránsito por la otredad (ya sabemos que sin lenguaje, no hay temporalidad). El tiempo ficcionaliza y la palabra autentifica cuando esos momentos quedan grabados.

Sabemos de la tenacidad del olvido, pero Severo Sarduy explica que “La escritura es el arte descomponer un orden y componer un desorden” (SARDUY, 1981: 20), y nosotros lo aceptamos, aunque de esta manera reformulada: *Descomponer la norma del olvido; componer el desorden de la memoria: cristalizar lo que pasa*. La memoria como lugar de imágenes, imágenes que provocan un cúmulo sensitivo y pensativo. La representación de ese presente continuo y la caza de ese ir y venir (nuestro movimiento místico por la identidad (otredad)). Nuestras preguntas, las que dejamos en el aire porque las verdades casi siempre son tristes: “¿Es que somos la imagen de una fotografía que alguien, bajo la lluvia, tomó en aquella plazoleta? ¿Somos acaso nada más que una imagen borrosa sobre un trozo de vidrio? ¿Ese cuerpo infinitamente amado por alguien que nos retiene en su memoria contra nuestra voluntad de ser olvidados? ¿Somos el recuerdo de alguien que nos está olvidando? ¿O somos tal vez una mentira?” (ELIZONDO, 1965: 84). Y las respuestas a estas preguntas: aún más en el aire porque-repetimos- las verdades casi siempre son tristes.

Bibliografía

- ALBA, Jimena (2015). *Introducción a la locura de las mariposas*. Madrid: Tigres de Papel.
- BEILIN, Katarzyna O. (2007). *Del infierno al cuerpo. La otredad en la narrativa y en el cine español contemporáneo*. Madrid: Libertarias-Prodhufi.
- BÉRGAMO, Mino (1998). *Anatomía del alma*. Madrid: Trotta.
- CID, Fernando J. (2015). "Poéticas del afuera", in *Revista Cronopios*, n.º 60.
<http://www.revistacronopio.com/?tag=poeticas-del-afuera-en-alejandro-cespedes-y-julio-galan>.
- DIÉGUEZ, Juan Alonso (2012). Tesis doctoral. *Fernando Pessoa o al geometría del abismo*. Madrid: Universidad Complutense.
<http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filosofia-Jalonso/Documento.pdf>
- DE LA TORRE, Óscar (2016). *Limados. La ruptura textual en la última poesía española*. Madrid: Amargord.
- ____ (2013). "Heteronimia e intranimia", in *Quimera*, n.º 358, pp. 49-50.
- ELIZONDO, Salvador (1965). *Farabeuf*. México, D.F.: Joaquín Mortiz.
- FOUCAULT, Michael (2008). *Pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-textos.
- GALLEGO, Vicente (2012). *Contra toda creencia*. Barcelona: Editorial Kairós.
- GAUDET, Pablo (2010). *¿Baile de cerezas o polen germinando?* Tenerife: Ediciones Idea.
- GONZÁLEZ RUIZ, José María (1989). *La teología de Antonio Machado*. Santander: Editorial Sal Terrae.
- LOURENÇO, Eduardo (2006). *Pessoa revistado: lectura estructurante del "Drama en gente"*. Valencia: Pre-textos.
- MACHADO, Antonio (1989). *Los complementarios*, en: *Prosas completas*. Madrid: Espasa Calpe; Fundación Antonio Machado.
- MATAMOROS, Blas (1988). "Introducción", *Por el camino de Proust*. Barcelona: Anthropos.
- MAUROIS, André (1958). *En busca de Marcel Proust*. Madrid: Austral.
- MORENO, C. (1998). *Tráfico de almas. Ensayo sobre el deseo de alteridad*. Valencia: Pre-textos.
- MUELAS, Marú (2010). *José Emilio Pacheco ante la heteronimia*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- ORDOÑEZ, Andrés (1991). *Fernando Pessoa, un místico sin fe*. México, D.F.: Siglo XXI.
- PETIT, Marc (2000). *Elogio de la ficción*. Madrid: Espasa.
- PROUST, Marcel (2000). *En busca del tiempo perdido*. Buenos Aires: Losada.
- ROSSET, Clement (2007). *Lejos de mí. Estudio sobre la identidad*. Barcelona: Marbot Ediciones.
- SARDUY, Severo (1981). *Cobra*. Barcelona: Edhasa.
- TOSCANO LIRIA, M; ANCOCHEA SOTO, G. (1998). *Neoplatónicos místicos, místicos neoplatónicos: de Plotino de Ruys Broeck*. Madrid: Etnos.
- VALENTE, José Ángel (1994). *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets Editores.
- VILA-MATAS, Enrique (2011). "Marcel Schwob hacia Samoa", in *El País, Babelia*, 7 de mayo.
<http://www.enriquevilamatas.com/textos/relschwobm1.html>
- VITE, Edgar (2012). "Por los caminos de la memoria en la obra de Marcel Proust", in *Estudios*, n.º 101, vol. X, pp. 35-52.
- YARZA, Luis (2008). *Gajo de sol*. Cáceres: Diputación de Cáceres.
- PESSOA, Fernando (2013). *Libro del desasosiego*. Traducción de Antonio Sáez Delgado. Valencia: Pre-Textos.
- ____ (2012). *Plural como el universo | Plural como o universo*. Edición bilingüe, traducción y notas de Jerónimo Pizarro. Medellín: Tragaluz.
- ____ (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edición crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (1976). *Obras em Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

Onde Estás, Mamã? O império, longe de Pessoa, longe dos Claridosos

André Corrêa de Sá*

Keywords

Fernando Pessoa, *Mensagem*, Jorge Barbosa, *Claridade*, Portuguese empire.

Abstract

This paper intends to explore the dialogue between Fernando Pessoa (the author of *Mensagem*), Jorge Barbosa (the *Claridoso*) and the Portuguese empire. I will suggest that the concept of maternal *holding* and the announcement of imperial collapse developed by these authors can contribute to a better understanding of the relationship that their poetics have with the imperial system.

Palavras-chave

Fernando Pessoa, *Mensagem*, Jorge Barbosa, *Claridade*, império português.

Resumo

Este trabalho tem o objetivo de aproximar Fernando Pessoa (o autor da *Mensagem*), Jorge Barbosa (o Claridoso) e o império português. Sugere-se que o conceito de *holding* materno e o anúncio de colapso imperial desenvolvido por estes autores contribui para compreender melhor a relação que as poéticas deles mantêm com o sistema imperial.

* Universidade Federal de São Carlos.

[...] o nosso bando de gaivotas em roupão,
empoleiradas a tossir nos lemes e nas hélices,
aguardando, ao som de uma flauta que as vísceras do
mar emudeciam, os relinchos de um cavalo impossível.

António Lobo Antunes, *As Naus*

À cor da claridade do crepúsculo
por teres chorado no ventre da mãe
havia de nascer com os olhos abertos

Ruy Belo, "Fugitivo da catástrofe"

I.

"Jaz morto e arrefece o império de sua mãe" é a bela metáfora que Margarida Calafate Ribeiro (2004) emprega para evocar toda essa literatura que foi obrigada a lidar com o fim traumático do império colonial português e com o horizonte europeu que entretanto se foi constituindo.¹ Embora a imagem seja exata, bem como é exata a projeção simbólica que traduz (a "imaginação do centro" que tem sido longamente a nossa condição), vou neste ensaio sugerir que se invertam os termos dessa fórmula, para assim articular uma aproximação inédita entre Fernando Pessoa, Jorge Barbosa (que está aqui em nome dos claridosos²) e o império português. Em termos simples, quero com isto dizer que olharei para o império português não como o *filho* morto da mãe pátria, mas como a *mãe* imanente do Portugal futuro "aonde o puro pássaro é possível" (BELO, 2014: 266).

O meu ponto de partida está, portanto, na sugestão de que a relação de Fernando Pessoa e de Jorge Barbosa com o espaço imperial se vincula umbilicalmente à necessidade de ambos sentirem que esse império, uma *mãe* metafórica, teria de ser capaz de garantir o suporte necessário para o desenvolvimento psíquico e material do ser de amanhã, ou seja, o império teria de ser o objeto de *holding* que "segura, agarra, nos braços e no espírito, a criança que necessita de ser amparada na sua insegurança" (MATOS, 2007: 471).

E porquê esta comparação?

Antes de mais, há a coincidência temporal. Os poemas da *Mensagem* e da *Claridade* surgiram sensivelmente na mesma altura. Em 1934, ano em que Salazar é consagrado como chefe único dos destinos da nação, Pessoa publica aquele que

¹ Esta formulação remete, simultaneamente, para os versos do poema "O menino de sua mãe", de Fernando Pessoa, e para a escultura de Clara Menéres, intitulada "Jaz morto e arrefece o menino de sua mãe", que, em 1973, evocou a Guerra Colonial.

² Surgida na década de 1930, a geração dos Claridosos assinala o início do modernismo em Cabo Verde. Promovendo a emancipação cultural, social e política do arquipélago, os intelectuais organizados em torno da revista *Claridade* (Jorge Barbosa, Manuel Lopes, Baltasar Lopes, Gabriel Mariano, entre outros), procuravam dar expressão à consciência da caboverdianidade, denunciando e combatendo as difíceis condições de existência dos ilhéus.

ficará como o único livro em português lançado em vida pelo poeta; em 1936, ano seguinte à morte de Pessoa, a revista *Claridade* (que fora pré-anunciada em dezembro do ano anterior, com *Arquipélago*, de Jorge Barbosa, publicado com a chancela da Editorial Claridade e cujos poemas datavam de 1933) foi o primeiro raio de sol a dissolver as sombras soturnas do império português em África. Apelando à caboverdianidade, os claridosos infringiram os modelos europeus e assumiram-se como os usufrutuários das ilhas atlânticas. Paralelamente, este período correspondeu a um momento decisivo na economia e na política do Portugal do século XX. Foram anos de grande atividade governativa, em vários planos. O endurecimento institucional, ideológico e simbólico da ditadura; o primado da autoridade central; o corporativismo; e a reformulação da identidade portuguesa como instrumento do sistema imperial – todos esses pilares do regime salazarista tiveram efeitos na gestão das colónias.

A partir desse momento, o dossiê colonial foi totalmente revisto. Colonizadores e colonizados passaram a ser interpretados face à sua posição em relação ao espaço imunitário que o império assumia. Nas colónias, também *ali* passou a ser Portugal e em várias intervenções públicas Salazar tornou a defesa do caráter orgânico da metrópole e das suas possessões ultramarinas numa questão ontológica. Vender, alugar ou ceder a mínima porção desses territórios estaria terminantemente fora de questão, fosse qual fosse o motivo; mesmo que os textos legais não o ditassem, “não no-lo permitiria a consciência nacional” – de tal forma que não se imaginava qualquer circunstância por intermédio da qual a nesga europeia e as suas vastas extensões em quase todos os mares e continentes pudessem seguir destinos desirmanados (SALAZAR, 1946c).

Procuro demonstrar, nas páginas seguintes, que para Fernando Pessoa e Jorge Barbosa, o império e a sua utilidade para o futuro eram temas da ordem do dia, precisamente pelo modo como esse contexto colonial influenciava o modo de melhor organizar a vida dos seus súbditos. Embora convivesse com muitas outras correntes de pensamento, o pragmatismo político de Fernando Pessoa não esquecia que o “erro político fundamental tem sido julgar que pode haver uma política verdadeira; não há, há só uma política útil” (PESSOA, 1979: 79; cf. PESSOA, 2009: 140 [55I-35^r]). Útil, isto é: qualquer política colonial, para usar termos orgânicos tão caros a Pessoa, deveria estabilizar a fisiologia da nação, contribuindo para que esta saísse do nevoeiro. Jorge Barbosa, por seu lado, auscultando os passos do modernismo brasileiro e da geração que se uniria sob o signo do neorrealismo português, ia-se irmanando com o povo sofrido que era o seu, e a sua poética reclamava o espaço exclusivo da caboverdianidade.

Ao enquadrar a *Mensagem* – o poema apologético pessoano – numa comparação com os claridosos – os lúcidos mentores da emancipação caboverdiana –, tentarei concertá-los por meio de uma espécie de artéria *transatlântica*,

de modo a perceber se há algum espaço de continuidade entre eles; se se opunham, ou se se aproximavam, as respetivas visões acerca desse tema.

II.

Há um desespero visionário a embalar ambas as obras poéticas e, de modos distintos, esses poemas estão a pôr em causa a viabilidade desse império moribundo que o Estado Novo pretendia fazer ressurgir das cinzas, qual Fénix renascendo ao fim de quinhentos anos. De facto, o império não sai ileso dos seus poemas – eles são testemunhas antecipadas da sombra que em breve cairia, sobre o território ultramarino e sobre o salazarismo que o tornaria possível. Quando denunciam a incapacidade de ancorar o seu mundo na experiência viva do império – e dele precisam como espelho onde se reconheçam e onde estruturam o seu sistema de relações – estão, tal como aqui defendo, a informar o público português e o público cabo-verdiano da inaptidão do governo metropolitano para manter uma comunidade económica e linguística, muito menos espiritual, com os territórios sobre os quais reclamava direitos de posse e exploração.

Leio-o em Fernando Pessoa e em Jorge Barbosa. Nenhum deles tinha confiança na administração do teatro de operações do império. Mesmo que Pessoa (ou melhor, Bernardo Soares), no extremo oposto a Barbosa, seja desprovido de sentimento político ou social (PESSOA, 2013: 401), há entre a *Mensagem* e a *Claridade* um terreno comum.

A justaposição dos dois títulos é, por si só, significativa. Sem terem sido influenciados um pelo outro, apercebo-me de que ambos forneceram elegias pelo colapso imperial: sob a luz branca desse momento histórico e reagindo de formas diversas, ambos comunicam a impossibilidade pragmática de manutenção desse território de proporções titânicas inventado globo afora pelos heróis quinhentistas. É este, em síntese, o quadro de hipóteses que desenvolverei neste ensaio.

Graças à multiplicidade de contextos, visões e interpretações que esta comparação envolve, importa-me, primeiro, delimitar o alcance semântico dos argumentos que desenvolverei, nomeadamente em relação ao termo “império”. Se a categoria de imperialismo tem numerosas acepções, quando se trata do cosmo pessoano é essencialmente remetida para a promessa de um império cultural, cujas águas territoriais, como se sabe, ainda hoje testam os limites da célebre frase do *Livro do Desassossego* “minha pátria é a língua portuguesa” (PESSOA, 2013: 401).

É consensual que essa proposição, bem como as bases estéticas, visionárias e espirituais do Quinto Império pessoano e as suas conexões com o Padre António Vieira e com o atlantismo whitmaniano, forneceram vagas de comentários, interrogações e hipóteses tão canónicas quanto fecundas (entre numerosos outros exemplos, RAMALHO, 2008 e SEABRA, 1985). Mas esses fundos marinhos já foram esquadrihados milímetro a milímetro e, se eu me mantiver nesse tópico,

quaisquer comentários que queira anexar a esse conhecimento não passarão de banalidades. Consequentemente, não me focarei no empreendimento de gramáticos que Pessoa publicitou, mas darei a “império” a aceção do espaço de influência geopolítica, comercial e bélica com o qual António Salazar pretendia equilibrar as depauperadas finanças portuguesas herdadas da Iª República.

Quando Salazar chegou para pôr a casa em ordem, em 1928, talvez estivesse tudo por fazer; necessitava-se de novos mitos com os quais engordar o imaginário de um povo enclausurado num país de fronteiras que, se terrestres, se vêm a olho nu e são sempre com a Espanha e, se marítimas, têm sido desde o século XV um modo de orbitar pelo desconhecido. A questão colonial era vital para o programa salazarista, em termos económicos, sociais e políticos. Encontrar uma solução para a gestão dessas possessões era um ponto-chave do modelo económico através do qual Salazar pretendia consolidar a unidade nacional e remodelar o aparelho político de Portugal (TELO, 1994: 779).

Por um lado, a revalorização político-económica da presença portuguesa no eixo atlântico, promovida pelos autores do Estado Novo, tirou metodicamente partido de uma metáfora; por outro, ao traduzir uma ação financeira, essa revalorização também serviu para caucionar uma estratégia de resolução da crise nacional, estratégia essa que estaria fora do jargão que Fernando Pessoa aplicara na composição da sua mensagem, dedicada a um atlantismo de base estética. Como a larga maioria dos temas durante a ditadura, o imperativo imperial e o seu caráter não eram de modo nenhum discutíveis. Havia, sim, que revitalizar o império falhado, e era nesse sentido que Salazar, ao defender a “vocaçãõ ecuménica cristã dos portugueses para civilizar e evangelizar” (RIBEIRO, 2004: 120), estava no fundo a ensinar às nossas criancinhas e aos pais delas que as possessões ultramarinas estavam obrigadas (ou destinadas) a complementar a economia da metrópole, impondo a centralidade económica de um país que, na realidade, embora se imaginasse centro, não possuía senão um estatuto periférico, só existindo através das suas possessões coloniais (RIBEIRO, 2004: 40-41).

Foi esta a origem das cláusulas referentes à missão ultramarina do destino português e à soberania do Estado-nação colonizador incluídas no Acto Colonial de 1930 e na Constituição de 1933. O objetivo mais não era que o de tentar obter um rendimento certo ao reativar a tecnologia de exploração em que a política assimilacionista do republicanismo não apostara. Um dos melhores exemplos deste guião ideológico está no discurso proferido pelo ditador, em 1936, na Iª Conferência Económica do Império Colonial Português (1946b: 151); nessa ocasião, Salazar materializou o vocabulário que os ideólogos do regime escolheram para servir mais eficazmente os seus propósitos e foi assim que determinou, sem grande surpresa, que a solução lógica das dificuldades económicas nacionais teria de passar pela otimização de um mercado que estava à mão e seria facilmente manipulável: Lisboa, cartelizando as economias coloniais, passaria a agir como

árbitro financeiro de um moderno império, garantindo o escoamento das matérias-primas extraídas dos territórios africanos e abastecendo as colónias de produtos manufacturados, beneficiando naturalmente de um lucro razoável.

Mas não havia salvação possível, qualquer que fosse o vocabulário com que Portugal resistia à descolonização. Esse “temperamento colonizador” era, de forma maioritaria, ruído de fundo. Na prática, a melodia missionária do povo que se via como rosto da Europa ouvia-se muito menos do que as sereias do regime propagandeavam. Só para dar um exemplo, tal como nos informa Arnaldo França (1962: 15), os primeiros anos da década de 1930 tinham sido calamitosos em Cabo Verde: entre a estiagem, as epidemias, a proibição da emigração para os Estados Unidos da América e a decadência dos preços das exportações e da atividade do Porto de S. Vicente, pouco sobrou da estrutura económica. A fome e o desemprego tornaram-se endémicos.

Somando-se a esta falha essencial na gestão dos territórios, a partir da década de 1950, face à pressão internacional para conceder autonomia às colónias, o governo viu-se obrigado a revogar o Acto Colonial e a definir Portugal como um território pluricontinental e plurirracial, de que a mestiçagem era um emblema explícito. Mas os factos não o reportavam. Salazar podia saudar o grandioso povo lusitano com o mapa talismânico de uma gigantesca massa luso-tropical; Salazar até podia publicitar nos fóruns internacionais a originalidade do regime português face às outras tecnologias de colonização (a Belga, a Francesa, etc.), mas o estado de graça seria sol de pouca dura. Assim que em 1961 estourou a guerra em Angola e o processo de descolonização chegou ao ponto de não-retorno, essa ficção do português que recebera de Deus o direito à propriedade desses solos provou-se não passar de uma persistente ecolalia interior. Houve que regressar do naufrágio da identidade imperialista. Depois de abril de 1974, como Eduardo Lourenço conclui com a sua *psicanálise mítica do destino português* (LOURENÇO, 2009: 23-66), os portugueses teriam de se confrontar com a sua dimensão real: a massa que se achava dilatada em quase todos os mares e continentes não passava afinal de um corpúsculo periférico.

III.

Se esta asserção era positiva ou negativa, ou se Pessoa, com o seu Quinto Império tentou ou não chamar a atenção dos portugueses para esse facto são perguntas para as quais tento encontrar respostas neste ensaio. É meu objetivo, do que ficou exposto, interpelar hipotéticas relações estabelecidas entre as obras literárias de Fernando Pessoa e de Jorge Barbosa e o pragmatismo colonial que o Estado Novo então começava a formular, como método para organizar a autossuficiência da metrópole: ou seja, a fim de restaurar as finanças do país e *produzir batatas*. Começo, para isso, por remeter para o fragmento de Pessoa sobre *Mensagem* que

me deu o mote para esta comparação; nessa passagem, o poeta começa por justificar a alteração do título do livro, que primitivamente se chamava “Portugal”, concluindo, depois, com uma analogia de foro económico, numa espécie de aviso:

É sem dúvida necessário que haja quem descasque batatas, mas, reconhecendo a necessidade e a utilidade do acto descascador, dispenso-me de o considerar comparável ao de escrever a “*Ilíada*”. Não me dispenso porém de me abster de dizer ao descascador que abandone a sua tarefa em proveito da de escrever hexâmetros gregos.

(PESSOA, 1979: 53 [125A-25^r])

O significado deste quase-aforismo não é imediato, até pela pose *blasé* do poeta. Mas ficaria genuinamente espantado se essas “batatas” e o seu “descascador” saíssem da clareira da ironia pessoana (e de certo elitismo que sempre professou) na direção de uma pragmática social, através da qual, por exemplo, se caracterizassem as tensões entre colonizador e colonizado no seio do império português, nomeadamente as que opunham Lisboa ao arquipélago de Cabo Verde no começo da década de 30 do século XX. A menos que se proceda a uma leitura desviante de Alberto Caeiro, nenhum Fernando Pessoa se consagrou ao pastoreio dos rebanhos humanos do país onde se sentia tão definitivamente estrangeiro como em toda a parte.

No essencial as suas profecias são estéreis: Pessoa deixa-nos pouco espaço para uma autêntica esperança social, que talvez não fosse para ele de grande importância. De entre vários exemplos, temos pérolas como esta de um prefácio de Ricardo Reis: “Para que serve a liberdade às plebes? Para que lhes serve, supondo, de resto, que elas a possam obter e usar dela?” (PESSOA, 1966: 259 [21-24^r]). Estávamos em 1917, em plena Guerra Mundial, e no âmago desta violência sombria ecoa o bramido das assembleias de ociosos da *Pólis* ateniense. E temos outras pérolas, como esta do engenheiro Álvaro de Campos, em 1925, postulando que os operários “devem ser reduzidos a uma condição de escravatura ainda mais intensa e rígida que aquilo a que eles chamam a ‘escravatura capitalista’” (PESSOA, 2014: 527 [21-130^r]). E não é de todo impossível que António Mora, o filósofo discípulo de Caeiro, quando afiançava que da Grécia antiga se vê o mundo inteiro, talvez no fundo também estivesse a concluir, tal como o poeta da *Mensagem*, que os cidadãos são feitos para as *Ilíadas*; os restantes para as batatas.

A bem dizer, a atenção contemplativa deste vastíssimo ser pessoano nunca abandonou a corpuscular experiência do Eu. A servidão dos operários talvez facilitasse, como na Atenas clássica, a obtenção de uma situação mais propícia para o seu labor intelectual. A verdade é que no plano propriamente humanista, segura do seu génio e intermitentemente capturada pelo tédio, a comunidade de heterónimos sempre tendeu a bastar-se a si própria.

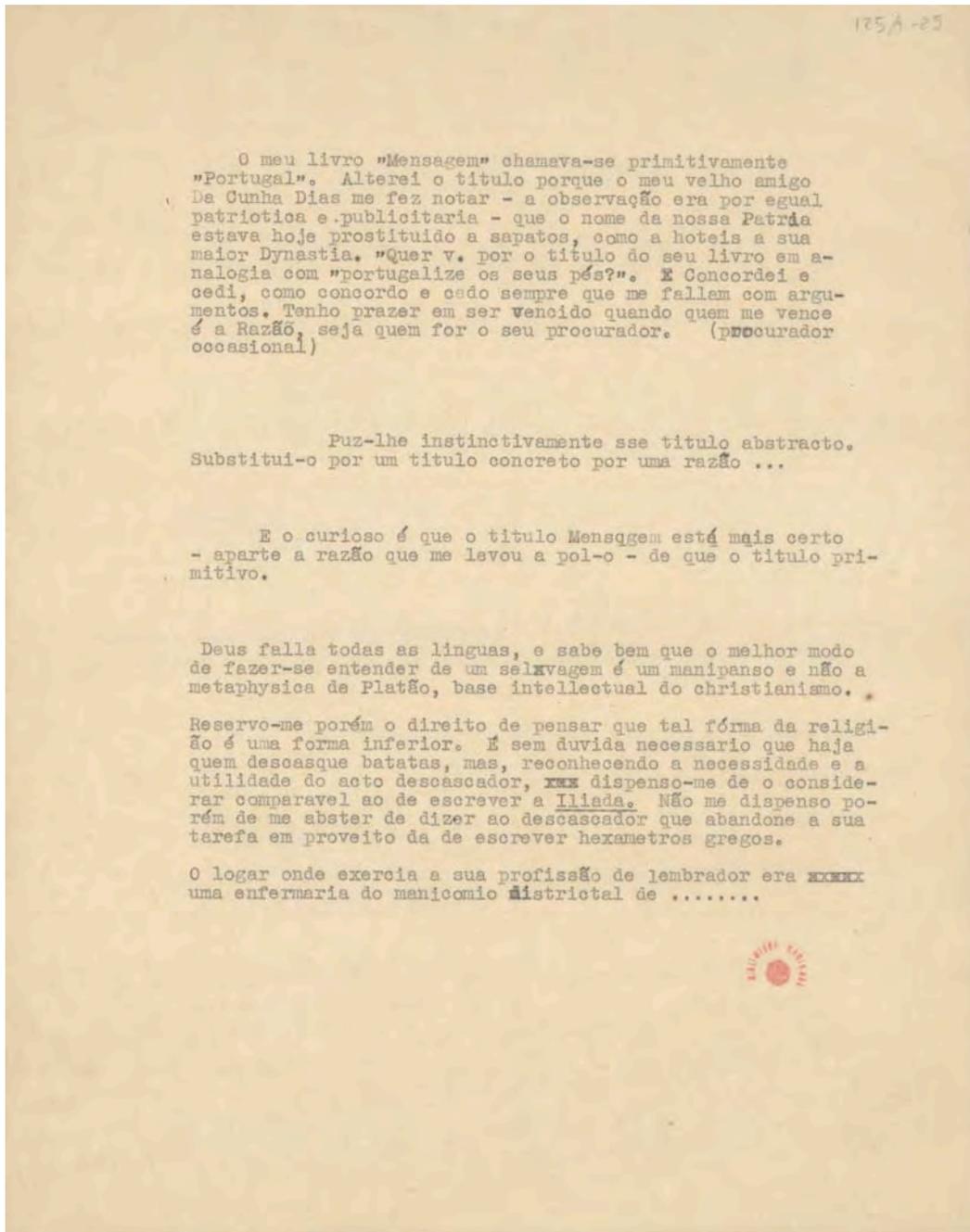


Fig. 1. BNP/E3, 125A-25

As epopeias não resistem a esse solipsismo. Embora Walter Benjamin ensine que o tédio profundo abastece a imaginação, desde que, com os românticos alemães, o sentimento do tédio se tornou sociológica e psicopatologicamente relevante, nos termos da procura de uma busca pelo infinito (SVENDSEN, 2006: 64), dele não germinaram muitas epopeias poéticas. Mesmo que em termos nacionalistas Pessoa se julgue num nível superior ao de Camões, é provável que, se tivesse redigido uma “Ilíada”, teria saído um texto de um realismo débil, com um Aquiles tardo-moderno, sem outro imperativo que não o de ser ele próprio e para quem a glória individual não faria qualquer sentido. Um Aquiles que nunca entraria em combate para chacinar Heitor. Essa sua epopeia tornar-se-ia símbolo, quando muito, de um martírio individual, símbolo de quem olha o mundo através de uma janela, e nunca de uma tragédia coletiva do homem, vinculada a um herói que enfrenta de pé a luz do mundo. Hipótese que o autor do *Livro do Desassossego* confirmou (e que confirmação!), quando confessava numa carta à mamã: “Talvez a glória saiba a morte e a inutilidade, e o triunfo cheire a podridão” (PESSOA, 2010: I, 475 [7-48^o]).

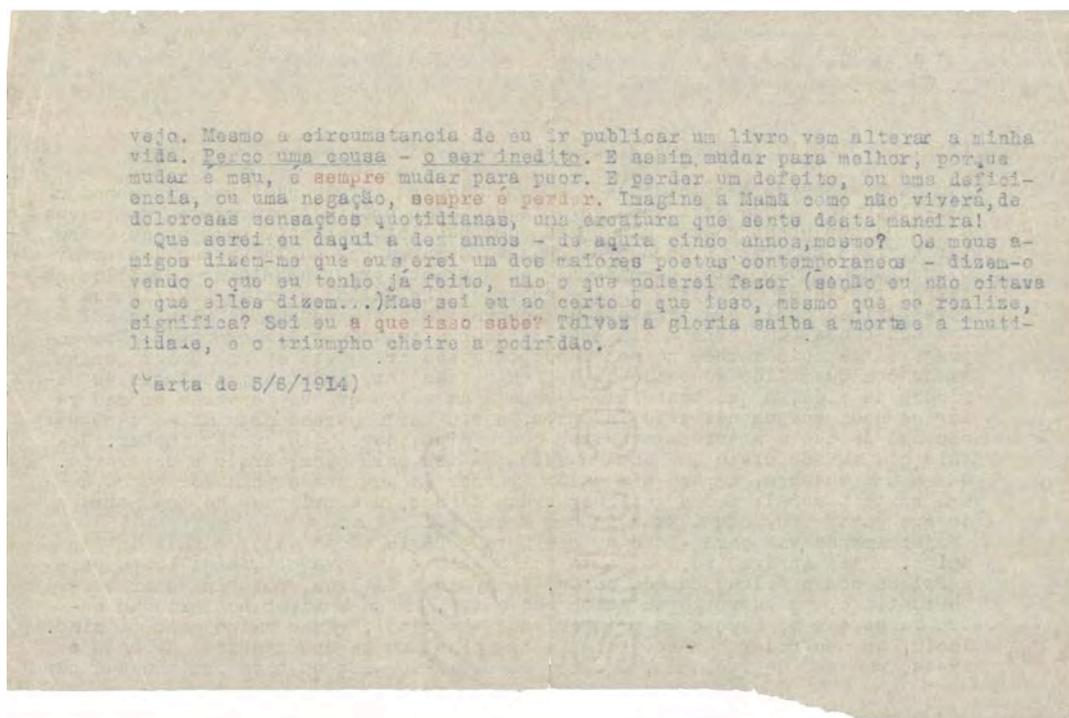


Fig. 2. BNP/E3, 125A-25^o

Como reexaminar a *Mensagem*, então?

O Quinto Império trata-se de um império verbal, uma fantasia transgressora por meio da qual a consciência romântica de Pessoa se projeta para além do vazio da realidade. Pertence a um plano substitutivo. E naturalmente, nesse primeiro nível, como em outros dos muitos labirintos pessoanos, a questão de fundo vai colocar-se nos termos de uma topologia do sujeito. A este nível, o que é o Quinto

Império senão uma tentativa para construir uma *significação pessoal* para a existência, uma técnica para escapar ao tédio intenso?

De qualquer modo, mesmo com toda a determinação neoplatónica e ocultista, e as debatidíssimas implicações com a situação existencial do poeta, o conceito de império em Fernando Pessoa (mesmo o de Quinto Império) não pode desvincular-se da reflexão económica a que está associado. De certa maneira, talvez se possa afirmar que a recomposição da alma nacional e as profecias imperiais, que se tornam quase formulaicas ao longo da *Mensagem*, representam uma recusa à estrutura comunitária da economia que o estado português organizou em torno da Expansão, desde que se rumou a Ceuta, e de que nunca abdicou. Como bem intuiu Onésimo Almeida (1993), o conceito de mito pessoano está claramente ligado ao de “mito político” de Sorel, e essa recusa traduziria um plano de ação proposto por Pessoa aos portugueses.

Mas o Estado Novo apropriou-se de Pessoa, moldando-o às suas necessidades. Depois de Camões, mitificado pelos liberais como um espelho coletivo em que refletiam as suas ansiedades românticas de glória e as angústias do exílio, Pessoa herdou esse turbulo no altar da alma lusitana. Em função de cumprir esse “aproveitamento *dinâmico* da tradição” que “chamasse o país às suas responsabilidades históricas” (FERRO, 1934: 8-10), o Estado Novo entronizou o poeta da *Mensagem* como o padroeiro moderno do futuro do império português. Enquanto o regime celebrava essa farsa heroica, o *outro* Fernando Pessoa, que ia saindo dos mistérios das arcas, foi sendo sacrificado como personagem-símbolo de uma tragédia individual que o inconsciente coletivo queria erradicar. Camões e os seus heróis ainda se confundiam com a pátria, mas o seu exílio fora convertido num ecúmeno, que em vez de pesar no presente, era seara duradoura para uma mentalidade nova.

Nesta ótica, o *Livro do Desassossego* tornou-se um modo de psicoterapia coletiva de toda uma nação que, pelo menos até ao colapso gravitacional do império em 1974, foi vivendo sobretudo sob uma imagem irrealista de si, como constata Eduardo Lourenço (2009: 51), uma nação que continuou a reproduzir-se como se houvera um império a povoar.

É por isso que no espaço circum-navegado da literatura contemporânea portuguesa, a alusão ao Quinto Império é também uma alusão ao Fernando Pessoa sebastianista, que arquitetou a *Mensagem* num revisionismo camoniano, por entre símbolos, avisos e preces. No seu sublime solilóquio, Pessoa ensaiou, com esse recado aos compatriotas, tão distante da vida de Camões, a didática para uma visão sobre esse espaço imperial que carecia de qualquer significado. “Anti-Lusíadas”, chamou-lhe Eduardo Lourenço, classificação que poderia servir de auxílio para compreender melhor a tão citada passagem do *Livro do Desassossego*: “Nada me pesaria que invadissem ou tomassem Portugal, desde que me não incomodassem pessoalmente” (PESSOA, 2013: 401).

Em certa medida, este dispositivo pessoano não só quis, como substituiu efetivamente *Os Lusíadas* na paisagem interior da nossa identidade. A imanência do seu poema tanto no Portugal metropolitano do Estado Novo como no Portugal descolonizado pós-1974 está aí para confirmá-lo, e até a nível astrológico e ritualístico. Mas é preciso não omitir que originariamente foi esse um ato de realização individual de um romântico entediado; ou seja, foi consequência de um antro mais doméstico e normativo do que propriamente comunitário. “Sou o Atlas involuntário de um mundo de tédio”, escreveu o poeta a Jaime Cortesão, em carta de 22 de janeiro de 1913 (1980: 89). Quando Jacinto do Prado Coelho afirma que “Castro Meireles teve razão” e Pessoa elaborou na *Mensagem* a “história trágico-marítima de si próprio” (2007: 38) está, de certo modo, a confirmar que é de um sonho íntimo que o poema se trata, da projeção da ânsia do ser sobre quaisquer limites físicos.

Por serem advento e consequência um do outro, Pessoa e a sua *Mensagem* autojustificam-se. Não há aqui radicalismo nenhum: a análise é a que ele próprio desenvolveu nos amplamente citados artigos sobre a nova poesia portuguesa publicados em *Águia*, em 1912. Nesta ordem de ideias, a figura do solilóquio (estou a pensar sobretudo no do Terceiro Aviso) torna-se um expediente justo para interpelarmos a forma desse templo para a consciência moderna, onde Pessoa incensa e não incensa o vento do futuro. Depois do Bandarra e de Vieira, a terceira profecia para os destinos da cultura portuguesa é a decisória. Cessando, por momentos, a dramatização em grupo, nela vai descer-se o véu da intimidade sobre o homem solitário que escreve à beira-mágoa. A passagem não parece ser das mais difíceis. Se até aí o poeta povoou o tédio de vozes, agora somos postos face a um “outro”, o tal “Encoberto” perante o qual o autor escreve, “um Deus mais ou menos posto em imagem” (STEINER, 2002: 101). E começarei precisamente por deter-me no aviso desses versos infinitamente dolorosos:

Quando virás, ó Encoberto,
 Sonho das eras portuguez,
 Tornar-me mais que o sopro incerto
 De um grande aneio que Deus fez?

(PESSOA, 2002: 81)

O “grande aneio” corresponde, no essencial, a uma atitude romântica (entediada, depressiva), e encontramos-lo em todos os poemas do livro, numa ética de transgressão e intensidade contínuas que procura extrair algum significado para essa vida. Sabe-se que Pessoa procurou por vários métodos de datação identificar-se com D. Sebastião, o que é um sintoma dessa procura. Mas talvez seja possível irmos um pouco mais longe na procura de uma imagem que traduza o sentido destes versos. O cenário do aviso parece expor-nos uma personalidade frustrada, dececionada, que “vive de projetos de tendência megalómana e perfeccionista, cuja

realização possa sanar as feridas, preencher buracos, vestir de folhas, flores e frutos a árvore esgalhada do seu passado” (MATOS, 2007: 472). Cioran está aqui presente, lembrando-nos que todos fugimos da grande catástrofe do nascimento, muito mais do que da morte (CIORAN, 2010). Se aceitarmos que neles se avisa – pelo apelo a esse campo de ilusão do “sopro incerto” – sobretudo sobre a dimensão da perda do *self*, não haverá, por isso mesmo, nestes versos, uma espécie de lamento pela morte do poeta?

A propósito da morte do poeta, permito-me, antes de continuar, uma breve derivação, perguntando-me se os versos épicos de Pessoa, ou os seus conselhos ao país, ainda resistem. Em que medida é que hoje ainda se pode ler a *Mensagem*? Ao fim de oitenta anos, e de novo em plena crise financeira e cultural, possuirá o poema algum traço, ainda, desse germe para a restauração da alma nacional? Pelo menos em certo sentido, a interpretação da *Mensagem* como advento e projeção de uma nação moderna foi servindo de palavra de passe para a inclusão destes poemas nos currículos escolares. Até porque esse desejo inesgotável de realização (“Portugal não é um país pequeno!”) tem sido um dos arquétipos mais duráveis do povo lusitano desde o século XV, quando, por um nexo de circunstâncias ímpares, os portugueses tiveram um papel mediador de consciências várias. Impulsionado pela missão de iluminar zonas incógnitas a um Ocidente ávido de poder, o agenciamento permanente de um salto em frente na direção do *sonho das eras* tem feito parte de um destino sempre desejado e que nunca foi realisticamente adquirido.

Em termos históricos, desde o tempo mítico dos descobrimentos onde inconscientemente os portugueses ainda se revêm, o supranacionalismo português nunca passou de um imenso vazio. Ser composto quase integralmente de água não era a menor das razões. Um número insuficiente de viventes para povoar tão largas extensões de território também não. Herdeiro aureolado de símbolos, alegorias e valores dos mais densos que o espírito humano produziu, o Quinto Império poderia limitar-se a uma coesão estética, pagã, até esotérica. Mas para os habitantes de um “país que o mar não quer” (é essa a bela e contemporânea sentença de Ruy Belo; 2014: 206), para todos os que, num globo pós-colonial, carregam nos ombros inúteis o ónus terrível de se verem como membros de uma “raça eleita”, o desplante visionário de Pessoa tem-se tornado um anátema. Camões e *Os Lusíadas* sempre simbolizaram uma memória vívida e experimentada das expansões marítimas de quinhentos, mas se limitaram a ser tropo do tempo exausto das Descobertas e das relíquias que sobejaram desse *mare clausum* de glória. Mesmo contando com a fantasia erótica da Ilha dos Amores, não há em *Os Lusíadas* a necessidade insaciável de transpor os limites do mundo físico.

É verdade que o eterno vate das ficções supremas de Portugal converteu-se num cético ao percorrer as feridas do império e assistir desolado ao seu processo de autocombustão. As críticas ao projeto expansionista eram muitas, tantas quantas as

defesas das suas qualidades. Mas é preciso ter em conta que aqueles tempos eram outros: entre o renascimento e os autos-de-fé, entre a vitalidade humanista e o terror da Santa Inquisição, o século XVI não ilustrou um manual do tédio. A épica podia então subsistir, e Camões cantou-a; mesmo quando a rouquidão o começou a desanimar nas estrofes derradeiras, não deixou de articular o tempo futuro.

A *Mensagem* é outra coisa. O sujeito é um poeta que anseia pelos artifícios do absoluto, numa Lisboa fundada por Ulisses. Novas “Ilíadas” seriam impossíveis, por mais batatas que os servos descascassem. Mais perigosamente do que o grande poeta renascentista, Pessoa aparelhou a preceito o navio da neurose pátria, fez-nos retomar a imagem de fundo da grande expansão e, com suprema ironia, atou-nos, aos portugueses atraídos pelo seu voltear, aos porões da última nau.

Mas este universo, tal como afirmei, é maioritariamente produto da projeção compensatória de um ego hiperativo, que lê na catástrofe uma possibilidade de escapar ao tédio profundo que o subjuga. *Mensagem* não se rege por nenhuma lei moral que pugne pelos consensos da “vida em comum”. Nem sequer imagina qualquer motivo para alargar as fronteiras físicas do mundo. A inquietação de Pessoa ajuda-nos, pelo contrário, a esclarecer o comentário de Sloterdijk sobre o “humor antimarítimo que funda a economia afetiva da maioria dos europeus da época moderna” (SLOTERDIJK, 2005: 265). Camões dar-nos-á um futuro sempre latente, mas, a não ser os que ele próprio ficciona, a poesia de Pessoa não antecipa os passos de ninguém.

Em relação ao ideário patriótico, a *Mensagem*, na verdade, sempre foi contraintuitiva, e este facto merece alguns comentários. Como qualquer outra ditadura, o Estado Novo punha em prática uma série de dispositivos de controlo. Quando Salazar premiou a *Mensagem* pela sua índole nacionalista, conferiu-lhe uma espécie de função panóptica, sob a perspectiva ultramarina da política pública. Mas os burocratas do império depreciaram o riso amargo da ironia de Pessoa. A sua análise do orgulho do povo português e da confiança no seu destino é muito menos transparente do que anunciam os expedientes ocultistas e a confiança na unificação da alma de Portugal. No seu círculo irrepreensível, *Mensagem* confina uma ação de retaguarda em relação àquela entidade disforme a que a cúpula lusitana dava os direitos de um império. Desde os primórdios, o programa de expansão europeu partia de uma prerrogativa anticontemplativa. O controlo dos novos mundos não se permitia o luxo de idealizações e deduções (SLOTERDIJK, 2008: 53) – exigia a experimentação concreta desse meio geopolítico; exigia marinheiros, mercadores, soldados; exigia, em suma, alguém que descascasse as batatas. Essa é uma solução admissível para o espaço iniciático que o poema configura, retrodatando-o até ao momento auroral do mundo globalizado para concluir da sua capital impossibilidade no caso português. À parte de qualquer vocativo divino, a expansão era sobretudo um fenómeno de investimento:

Quando os esquemas do comércio de risco se propagam universalmente – contrair créditos, investir, planificar, inventar, apostar, arranjar seguros, repartir os riscos, constituir reservas – surgem homens de nova têmpera, que querem criar a sua própria sorte e o seu próprio futuro jogando com as oportunidades e que desejariam não as receber já apenas das mãos de Deus.

(SLOTERDIJK, 2008: 54-55)

Esta explicação de Sloterdijk é a chave para entendermos o rancor longamente enraizado de “O Infante” e “Os colombos”. Só a constatação da ineficácia da empresa portuguesa da expansão justifica uma visão tão redutora sobre os futuros anunciados pela nova imagem do planeta marítimo. Ao contrário do que os poemas pessoanos parecem certificar, nos termos da geopolítica moderna, o surgir da terra, redonda, do azul profundo significou a célula estaminal do futuro e não o culminar desse império doado por Deus.

Espécie de Cavalo de Troia, a controversa *Mensagem* de Pessoa valeu-se de uma retórica que simulou aproximar-se do nacionalismo institucionalizado para expor a sua ironia crítica em relação ao apego nostálgico a um inventário de colónias que nenhum governo poderia conservar e que a história económica comprovava que, mesmo nos tempos áureos, nunca representou mais de um quarto ou um quinto do rendimento *per capita* da nação. A realidade foi precisamente essa: o investimento humano e técnico das expedições, e a extração das matérias-primas nunca geraram tantos benefícios, na produtividade nacional, como tem sido do senso comum. Portugal era somente um entreposto comercial – e os rendimentos do comércio, primeiro da Guiné e depois do Oriente, não bastavam sequer como penhor para o endividamento aos países estrangeiros, que nos forneciam todas as outras coisas, dos cereais ao mobiliário. Ano após ano, as fomes sucediam-se. António Sérgio conta que, em 1521, no auge do Império da Índia, a crise foi de tal ordem que “os pobres, correndo em bandos para Lisboa, caíam rendidos de forças pelas estradas, e ali jaziam sem sepultura” (SÉRGIO, 1979: 96).

De resto, como explicar o laconismo com que o poeta declara a Augusto da Costa, em *Portugal Vasto Império* (um inquérito jornalístico sobre o colonialismo português), que, embora as colónias fossem uma vantagem, “Para o destino que presumo ser o de Portugal, as colónias não são precisas” (PESSOA, 1979: 100 [125B-34^r])? Esse axioma seria consequência de um juízo simultaneamente moral e comercial, suficientemente lúcido para perceber que:

Ainda, pois, que uma expansão ou federação futura nos convertesse em grande nação – sem o que se não pode ser uma grande potência económica –, nossa acção nesse campo seria sempre limitada pela de núcleos não só quantitativamente superiores ao nosso, mas ainda preparados tradicionalmente para o exercício dessa espécie de influência.

(PESSOA, 1979: 100 [125B-34^r])

Por isso não faz sentido reagir com perplexidade às respostas que Pessoa elabora para esse inquérito, embora fosse uma espécie de contradiscurso ao foco que o governo voltava a dar às colónias. Para alguém para quem a existência de Lisboa não podia ser demonstrada, a realidade das colónias deve-lhe ter parecido mais um desses horizontes da experiência moderna que um dos aforismos de Fernando Pessoa torna absolutamente atuais: “Men are prone to take dreams for things, false things for things true & to hold reality by nothingness” (PESSOA, 1968: 203 [25-55^r]).

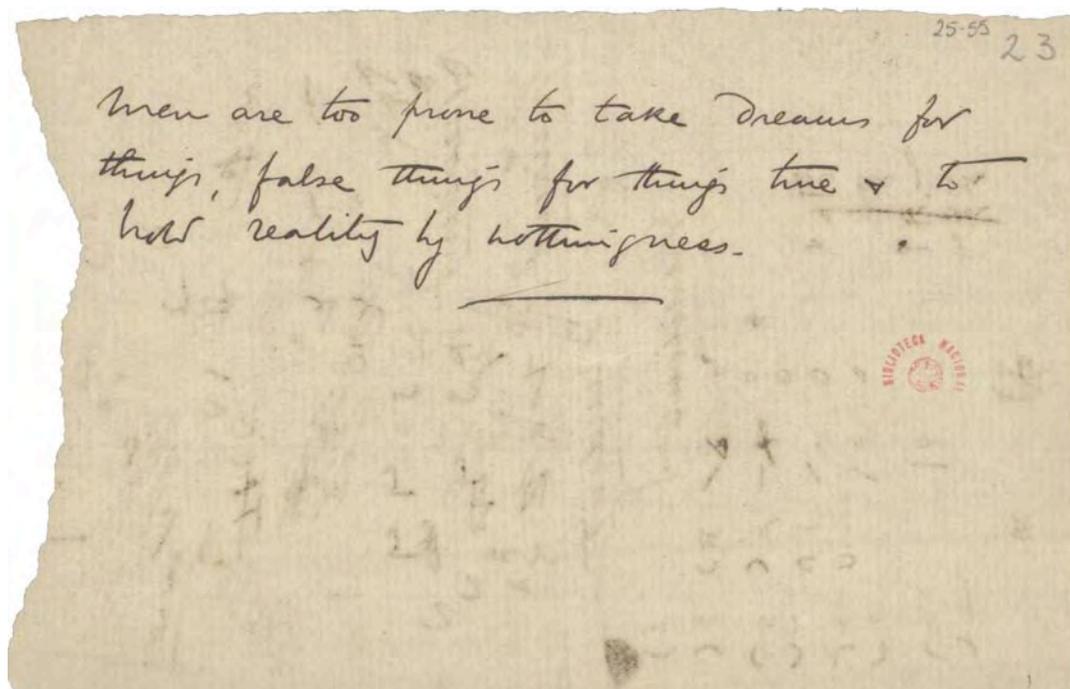


Fig. 3. BNP/E3, 25-55^r

Em 1922, Paul Valéry caracterizou a essência da Europa como um “conjunto de máximos”, teorema que “continua ainda a proporcionar-nos uma definição psicopolítica e matemática da Europa como processo e intensidade” (SLOTERDIJK, 2008: 27). O Portugal anunciado pela *Mensagem* parece espelhar essa política expansionista. Mas já não há Fénix que possa renascer das cinzas, à procura dos equilíbrios de forças dos Descobrimentos. Dissolvida na sua maior parte a psicosemântica do Estado Novo, geração a geração vai-se nivelando o poema aos novos horizontes de expectativa da sociedade do rendimento, para a qual o dinheiro é o único postulado de uma filosofia do contemporâneo. A sociedade de produção – como designa Byung-Chul Han a sociedade atual (HAN, 2014) – tem desenvolvido uma intolerância canibalesca em relação à miopia dos seus CEO’s. O futuro – este é o urro que escutamos diariamente – não pode estar indefinido, até porque “neste é que reside a única promessa que podemos fazer a uma associação de consumidores: o conforto não parará de crescer” (SLOTERDIJK, 2008: 186). A ética pessoana de ver a riqueza como uma exigência natural da Modernidade nunca foi

tão plausível, e os seus versos falam diretamente às consciências consumistas de hoje:

Buscar na linha fria do horizonte
A árvore, a praia, a flor, a ave, a fonte
Os beijos merecidos da Verdade.

(PESSOA, 2002: 50)

Buscar a árvore, a praia, a flor, a ave, a fonte que quotidianamente devem ser descobertas e inscritas num termo de posse, sob pena de não encontrar a verdade da existência? Este não é o timbre instintivo de Camões, cantor de um tempo – como diz Peter Sloterdijk – em que os povos existiam “nas suas endosferas como em astros separados, abrigados do exterior nas suas células linguísticas, imunizados pelo desconhecimento dos outros e encantados pela sua própria miséria e pela sua própria glória” (SLOTERDIJK, 2008: 186). Conclui o filósofo alemão que a reticulação gradual do mundo leva ao agravamento dos sintomas da misantropia, pelo que as definições de “cultura” e “cidadão do mundo” estarão vinculadas a medidas destinadas a diminuir os efeitos dessa aversão ao ser humano.

Entretanto, tal como se ensinam as criancinhas a desafinar um patriotismo suicidário – instruindo-as nos versos finais do hino da República Portuguesa a *marchar contra os canhões* –, também os símbolos e enigmas da *Mensagem* ainda fazem parte dos conteúdos programáticos das escolas.

Não sei se esta receção é excesso de fortuna ou ausência dela. Isso não aconteceria se o poema não decorresse em vários níveis de sentido, estéticos, sociais, culturais e ideológicos. Mas, na verdade, não sei se, de facto, é ainda plausível ensiná-la sem fazê-lo de modo desviante. Por várias razões e como sucede com outras tantas referências literárias, estamos perante o ensurdecimento generalizado à *Mensagem*. No caso das leituras meramente institucionalizadas a situação é extrema. Para os ministérios, o conhecimento mede-se por estatísticas obtusas e pelo modo como pode multiplicar os lucros das empresas tecnológicas, e até nas humanidades temos o reflexo da cultura racional do século XXI.

Todos somos uma consequência dessa praxis: no momento em que a literatura foi confrontada com a sua evidente inaptidão para se integrar no sistema epistemológico do “empreendedorismo”, qualquer das asserções de *utilitas* da palavra literária perdeu o antigo porte e a dignidade pública que há poucos anos eram ainda o seu emblema. Se o romance já pouco pode concorrer com os outros meios na nossa cultura de massas, a dissolução de vínculos entre a humanidade e a linguagem poética afundou-se mais pesadamente. Só o potencial para movimentar dinheiro parece ser fundamental na escola do futuro, e isso é também válido para os escritores e para os programas escolares. Mantendo-se estas imposições, presumo que os termos da equação de leitura de *Mensagem* venham a ser agenciados, se ainda não o são, pelos incentivos sociais para essa educação para o

sucesso. Como a escola e a universidade têm a missão de preparar seres em botão para a vida (mesmo que não seja a *própria vida*), a *Mensagem* deverá ser submetida a uma leitura *ready-made*, codificada para “impulsionar as cadeias portadoras de futuro”.

Este ritual opõe-se em tudo à topologia do inconsciente cartografada por Pessoa, mas desconfio que a nova imagem do rótulo seja próxima dessa: apresentar a *Mensagem* como uma experiência de autoajuda, um estímulo à superação individual e à ação de risco que desperte os tantãs desse infante navegador-de-índices e câmbios que há-de transformar a sua “start up” no próximo “unicórnio” da sociedade global. Ser avaliado em um bilhão na bolsa de futuros é presentemente a única meta da criatividade.

Contemporâneos, em grande parte, do Estado Novo que então nascia, os versos da *Mensagem* examinam as vidas da nação, a verdadeira e a sonhada, e angustiam-se perante o momento mais imediato. Reativar a importância de Portugal no panorama internacional parece ter-se tornado uma das suas obsessões, mas isso talvez não passe de um ardil. Pessoa não fornece nenhuma imagem da paisagem desocultada desse império neófito, mesmo que seja só no âmbito cultural. Como conclui Fernando Cabral Martins (2002: 107), o sentido do fervor patriótico de Pessoa, a “unificação com Portugal”, só acontece “no universo criado por um livro”.

A utopia que daí emerge, sendo altamente preditiva, não suporta, contudo, qualquer hipótese de ação social. Isto também não traz qualquer novidade: vai no sentido habitual da interpretação de *Mensagem* e da natureza unicamente espiritual desse império. Em contraponto, é fascinante analisarmos o número bastante significativo de documentos da arca (depoimentos, planos de negócio, anotações soltas, etc.) que tenta definir um conjunto de linhas de ação destinadas a projetar e a avaliar modelos de desenvolvimento, social e industrial, sempre a benefício da nação. O *Interregno*, opúsculo em que Pessoa defendia a necessidade de instituir transitoriamente uma ditadura para a estabilização do país, é praticamente contemporâneo de secções inteiras da *Mensagem*.

Em todo o caso, uma conclusão se impõe. Embora possua uma estrutura quase matemática e um espírito pragmático, quando tentamos projetar a recriação pessoana num conjunto de princípios capazes de orientar uma comunidade, a energia afirmativa decai. A sequência de revelação colapsa, e toda a tese progressista fica reduzida a uma prece, à súplica que o poeta dirige ao paraíso que nunca ninguém conheceu e para onde quer retornar. Neste aspeto, e embora *Mensagem* me pareça o guia que o poeta entrega, não tanto como promessa para o futuro, mas para esse presente *in progress* – o sentido da solidariedade humana (e, portanto, qualquer ideia a propósito da recomposição da alma da nação) é nele sobretudo silencioso. A condição espiritual do império inviabilizava qualquer

resultado concreto: o Super-Camões é o único proprietário desse etéreo Portugal futuro e dele se assenhoreia como do sonho tipográfico a que no fundo se resume.

Agir implica que se faça “o máximo para estimular a experimentação cultural e sociopolítica” (RORTY, 2005: 26). Admito estar aí uma outra razão para a desenvoltura com que Pessoa resistiu, ou disse resistir, a Camões. Também muito ao contrário do poema fundador, absolutamente desabrigado (e os versos finais do Canto I são nisso exemplares), o evasimismo onírico da *Mensagem* pouco possui de apelo efetivo à aventura do desconhecido – o agenciamento divino, a equivalência entre a espada e a bênção, a plenitude sobre os ombros dos mártires, a própria durabilidade do epigrama, tudo isso se conjuga muito mais numa essência de abrigo que num jogo de dados com o destino. O seu espaço é, de facto, muito mais o de um grande interior característico da modernidade que o puro exterior das descobertas. A utopia da *Mensagem* desenvolve o espaço de um abrigo, um espaço intrauterino de suporte – desenvolve-o como se dependesse da razão e conjuga-o, sobretudo, num ambiente de estufa. Matéria de sonho e nada mais, não se tenta nele restaurar o passado no futuro; tenta-se, como explicava o marinheiro do drama homónimo, inventar esse passado onde o Portugal enevoadado tivesse tido a mãe que o alimentasse, como os versos que todos conhecemos tão soberanamente determinam:

Este que aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.
Por não ter vindo foi vindo
E nos creou.

(PESSOA, 2002: 19)

E, embora nos tenha dado a imagem canónica dessa morada nostálgica da existência, Eduardo Lourenço (2008: 9) instaurou o dogma de que Pessoa será sempre o seu melhor comentador. De qualquer modo, se a narrativa ontológica de Pessoa bem pode recusar qualquer paráfrase, e sobretudo qualquer forma material, para além das criações com que ele mesmo se projetou numa ficção *também suprema*, o seu impacto na sociedade de produção do século XXI – cada vez mais ensurdecida em relação ao cosmo literário – limita-se a pouco mais que essas figurações repetidas desse si-mesmo que ele tão radicalmente não foi.

IV.

E qual a importância de Cabo Verde e da geração da *Claridade* para os vaticínios sobre o império entretanto dados por Fernando Pessoa? Temos, primeiro, a natureza específica do dispositivo colonial posto em prática no arquipélago, isto é, as circunstâncias especiais que levaram, desde os primórdios do povoamento, a

que Cabo Verde se tornasse o laboratório para o modelo de colonização portuguesa. É que, ao contrário dos outros espaços capturados pelos navegadores em nome da coroa portuguesa, o território estava inteiramente desabitado e o povoamento inicial compôs-se, quase em simultâneo, de brancos e de negros da Guiné capturados em várias regiões africanas. Promoveu-se, portanto, a coabitação inevitável de brancos com mão-de-obra negra escravizada e diluiu-se a importância da raça e da burocracia enquanto mecanismos de domínio imperialista, tal como foram descritos por Arendt (1989: 215). Isto deu origem a que conscientemente se intensificassem os níveis daquilo que hoje se convencionou chamar mestiçagem, ou hibridismo. Do consenso entre culturas tão díspares, nasceram as ilhas crioulas, num diálogo insólito entre a europeidade e a africanidade.

Com o passar dos séculos, o sucesso desta biopolítica determinou a exegese da administração portuguesa sobre a matriz humanista e progressista da sua atuação africana. Muito por culpa do baixo número de habitantes e do seu quase isolamento geopolítico, mas também, em termos proporcionais, pela maior democratização do acesso à instrução formal, o caso cabo-verdiano tem de facto singularidades notórias. A antropotécnica que gerou a disposição física e humana das ilhas do arquipélago a partir do zero conduziu ao único exemplo de nação integralmente multicultural de entre os espaços de influência portuguesa. Na gramática do colonialismo português, Cabo Verde equivale à maquete desse sistema de adaptação do temperamento lusitano que a administração portuguesa pretendia ensaiar em todos os seus territórios.

Também nas ilhas crioulas a advertência de Fernando Pessoa não é gratuita. Os impérios não são portáteis. Os iniciados devem aprender que os impérios não são uma mensagem que se carrega como bagagem de mão. Têm de ser *vistos in loco* – essa foi, aliás, a autoridade da experiência e a verdade em que Camões apostou. A sua vitalidade e, conseqüentemente, a sua pragmática não podem restringir-se ao mito das origens ou ao espaço simbólico da crença. Dependem, antes de qualquer outra coisa, dos índices de fecundidade das mulheres (sejam brancas, negras ou crioulas) e do conduto com que se alimentam essas bocas. Originariamente, antes de ser captado pelo imaginário cristão, o *Graal*, que o “Desejado” de Pessoa tem por missão revelar, mais não era que o vaso da saciedade, o símbolo máximo do alimento sempre disponível. Todos concordamos que, com a fome, as batatas se tornam um imperativo categórico, e que isso é independente de quem as descasca ou as manda descascar. Os impérios são consequência da procriação e da síndrome do espaço virgem que possa ser povoado como um cosmo que amanhece. Uma administração imperial só encontra utilidade ao garantir as condições sociais e políticas mínimas para a subsistência digna das populações. Ou seja: o império tem de ser a mãe que alimenta os seus filhos.

Entro aqui num ponto-chave do meu argumento: tanto a *Mensagem* como os poemas de Jorge Barbosa se definem, face ao império, por meio de um apelo à emigração, e é essa ambivalência essencial que define as suas poéticas como uma tecnologia para a catarse do império. Mais do que aprender a lidar com a frustração, as suas poéticas apreendem o sentido da espera. De certa maneira, ambos são *poetas do cais*: do coração da metrópole, o emigrado Fernando Pessoa, sozinho nesse cais de uma Lisboa que não existia, contemplando com o olhar indefinido um mundo-outro, suspenso e inviolável. Em simultâneo, na cidade portuária de São Vicente, Jorge Barbosa, voz para todo um povo, para todo um *problema*, sonhando com a vida ativa, sonhando com o renascimento que seria a emigração para os Estados Unidos.

Se os dois esperam, os dois não esperam da mesma maneira. Afirmar, como depois alguns fizeram, que os claridosos se evadiram dos problemas que flagelavam as ilhas (HAMILTON, 1984: 124) é não compreender a semântica da emigração num meio tão diminuto quanto Cabo Verde. Aliás, a génese da *Claridade* não estava senão na vontade das elites cabo-verdianas em “fincar os pés no solo” (HAMILTON, 1984: 123) – isto é, fixar raízes na responsabilidade, na resiliência, na hipótese de modular o próprio futuro. Quem parte para os Estados Unidos desse cais, não são só eles, é o império inexistente.

Através da noção de espera, estas obras tecem a impossibilidade do projeto ultramarino do Estado Novo, que não era capaz de providenciar alimento a todos os seus cidadãos. Elaboram a imagem de um espaço imperial oco, que não passa de um aglomerado de possessões reificado pela inoperância económica, administrativa e até simbólica. Não é surpresa que os anseios de fuga vinculados a estas obras sejam inseparáveis de uma passividade fatalista associada à condição humana. Talvez não tenha sido apenas coincidência que um e outro tenham consumido essa febre de navegação amplamente sentados nas disposições burocráticas do quotidiano. Fernando Pessoa como correspondente estrangeiro em casas comerciais, Jorge Barbosa como funcionário da alfândega no arquipélago.

O espaço em aberto que se seguirá à desarticulação do império é efetivamente o canto de sereia a que ambos sucumbem. Cantores, respetivamente, de um crepúsculo e de um desejo solar, o que estes dois poetas nos comprovam é que a ideologia do império, o seu sentido, a sua verdade, nunca tiveram crédito. Limitou-se a um feitiço? Querer demonstrá-lo é sobretudo o corolário do argumento em favor da inviabilidade do império, do seu espaço vazio, em branco: como o fez Pessoa, transitando através dos símbolos da história, da configuração da bandeira e dos futurólogos de circunstância; ou como o fez Jorge Barbosa – mais modestamente, mas ainda assim num gesto meritório –, abraçando a psicoacústica da emigração. Pessoa disse-o claramente deste modo:

As descobertas e as conquistas que se lhes seguiram, a emigração e as guerras que ambas motivaram, arrastavam consigo, como é natural, a parte mais forte, mais audaz, mais competente da nação. Assim se foi destruindo o escol.

(1979: 119 [55D-71r])

A perda do monopólio das Índias e do Brasil é prova dos limites pragmáticos do sonho português. Esse império mantinha desde o século XV fronteiras tonais que a vida capitalista se encarregou de pôr progressivamente em causa. Depois de espartilhada a África pelas nações industrializadas (numa reunião de mandarinos para a qual Portugal não foi inicialmente convidado), o *ultimatum* de 1890 foi apenas o corolário diplomático de uma série de movimentos estratégicos de uma economia já global que pressentia na monarquia portuguesa a inabilidade para constituir um império autenticamente mercantil. Salazar quis agir e, do ponto de vista de Lisboa, houve méritos nessa vontade. Logo no começo do seu consulado, o ditador constatou a necessidade de disciplinar a atuação sobre as colónias e garantir a sua subordinação a Portugal, tanto em termos regulamentares e administrativos, como também nos significantes simbólicos e morais. Apoiado por ideólogos como Armindo Monteiro, Salazar redesenhou o sistema orgânico do império, dando os primeiros passos nesse objetivo por meio do Ato Colonial, promulgado em 1930, quando era ainda ministro interino das colónias. A máquina propagandística entrou em funcionamento. O objetivo era dar aos portugueses um conjunto de lições sobre o império ultramarino e a razão da sua conservação, não só para as finanças, mas também para a metafísica da nação. Com efeito, antes deste momento, o conhecimento que os portugueses detinham acerca da vida colonial era insuficiente e manifestamente descomprometido.³

Foi precisamente contra esta reificação que Salazar impôs a mecânica do sentimento colonial. Mas a inevitabilidade da autodeterminação dos povos tornou-se um consenso generalizado no mundo ocidental a partir de 1945. A tradição colonialista agonizava e já não havia muito a fazer: a consequência da expansão portuguesa, se dissecada, e talvez mais do que de outras máquinas imperiais, resume-se no retorno coercivo de uma mole de indivíduos desenraizados a uma metrópole exígua, anacrónica, fria e sombria.

Já que se fala em regresso, admito que o sonho político de Pessoa me parece convergir muito mais sobre o espírito dos Estados Unidos da América do que sobre o espaço ultramarino da alma portuguesa. O elemento decisivo deste argumento não me pertence. Está no conceito medieval de *translatio imperii*, segundo o qual a história é vista como uma sucessão de transferências do centro do império. Em *Se a Europa Acordar*, Peter Sloterdijk descreve o processo de transferência do Império Europeu, herdado desde a época dos Romanos, para a

³ Sobre esta questão, há uma bibliografia vasta que pode ser examinada. Veja-se, por exemplo, Fernando Rosas, *Salazar e o Poder* (2013).

América do Norte, juntamente com os símbolos do triunfo, tanto sagrados como profanos (SLOTERDIJK, 2008: 39; ver também MALAMUD, 2010). A celebração do luxo, da prosperidade, do consumismo fazem parte da dinâmica de quem tem direito ao mundo. Pessoa não era imune a esta deflagração do egoísmo: quando Álvaro de Campos saúda o seu “irmão em Universo”, não esconde a sua anuência ao elemento civilizacional que a América agora representa:

Abram-me todas as portas!
 Por força que hei-de passar!
 Minha senha? Walt Whitman!
 Mas não dou senha nenhuma...
 Passo sem explicações...
 Se for preciso meto dentro as portas...
 Sim — eu franzino e civilizado, meto dentro as portas,
 Porque neste momento não sou franzino nem civilizado,
 Sou EU, um universo pensante de carne e osso, querendo passar,
 E que há-de passar por força, porque quando quero passar sou Deus!

(PESSOA, 2014: 108-109 [70-6^r])

Embora num patamar totalmente distinto, o conforto da endosfera americana faz também parte da motivação de Jorge Barbosa. O seu impulso de emigração dirige-se certamente não para o continente africano nem para as garantias improváveis da metrópole colonial, mas o poeta cabo-verdiano vai projetá-lo com o máximo de intensidade sobre os Estados Unidos da América. O tão propalado abraço do momento do retorno, de que Alfredo Margarido conscienciosamente nos dá conta, e que o ensaísta observou em gente afastada há 30 ou 40 anos das ilhas (MARGARIDO, 1980: 403-404), assume todas as implicações, primeiro, de um céu portátil de significações íntimas e, depois, de um relicário nostálgico lá do fundo das cenas do paraíso. Mas é só. *Claridade*, na forma de um raio de luz, há, sim, e muita, sobre terras e gentes, como um proto-instrumento do neorrealismo que aparece poucos anos depois para volver Portugal de um lado para o outro. Mas *Claridade* é também a que ilumina esse sonho americano, de terras externas e férteis, onde a sobrevivência é garantida e a experiência do mundo assiste a uma nova alvorada. É essa a “América. Mar largo!” de Jorge Barbosa:

Cruzaste Mares
 na aventura da pesca da baleia
 nessas viagens para a América
 de onde às vezes os navios não voltam mais.

(BARBOSA, 2002: 40)

A experiência de centenas de anos de fome e miséria convenceu os cabo-verdianos de que havia um problema no arquipélago que deveria ser combatido

num esforço contínuo. A emigração é um projeto exequível para escapar dessa miséria, e a categoria “evasionismo” é enganadora para compreender essa obstinação com a partida. A *hora di bai* e a morabeza exprimem o *ethos* da melancolia que é consequência do despovoamento e da ausência de entusiasmo ante o futuro. Com o seu contributo original para a energia crioula, a *Claridade* vai precisamente procurar esclarecer a biopolítica que está lá a ser ensaiada e, assim, avaliar a amplitude do fracasso da experiência. Em Cabo Verde, afinal de contas, apesar da integração racial, nunca se conseguiu domiciliar nem climatizar a sociedade progressista, o que era aparentemente o desafio da missão civilizadora do braço europeu.

Se Pessoa anunciara pouco mais de um ano antes o vazio de significado do Portugal Ultramarino e a utopia da sua realização, foi *Claridade* quem deu o impulso decisivo a esse ditame. O arquipélago começara a ser povoado em 1560, tirando partido da sua posição geoestratégica entre a Europa e a África, servindo de plataforma de abastecimento para as rotas comerciais. Podia ter a genética de um laboratório biopolítico; mas, sem indústria, e com uma agricultura de mera subsistência, o desenvolvimento económico sempre esteve inviabilizado. Se a isso sobrepusermos o clima e o solo inóspito, com períodos de seca que poderiam durar seis anos, dramaticamente compreendemos as árduas contingências a que o modo de existência em Cabo Verde estava sujeito.

Os círculos do vento leste, pressionando a coesão imperial, tornam-se numa arena profética, como aviso geral aos marinheiros portugueses do século XX que teriam, muito em breve, de ver-se a braços com uma fenomenologia da perda. Lançada nas vésperas da Segunda Grande Guerra, quando o preconceito racial da cultura ocidental se aproximava dos seus níveis máximos, *Claridade* obrigava a repensar a hermenêutica e a pragmática da situação colonial – o problema sincrónico de Portugal e de Cabo-Verde: o impulso de emigração, o lugar de escapismo e de possibilidade que a costa norte-americana e a sua vastidão desenvoltamente assumiam.

Tem-se dito, e bem, que *Claridade* quis demarcar a peculiaridade das ilhas. Essa força de tração possui ecos iluministas; direciona-se sobre o seu povo, sobre as condições efetivas da vida humana nas ilhas vulcânicas. Carentes dessa função materna de *holding*, que o império português nunca foi capaz de prover, os claridosos fizeram a apologia da *vita activa*, da hipótese de reinício que vinha com esse *renascimento*. A autorrealização, como fim em si próprio, não é um *topos* da sua literatura: o espírito é de diagnóstico, com um gesto mais moralista que estético, e o evasionismo não é apenas um evasionismo. A emigração era – tinha de ser! – uma das terapêuticas propostas para a sofrimento da comunidade insular. A angústia, e não o tédio, dominavam o psiquismo destes escritores. O doutor Salazar, que se supunha o defensor dos direitos ultramarinos dos portugueses, nunca pousou um pé que fosse nas províncias da África ou da Índia. É inequívoco

que o seu consulado foi incapaz de reconhecer os sinais que, de forma subliminar mas coerente, estavam a ser transmitidos até ao coração da metrópole. Ao invés, a ressonância do filtro propagandístico foi amplificada, inventando um império cuja substanciação seria paradigmática num mundo que começava a rejeitar o discurso colonial e que intensificava, a um grau insólito e ficcional, os consensos multiculturais por meio da prática de um luso-tropicalismo. Os equívocos eram sucessivos. É inegável: *arbor ex fructu cognoscitur* – confiar a gestão psicodinâmica e material de um universo tão complexo quanto o dos espaços colonizados requeria figuras mais conhecedoras das circunstâncias que aí se tensionavam.

Parece-me sintomático que seja na descrença em relação ao sistema imperial que a perturbadora ironia de Pessoa se cruza mais amplamente com o espírito de *Claridade*. Estando coincidentemente longe do império, une-os o grau de vigilância em relação ao Ser, e ambos recolhem os ramos destinados à pira funerária do mítico pássaro português. Embora Salazar pregasse a virtude da sua condução da vida pátria, como no discurso com que, em Braga, em 1936, celebrou o décimo aniversário do 28 de maio:

[...] foram restaurados as finanças, a moeda e o crédito, reparadas as estradas, os edifícios e os monumentos, remodelados os portos, e os rios canalizados, foram reconstruídos os diques, as muralhas, os cais, melhoradas as linhas férreas, telegráficas e telefónicas, foram encomendados ou construídos novos barcos, [...]

(SALAZAR, 1946a)

Tanto Pessoa como Jorge Barbosa tinham consciência de que o império nunca se tornaria o inesgotável espaço intrauterino, onde se torna uma e outra vez ao estado embrionário, nem para Portugal, nem para as colónias. Aos hexâmetros gregos de Pessoa, exatos, claros e subtis, e aos descascadores de batatas de Jorge Barbosa, que saciam a força coletiva do crioulo, une-os, por isso, uma consciência comum do tempo. O desenlace da *Mensagem* parece surgir da própria estrutura do mito sebastianista e da falência do projeto de existência que o seu paradigma enclausura. O mito português não ensina a virtude da espera; ele não é senão um eterno adiamento. O “*É a Hora!*” pode ler-se, na sua harmonia branca, como um lamento perante a tragédia do império que se lança sem rei nem roque para o suicídio em Alcácer-Quibir. Mas os sonhos só são sonhos porque são impossíveis. E a tragédia de Portugal funde-se com a tragédia íntima do poeta que se encarnou num Super-Camões mas cuja vida, pelo contrário, se cunhou num desinvestimento objetual cada vez mais elaborado. A sensibilidade romântica de Pessoa condena-se, por isso, na *Mensagem*, a um brado sem tempo, a uma hora que aprisiona o *Dasein* no tempo “abandonado num vazio que parece impossível preencher” (SVENDSEN, 2006: 140). Jorge Barbosa, por sua vez, retomará constantemente o tema da corrosão do arquipélago, abandonado, tal como o Pessoa de Gaspar Simões, às sortes do órfão.

Pessoa e Barbosa fazem sangrar a pleurisia imperialista quando analisam o Infante D. Henrique, órgão máximo da expansão portuguesa: Pessoa, lapidando a cabeça do grifo, atribui-lhe a posse do mar aberto, mas faz-nos declinar o caráter grave, desamparado e profano da longa noite do conhecimento. Barbosa, em “Preâmbulo”, título transparente de um poema pós-claridoso (por ser mais agressivo na denúncia da violência do colonialismo), vai inclinar a sua piedade sobre esse infante-criança vindo do estrangeiro que faz girar o brinquedo do mapa-múndi. Uma vez mais, é da procura da mamã que se trata.

Não é arbitrário que as duas sensibilidades se tangenciem nesta imagem infantilizada do grande empreendedor dos Descobrimentos e nela transmitam uma onda gravitacional pela galáxia da literatura portuguesa: terminado o sonho das Índias ficámos todos desempregados – lastima-se Álvaro de Campos –, vadiando pelas mesas de bilhar, pelos cinemas pornográficos e pelas esplanadas de café da *Lixboa* de Lobo Antunes “À espera que o Infante escreva de Sagres e os mande à cata de arquipélagos inexistentes na desmedida do mar” (ANTUNES, 2006: 55). E não é demais invocar que, a haver qualquer espécie de salvação nas experiências em que o Fernando Pessoa nacionalista testou o problema português, essa salvação viria somente dos impérios da infância – não da infância regular, mas dessa infância do drama do marinheiro que sonhava regressar a um tempo onde nunca tinha estado (PESSOA, 1952: 153), a infância de uma constituição pós-histórica a partir da qual se espera restaurar o mundo. O eco de Cioran continua aqui perceptível. Mesmo com o fervor patriótico que anima os símbolos de *Mensagem*, nesse templo novo para a alma portuguesa, a sua, exterior a tudo o resto, é a única voz.

Também a infância é uma das tónicas de Jorge Barbosa e da sua chamada de atenção para a assimetria. A compreensão do espaço, por seu lado, é o ônus que os claridosos querem que assome do texto. Solidários, nos seus poemas pronunciam *Nós* com toda a energia desobstruída nas paisagens extensas do arquipélago. Mantida num estado latente por cinco séculos de opressão, a geografia física e humana de Cabo Verde estava ainda num momento genético, a precisar de se banhar no líquido amniótico da terra-mãe. Esperava-se o épico que viesse cantar a insurreição e a dilatação de um espaço cujo crescimento saudável fora durante séculos compactado pelo invasor. Sobre o desespero de uma expectativa adiada por quinhentos anos, com os seus poemas belamente documentam, outro preâmbulo se impunha: havia que ser reacionário, seria a *Hora*?

É certo que as soluções de hoje podem não responder aos problemas de amanhã. Limitemo-nos, por isso, às nossas certezas. Ao que aqui nos importa, esta literatura, que ladeava o Estado Novo sem seguir no seu séquito, anunciara que esse mito colonizador tinha os músculos extenuados: poucas décadas volvidas e a grandiosidade do império dissipar-se-ia no seu próprio buraco negro, num *oceano vazio* de que anos mais tarde *As Naus*, de Lobo Antunes, nos extrairão a força

exemplarmente trágica. É o ímpeto cognitivo com que Fernando Pessoa e Jorge Barbosa conduziram essa reflexão sobre a liberdade que devemos hoje camonianamente celebrar, num tempo em que a existência humana é refém de tantos modos de aprovação.

Uma só palavra ainda para Camões: é provável que o Velho do Restelo, e sua reflexão sobre a vulnerabilidade do império, nunca tenha sido tão legível como no nosso tempo. Se figura o próprio humanista, isso será assunto apenas do interesse dos biógrafos; mas a sabedoria camoniana que levanta a voz à largada das naus apela a uma atenção localista e defensiva cujos ecos são paradoxalmente audíveis num mundo globalizado. Leiam-se de novo os trechos finais do canto IV. Mais do que da síndrome dos navegadores e das suas travessias dos mares nunca dantes navegados, em patológica repetição das glórias das viagens dos barões assinalados, eu diria que é do Velho do Restelo, ao contrário do que se tem geralmente convencionado, que se clama pelo impulso da renovação autêntica, dos novos horizontes que se deveriam redescobrir sob o sol português. O conhecido lamento à partida das naus para a Índia – “A que novos desastres determinas | De levares este Reino e esta gente?” (2008: 142) – é hoje, ninguém tem dúvidas, muito mais que um aviso meramente circunstancial.

V.

É verdade que estes poetas não geraram qualquer plano efetivo de ação, mas, ao sentirem o nevoeiro denso e a “dispneia das ondas bravas” (BARBOSA, 2002:38), perguntaram-se como se devia organizar a vida sem esperar na praia os relinchos do cavalo do rei e, assim, conseguiram que despertássemos, em trânsito do colonial ao pós-colonial, da letargia da morte para uma vida mais plena. Já não éramos os produtores de história do tempo dos Descobrimentos, e olhar para o “futuro do passado” (PESSOA, 2002: 15) já não tinha importância para a nova ordem do mundo. A existência plena estava longe, longe do império e impunha, para poder efetivar-se, a libertação dessa opressão de uma mãe que, afinal, tanto para um como para outro acabara por destituir a confiança de afirmação do *self*.

A terra prometida que Pessoa nos apresenta, o “nada que é tudo” fundado por Ulisses dos mil ardis, é também ele um ardil, um abrigo pessoal e intransmissível que recusa amplamente o imaginário imperial que tinha herdado enquanto português, convertendo-o num puro exterior. No caso de Jorge Barbosa, a plenitude passava por repudiar o masoquismo associado à metafísica imperial e assumir as formas de um *American dream*, amparando-se na recuperação da imagem de si-próprio (cabo-verdiano, crioulo) e nessa “esperança de encontrar a qualquer momento um espaço que acolha favoravelmente os avanços e as iniciativas” (SLOTERDIJK, 2008: 248). Muito simplesmente, trata-se do desejo de

preencher os dias com mais felicidade. Eis o que significa a *Pasárgada* de Osvaldo Alcântara e dos seus companheiros.⁴

Como procurei demonstrar, as poéticas de Pessoa e Barbosa prefaciaram a pós-história do império português. Outra coisa é dizer que o sol passou a brilhar sobre a chuva num efeito de arco-íris sobre a nova aliança da lusofonia atlântica. O luto é um processo demorado, e o insucesso tem sido dramaticamente uma constante. Os erros políticos acumulam-se, e poucos governantes instituem uma prática de consenso como forma de tomar decisões *úteis*. Portugal ainda hoje é nevoeiro, embora alguns políticos venham instaurando o “reencontro de Portugal com o mar” como um desígnio nacional e uma prioridade das suas agendas. No fundo, ainda não fomos apropriadamente desonerados das consequências de viver a ficção do império. Um exemplo talvez seja útil para fazer compreender melhor esta imagem: como se tem verificado, um dos assuntos mais prementes da nossa atualidade diplomática tem a ver com a negociação multilateral da extensão das plataformas continentais, como oportunidade de desdobrar a influência territorial, tirando daí vantagens económicas. Todavia, querendo realizar o fantasma do “mar que possa haver além da terra” (PESSOA, 2002: 42), veja-se como os portugueses continuam sem saber olhar para os negócios oceânicos como elemento do seu sistema ecológico. Ao que parece, Pessoa tinha razão: o mundo globalizado, totalitariamente circunscrito, refuta o mar desconhecido dos nossos sonhos. Quanto ao arquipélago de Cabo Verde, apesar do progresso económico e social evidente dos últimos anos, sobretudo com o crescimento do turismo, as ilhas ainda têm um longo caminho a percorrer para cumprir as expetativas daqueles que vivem ou que querem regressar à terra-mãe.

A *Mensagem* de Fernando Pessoa e o *Arquipélago* de Jorge Barbosa continuam, por isso, perfeitamente audíveis. Não escaparam da catástrofe do nascimento característica dos modernos, mas as suas obras quotizaram-se para que *nascêssemos de olhos abertos*. A questão é que, sem ventre materno que acolhesse fosse o que fosse, o destino das aves de arribação do mundo português não tem sido nos últimos tempos muito melhor. As batatas continuam como um imperativo categórico e, sim, Portugal hoje ainda é nevoeiro: entre uns e outros, muitos de nós continuaremos, no futuro, a ter de emigrar.

⁴ Quanto às ressonâncias do tema de *Pasárgada*, extraído de Manuel Bandeira, na poesia de Cabo Verde, consultar, entre outros, GOMES (2008).

Bibliografia

- AAVV (1986). *Clareza*: revista de arte e letras. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro.
- ALCÂNTARA, Osvaldo (1975). "Itinerário de Pasárgada", in ANDRADE, Mário Pinto de. *Antologia temática de poesia africana I: na noite grávida de punhais*. Lisboa: Sá da Costa, p. 32.
- ALMEIDA, Onésimo Teotónio (1993). "A ideologia da *Mensagem*", in PESSOA, Fernando. *Mensagem. Poemas Esotéricos*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, pp. 329-336.
- ANTUNES, António Lobo (2006). *As Naus*. Lisboa: Dom Quixote. 6ª ed.
- ARENDR, Hannah (1989). *Origens do Totalitarismo*. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras.
- BARBOSA, Jorge (2002). *Obra Poética*. Organização de Arnaldo França e Elsa Rodrigues dos Santos. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- BELO, Ruy (2014). *Todos os Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim. 4ª ed
- CAMÕES, Luís de (2008). *Os Lusíadas*. Organização, apresentação e notas de Jane Tutikian. Porto Alegre: L&PM.
- CIORAN, Emile (2010). *Do Inconveniente de ter Nascido*. Tradução de Manuel de Freitas. Lisboa: Letra Livre.
- COELHO, Jacinto do Prado (1983). *Camões e Pessoa, poetas da utopia*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- FERREIRA, Manuel (1985). *A Aventura Crioula*. Lisboa: Plátano Editora.
- FERRO, António (1934). *Decálogo do Estado Novo*. Lisboa: SNI.
- FRANÇA, Arnaldo (1962). *Poesia e Ficção Cabo-Verdianas*. Praia: Centro de Informação e Turismo.
- GOMES, Simone Caputo (2008). "Cabo Verde e Brasil: um amor pleno e correspondido", in *O Marrare, Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa*, ano 8, n.º 9, pp. 62-63.
- HAMILTON, Russel G (2003). "A influência e a percepção do Brasil nas literaturas africanas de língua portuguesa". In LEÃO, Ângela Vaz (org). *Contatos e ressonâncias*. Belo Horizonte: PUC Minas, pp. 137-154.
- ____ (1984). *Literatura africana literatura necessária, II-Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe*. Lisboa: Edições 70.
- HAN, Byung-Chul (2014). *A Sociedade do Cansaço*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água.
- LOURENÇO, Eduardo (2009). *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Gradiva. 6ª ed.
- ____ (2008). *Fernando, Rei da nossa Baviera*. Lisboa: Gradiva.
- MALMUD, Margaret; Vasunia, PHIROZE (2010). "Translatio Imperii: America as the New Rome c.1900", in Marc BRADLEY (org.). *Classics and Imperialism in the British Empire*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- MARGARIDO, Alfredo (1980). *Estudos sobre Literaturas das Nações Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo.
- MARTINS, Fernando Cabral (2002). "Nós, Portugal", in PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Lisboa: Assírio & Alvim. 3ª ed.
- MATOS, António Coimbra de (2007). *A Depressão*. Lisboa: Climepsi.
- 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.
- ____ (2013). *Livro do Desassossego*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (2011). *Sebastianismo e Quinto Império*. Edição, introdução e notas de Jorge Uribe e Pedro Sepúlveda. Lisboa: Ática.
- ____ (2010). *Livro do Desasosiego*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda
- ____ (2002). *Mensagem*. Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim. 3ª ed.

- ____ (1980). *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa; Ática.
- ____ (1979). *Sobre Portugal – Introdução ao Problema Nacional*. Recolha de textos de Isabel Rocheta e Paula Morão; introdução e organização por Joel Serrão. Lisboa: Ática.
- ____ (1968). *Textos Filosóficos*. Estabelecidos e prefaciados por António de Pina Coelho. Lisboa: Ática.
- ____ (1966). *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Edição de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- ____ (1952). *Poemas Dramáticos*. Edição de Eduardo Freitas da Costa. Lisboa: Ática.
- RAMALHO, Maria Irene (2008). *Poetas do Atlântico: Fernando Pessoa e o Modernismo Anglo-Americano*. Porto: Afrontamento.
- RIBEIRO, Margarida Calafate (2004). *Uma História de Regressos. Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo*. Porto: Afrontamento.
- RORTY, Richard (2005). *Pragmatismo e Política*. São Paulo: Martins Fontes.
- SALAZAR, António de Oliveira (1946a). “As grandes certezas da Revolução nacional”, in *Discursos e Notas Políticas (1935-1937)*. Coimbra: Coimbra Editora. 2.^a ed.
- ____ (1946b). “O Império Colonial na Economia da Nação”, in *Discursos e Notas Políticas (1935-1937)*. Coimbra: Coimbra Editora. 2.^a ed.
- ____ (1946c). “O Suposto Arrendamento de Angola à Alemanha”, in *Discursos e Notas Políticas (1935-1937)*. Coimbra: Coimbra Editora. 2.^a ed.
- SEABRA, José Augusto (1985). *O Heterotexto Pessoaano*. Lisboa: Dinalivro.
- SÉRGIO, António (1979). *Breve Interpretação da História de Portugal*. Lisboa: Sá da Costa.
- SLOTERDIJK, Peter (2008). *Se a Europa Acordar*. Tradução de Manuel Resende. Lisboa: Relógio d’Água.
- ____ (2005). *Palácio de Cristal: para uma teoria filosófica da globalização*. Tradução de Manuel Resende. Lisboa: Relógio d’Água.
- STEINER, George (2015). *Tolstoi ou Dostoievski*. Tradução de Jorge Vaz de Carvalho. Lisboa: Relógio d’Água.
- ____ (2002). *Gramáticas da Criação*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d’Água.
- SVENDSEN, Lars (2006). *Filosofia do Tédio*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar.
- TELO, António José (1994). “A obra financeira de Salazar: a ‘ditadura financeira’ como caminho para a unidade política, 1928-1932”, in *Análise Social*, vol. XXIV, n.º 128, Lisboa, pp. 779-800.

Pierre Hourcade e a descoberta de Fernando Pessoa: novas cartas e outros escritos

Fernando Carmino Marques*

Keywords

Pierre Hourcade, Fernando Pessoa, French-speaking countries, João Gaspar Simões, critical analysis.

Abstract

This article intends to focus on and highlight the historical contribution of Pierre Hourcade to the knowledge and dissemination of the poetic work of Fernando Pessoa abroad, particularly in French-speaking countries. Hourcade, who had the privilege to share life experiences in Lisbon with the Portuguese poet, to whom he became a friend, between 1930 and 1935, was not only his first translator but also a pioneer by stating, in several articles published since 1930, that Pessoa was the most important of the Portuguese poets and one of the most outstanding in world poetry. Because of his relationship with Fernando Pessoa, Pierre Hourcade's view of him as a man and as an artist is of high relevance as a reference in Pessoa's poetic universe.

Palavras-chave

Pierre Hourcade, Fernando Pessoa, Países de língua francesa, João Gaspar Simões, análise literária.

Resumo

Este artigo tem por finalidade assinalar o contributo histórico de Pierre Hourcade para o conhecimento e a divulgação da obra poética de Fernando Pessoa no estrangeiro, nomeadamente nos países de língua francesa. Hourcade, que teve o privilégio de conviver em Lisboa com o poeta, de quem era amigo, entre 1930 e 1935, foi não somente o seu primeiro tradutor mas também um pioneiro ao afirmar, em vários artigos, publicados desde 1930, que Pessoa era o mais importante dos poetas portugueses e um dos maiores nomes da poesia mundial. Pelo seu relacionamento com Fernando Pessoa, a visão de Pierre Hourcade sobre o homem e a obra constitui uma referência imprescindível no universo pessoano.

* UDI – Instituto Politécnico da Guarda.

Sou facil de definir.

*Vi como um damnado.*¹

O primeiro encontro de que há notícia entre Fernando Pessoa e Pierre Hourcade data de fevereiro de 1930², ou seja pouco tempo depois de Hourcade ter conhecido em Coimbra os membros da revista *Presença*³. No mês seguinte, Pessoa oferece-lhe um exemplar de *Antinous*, por ele editado em 1918, referindo na dedicatória que o valor do folheto é puramente, “et encore”, bibliográfico.

Se estes são os primeiros encontros de que há notícia, não é de todo improvável que outros se tenham realizado, pois as expressões utilizadas pelo poeta na dedicatória, frases como “Mon cher Pierre Hourcade” e “Salut Atlantique” confirmam esta impressão.⁴

Seja como for, marcado por um desses encontros, Hourcade publica em junho desse mesmo ano, na revista mensal parisiense *Contacts*, um artigo de três páginas que constitui a primeira referência conhecida à obra de Fernando Pessoa em França (*Contacts*, n.º 3, juin de 1930: 42-44). O artigo só lhe terá chegado às mãos a Pessoa cerca de um ano depois, conforme se pode ler em carta a Gaspar Simões de 4 de abril de 1931, em que aquele diz que gostaria de conhecer esse texto (PESSOA, 1998: 153). Nessa carta, Pessoa mostra-se surpreendido ao ler na *Presença* a tradução de um artigo que Hourcade tinha publicado nos *Cahiers du Sud*, “Défense et illustration de la poésie portugaise”, e pede então expressamente a Gaspar Simões que lhe escreva a Hourcade para que este não o julgue ingrato:

Peço-lhe, em todo o caso, o favor de escrever logo que possa ao Hourcade, dizendo-lhe [que] nunca me mostraram [...] traduções algumas de poemas meus. [...] O que eu não quero é que o Hourcade julgue que tomei conhecimento das traduções e não lhe disse nada, nem directa nem indirectamente [...] Peço-lhe, pois, instantemente que, logo que possa, transmita ao Hourcade a notícia da minha ignorância das traduções, enviando-lhe, ao mesmo tempo, os meus agradecimentos e as minhas lembranças affectuosas.

(PESSOA, 1998: 153-154)

¹ Versos do poema inconjuncto que começa “Se, depois de eu morrer, quizerem escrever a minha biographia”, de Alberto Caeiro; ver PESSOA (2016, 92).

² Num artigo publicado na revista *Artes y Letras* da Universidade de Nuevo Leon, no México, onde se encontrava desde 1962, exercendo as funções de diretor do Institut Français d’Amérique Latine, HOURCADE (1963) situa em fevereiro o primeiro encontro que teve com Pessoa.

³ Hourcade preparava então nessa cidade, numa perspectiva comparatista, a sua tese de “fin d’études”, um estudo sobre as influências francesas na obra do poeta Guerra Junqueiro, estudo publicado em Paris, em 1932, nas edições Les Belles Lettres.

⁴ A dedicatória é a seguinte: “Cette édition, mon cher Pierre Hourcade, n’a qu’un intérêt bibliographique, et encore... Le poème est remplacé par le même poème, devenu différent dans ‘English Poems, I’. Salut Atlantique!”. Cito a tradução que figura em HOURCADE (2016: 423): “Esta edição, meu caro Pierre Hourcade, só tem interesse bibliográfico, e nem isso... O poema está substituído pelo mesmo poema entretanto diferente em ‘English Poems I’. Salvé Atlântico!”

Depois de uma introdução em que descreve o quadro e o ambiente onde esses encontros se realizavam, Hourcade, no artigo publicado em *Contacts*, sublinha o carácter quase mágico que esses momentos tinham para ele: “Accoudé à la trop haute table de marbre, où fume l'éternel café portugais, je m'exerce à oublier le décor et je n'ai des yeux que pour l'entrée du magicien” (HOURCADE, 1930: 42) [Apoiado numa mesa alta, de mármore, onde fumega o eterno café português, tento esquecer o cenário e concentro-me para a chegada do mágico]⁵. Nesse texto, salienta como Pessoa lhe parecia diferente dos seus contemporâneos portugueses:

Je le craignais petit, mélancolique et noiraud, rivé au nocif enchantement de la “saudade” dont s'intoxique le meilleur de sa race, et je butai tout-à-coup contre le regard le plus vif, un sourire ferme et moqueur, un visage débordant d'une vie secrète.

(HOURCADE, 1930: 42)

[Suspeitava-o baixo, melancólico e moreno, submetido ao nefasto encanto da saudade que intoxica os melhores da sua raça, e dei subitamente com um olhar vivo, um sorriso franco e malicioso, um rosto a transbordar de vida secreta.]

Depois da apresentação do homem seguem-se as primeiras referências à sua obra que Hourcade lembra estar inédita ou dispersa em efémeras revistas: “Fernando Pessoa [...] a dispersé dans d'éphémères revues ou gardé jalousement dans son portefeuille l'œuvre de quatre grands poètes” (HOURCADE, 1930: 42.) [Fernando Pessoa (...) dispersou em efémeras revistas ou guarda ciosamente na sua pasta a obra de quatro grandes poetas].

Hourcade, informado talvez pelo próprio poeta, descreve então as características dos três principais heterónimos⁶ (termo que nunca emprega no artigo em questão) e apresenta sucintamente a poesia de Fernando Pessoa, sempre estabelecendo comparações com autores franceses que lhe eram contemporâneos, para assim evidenciar a originalidade do poeta português que é visto como alguém que realiza o que Gide estabelecera como doutrina. Para Hourcade, Pessoa isola-se da vida, recusa a glória, para não se mutilar a ele próprio: “il s'est isolé de la vie, il s'est refusé la gloire pour ne pas se mutiler” (HOURCADE, 1930: 43) [isolou-se da vida, recusou a fama, para não se mutilar]. Um Pessoa na aparência indiferente ao que dele pensam, bastando-se a si próprio, nada preocupado em iniciar os outros nas “merveilleuses fantaisies de son théâtre secret” (HOURCADE, 1930: 43) [maravilhosas fantasias do seu teatro secreto]. Mas nada impedia Pessoa de falar

⁵ Tradução de Fernando Carmino Marques, tal como as restantes, salvo indicação contrária.

⁶ Tema a florado por Fernando Pessoa na sua “Tábua Bibliográfica” (*Presença*, n.º 17, dezembro de 1928, p. 10) e mais tarde, com mais pormenores, na famosa carta de 13 de janeiro de 1935, a Adolfo Casais Monteiro (*Presença*, n.º 49, Junho de 1937, pp. 1-4).

abertamente sobre os heterónimos a um jovem de 22 anos como era então Hourcade: “[...] et cependant qu’il m’introduit dans les coulisses et consent à me décrire le costume et les mœurs des acteurs [...] je vois son œil briller d’une intense ironie” (HOURCADE, 1930: 43) [(...) e enquanto me descreve os bastidores e consente em definir o traje e os costumes dos atores (...) vejo no seu olhar um intenso brilho de ironia].

Contrariamente aos primeiros críticos portugueses que se obstinavam em querer interpretar a obra a partir do conhecimento psicológico do “caso” Pessoa, Hourcade descreve – seguindo involuntariamente o conselho do próprio poeta para quem a função do crítico consiste em “estudar o artista exclusivamente como artista, e não fazendo entrar no estudo do homem que o que seja rigorosamente preciso para explicar o artista” (PESSOA, 1998: 153) – as particularidades dos heterónimos que para o crítico são:

Quatre noms, quatre œuvres, dans lesquelles le même homme se perd successivement et tour à tour ressuscite au souffle du moment, quatre incarnations dont chacune vit son existence complète parallèle aux autres, surgit, lutte, triomphe et quelquefois meurt en laissant une œuvre posthume.

(HOURCADE, 1930: 42)

[Quatro nomes, quatro obras em que o mesmo homem sucessivamente se perde e ressuscita conforme a inspiração do momento, quatro encarnações que, ao mesmo tempo que as outras, vivem uma existência completa, surgem, lutam, e algumas morrem deixando uma obra póstuma].

Esta constatação permite-lhe sublinhar a originalidade da poesia de Fernando Pessoa quando afirma, por exemplo, que as fantasias criativas de Pessoa: “laissent bien loin en arrière nos pâles et secs théoriciens d’avant-garde” (HOURCADE, 1930: 44) [deixam muito para trás os nossos pálidos e secos teóricos da vanguarda].

Para além das observações lúcidas de Hourcade sobre a poesia de Pessoa, na altura pouco conhecida (Alberto Caeiro é visto por exemplo como alguém que encarna a consciência aniquiladora de ilusões, ao lirismo desesperadamente forte que arranca o homem do romantismo da natureza humanizada), o que igualmente surpreende, nas três páginas que constituem o artigo, são as informações que Hourcade vai dando sobre a formação dos heterónimos: “Or donc Álvaro de Campos s’égarait encore dans les tâtonnements d’un symbolisme mal dégagé lorsqu’un matin de mars 1914 surgit dans un éclair Alberto Caeiro (HOURCADE, 1930: 43) [Ainda Álvaro de Campos se debatia contra um simbolismo persistente, quando, numa manhã de março 1914, num clarão, surgiu Alberto Caeiro]. Também surpreendem alguns dados sobre a vida do poeta, nomeadamente os seus sucessos escolares em África do Sul. Hourcade parece não apenas ter tido a arte de obter do discreto Fernando Pessoa informações e confidências que o poeta reservava para

os mais íntimos, como revela já um sólido conhecimento da poesia pessoana. O desaparecimento de Alberto Caeiro é visto como: “Une glaciale tempête de lucidité valéryenne soufflant em insistentes rafales à la Péguy, emporta Caeiro comme il était venu” (HOURCADE, 1930: 43) [Uma tempestade glacial de lucidez à maneira de Valéry soprando em insistentes rajadas à maneira de Péguy, levou Caeiro como o tinha trazido]; Álvaro de Campos é visto como um autor que atira a literatura para o lixo; e Ricardo Reis, como uma figura que em elipses lacónicas e inversões que se encadeiam umas nas outras, associa à sensualidade lusitana o frio brilho do metal “mallerméen”. Fernando Pessoa, ele-mesmo, é visto como aquele que baralha as regras do jogo e sem máscara exprime “la plus troublante et la plus libre sincérité” (HOURCADE, 1930: 44) [a mais perturbante e livre sinceridade], opinião que durante muito tempo Hourcade considerou como fundamental para a compreensão do percurso poético pessoano.

Em *Contacts*, Hourcade também sublinha o talento incomparável de Pessoa como tradutor de Shakespeare e Edgar Allan Poe; essas traduções, segundo o então leitor de francês na Universidade de Coimbra, “dépassent de loin toutes les tentatives du même ordre qu’il m’a été donné de connaître jusqu’ici” (HOURCADE, 1930: 44) [ultrapassam de longe todas as tentativas do mesmo género que até agora conheci].

Nos artigos que sucedem ao “Rencontre avec Fernando Pessoa” (1930), o crítico francês insiste na importância da grande maioria dos poemas então inéditos, quase sempre breves, que considera como uma espécie de diário íntimo do poeta. Depois do “Rencontre...”, segue-se uma “Brève introduction à Fernando Pessoa”, que Hourcade publica na revista *Cahiers du Sud*, em janeiro de 1933, muito embora o artigo tivesse sido escrito quase um ano antes, em Coimbra. Se para o artigo publicado em *Contacts* não há conhecimento, até à data, de qualquer reação escrita por parte do poeta português, o mesmo não acontece para “Brève Introduction...”, na medida em que numa carta a Gaspar Simões, um mês depois da sua publicação, Pessoa se mostra agradado e reconhecido pelo artigo que Hourcade sobre ele escrevera: “Muito obrigado pelo empréstimo do exemplar dos *Cahiers du Sud*. Devolver-lh’o-ei na segunda-feira. Não estou, é claro, tam livre de vaidade que não ficasse muito contente com o artigo do Hourcade” (PESSOA, 1998: 210).

Mais extenso que o artigo precedente, “Brève Introduction...” apresenta em seis páginas o ponto de vista de Pierre Hourcade sobre Fernando Pessoa e a interpretação que da sua obra faz.⁷ Logo de início, em três breves linhas, duas afirmações ao mesmo tempo lúcidas e contundentes. Para Hourcade a biografia não ajuda a compreender a obra pessoana: “Fernando Pessoa est de ceux que la

⁷ O artigo inclui a tradução de três poemas de *O Guardador de Rebanhos*, de Alberto Caeiro (o XIII, o XLIII, o XLIX); as duas últimas estrofes de “O último sortilégio”, de Fernando Pessoa, que a revista francesa atribuiu a Caeiro; e “Apontamento”, de Álvaro de Campos.

biographie ne saurait aider à comprendre ou à interpréter; et d'ailleurs, en ce qui le concerne, elle est ignorée. Le plus digne d'universalité des poètes portugais de ce temps" (HOURCADE 1933: 66) [Fernando Pessoa é daqueles cuja biografia pouco contribui para a sua compreensão ou interpretação, e além disso, no seu caso, dela pouco se sabe. É o mais digno de universalidade dos poetas portugueses].

Com base no conhecimento e no contacto direto que tem com Pessoa, Hourcade avisa os leitores mais apressados, desejosos de confidências, que o poeta pode surpreender, mesmo que nunca pretenda seduzir (cf. "Jamais il ne cherche à séduire, 1933: 67). Além disso, para Hourcade, os poemas que Pessoa assina com o seu próprio nome são tão pessoais como os que escreve recorrendo aos heterónimos: "Parmi les nombreuses œuvres 'hétéronymes', dont il a dissimulé la communauté d'origine derrière quatre ou cinq noms distincts, celles qu'il a signées de son nom véritable, ne sont des révélations ni plus ni moins directes que les autres" (HOURCADE, 1933: 67) [Entre as inúmeras obras "heterónimas" cuja comunidade original ele dividiu entre quatro ou cinco diferentes nomes as que ele assina do seu próprio nome não são nem mais nem menos diretamente reveladoras que as outras]. O que faz que a poesia pessoana nunca seja artificial nem inteiramente sentida é a sua natureza complexa e paradoxal, mas esta característica não impede Hourcade de reconhecer em certos poemas de Pessoa a confissão de uma emoção verdadeira, a expressão poética de um momento de consciência mais agudo da sua situação de homem.

A este propósito, um dos textos mais citados por Hourcade para ilustrar a sua opinião é um poema de Fernando Pessoa, "Sol nulo dos dias vãos", publicado em 1922, mas escrito o dia 15 de Janeiro de 1920, poema em que, segundo Hourcade, todos os portugueses se reveem e sobre o qual confessa ter durante algum tempo refletido para saber se esta era mais uma fingida confidência, afim a de "Ó sino da minha aldeia". Mas em "À descoberta de Fernando Pessoa", palestra proferida em 30 de novembro de 1959, no Teatro da Trindade em Lisboa⁸, conclui, reafirmando a sua primeira impressão, que "Sol nulo..." é uma "poésie d'abandon, mais où la maîtrise de soi garde ses droits" (HOURCADE, 1933: 70) [poesia de abandono, mas na qual o domínio de si prevalece].

Para Hourcade, se à sensibilidade da poesia do "Cancioneiro" de Pessoa ortónimo se junta a angústia de Álvaro de Campos e as confidências de Bernardo Soares, a expressão encontra em Ricardo Reis a sua direta e firme elasticidade, "sans bavardages ni complaisances" (1933: 70) [sem palavreado nem complacência]. As metamorfoses não são mais que a demonstração de uma unidade que se afirma sem contradições em Fernando Pessoa porque: "il y a une unité de Fernando Pessoa qui ne fait que se développer sans se contredire à travers

⁸ Palestra depois publicada em *Temas de Literatura Portuguesa* (HOURCADE, 1978: 155-169).

tant de métamorphoses” (1933: 70) [há uma unidade em Fernando Pessoa que se desenvolve sem se contradizer através de tanta metamorfose].

Poeta da extrema lucidez, Pessoa tem como fatalidade, segundo Hourcade, o facto de não poder fechar os olhos, nem cessar de compreender, e apesar dos seus esforços para a si mesmo, por vezes, se iludir, para fingir que finge (“feindre une feinte”, 1933: 70), todas as mistificações e todos os paradoxos da sua obra não escondem a profundidade humana da sua inspiração, porque Pessoa é essencial e incuravelmente poeta. Uma consciência poética, única, dramática, sem precedentes na poesia nacional mas cuja tonalidade que a revela é especificamente lusitana: “Ce drame de la conscience poétique est sans précédent dans toute la poésie du Portugal, mais l’accent que le révèle est bien celui d’un seul pays” (1933: 70-71) [Este drama da consciência poética não tem precedentes na poesia portuguesa, mas a tonalidade que o revela é característico de um só país]

Como todos os portugueses, Pessoa submete a sua sensibilidade à saudade, essa obsessiva fatalidade que o leva, através de existências imaginárias e simultâneas, a ter consciência das que irreparavelmente perdeu e daquelas que sabe não poder conquistar: poemas como “Aniversário”, “Apontamento”, de Álvaro de Campos, “O Último Sortilégio”, de Pessoa ortónimo, e toda a obra de Alberto Caeiro, são, para Hourcade, exemplos que confirmam essa opinião. Mais do que o “caso” Pessoa, é o “drama em gente” que Hourcade prefere salientar. Se muitos exegetas pensam haver um enigma-Pessoa a desvendar, procurando na sua obra uma explicação para a sua vida, e na sua vida uma explicação para a obra, para Hourcade trata-se apenas do “mistério da poesia”, pois que a vida interior de Fernando Pessoa só pode ser pressentida através da confiança indireta que a obra escrita nos transmite sobre ela. A vida de Pessoa, cito “ne nous regarde pas” (HOURCADE, 1978: 143) [não nos diz respeito nem nos vê], no duplo sentido da expressão em francês. E isto porque: “quando Pessoa parece abandonar-se às reminiscências particulares é para melhor nos induzir em erro” (1978: 140).

É a leitura destas confianças dispersas em alguns poemas que levará Hourcade a aprofundar o conhecimento da obra pessoana e a ver em muitas das poesias inéditas, que sucessivamente iam sendo reveladas, a confiança de um poeta profundamente infeliz, isto é infeliz em absoluto, não por ter vivido só e ignorado, ou por qualquer outra razão material, afetiva, ou de saúde, mas por ser incapaz de felicidade, da própria ideia de felicidade: “aunque la vida lo hubiese colmado de todos sus dones, no habría podido jamás rescatarlo de esa primera maldición con la que lo gravó: no ser engañado por nada, no tener por donde coger nada y llevar sin embargo en si la vocación da la poesia”(HOURCADE, 1963: 54)⁹

⁹ Não foi possível localizar entre os manuscritos de Pierre Hourcade, a provável versão original em francês do artigo aqui citado. Relembro, como assinali no início deste artigo, que na altura da publicação deste artigo, 1963, Hourcade vivia no México. É de referir ainda que o artigo publicado

[mesmo que a vida o tivesse contemplado com todos os dons, jamais o poderia salvar dessa maldição inicial com a qual o marcou: não se deixar iludir por nada, não ter nada a que se prender e ter no entanto nascido com a vocação poética].

Pessoa, aparente “juguete de fuerzas que lo sobrepasan, de una comedia misteriosa de personajes múltiples” (1963: 48) [brinquedo de forças que o ultrapassam, de uma misteriosa comédia de personagens múltiplos], acaba por estender uma cilada ao destino, roubando-lhe as armas: “Que outro recurso hay para un espíritu orgulloso y lúcido, que aceptar [...] “hacer el juego”, o mejor, ponerse él mismo en escena?” (1963: 48-49) [Que outro recurso dispõe um espírito orgulhoso e lúcido senão aceitar (...) entrar no jogo, melhor ainda, encenar-se?]

Constata-se assim que os primeiros artigos de Pierre Hourcade sobre a obra de Fernando Pessoa são não somente pioneiros mas constituem hoje ainda uma pertinente interpretação da obra pessoana, pertinência que o próprio poeta reconheceu na carta que enviou ao requerer o lugar de conservador do Museu-Biblioteca Conde de Castro Guimarães, em setembro de 1932. Nessa carta, Pessoa remete o júri para o que sobre a sua obra escreveram João Gaspar Simões e Pierre Hourcade, chamando a atenção do júri para o artigo, “Panorama du Modernisme en Portugal” (1931), que Hourcade tinha publicado no *Bulletin des études portugaises*. Nesse artigo, Hourcade escreve: “parmi les écrivains de la première génération moderniste la première place en revient [...] à Fernando Pessoa (HOURCADE, 1931: 9) [entre os escritores da primeira geração modernista é Pessoa que ocupa o primeiro plano].

Vinte anos depois, em 1951, sentindo ainda a necessidade imperiosa de reafirmar o seu ponto de vista e refutar alguns aspetos das interpretações da obra de Fernando Pessoa que então se publicavam, Hourcade escreve um artigo, “À propos de Fernando Pessoa”, que foi depois traduzido por Álvaro Salema e incluído em *Temas de Literatura Portuguesa*, com o título “Ainda a propósito de Fernando Pessoa” (que aqui citamos), o primeiro tradutor de Fernando Pessoa exprime, de forma bem clara, o que para ele constitui a chave para uma interpretação da obra pessoana. Ao comentar longa e atentamente duas das principais obras de exegese sobre o poeta, *Vida e Obra de Fernando Pessoa* (1950), de João Gaspar Simões e *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa* (1949), de Jacinto do Prado Coelho, Hourcade contesta, sem as desvalorizar, as teses psicologistas de um e outro e defende que de forma alguma se pode ver em Pessoa (como Gaspar Simões afirma) um inadaptado social em confronto com o meio que o rodeava: “de modo algum se pode encarar Fernando Pessoa como um inadaptado – e se a sociedade em que vivia é culpada por não ter reconhecido nele a sua grandeza, não se pode atribuir-lhe a menor responsabilidade pela sua vida infeliz” (Hourcade,

em *Armas y Letras*, aqui citado, segue de perto, embora com alterações, o texto “À propos de Fernando Pessoa” (1951), publicado no *Bulletin des études portugaises*, vol. XVI, pp. 151-181.

1978: 143). Para Hourcade, Pessoa em qualquer época e em qualquer meio social teria erguido uma barreira estanque “entre a parte de si mesmo que concedia aos outros e o seu eu essencial” (1978: 143). Razão por que a “história da sua vida pública só apresenta importância muito acessória, visto que se desenrolou num plano que não era o da sua vida interior, a única que realmente conta para o conhecimento da sua obra” (1978: 143). Mais adiante, reagindo às palavras de Gaspar Simões, que se interroga sobre a sinceridade em Pessoa e para quem “os heterónimos [...] são uma mistificação”, Hourcade pergunta ao autor da *Vida e Obra* quem mistifica quem: “onde está a mistificação e quem é mistificado, se o mistificador nos preveniu previamente? E que sinceridade é essa e quem nos autoriza a julgá-la?” (1978: 144-145). Para ele, o que importa é o prazer que temos ao ler essa poesia e para apreciarmos de maneira justa a poesia de Pessoa devemos previamente renunciar “à preocupação do problema psicológico, que me parece insolúvel por falta de dados seguros, e sobretudo, alheio ao problema poético propriamente dito” (1978: 145). É sobre a obra, ou o conjunto de obras a considerar em si mesmas e por si mesmas, que nos devemos atardar e não sobre o caso Pessoa. E embora lhe pareça lícito, a quem o quiser fazer, “tentar reconstruir a personagem viva e real a quem essa obra foi inspirada” (1978: 145) fica desde logo avisado que por essa via só se poderá chegar a uma aproximação mais ou menos engenhosa, mais ou menos verosímil, “quase tão autêntica como o são os heterónimos” (1978:145).

Se a interpretação proposta por Gaspar Simões suscita muitas dúvidas a Hourcade o mesmo acontece com a tese defendida por Prado Coelho que pretende a todo o custo encontrar nos temas e na forma um denominador comum, ou conforme Hourcade sintetiza: “o domínio que uma vontade imperiosa continua a exercer, até sobre as formas à primeira vista mais aberrantes que escolhe e adota para se exprimir” (1978: 150). Para Prado Coelho, no fundo todas as máscaras a que Pessoa atribui um nome deixam antever uma só e única fisionomia. Afirmção que leva o crítico francês a considerar que uma tal demonstração não apenas lhe parece a mais fácil, “visto que a conclusão estava antecipadamente assegurada” (1978: 151), mas também a menos comprovativa, “porque só aflora o problema essencial pela sua projeção mais exterior” (1978: 153) . Mas este não é o único ponto de desacordo entre os dois comentadores da obra pessoana. Ao reagir à interpretação de Prado Coelho, que afirma que Pessoa se pretendia esconder “inventando indivíduos independentes dele” (1978: 152), Hourcade, além de constatar que a afirmação lhe parece inexacta, relembra que já anteriormente havia assinalado a que ponto a ficção se lhe afigura transparente e que no fundo nada escondia, visto que Pessoa “se empenhou em explicar em que consiste a ficção” (1978: 152). Outro aspeto que suscita discórdia é a recusa de Prado Coelho em acreditar que certas séries de poemas tenham nascido de uma “iluminação” e que cada poema de Pessoa e seus heterónimos é o resultado de um acto de consciência estritamente

controlado, “uma máquina montada com um mecanismo bem regulado para fins mais precisos”, opinião que Hourcade considera “ter em muito pouca conta, na verdade, tudo o que há de fortuito, imprevisível e indeterminado na criação poética”(1978: 153). Aliás, a importância da indeterminação na criação poética é um dos aspetos sobre os quais Hourcade mais insiste nas suas páginas sobre Fernando Pessoa. Para ele parece-lhe inverosímil que, como Prado Coelho sugere, “o primeiro impulso de criação da *Ode Marítima* se tenha manifestado num clima tão artificial”(1978: 153). E para apoiar a sua tese sobre a não artificialidade da criação heterónima, Hourcade, lembrando uma carta de Pessoa, escreve: “Enquanto Pessoa só procurou pregar uma partida a Sá Carneiro inventando “um poeta bucólico do género complicado” nada fez que valha” (1978: 153).

Se para o autor de *Diversidade e Unidade* a história dos heterónimos não seria mais que um “romance inventado para despistar a crítica” e “talvez para compor uma atitude intencional para posteridade”, para Hourcade, desde o início, desde os poemas ingleses, Pessoa surge-nos ferido “pelo mais incurável pessimismo” (1978: 151) e, ao mesmo tempo, dividido entre as mais diversas solicitações, ou, segundo as palavras que o próprio poeta escrevera a Côrtes-Rodrigues, a 2 de setembro de 1914, em “estado anárquico, e anárquico pelo próprio excesso de ‘forças vivas’ em acção” (PESSOA, 1945: 23-24). Refutando pois na íntegra, ou quase, a tese de Prado Coelho, Hourcade considera que Pessoa sentiu a necessidade imperiosa de se irradiar em tendências muito divergentes: “e a sua lucidez reside na maneira como soube adaptar a sua virtuosidade natural às exigências contraditórias duma inspiração de que tentou em vão alcançar o doloroso segredo” (1978: 154). Um esforço vão para o poeta e para quem o tentar desvendar, porque o poema é, segundo Mallarmé, um “calme bloc ici-bas chu d’un désastre obscur” (*vide* “Le Tombeau d’Edgar Poe”).

É com esta confissão, ao longo do tempo várias e sucessivas vezes repetida, a consciência da dificuldade que tem em apreender o poeta, o segredo da sua inspiração, que, pouco antes de sair de Portugal, num dos seus mais belos textos sobre Pessoa, Hourcade reconhece, trinta anos depois do seu primeiro contacto com aquele que considera como “o espírito mais inapreensível, mais impenetrável, e talvez o mais complexo e obscuro que jamais existiu” (1978: 155), que apesar de uma leitura assídua do poeta, do convívio pessoal e de amizade que os uniu durante algum tempo, a sua perplexidade perante uma obra que a cada leitura, a cada inédito que vai sendo revelado, o desconcerta e ao mesmo tempo confirma em largos traços as suas impressões iniciais. Para Hourcade saber ler Pessoa é estar preparado para “uma ambiguidade capaz de desencorajar todas as interpretações” (1978: 155), porque, apesar de possuir também um coração, que só abria “aos seres capazes de adivinhar as coisas que no ser dele eram as reais” (1978: 159), para o poeta a existência era apenas pura ilusão e a poesia a expressão dessa desesperada consciência. E parece ter sido esta lúcida aceitação do inexplicável na criação

poética que se revela nos textos de Hourcade, uma aceitação fruto de um sólido e aprofundado conhecimento sobre tudo quanto a Fernando Pessoa diz respeito, que faz com que a leitura dos seus comentários, análises, dúvidas e interrogações seja ainda hoje, quase um século depois dos primeiros escritos uma fonte de inegável prazer e de enriquecimento pela clareza do propósito e a amplitude da visão. O verso de Alberto Caeiro que colocamos em epígrafe, que o próprio Hourcade cita desde 1931, em “*Splendeur et Misère de Lisbonne*”, parece aplicar-se na perfeição à visão que do poeta e da sua obra o primeiro tradutor e intérprete estrangeiro de Pessoa nos oferece.

Anexos

Os artigos que seguidamente se apresentam foram escritos e publicados em circunstâncias diversas e num período de tempo que decorre entre 1931 e 1963. O primeiro, “*Splendeur et misère de Lisbonne*”, revela-nos um Hourcade em fase de adaptação à realidade portuguesa de então, nomeadamente a Lisboa, cidade que descreve num registo realista, o de um observador sensibilizado pelo quotidiano da sociedade lisboeta nas suas desigualdades sociais. O segundo, “*Descubrimiento de Fernando Pessoa*”, publicado, no México, tem por fim apresentar em termos gerais a obra poética de Pessoa e seus heterónimos, através da descrição da relação de amizade que teve com o poeta, e da apresentação das principais ideias em que fundamenta a sua opinião sobre a poesia pessoana. Aliás, estes são temas que desenvolve no estudo – recentemente editado e traduzido – *A Mais Incerta das Certezas: itinerário poético de Fernando Pessoa* (2016).

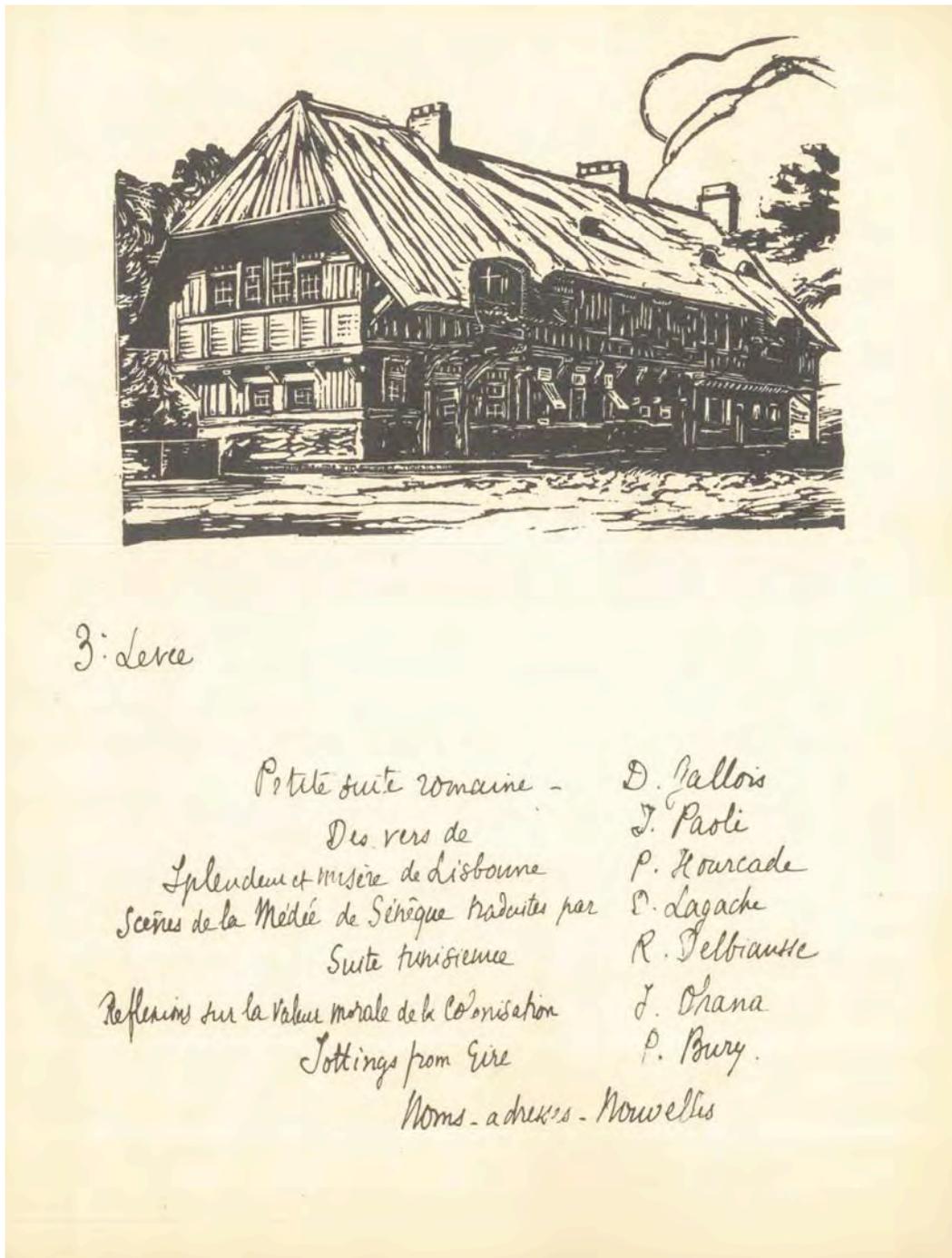
A segunda parte destes anexos, é constituída por seis cartas de Pierre Hourcade que representam bem três fases distintas da vida daquele que foi o primeiro autor de língua francesa a reconhecer, traduzir, divulgar e proclamar além-fronteiras a originalidade da poesia de Fernando Pessoa.¹⁰ A primeira das cartas que aqui se apresentam corresponde à primeira fase e surge pouco tempo depois de Hourcade ter sido informado, por Carlos Queiroz, seu íntimo amigo, da morte de Fernando Pessoa. As duas seguintes pertencem à segunda fase, já vinte anos mais tarde. Nelas, Pierre Hourcade, então diretor do Instituto Francês em Portugal, escreve a João Gaspar Simões e mostra-se atento e empenhado na edição parisiense de um livro que pela primeira vez reunisse a poesia de Pessoa e seus heterónimos. A mais importante das causas defendida por Hourcade, era o reconhecimento internacional da obra pessoana, que começava, enfim, a

¹⁰ Cinco das cartas de Pierre Hourcade aqui referidas estão à guarda na Biblioteca Nacional de Portugal, Espólio 16, 1606-1610, a sexta foi publicada por Carlos Queiroz na *Presença*, nº 48, julho de 1936, p.12. Em *A Mais Incerta das Certezas*, encontram-se igualmente, transcritas e traduzidas, três cartas de Pessoa para Hourcade (2016: 425-430) e dois postais e uma carta deste para o poeta (2016: 419-421 e 431-432).

concretizar-se através da inclusão de Pessoa na prestigiada coleção “Poètes d’Aujourd’hui”, das edições Seghers. Essa coleção reunia grandes nomes da poesia mundial: Garcia Lorca, Walt Whitman, Rainer Maria Rilke, Pablo Neruda, entre outros. As três últimas cartas correspondem à terceira fase, de novo vinte anos mais tarde. Nelas, Pierre Hourcade revela a intenção de ver enfim concluído o grande projeto da sua vida: um estudo sobre o itinerário poético de Fernando Pessoa. Estas três cartas finais, escritas em português, datadas de março de 1978 e janeiro do ano seguinte, e também remetidas a João Gaspar Simões, revelam-nos um Hourcade desejoso de rever Simões, o seu “velho amigo” e companheiro dos tempos da *Presença* (revista em que colaborou nos números 27 e 30), e um Hourcade grato pela crítica de Gaspar Simões ao livro, *Temas de Literatura Portuguesa* (1978).¹¹

As transcrições foram revistas por Jerónimo Pizarro, Anibal Frias e Diana Acosta; os erros que ainda subsistirem são da minha responsabilidade.

¹¹ Segundo uma nota manuscrita do poeta e ensaísta João Camilo dos Santos (documento cedido por Isabelle Hourcade), datada de 17 de março de 1983, cerca de um mês depois da morte de Pierre Hourcade, terá sido sobretudo por iniciativa do historiador João Medina, apoiado por Luís Amaro e Jacinto do Prado Coelho, que o projeto de edição do livro se concretizou.



3: Lerec

Petite suite romaine -	D. Gallois
Des vers de	J. Paoli
Splendeur et misère de Lisbonne	P. Hourcade
Scènes de la Médée de Sénèque traduites par	C. Lagache
Suite tunisienne	R. Delbiansse
Reflexions sur la valeur morale de la colonisation	J. Orana
Sketches from Gire	P. Bury.
Noms - adresses - Nouvelles	

Fig. 1. Índice da La "Boîte aux Lettres,, du Vieux Pressoir.

1. Splendeur et misère de Lisbonne¹²

À Lisbonne la misère est une tradition. Les pauvres de la rue n’y ont point de ces maladresses viriles par où se trahissent les récentes infortunes, de ces éclairs d’une fierté passée auxquels on reconnaît les nouveaux pauvres- ce sont de très anciens pauvres, des pauvres héréditaires. Ils ont fini par composer avec leur détresse, je veux dire, par s’y tailler des professions et par y varier à l’infini les apparences de la mendicité. La vente des billets de la loterie nationale clamés des heures entières à travers la cohue; la manie ibérique des souliers miroirs, propice à l’industrie des cireurs de bottes ambulants; la vente des journaux, des lacets, de tout, de rien, de soi-même parfois: autant d’artifices qui les rattachent fragilement à la vie. L’un présente ses enfants, l’autre, ses plaies, certains un suppliant sourire et la plupart un tragique silence déserté de tout sentiment derrière une main tendue. Et cependant vous entendrez dire qu’il y a bien pire ailleurs, que cela n’est rien – on fait mieux dans les campagnes. Ce n’est là qu’une faible esquisse de la misère visible. Mais quelle autre accumulation de détresses derrière tant de façades! Que d’employés dérisoirement payés et surchargés d’enfants dans cette ville prolifique! De quoi peuvent bien se nourrir tant d’ouvriers au teint gris et las? L’argent est rare va-t-on répétant, le pays pauvre – mais alors, pourquoi cette horde en livrée flamboyante qui pullule dans les cinémas et les cafés? Pourquoi au bord des trottoirs ces théories de Marmon, d’Hispano ou d’Isotta-Fraschini?¹³ Parfois de pauvres êtres épuisés tombent foudroyés dans la rue – les journaux ont un euphémisme étonnant pour désigner ce genre d’accident “maladie subite” – sur quoi on vous répond : il y a eu 125.000 suicides en Allemagne l’an dernier. Tout est donc pour le mieux dans la plus florissante ville du monde. La plupart de ces corps sous alimentés sont d’ailleurs minés par les pires toxines. J’ai connu le petit électricien aux yeux trop brillants qui vient poser des lampes entre deux crachements de sang, et se couche le soir même pour ne plus se relever. La tuberculose infecte les taudis et les rues, toujours latente et propagée plus vite par cette manie d’expectorer partout et sans arrêt, aberration quasi universelle des gens d’outre-Pyrénées - La tuberculose et bien pis encore. Lisbonne ne connaît pas certaine hypocrisie sociale ou si l’on veut, certaine pudeur qui est la règle parmi nous. De médecin à médecin, de pharmacie à pharmacie, on se renvoie le redoutable mot au-dessus de la voie publique- on met comme une obstination, comme un accent de défi à se raconter ses misères intimes. Ici, semble-t-il, certaine

¹² Este artigo foi publicado na revista dos estudantes da École Normale Supérieure de Paris, *La Boîte aux Lettres*, du *Vieux Pressoir*, n.º 3 (3^{ème} levée), 1932. Sem data, local de edição, ou numeração de página, a revista, impressa, reproduzia em fac-simile o manuscrito dos autores. É mais uma demonstração do interesse de Pierre Hourcade em tornar conhecida a poesia de Fernando Pessoa em França.

¹³ Marcas de automóvel então em vigor.

retenue verbale est impossible en face d'une hantise sexuelle qui peut atteindre jusqu'à la frénésie. J'aurais eu honte de ne pas dire ces choses, et j'aurais honte de ne parler que d'elles seules. Lisbonne se prête si bien à la jouissance égoïste du passant avide de regarder! Que de touristes esthètes ont glissé à la surface de ce grouillement si riche d'imprévu et si intense de pittoresque sans soupçonner de quel prix humain était payé leur plaisir! Ce ciel trompe et sa lumière aveugle. Dès que l'on tourne le dos à la ville pour ne plus recevoir que la caresse du large remontant l'énorme estuaire dans un grand miroitement d'eau dorée sillonnée de voiles, tout est oublié, et les yeux comblés font taire les souvenirs-. Comme je comprends maintenant ces vers presque violents du grand poète lisboète Fernando Pessoa: "J'ai vu comme un damné [...] Je n'ai jamais eu un désir que je n'aie pu réaliser, parce que ne suis jamais devenu aveugle".¹⁴

Regarder est ici une absorbante occupation. Il faut une vocation, toutefois et presque un art. Certains n'aiment guère cette ville en partie lessivée d'histoire par le désastre de 1755. Ses façades bariolées ou émaillées sont neuves, même lorsqu'elles ont près de deux siècles et le rayonnant éclat du jour ne parvient pas à leur imposer la vêtue fauve des Castilles. Lisbonne a toujours l'air d'être née de la veille sauf peut-être dans certains recoins de pouillierie. Dans la ruée ascendante de sa ville haute, dans l'élargissement presque dilaté de ses innombrables paysages orientés vers l'océan, elle affirme une sorte d'impatience d'être stable, une grande faim de ciel et d'espace. Elle évoque les plus hardies prises de vue du cinéma contemporain, renversant les perspectives et faisant basculer des pans entiers de collines surchargées de maisons jusqu'à plonger au-dessous du Tage. Elle se casse en failles abruptes et d'un coup de reins se redresse dans une grande envolée de soleil. Elle se ramasse en une densité à peine entrecoupée de ruelles et brusquement s'étale en profusions d'espaces vides et rayonnants. On dirait qu'elle se déplace et que chaque pas qu'on fait à sa découverte la métamorphose. Tantôt elle grouille d'une vie futile et tourbillonnante. Des taxis se ruent à la poursuite d'on ne sait quoi, des tramways piquent une tête du haut des roides avenues autour de trop d'oisifs plantés au sol, soutenant de leurs dos les façades, tournoient des remous de passants et des cafés toujours bondés s'échappe une rumeur confuse de ruche qu'on excite. Cent mètres plus loin règne un grand silence limpide où se prélassent des théories de maisons ocre, lie-de-vin ou bleu de lessive que le soleil semble passer en revue. Elles ont un charme unique ces vastes montées dont le sommet soutient un ciel velouté et riche de substance, un ciel prodigue et qui se gaspille à tous les coins de rue. Lisbonne gorgée d'azur. Ville des paradoxes, des contradictions, d'illogisme physique et social le plus ingénu.

¹⁴ Ver o poema que começa: "Se, depois de eu morrer, quizerem escrever a minha biographia", em PESSOA (2016, 92): "Sou facil de definir. | Vi como um danado. | Amei as coisas sem sentimentalidade nenhuma. Nunca tive um desejo que não pudesse realizar, porque nunca ceguei".

Ville qui a tous les attraits d'un spectacle et toute la rude vérité d'une expérience humaine. Ville qui vous saute aux yeux pour mieux vous masquer trop de dessous. Ville qui réjouit le touriste et que le touriste ne connaît pas. Mendiante déguisée en princesse par la complicité de la lumière et des eaux. Capitale radieuse et mélancolique d'un des plus beaux et des plus malheureux pays au monde. Elle ne supporte point la fadeur des admirations béates ni l'ironie facile du curieux pressé. Elle n'est pas faite pour les hommes de lettres : elle requiert la sincérité et un certain oubli de soi-même. Bien que pullulante de vanités avortées et d'intérêts mesquins, elle désapprend d'un certain égoïsme dont à l'ordinaire on se fait trop bon gré. Dans sa misère et sa splendeur elle est inoubliable.

Lisbonne, décembre, 1931.

[Tradução: Esplendor e miséria de Lisboa]¹⁵

Em Lisboa a miséria é uma tradição. Na rua, os pobres não têm aquelas atitudes bruscas e desajeitadas próprias de quem revela o seu recente infortúnio, esses restos de orgulho perdido pelos quais se reconhecem os novos pobres. Há muito que são pobres, são pobres hereditários. Conformam-se com o seu infortúnio, isto é, exercem profissões que mais não são que formas variadas de mendigar. Os cauteleiros apregoam horas inteiras no meio da barafunda; a mania ibérica dos sapatos brilhantes, como um espelho, é propícia aos negócios dos engraxadores; os ardinias, os vendedores de atacadores, de tudo e mais alguma coisa e por vezes até deles próprios: uma serie de artifícios que os prende por um fio à vida. Um apresenta os seus filhos, outro as suas feridas, alguns ainda um suplicante sorriso e a maioria, por detrás de uma mão estendida, um silêncio trágico desprovido de qualquer sentimento. E no entanto há quem diga que há pior, que aquilo não é nada, no campo é pior, muito pior. Eis aqui um mero esboço da miséria que salta à vista. Por detrás de tanta fachada o sofrimento acumulado é enorme! Os trabalhadores insignificamente pagos e sobrecarregados de filhos abundam nesta cidade prolífica! Como conseguem sobreviver esses trabalhadores de cor pálida e ar cansado? Não há dinheiro, ouve-se dizer! O país é pobre. Mas como se explica então esta horda engalanada que fervilha nos cinemas e cafés? Que teoriza nos passeios sobre Marmon, D’Hispano ou d’Isotta-Fraschini? De vez em quando, se um infeliz cai estatelado no chão - os jornais recorrem a um surpreendente eufemismo para descrever este tipo de acidente: “doença súbita” – ouve-se então que no ano passado, na Alemanha, suicidaram-se 125 mil. Não há pois problema algum na mais florescente cidade do mundo. Malnutrida, a maioria destes corpos carrega consigo as piores toxinas. Há o electricista de olhos brilhantes que, entre dois vômitos de sangue, muda as lâmpadas e à noite se deita para não mais se levantar. A tuberculose infecta casebres e ruas, sempre latente propaga-se rapidamente devido à mania de expetorar constantemente e em qualquer lugar, aberração quase geral entre a população além-Pirenéus. A tuberculose e pior ainda. Lisboa desconhece uma certa hipocrisia social, ou se quisermos, um certo pudor que é regra noutros países. De médico a médico, de farmácia a farmácia a terrível palavra circula livremente – há como uma obstinação, um desafio, uma satisfação em contar as misérias pessoais. Aqui, dir-se-ia que um certo pudor verbal é impossível perante uma obsessão sexual que pode chegar ao delírio. Teria tido vergonha se não falasse destas coisas e mais vergonha teria ainda se só delas falasse. Lisboa presta-se sobremaneira ao prazer egoísta do passante desejoso de ver! Quanto turista esteta terá passado pela superfície deste bulício imprevisível e tão intensamente pitoresco sem sequer imaginar o preço humano a pagar para o

¹⁵ As traduções dos anexos também são de Fernando Carmino Marques.

seu prazer. Quando se viram as costas à cidade e se recebe, o olhar embevecido, a carícia marítima vinda do enorme estuário, espelho de águas douradas sulcado pelas velas, tudo se esquece. Como compreendo agora esses versos quase violentos do grande poeta lisbonense Fernando Pessoa: “Vi como um danado. [...] Nunca tive um desejo que não pudesse realizar, porque nunca ceguei”.

Aqui, ver é uma ocupação cativante. Uma vocação e uma arte. Há quem não aprecie esta cidade refeita de algumas páginas da sua história pelo desastre de 1755. As fachadas de cores vivas, dispare, ou enfeitadas, parecem novas, apesar de terem quase duzentos anos, e nem a intensa claridade do dia lhe impõe o tom ocre de Castela. Salvo, talvez, em alguns recantos mais sujos, Lisboa parece recém-nascida. Quer nas ruas que sobem para a parte mais alta, quer nas largas, inúmeras, vertentes viradas para o oceano, a cidade parece sôfrega de estabilidade, ansiosa por céu e espaço. Ao inclinar fachadas inteiras de colinas sobre o Tejo faz lembrar as mais ousadas perspectivas do cinema contemporâneo. Abruptamente entrecortada ergue-se num golpe de rins num abrir de asas em direção ao sol. Enfeixada aqui, apenas por vielas separada, ei-la que logo se estende profusamente em amplos e luminosos espaços. Dir-se-ia que a cada passo que se dá para a descobrir ela se desloca e se transforma. Aqui e ali vibra de vida fútil e movimentada. Num rodopio constante de gente, os táxis procuram não se sabe o quê, os elétricos descem a pique das avenidas em redor de uma grande quantidade dos ociosos que parece querer segurar as paredes com as costas. Dos cafés, sempre cheios, vem um rumor confuso de enxame excitado. Cem metros mais adiante, nas casas pintadas de ocre, violeta ou azul desbotado que o sol parece inspecionar, revêem-se teorias, num silêncio quase completo. São radiantes essas calçadas cujo topo sustenta um céu aveludado e luminoso, um céu pródigo que se espalha por todas as ruas. Lisboa gorjeia-se de azul. Cidade de paradoxos, de contradições, do mais ingénuo ilogismo físico e social. Cidade que tem todo o encanto de um espetáculo e toda a brutal verdade da experiência humana. Cidade que se oferece para melhor se esconder. Cidade que satisfaz o turista mas que este desconhece. Mendiga disfarçada de princesa graças à cumplicidade da luz e das águas. Capital radiante e melancólica de um dos mais bonitos e mais infelizes países do mundo. Lisboa não suporta a banalidade das admirações devotas nem a ironia fácil do curioso apressado. Não foi feita para escritores: exige sinceridade e abnegação. Apesar de repleta de vaidades frustradas e mesquinhos interesses parece ter esquecido um certo egoísmo tão comum noutros lugares. Na miséria e no esplendor, Lisboa é inesquecível.

Lisboa, dezembro de 1931.

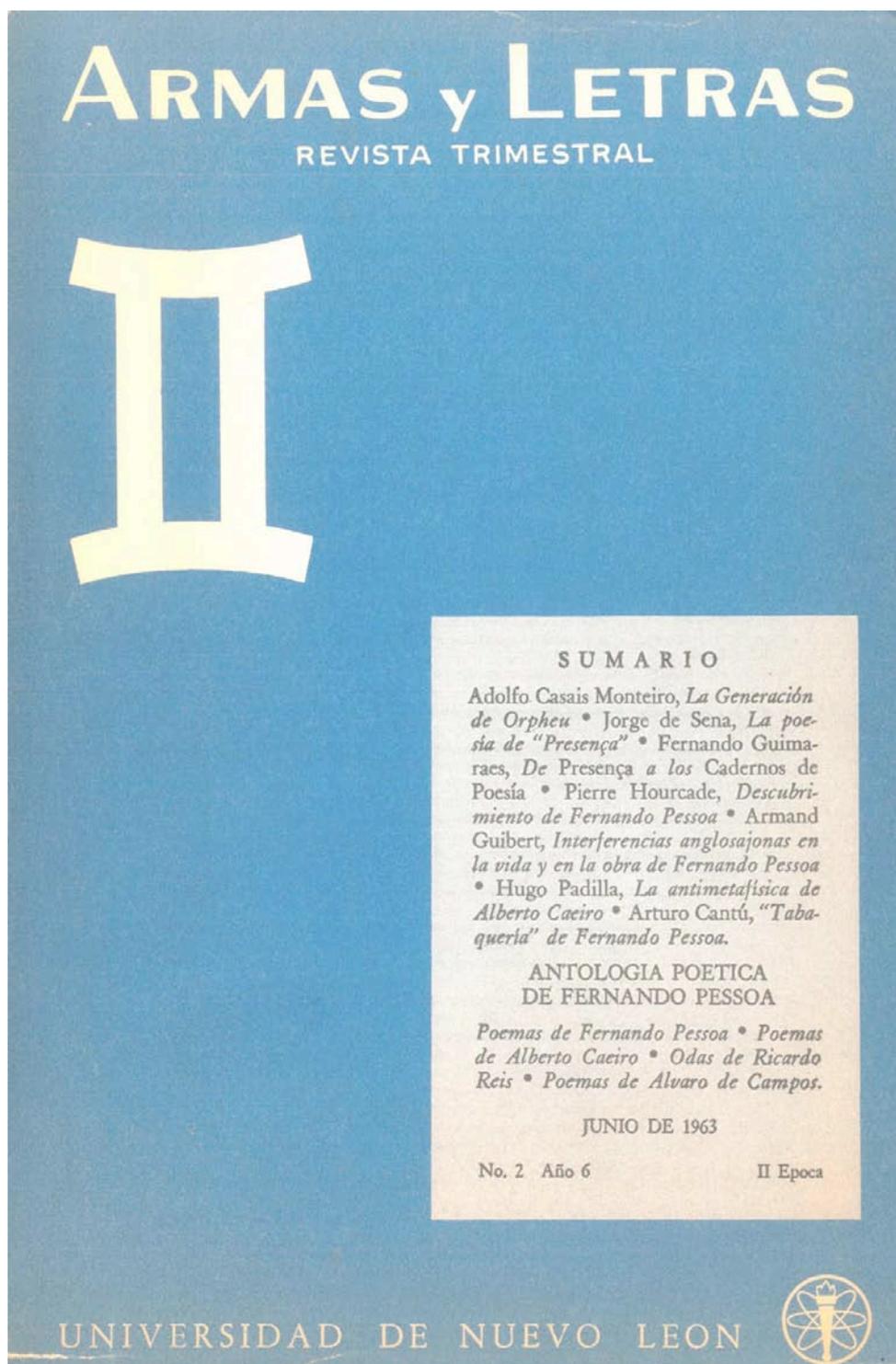


Fig. 2. Capa de Armas y Letras.

DESCUBRIMIENTO DE FERNANDO PESSOA

PIERRE HOURCADE

¿Desde qué ángulo se intentaría abordar a un hombre —y por añadidura poeta— cuya naturaleza, así como su voluntad era substraerse a toda clase de captura? Desconocido, después ignorado y después, a título póstumo, demasiado conocido —entiendo por esto, demasiado abundantemente glosado, a veces hasta el abuso—. Fernando Pessoa permanece desde muchos puntos de vista como un enigma, y el análisis de su obra no puede menos que, para el lector poco avisado, venir a aumentar la obscuridad de lo poco que se conoce de su existencia vivida. El paso más ingenuo, en forma de evocación de una experiencia personal, la historia de un descubrimiento progresivo, con sus revelaciones pero también con sus incertidumbres, ¿no sería la forma menos mala de ayudar a descubrirlo a aquellos que no lo conocen todavía o solamente lo conocen de nombre? ¿No sería asimismo el homenaje más justo, en su buena fe desprovista de pretensiones, que se pueda rendir a este genio secreto?

Se me perdonará en estas condiciones, que me ponga como tercero entre el lector y el poeta, para contar esta gran aventura de mi vida que es el encuentro con Fernando Pessoa, primeramente tal como yo lo conocí y después y sobre todo, “*tel qu'en lui même enfin l'éter nité, le change*” que le restituye a su verdadera personalidad. Pero ¿cuál?

La persona del testigo no importa casi; solamente cuenta que tenga algún título para testimoniar, para jalonar un primer itinerario de acceso para penetrar en un mundo singularmente cerrado, en el corazón del cual le espera una de las más altas revelaciones poéticas de nuestro tiempo.

La historia comienza para mí un día de Febrero de 1930, bajo las arcadas de ese Terreiro do Paço, en Lisboa a orillas del Tajo, que Valéry-Larbaud ha celebrado como “un espace solaire... la plus belle place d’Europe”. En un pequeño café secular, hundido bajo la bóveda de uno de los edificios ministeriales que encuadran esta plaza, tengo una cita con un poeta de quien la “élite” de la joven generación portuguesa murmura el nombre con un fervor entusiasta, aunque lo esencial de su obra sea inaccesible o todavía inédito. ¿Qué es lo que vale a un joven estudiante extranjero, apenas iniciado en los rudimentos de la cultura portuguesa la suerte inesperada de ser admitido al encuentro de un hombre tanto más difícilmente accesible que ni siquiera trata de ocultarse, que se borra deliberadamente, salvo para alguno de sus escasos íntimos, en un incoloro anonimato? La confianza, la camaradería de algunos jóvenes poetas y críticos, alentadores a doscientos kilómetros de distancia, en la vieja ciudad universitaria de Coimbra, de la revista “Presença”, fermento de renovación en un medio bastante átono. Fernando Pessoa es uno de los mayores contra el que reclaman con mayor insistencia, y del cual denuncian como un escándalo, la obscuridad en la que permanece sumergido. João Gaspar Simoes me recomendó al poeta Carlos Queiroz, primo de Pessoa, quien como él vivía en Lisboa, sosteniendo con él bastante frecuentes relaciones. Así la amistad hizo la cadena que me acercó poco a poco hasta esta misteriosa presencia.

¿Qué sabía de él antes de conocerlo? Que la literatura oficial lo ignoraba o fingía tratarlo como a un extravante sin consecuencias. Que después de algunos episodios resonantes, en los que ha desafiado el conformismo burgués de la opinión y del gusto, no retiene la atención más que de algunos escasos iniciados. Que malvive un poco con trabajos de librería y, sobre todo, con el ejercicio del modesto oficio de traductor-corresponsal para firmas comerciales. Que no ha publicado todavía ningún libro, sino solamente poemas aislados en revistas efímeras o extintas. Que firma sus poemas con cuatro nombres: el que el estado civil le reconocía y otros tres, Alvaro de Campos, Alberto Caeiro y Ricardo Reis, con los cuales dis-

fraza seres ficticios que él llama sus “heterónimos”. Que ha dotado a cada uno de ellos de una biografía y de una personalidad precisas, estableciendo entre los miembros de esta familia inventada, relaciones de dependencia o de oposición tan sutiles como rigurosas, sin disimular jamás que se trata de figuras imaginarias, que es él mismo el que está caracterizado. Esto es lo que llama él “drama em gente”. Pero en fin, y hay que decirlo enseguida, la muy pequeña parte de esta obra que yo pude conocer, hizo nacer en mí un apetito devorador de descubrir más y de enlazar entre ellos aquellos fragmentos dispersos, según la expresión de Valéry “d’on ne sait quel grand jeu”.

El hombre era tal como debía esperarse: es decir que ningún transeúnte que lo cruzara en la calle, pensaría volverse a mirarlo dos veces. La impersonalidad de su físico y de su continente, constituía el disfraz más seguro, si no fuese por la vibración —retenida sin embargo— de la voz, o el brillo febril de su mirada —sin embargo disimulada tras triviales anteojos. Siendo en primer lugar cortés y afable, con un punto de malicia benévola, dejaba traslucir un yo no se qué de aristocrático bajo el hábito del empleado de oficina.

La conversación que se entabla no aporta —y esto es una regla en casi todas nuestras pláticas— ninguna revelación; se desarrolla a cerca de nuestros amigos comunes, de los que me pide noticias, sea acerca de los bosquejos de traducciones que yo le presento y cuyas equivocaciones y contrasentidos se toma el trabajo de corregir con una paciencia y escrúpulo atentos, muy lejos de todo aire de superioridad condescendiente.

Pero al mismo tiempo que se intercambian conceptos desprovistos de misterio, he aquí que, poco a poco, la atmósfera, sutilmente, cambia alrededor de nosotros, como si se cargara de electricidad o se enriqueciera con un suplemento de oxígeno. Todo se hacía a la vez más tenso y excitante. Entonces es cuando comprendí la tremenda carga de energía que esa envoltura trivial y ese comportamiento anodino, contienen a duras penas, lo aislan del mundo exterior, sin lograr del todo impedirle difundirse de manera contagiosa. Me ha sido dado fre-

cuentar algunos auténticos poetas de este tiempo, un Superielle, un Vagaretti, un Ribeiro Couto: nada —salvo quizá Henri Michaux— irradiaba un alma tan sutil, tan curiosamente hechizante! No fue una vana curiosidad de diletante lo que lo atrajo tan fuertemente hacia las ciencias ocultas y el ocultismo de los rosacruces: él tenía en sí mismo, cuidadosamente enmascarado, algo de medium, de mago, casi iba a decir de brujo.

Esta es una primera imagen del hombre; los encuentros posteriores, escalonados a lo largo de cinco años, con grandes intervalos de separación, no añadieron ningún rasgo importante.

Llegué a hacer entre él y sus amigos de Coimbra el oficio de mensajero —digamos de agente de enlace—. Le enseñé otras traducciones y me arriesgué a hacerle algunas preguntas sobre la revolución poética a la que él había dado impulso y que, abortada en apariencia, se abría paso lentamente, por vías subterráneas. Siempre lo encontraba igualmente acogedor, pero también igualmente evasivo en cuanto se trataba de otra cosa que el pretexto muy preciso de nuestra cita: servicial pero inalcanzable.

A veces, a la salida del mismo café donde invariablemente nos encontrábamos, me sucedió acompañarlo algunos pasos; pero tan pronto como se había despedido y doblado la esquina de cierta calle, desaparecía sin dejar rastro: se hubiera dicho que no había encarnado más que para esa ocasión. Ha sido preciso la publicación de los poemas inéditos para que se tenga una idea de a qué soledad desesperada a qué inimaginable aridez regresaba. Pero de que él no se complazca, masoquistamente, en este abandono, que aspiraba con una ternura no empleada en el alivio de las más sencillas relaciones humanas, no quiero más pruebas que la correspondencia con João Gaspar Simoes, publicada después de su muerte, y en la que tuve la sorpresa de descubrir el alto valor que atribuía a nuestras cortas y banales entrevistas, que no le aportaban más que la ilusión precaria de una amistad, de una posibilidad de comunicación con otro ser por medio de la poesía.

Sin embargo, mi iniciación en la obra de Fernando Pessoa continuaba a medida que descubrimientos casuales y algunas nuevas publicaciones —siempre fragmentarias— me revelaban otros aspectos de él. A los breves poemas líricos aparecidos en “Atena” y “Presença” y que firmaba con su nombre; a las densas composiciones horacianas que atribuía a Ricardo Reis, yo había podido añadir pronto lo esencial del “Guardador de Rebanhos”, de su “maestro” Alberto Caeiro, la célebre “Oda Marítima” en la que truena toda la vehemencia histórica de Alvaro de Campos, y algunos textos de forma muy libre, que atribuía también a este último. Esta exploración desordenada hacía crecer en mí a la vez mi entusiasmo y mi perplejidad.

¿Qué relación había entre la virulencia, a veces frenética, a veces desencantada, de Alvaro de Campos; los “pastiche” de lírica griega y latina que revestía de una apariencia arcaizante; la inspiración compleja, casi “mallarmeana”, de las odas de Ricardo Reis; el antiintelectualismo, muy sistemáticamente razonado, que se escapa a la sequedad por la limpidez cursiva de la expresión y la fantasía a veces escandalosa de hallazgos que hacen el encanto ambiguo del “Guardador de Rebanhos”? Eso sin hablar de los curiosos poemas eróticos ingleses.

Y de lo poco que se conocía entonces de “Fernando Pessoa” ¿qué común denominador discernir entre una mayoría de poemas tan musicalmente perfectos de forma como fácilmente inteligibles, y las profesiones de fé esotéricas del “Ultimo sortilegio” o de la “Tumba de Rosencranz”? He protestado a menudo contra la excesiva importancia que se le dá al problema de los “heterónimos” en los comentarios de ciertos exégetas, quienes parecen olvidar que se trata de un misterio de poesía y no de un acertijo que hay que descifrar. Hay, a pesar de todo, que reconocer que su misma existencia, y la importancia que Pessoa pretende atribuirles, tenían que desconcertar a un lector de los 30, acostumbrado a Valéry, Supervielle, a las exploraciones surrealistas del inconsciente. ¿Se trataba de un artificio sin otra consecuencia que repartir entre rúbricas diferentes los aspectos contradictorios de un virtuosismo fecundo, es decir una comodidad puramente literaria? ¿Teníamos que

habérmola con un humorista seco que se burlaba de nuestra credulidad y jugaba con su propia creación, por pura diversión, o para atraer sobre él la atención con una dosis de originalidad?

Esta segunda hipótesis no dejaba de escandalizarme, pero ¿cómo descartarla del todo cuando se esclarecía —si así podemos decir— a la luz de tales manifiestos, de tales ensayos en prosa, en los que las posiciones estéticas y políticas más increíbles eran deducidas impertubablemente de razonamientos en cuyo rigor aparente respiraba la mixtificación? ¿Cómo conciliar estas acrobacias demasiado conscientes y demasiado concertadas, con la idea que —con la intransigencia de la juventud— me había formado de lo que “debía ser” un auténtico gran poeta de nuestro tiempo? Mi admiración tomaba a veces, a mis ojos, forma de apuesta sobre la validez de una obra ambigua, explorada en las tinieblas, a tientas.

Ciertamente no era la aparición en 1934 de “Mensagem”, la primera selección impresa de Pessoa, lo que podía contribuir a aclarar la situación. La belleza de los poemas y su resonancia, muy pessoaiana, no estaba a discusión, sino más bien que, cuando textos de capital importancia, permanecían inencontrables, porque jamás eran reeditados, ¿qué se nos ofrecía? Una serie de evocaciones simbólicas de los grandes momentos y de los grandes infortunios de la Historia portuguesa, orientados por una visión mesiánica digna de los iluminados del siglo XVII —un Pache Vieira, por ejemplo— hacia las perspectivas místicas y apocalípticas de un “Quinto Imperio” espiritual. El todo, propuesto a la apreciación de un jurado oficial para un premio literario, con un éxito, por otra parte muy relativo. ¿Era un nuevo golpe del “genio maligno” de este Proteo de las metamorfosis sabiamente maquinadas? ¿O la expresión sincera de una convicción más ingenua aún que esotérica? ¿En qué podrían tales vaticinios servir a su causa fuera del medio, muy limitado, de su país de origen? Y sobre todo, el rumor que se había elevado alrededor de la publicación de “Mensagem”. ¿Acaso no lo sacaría de su obscuridad sino para hacer de él la víctima de un malentendido irreparable?

Mientras leía y traducía, presa de estas incertidumbres, me

enteré bruscamente en Brasil, de la muerte prematura del poeta, a los 47 años, el 30 de noviembre de 1935. Raros eran los escritores brasileños, aún los mejor informados, que siquiera hubiesen oído pronunciar el nombre de Fernando Pessoa. Aunque la ignorancia fuera disculpable si esa era la situación en el país “hermano”. ¿Qué probabilidad quedaba de hacer reconocer y consagrar en otras partes la significación universal de su legado? Nosotros, sus escasos fieles portugueses y extranjeros, nos convertíamos en los depositarios de un gran destino, y la responsabilidad que de esta suerte nos había tocado, sobrepasaba con mucho nuestros medios para afrontarla. ¿Ibamos, con tristeza y remordimientos, a ver sumirse en la indiferencia —o a lo mejor confinarse en una notoriedad local y discutida— una obra de la que, en aquella época, nosotros mismos no podíamos más que presentir su extensión e importancia?

Y sin embargo el milagro se produjo. Fernando Pessoa, muerto, impuso poco a poco su presencia. A los compañeros de su generación que habían sabido apreciarlo en su justo valer, al joven grupo de “Presença” que lo había redescubierto, vinieron a juntarse, primero en Portugal y un poco después por todo el extranjero, admiradores, propagandistas, exégetas, los cuales se habían de extrañar que algunos de ellos no se hubiesen preocupado más de él en vida. Se puede uno preguntar a este respecto si para alguno de sus compatriotas, el nacionalismo, aunque bien intemporal, del “Mensagem” no ha hecho el papel de revelador. Complace encontrar hoy en las antologías escolares fragmento escogidos —muy prudentemente escogidos— de un autor tan poco académico. Pero no importa: el propio malentendido ha contribuido poderosamente a liberar a Pessoa de la ganga en que el conformismo lo había aprisionado.

Dos acontecimientos principales dieron al movimiento un impulso decisivo. Fue en primer término, a partir de 1945 la progresiva publicación de las obras completas (no está aún terminada) por los editores Atica de Lisboa; después la monumental obra que João Gaspar Simões ha titulado “Vida y Obra

de Fernando Pessoa". Uno y otro han dado lugar a las más apasionadas discusiones. Se ha discutido vivamente la forma adoptada para la presentación y la agrupación de las obras completas; se ha reprochado a Simões el punto de vista decididamente psicoanalítico en el que se ha colocado para dar al misterio de Pessoa una explicación coherente. Estas mismas polémicas han servido a la causa del poeta, suscitando una floración de análisis, de comentarios de testimonios, haciendo salir de las sombras una serie de correspondencia preciosa, en la cual, sin entregarse del todo, este ser inaprehensible, aceptaba al menos dar una explicación de sí, tomar figura humana. Y muy pronto, incluso antes de los dos acontecimientos de los que acabo de hablar, se despertaban curiosidades atentas fuera de los países de lengua portuguesa, de las cuales la más tenaz, la más intuitivamente justa y la más eficaz tuvo lugar sin duda alguna en Francia, la de Armand Guibert, abogado desinteresado de una causa aparentemente sin esperanza, y ahora triunfante, en gran parte gracias a él. Brevemente: de ser desconocido en vida y en su propio país, Fernando Pessoa alcanzó, veinte años después de su muerte, la condición de celebridad, casi universal, cuya gloria no ha cesado después de extenderse como mancha de aceite. Uno de los últimos y más significativos homenajes que se le han rendido es la notable antología de traducciones de Octavio Paz y su prólogo tan penetrante: el reconocimiento y celebración de un gran poeta por uno de sus pares!

¿Cuál ha sido la reacción de nosotros, los fieles de los tiempos de obscuridad, ante esta difusión tan imprevista? No, desde luego, un movimiento de humor celoso, pues nada ha estado más lejos de nuestra intención que monopolizar en provecho de una camarilla, una obra que por el contrario, nos indignaba que no hubiera tenido más pronto una justa consagración. Por mi parte, la muerte del poeta me conmovió vivamente; y bastante absurdamente experimenté un sentimiento de culpabilidad como si le hubiera abandonado la vida porque nosotros no habíamos militado bastante valiente y eficazmente en su causa. Después de haber temido por algún tiempo que esta estuviere definitivamente comprometida, nosotros fuimos sinceramente y sin segunda intención —salvo a veces una ironía burlona ante

ciertas alianzas inesperadas— dichosos de ver nuestros temores desmentidos por los acontecimientos. Estábamos también agradecidos a esta repentina boga, por la masa de revelaciones y de textos desconocidos que hacía aparecer y que iba a permitirnos confirmar o rectificar nuestras primeras intuiciones, llega a un conocimiento más vasto y más ordenado, que no dejaba subsistir más que la parte de misterio consubstancial con la poesía. A medida que salían de las prensas los tomos sucesivos de las obras completas y las publicaciones independientes que las complementaban, el paisaje se ampliaba ante nosotros, los jirones de bruma se disipaban, fragmentos ya familiares recibían una nueva luz de los conjuntos donde se habían insertado. Falsos problemas se resolvían por sí mismos; otros nuevos se planteaban a nuestra atención mejor informada y por tanto más perspicaz.

Fue entonces cuando la sospecha de artificio desapareció o al menos se tiñó de otro significado. Alberto Caeiro y Ricardo Reis, cuyo inventor había pronto declarado definitivamente acababa la parte que les correspondía por derecho, casi no fueron modificados por las revelaciones póstumas. En revanche, ciertas dificultades de atribución hicieron aparecer más claramente las afinidades que existían —que habían existido siempre— entre Fernando Pessoa y ciertos aspectos de Alvaro de Campos, a pesar de las disimilitudes formales. Se descubrió al mismo tiempo la existencia sobre todo en su prosa, de otros “dobles” míticos más o menos esbozados: Bernardo Soares “auxiliar de contador” en Lisboa, C. Pacheco, sin contar interlocutores imaginarios que no eran asímismo mas que reflejos: un Vicente Guedes, un Barón de Teive. El juego del desdoblamiento se multiplicaba hasta el infinito y por esto mismo, cesaba de ser un juego, confesaba una necesidad irresistible, casi visceral. No obstante, lo esencial de la gran producción poética, por numerosas que fuesen las composiciones inéditas poco a poco exhumadas, permanecía bajo la advocación de los cuatro personajes esenciales y principalmente de Alvaro de Campos y de Fernando Pessoa, estando la parte de este último notablemente aumentada, hasta el punto de que el equilibrio del conjunto se encontraba roto en su favor. La nueva “rela-

ción de fuerzas” modificaba todas las perspectivas. Hasta entonces son más bien Caeiro y Campos, cuya originalidad es más evidente, los que aparecían como los principales personajes del “drama em gente”. Ahora nos dábamos cuenta de que “Fernando Pessoa”, por su complejidad, por la abundancia de la producción reivindicada para él, nunca había cesado de ser el protagonista del universo poético de Fernando Pessoa. Y el rasgo que le diferenciaba más fuertemente de los otros no era ciertamente una complacencia bizantina en los virtuosismos de una invención gratuita sino la aplicación aportada por una conciencia superaguda para sondar, estilizar y poner en rima poética el misterio de un sufrimiento muy hondo.

Confieso no haber llegado a esta conclusión más que después de varias desviaciones que sin alcanzar el corazón del problema, me acercaban a él. Había, muy primeramente, y a guisa de hipótesis de partida, aceptado al pie de la letra la explicación frecuentemente sugerida por el mismo Pessoa, para justificar sus múltiples disfraces. Puede resumirse brevemente en la forma siguiente.

Bajo influencias difíciles de discernir, se ha encontrado que, en varios momentos decisivos de su evolución poética, Fernando Pessoa se ha sentido como poseído por la necesidad de dar a su inspiración una forma que no había tenido precedente hasta entonces en su obra, y que, a pesar de su riqueza y su valor expresivo, no respondía más que a una parte de sus tendencias.

En el origen al menos de Caeiro y del primer Alvaro de Campos el de la “Oda Marítima” — hay ese limpio sentimiento de posesión de invasión por otro “en mí, más yo que yo mismo”. A este “otro yo” a este desdoblamiento efímero, Pessoa, por rigor de exactitud, se aficionó a darle un nombre, después se divirtió imaginando lo que él pudo haber sido de ser otra cosa que un accidente poético; después ha estudiado — con la agudeza irónica en la que se graduó de maestro— a qué aspecto de su humor y de su temperamento este personaje ficticio correspondía mejor en el plano poético; y, por añadidura, cada vez que se le ofreció una tentación análoga, aunque

desprovista de la misma exigencia tiránica, atribuyó al personaje los poemas que compuso en ese estado, a veces posiblemente provocado por él mismo.

Si Alvaro de Campos ha sobrevivido hasta los últimos años del poeta mientras que Caeiro y Reis desaparecían temprano, es porque los dos últimos no han respondido para él más que a necesidades efímeras o limitadas, en tanto que el humor de Alvaro de Campos, cuyos medios de expresión han, por otra parte, evolucionado, representaba una constante de su ser poético.

Pero independientemente de los poemas vigorosamente diferenciados e incompletamente expresivos, escribía otros que le parecían, sea menos característicamente definidos, sea más totalmente satisfactorios —no digo más reveladores ni más acabados— y estos los firmaba simplemente con su nombre civil. La inteligencia crítica de Pessoa, la conciencia perspicaz que parece haber tomado de sí mismo en tanto que poeta, le ha llevado así a hacer de su obra una especie de empresa colectiva, en la que a cada miembro le era asignada la tarea que mejor le convenía en la que cada tarea, quiero decir cada momento de inspiración era tratado en el registro que le era más adecuado.

Pero para que no nos engañemos, para que evitemos sobre todo, el creer que él mismo se engañaba, para invitarnos, apreciando cada parte por sí misma, a corregir el efecto por la comparación de esas partes tan diferentes, cuyo conjunto es lo único que expresa totalmente al poeta, este ha tenido la preocupación de advertirnos que había montado este mecanismo en todas sus piezas, que solamente él estaba presente —pero no presente del todo— detrás de cada una de estas máscaras. Se puede encontrar extraño este recurso del desdoblamiento unido a esta preocupación de unidad, esta alternativa de éxtasis y lucidez, esta aptitud de abandonarse a sí mismo, dándose cuenta del abandono, pero no hay en esto, me parece, nada de inconcebible, nada en todo caso, que no nos haya sido dado a entender por el poeta mismo, en términos tales que, a pesar de la inflexión burlesca del tono, estemos autorizados a poner

en duda, sus afirmaciones reiteradas. Ignoro si este dicho es sincero pero lo creo de buena fe y yo no necesito saber o suponer más para aceptar su obra tal como se presenta: como una evidencia cuya riqueza y multiplicidad se basta a sí misma.

Había por tanto, que llegar a la conclusión de la inhumanidad de esta poesía? Arriesguemos aún una expresión cómoda tomada del “patois” filosófico en boga en nuestros días: ¿hay que llegar a la conclusión de su inautenticidad? ¿Se nos invita a admirar las acrobacias puras de un gran retórico? Yo estaba muy lejos de pensarlo ya que Fernando Pessoa, con todas sus astucias y todos sus artificios y su deliberado desmembramiento en heterónimos, ofrecía a mis ojos uno de los casos más patéticos del mal de angustia, que ataca a la mayor parte de los escritores —incluso los poetas— de nuestro tiempo: el sentimiento del “yo” inaprehensible, el escepticismo radical al respecto de la unidad de la persona. ¿Quién soy? y ¿soy yo uno? ¿Qué es el existir y para qué existo yo? La exaltación dionisiaca de la “Oda Marítima” no puede ser reducida al juego de algunas influencias literarias, a la voluntad arbitraria de hacer concurrence a Whitman y Marinetti; libera un impulso singularmente vehemente, pero ¿qué relación hay entre estas crisis de entusiasmo —que por otra parte cae en cenizas como un cohete extinguido— y la objetividad aplicada del “Guardador de Rebanhos” cuyos poemas fueron dictados a Pessoa en una especie de éxtasis tan intensamente experimentado como el delirio de Alvaro de Campos? ¿Cómo es que un mismo ser puede por una parte asemejarse a Valéry y por la otra hundirse con ímpetu en los abismos del esoterismo? y ¿por qué su impotencia para hacer la síntesis de estas alternativas en una expresión única? Si en un mismo hombre todas las contradicciones son igualmente válidas, ¿en qué puede consistir su esencia? y lejos de poder afirmar la autonomía de su conciencia ¿no debe confesar que es juguete de fuerzas que lo sobrepasan, de una comedia misteriosa de personajes múltiples a la que asiste espectador pasivo y desarmado? He aquí el “drama em gente” que tanto ha intrigado a la crítica. ¿Qué otro recurso hay para un espíritu orgulloso y lúcido, que aceptar esta servidumbre de nuestra condición, “hacer el juego” o

mejor, ponerse él mismo en escena? El poeta le hace al destino, de quién es la víctima, la trampa de robarle sus propias armas y de convertir en realidades arbitrarias pero fecundas, los signos manifiestos de su dependencia y de su deformidad.

Parodemos aquí la famosa fórmula de Rimbaud: “yo” es varios otros, entonces “yo” no existe, pero en lugar de agotarme reconstruyendo una unidad ficticia, cuyo secreto es por otra parte inalcanzable ¿por qué no he de aceptar cada uno de esos “otros”?, ¿por qué no he de intentar sucesivamente las aventuras que me proponen, hasta el punto de conferirles para los otros, a través de las obras que me inspiran, una realidad más auténtica que este “yo” inconsistente?

Esto no se hace, bien entendido, sin desgarramiento: una inteligencia tan poseída de rigor lógico, no se resuelve cómodamente a no ser la dueña soberana de sí misma, a convertirse en la sierva de un humor inaprehensible que no sabe a dónde va ni porqué va. La renunciación a la unidad, el miedo de perderse no es una blanda almohada, desde el punto en que se ha resuelto aceptarlas y asumir todas las consecuencias, y no se puede jugar una partida así con el despego de un jugador profesional. Tanto la poesía de Alvaro de Campos como la de Ricardo Reis, la de Caeiro como la de Pessoa, es a pesar de la diferencia que separa estos avatares unos de los otros, casi continuamente amarga, desencantada, pesimista y muy a menudo desesperada. La ironía que alumbra en relámpagos, no es, frecuentemente, más que la revancha de él sobre sí mismo, una forma de hacer “pagar” a los heterónimos el sacrificio doloroso que cada uno de ellos impone al “yo” que desmembra.

En cuanto a las exaltaciones proféticas del poeta de “*Mensagem*” y por lo que respecta a las iluminaciones esotéricas de “*O ultimo encantamiento*”, se me aparecen como otros tantos esfuerzos para anestesiar este dolor y salvar esta existencia irrisoria, haciéndola participar en una realidad trascendente en la que ella se cumpliría aboliéndose.

Pero Pessoa no tiene fe: no tiene ninguna fe; el iluminismo

no es más que otra tentación de su genio malo, otra fantasía “heterónima” y tan pronto se ha proyectado fuera de sí como vuelve a caer en su atonía. Para el que no cree ni en sí mismo ni en la Historia ni en Dios no hay ningún recurso.

Yo había llegado a este punto de mi esfuerzo por ensayar una comunicación con el poeta, a quien me negaba a admirar en su exterior como a un fenómeno, cuando la publicación en 1955 y 1956 de los dos volúmenes de obras inéditas vino a aclarar como una iluminación mis intuiciones aún confusas. ¿Era por puro azar, cuando Pessoa se había mostrado hasta su muerte tan avaro, relativamente de los textos que firmaba con su propio nombre, que ahora, algunas veces inacabados, pero a menudo también ya llegados a un punto de perfección, empezaran repentinamente a abundar?

No hacía mucho que yo había estado obsesionado por un pequeño poemita, muy sencillo, pero de una desgarradora sencillez, uno de los raros donde se deja entrever como a través de un relámpago, una forma de confesión personal y del cual me repetía sin cesar la última estrofa:

*Senhor, já que a dor é nossa
E a fraqueza que ela tem
Dá nos ao menos a forza
de a não mostrar a ninguém.*

¿Estoicismo banal a la Vigny? ¿Simple accidente de azar? ¿Cómo creerlo ahora, que dejaban oír el mismo acento tantas piezas de una producción regular y continuadamente seguida durante veinte años de existencia? Especialmente cuando, a pesar de algunos matices y la inevitable acción del tiempo, esta producción se mantenía en un mismo registro, conservaba la misma tonalidad, confesaba las mismas obsesiones, clamaba y murmuraba una misma queja:

*Dá nos ao menos a forza
De a não mostrar a ninguém*

Es ahora cuando comprendemos la significación dramática

de esta plegaria elevada por Pessoa a sí mismo, más bien que a Dios cuya existencia es para él una pura ilusión. Para un ser que no cree en la comunicación entre los seres, y a quien el genio poético obliga sin embargo a expresarse, confiar a los otros la confesión de un abandono total, de una desesperanza casi absoluta y sin salida, de una inimaginable desnudez espiritual, eso hubiera sido consentir gratuitamente en el más superfluo de los exhibicionismos, hubiera sido desposeerse del único bien que le quedaba suyo: el secreto de su dolor.

Era preciso a toda costa, para sobrevivir en este infierno interior mantener a los demás alejados. Era preciso desviar su curiosidad sobre enigmas que los sujetarían tanto más cuanto más excitantes fueran para el espíritu y más halagadora para su vanidad la ilusión de haberlos desbrozados.

Esto es lo que se llama en la lengua de la montería “dar el cambio”. Y todos o casi todos hemos tomado el cambio y nos hemos perdido siguiendo pistas falsas, o más bien pistas verdaderas, pero que nos arrastraban lo más lejos posible del verdadero fin. Y el cazador hostigado, al mismo tiempo caza y jefe de monteros, nos miraba perdidos con mirada irónica donde brillaba a veces un relámpago de angustia y de pesar; así, muy humana y casi tímidamente, trataba de asirse a las amistades más humildes, como para suplicarles que encontraran por sí mismas lo que él no podía ni quería revelarles.

Durante años los proyectos de edición se sucedieron sin jamás llegar a buen término; no era solamente la insuficiencia de medios materiales lo que hacían que uno tras otro se perdieran en el polvo: era, y de ello estoy absolutamente convencido, en el momento de llegar a la acción, un rechazo más o menos consciente del hombre que los había alentado, que había trazado el plan y el programa. En la masa de manuscritos celosamente conservados, aquellos que Fernando Pessoa admitía como suyos, al firmarlos con su verdadero nombre, eran con mucho los más importantes. El día que cayeran en el dominio público, la ficción de los heterónimos se encontraría brutalmente aclarada con una nueva luz; la imagen del fle-

mático prestidigitador tan perfectamente dueño de sus medios y de sus astucias, se borraría para ceder lugar a un poeta más grande todavía, pero cruelmente indiscreto, a un verdugo de sí mismo sin piedad y sin esperanza. Otros menos susceptibles o con menos dignidad, no habrían resistido la tentación de ofrecer en espectáculo un destino a tal punto fuera de lo común; para Fernando Pessoa le iba todo en ello, le iba sin duda su propia vida.

Y las obras inéditas se amontonaban en la sombra, y se invocaba para no sacarlas a la luz, la negligencia o la inercia de los editores eventuales.

Pero Fernando Pessoa se guardaba muy bien de destruirlos. Ya que debían ser su justificación póstuma, dirían después de él lo que él se había prohibido revelar, hablarían por él.

Y cuando se está inclinado sobre estas páginas aterradoras —las que han sido reservadas para el primer volumen de las obras completas y, sobre todo, las de los volúmenes de páginas inéditas— no se sabe, dándole la razón, lo que hay que admirar más: la lucidez con la que descende al fondo de sí mismo, el valor que le permite dar forma —y a menudo una forma digna de sus grandes obras maestras— a las angustias más áridas o más exasperadas, o bien la fuerza de alma que le hace imponerse silencio a la vista del mundo, y encerrarse en su secreto.

El secreto de Pessoa, en la medida en que nos está permitido acercárnosle con prudencia — es, me parece, —llevado a su máximo punto de agudeza, vivido, reconocido, traducido por él en palabras inolvidables, mucho antes de haber caído en el dominio público y vulgarizado por tantos pseudo-profetas que de ello han hecho oficio y mercancía— el de la conciencia desdichada, del ser desligado de todo valor trascendental, que mata la vida mirándose vivir y que se disocia bajo su propia mirada. Ni siquiera es la desesperación existencial que resucita efímeramente el hombre en cada una de sus elecciones: es la desesperanza total. La existencia, decidida de antemano, está regida por una fatalidad desnuda de toda significación y cuya arbitraria omnipotencia no ofrece ninguna falla por la que se

podiera insinuar la libertad humana. “enquanto pesa, e pesará sempre sobre o homem a serva condição, De subdito do Fado”. En esta condición servil todo es irisión, hasta el esfuerzo mismo para remontarla. Aún peor lo contrario, la maldición del que tiene consciencia, porque ella envenena en sus fuentes, todos los poderes para aturdirse —el deseo, la ternura, los goces elementales de los sentidos y del corazón— que le procurarían, aunque fuese el tiempo que dura un relámpago, el olvido de su condición. “O que em mim sente está pensando” desemboca en “a consciencia de nada qu’ser nem ser”, o aún más rigurosamente:

*Quem amo não existe
Quem quiz ser já me esquece
Quem sou sou não me conhece*

Habría que analizar esta virtud disolvente del espíritu que destruye ella misma su propia continuidad, que anonada su propia razón de ser, borrando las etapas de su progreso a medida que las sobrepasa y que desemboca infaliblemente en la nada.

Tardo me porque penso e tudo rui

Pero el retorno a la nada es la muerte y ante esta última negación la carne se crispa. Pessoa, el desesperado rehúsa ferozmente esta posible evasión. “Não quero ir onde não ha luz”; ha tratado este tema dos veces, partiendo del mismo primer verso, con la misma evocación de los Campos Eliseos de la antigüedad pagana, una en 1924 y la otra en 1932. Demasiado humana contradicción: la vida es un infierno y el vivo ni siquiera puede desear evadirse de él. Muerto en vida desde su venida al mundo:

*Sinto morto
O ser vivo que tenho
Nasci como um aborto
Salvo a hora e o tamanho*

Ni siquiera muriendo tiene la esperanza de nacer a una nueva vida.

El círculo se cierra alrededor del hombre acorralado, del hombre que no puede compartir su miseria con sus semejantes —cada uno amurallado en su incomunicable desolación— ni replegarse sobre sí mismo, que no cesa de escapar a su propio abrazo. Así es casi sin descanso a lo largo de más de 300 páginas, tan obsesionantes en su desolación total que no dejan lugar a la monotonía.

He aquí lo que apenas podríamos adivinar, lo que las páginas inéditas nos obligan a reconocer y que invierte radicalmente el Pessoa al que nos habíamos acostumbrado: el descubrimiento de un hombre absolutamente desdichado, quiero decir desdichado en lo absoluto. No porque no haya encontrado en su Patria y en su tiempo el clima en el cual se hubiera podido expandir; no porque su cuerpo lo traicionó o porque se extenúe por sobrevivir a las más tristes necesidades alimenticias, o porque el amor o la amistad le hayan sido negados. No por frustración de ternuras maternas o porque no haya conocido las alegrías del hogar. No porque está solo y es desconocido. Sino porque es incapaz de dicha, de la idea misma de felicidad, y porque aunque la vida lo hubiese colmado de todos sus dones, no habría podido jamás rescatarlo de esa primera maldición con la que lo gravó: no ser engañado por nada, no tener por donde coger nada y llevar sin embargo en sí la vocación de la poesía.

Pero si la existencia propia es una ilusión, una pura “*semelhança*” como dice en alguna parte, ¿por qué resignarse a una “*semelhança*” mejor que a otra? ¿Por qué identificarse con la máscara convencional puesta sobre esta nada por las necesidades sociales? Mentira por Mentira ¿no queda al menos la facultad de escoger, de divertirse en el más amplio sentido de la palabra, fingiendo desdoblarse?

*Se a gente se cansa
Do mesmo lugar
Do mesmo ser
Porque não se cansa?
Ser um é cadeia*

54

Fig. 2.18. *Armas y Letras*, p. 54.

*Ser um é não ser
Viverei fugindo
Mas vivo a valer*

He aquí lo que me lleva a pesar mío al ineluctable problema de los heterónimos. Artificios sí, pero para desviarse de la consideración de su propio absurdo; artificios que tienden a hacerle olvidar, en el acto mismo de suscitar criaturas artificialmente, el artificio primero que es a sus ojos su propia identidad; trampa de la desesperación, venganza sacada de sí mismo por la ironía. Y muy pronto —no para él mismo sino para el prójimo— ¿quién será en este juego el más “real”? ¿Fernando Pessoa o Alvaro de Campos, Caeiro o Ricardo Reis? ¿Tiene sentido la pregunta? ¿No es una ingenuidad hacerla? Pero era necesario hacerla y era preciso que al hacerla dejáramos lo concreto por lo abstracto.

Hé nos aquí llegados al término —provisional ya que el descubrimiento de un poeta es una empresa inagotable— de nuestro viaje a través de Fernando Pessoa, descendiendo en el curso del tiempo.

Algunos experimentaron quizá una decepción de aquello que parece tan totalmente ajeno a las angustias y a las esperanzas del mundo presente: paz o guerra; servidumbre o libertad; fraternidad o pugna mortal entre las razas y los continentes; miseria en la injusticia o abundancia en la justicia, tecnocracia opresiva o integrada en un nuevo tipo de civilización. Un poeta que no habla más que de sí mismo les parece que no tiene nada que decirles y su obra, que ellos juzgarán anacrónica, corre el riesgo de dejarlos reticentes por no decir indiferentes.

Yo admito sin dificultar que Fernando Pessoa no es el intérprete de las grandes pasiones colectivas. Su genio es *precisamente* conocer y expresar hasta qué punto el drama metafísico del que es presa, lo aísla de sus semejantes y lo enclaustra en una soledad sin salida.

Esta soledad sin embargo, es ejemplar en alto grado, pues

como he tratado de demostrarlo, es una de las formas más expresivas de la conciencia infeliz, que opone su rebeldía o se queja del destino absurdo que la aplasta, cuyo tormento sufren tantos contemporáneos nuestros, desposeídos de toda esperanza y rechazando todo consuelo.

Sería excesivo representarse a Fernando Pessoa como un precursor del existencialismo. Su temperamento muy particular, marcado con un indeleble sello racional, la estructura tan compleja de su espíritu, la intensidad de su vocación poética, las formas insólitas que ella ha revestido, todo lo que le caracteriza, sale del marco de tal afiliación doctrinal.

Pero el existencialismo no es más que uno de los nombres de la angustia de hoy, una de las definiciones que ella se ha dado y por las cuales trata de justificarse. Pessoa no tenía necesidad de ningún modelo ni de ninguna referencia filosófica, para sondear hasta sus máximas profundidades el abismo de un infierno personal de donde ha sacado tantos tesoros sombríos o luminosos. Queda una analogía y como un aire de familia con algunos de los grandes testigos espirituales de nuestro tiempo. *Inactual* en la escala cotidiana, Fernando Pessoa no es menos humano, con una humanidad que sólo en apariencia se substraen a los accidentes de la Historia.

Él está a la vez en el tiempo, en su tiempo y fuera del tiempo.

Fig. 2.20. *Armas y Letras*, p. 56.

2. Descubrimiento de Fernando Pessoa¹⁶

¿Desde qué ángulo se intentaría abordar a un hombre – y por añadidura poeta – cuya naturaleza, así como su voluntad era substraerse a toda clase de captura? Desconocido, después ignorado y después, a título póstumo, demasiado conocido – entiendo por esto, demasiado abundantemente glosado, a veces hasta el abuso –. Fernando Pessoa permanece desde muchos puntos de vista como un enigma, y el análisis de su obra no puede menos que, para el lector poco avisado, venir a aumentar la obscuridad de lo poco que se conoce de su existencia vivida. El paso más ingenuo, en forma de evocación de una experiencia personal, la historia de un descubrimiento progresivo, con sus revelaciones pero también con sus incertidumbres, ¿no sería la forma menos mala de ayudar a descubrirlo a aquellos que no lo conocen todavía o solamente lo conocen de nombre? ¿No sería así mismo el homenaje más justo, en su buena fe desprovista de pretensiones, que se pueda rendir a este genio secreto?

Se me perdonará en estas condiciones, que me ponga como tercero entre el lector y el poeta, para contar esta gran aventura de mi vida que es el encuentro con Fernando Pessoa, primeramente tal como yo lo conocí y después, y sobre todo, “tel qu’en lui-même enfin l’éternité, le change”¹⁷ que le restituye a su verdadera personalidad. Pero ¿cuál?

La persona del testigo no importa casi; solamente cuenta que tenga algún título para testimoniar, para jalonar un primer itinerario de acceso para penetrar en un mundo singularmente cerrado, en el corazón del cual le espera una de las más altas revelaciones poéticas del nuestro tiempo.

La historia comienza para mí un día de febrero de 1930, bajo las arcadas de ese Terreiro do Paço, en Lisboa a orillas del Tajo, que Valery Larbaud ha celebrado como un “espace solaire [...] la plus belle place d’Europe”¹⁸. En un pequeño café secular, hundido bajo la bóveda de uno de los edificios ministeriales que encuadran esta plaza, tengo una cita con un poeta de quien la “élite” de la joven generación portuguesa murmura el nombre con un fervor entusiasta, aunque lo esencial de su obra sea inaccesible o todavía inédito. ¿Qué es lo que vale a un joven estudiante extranjero, apenas iniciado en los rudimentos de la cultura portuguesa la suerte inesperada de ser admitido al encuentro de un hombre tanto más difícilmente accesible que ni siquiera trata de ocultarse, que se borra

¹⁶ Artigo publicado, sem nome do tradutor, na revista *Armas y Letras*, n.º 2, ano VI, 2.ª época, Universidad de Nuevo Leon, junho de 1963, pp. 37-56. Além de uma breve antologia de poemas de Pessoa e seus heterónimos, traduzidos por Angél Crespo, o número inclui ainda artigos de Adolfo Casais Monteiro, Jorge de Sena, Fernando Guimarães, Armand Guibert, Hugo Padilla e Álvaro Canto.

¹⁷ Primeiro verso do soneto de Stéphane Mallarmé, “Le Tombeau d’Edgar Poe”.

¹⁸ Passagem da “Lettre de Lisbonne à un Groupe d’Amis”, *Jaune Bleu Blanc* (Gallimard, 1927).

deliberadamente, salvo para algunos de sus escasos íntimos, en un incoloro anonimato? La confianza, la camaradería de algunos jóvenes poetas y críticos, alentadores a doscientos kilómetros de distancia, en la vieja ciudad universitaria de Coimbra, de la revista *Presença*, fermento de renovación en un medio bastante átono. Fernando Pessoa es uno de los mayores contra el que reclaman con mayor insistencia, y del cual denuncian como un escándalo, la oscuridad en que permanece sumergido. João Gaspar Simões me recomendó al poeta Carlos Queiroz, primo de Pessoa¹⁹, quien como él vivía en Lisboa, sosteniendo con él bastante frecuentes relaciones. Así la amistad hizo la cadena que me acercó poco a poco hasta esta misteriosa presencia.

¿Qué sabía de él antes de conocerlo? Que la literatura oficial lo ignoraba o fingía tratarlo como a un extravagante sin consecuencias. Que después de algunos episodios resonantes, en los que ha desafiado el conformismo burgués de la opinión y del gusto, no retiene la atención más que algunos escasos iniciados. Que malvive un poco con trabajos de librería y, sobre todo, con el ejercicio del modesto oficio de traductor-corresponsal para firmas comerciales. Que no ha publicado todavía ningún libro, sino solamente poemas aislados en revistas efímeras o extintas. Que firma sus poemas con cuatro nombres: el que el estado civil le reconocía y otros tres, Álvaro de Campos, Alberto Caeiro y Ricardo Reis, con los cuales disfraza seres ficticios que él llama sus “heterónimos”. Que ha dotado a cada uno de ellos de una biografía y de una personalidad precisa, estableciendo entre los miembros de esta familia inventada, relaciones de dependencia o de oposición tan sutiles como rigurosas, sin disimular jamás que se trata de figuras imaginarias, que es él mismo el que está caracterizado. Esto es lo que llama “drama em gente”. Pero en fin, y hay que decirlo en seguida, la muy pequeña parte de esta obra que yo pude conocer, hizo nacer en mi un apetito devorador de descubrir más y de enlazar entre ellos aquellos fragmentos dispersos, según expresión de Valéry, “d’où on ne sait quel grand jeu”.²⁰

El hombre era tal como debía esperarse: es decir que ningún transeúnte que lo cruzara en la calle, pensaría volverse a mirarlo dos veces. La impersonalidad de su físico y de su continente, constituía el disfraz más seguro, si no fuese por la vibración – retenida sin embargo – de la voz, o el brillo febril de su mirada – sin embargo disimulada tras triviales anteojos. Siendo en primer lugar cortés y afable, con un punto de malicia benévola, dejaba translucir un yo no sé qué de aristocrático bajo el hábito del empleado de oficina.

La conversación que se entabla no aporta – y esto es una regla en casi todas nuestras pláticas – ninguna revelación; se desarrolla acerca de nuestros amigos

¹⁹ Léase primo de Ofélia Queiroz.

²⁰ Frase retirada da *Introduction à la méthode de Leonardo da Vinci*: “Il abandonne les débris d’où on ne sait quel grand jeu”.

comunes, de los que me pide noticias, sea acerca de los bosquejos de traducciones que yo le presento y cuyas equivocaciones y contrasentidos se toma el trabajo de corregir con una paciencia y escrúpulo atentos, muy lejos de todo aire de superioridad condescendiente.

Pero al mismo tiempo que se intercambian conceptos desprovistos de misterio, he aquí que, poco a poco, la atmosfera, sutilmente, cambia alrededor de nosotros, como si cargara de electricidad o se enriqueciera con un suplemento de oxígeno. Todo se hacía a la vez más tenso y excitante. Entonces es cuando comprendí la tremenda carga de energía que esa envoltura trivial y ese comportamiento anodino, contiene a duras penas, lo aíslan del mundo exterior, sin lograr del todo impedirle difundirse de manera contagiosa. Me ha sido dado frecuentar algunos auténticos poetas de este tiempo, un Supervielle, un Ungaretti, un Ribeiro Couto: nada – salvo quizá Henri Michaux – irradiaba un alma tan sutil, tan curiosamente hechizante! No fue una vana curiosidad de *dilettante* lo que atrajo tan fuertemente hacia las ciencias ocultas y el ocultismo de los rosacruces: él tenía en sí mismo, cuidadosamente enmascarado, algo de médium, de mago, casi iba a decir de brujo.

Esta es una primera imagen del hombre; los encuentros ulteriores, escalonados a lo largo de cinco años, con grandes intervalos de separación, no añadieron ningún rasgo importante.

Llegué a hacer entre él y sus amigos de Coimbra el oficio de mensajero – digamos de agente de enlace –. Le enseñé otras traducciones y me arriesgué a hacerle algunas preguntas sobre la revolución poética a la que él había dado impulso y que, abortada en apariencia, se abría paso lentamente, por vías subterráneas. Siempre lo encontraba igualmente acogedor, pero también igualmente evasivo en cuanto se trataba de otra cosa que el pretexto muy preciso de nuestra cita: servicial pero inalcanzable.

A veces, a la salida del mismo café donde invariablemente nos encontrábamos, me sucedió acompañarlo algunos pasos; pero tan pronto como se había despedido y doblado la esquina de cierta calle, desaparecía sin dejar rastro: se hubiera dicho que no había encarnado más que para esta ocasión. Ha sido precisa la publicación de los poemas inéditos para que se tenga una idea de a qué soledad desesperada, a qué inimaginable aridez regresaba. Pero de que él no se complazca, masoquistamente, en este abandono, que aspiraba con una ternura no empleada en el alivio de las más sencillas relaciones humanas, no quiero más pruebas que la correspondencia con João Gaspar Simões, publicada después de su muerte, y en la que tuve la sorpresa de descubrir el alto valor que atribuía a nuestras cortas y banales entrevistas, que no le aportaban más que la ilusión

precaria de una amistad, de una posibilidad de comunicación con otro ser por medio de la poesía.²¹

Sin embargo, mi iniciación en la obra de Fernando Pessoa continuaba a medida que descubrimientos casuales y algunas nuevas publicaciones – siempre fragmentarias – me revelaban otros aspectos de él. A los breves poemas líricos aparecidos en *At[h]ena* y *Presença* y que firmaba con su nombre; a las densas composiciones horacianas que atribuía a Ricardo Reis yo había podido añadir pronto lo esencial del “Guardador de Rebanhos”, de su “maestro” Alberto Caeiro, la célebre “Oda Marítima” en la que truena toda la vehemencia histórica de Álvaro de Campos, y algunos textos de forma muy libre, que atribuía también a este último. Esta exploración desordenada hacia crecer en mí a la vez mi entusiasmo y mi perplejidad.

¿Qué relación había entre la virulencia, a veces frenética, a veces desencantada, de Álvaro de Campos: los “pastiches” de lírica griega y latina que revestía de una apariencia arcaizante; la inspiración compleja, casi “mallarmeana”, de las odas de Ricardo Reis; el antiintelectualismo, muy sistemáticamente razonado, que se escapa a la sequedad por la limpidez cursiva de la expresión y la fantasía a veces escandalosa de hallazgos que hacen el encanto ambiguo del “Guardador de Rebanhos”? Eso sin hablar de los curiosos poemas eróticos ingleses.

Y de lo poco que se conocía entonces de “Fernando Pessoa” ¿que común denominador discernir entre una mayoría de poemas tan musicalmente perfectos de forma como fácilmente inteligibles, y las profesiones de fe esotéricas del “Último sortilegio” o de la “Tumba de Rosencreutz²²”? He protestado a menudo contra la excesiva importancia que se da al problema de los “heterónimos” en los comentarios de ciertos exegetas, quienes parecen olvidar que se trata de un misterio de poesía y no de un acertijo que hay que descifrar. Hay, a pesar de todo, que reconocer que su misma existencia, y la importancia que Pessoa pretende atribuirles, tenían que desconcertar a un lector de los 30, acostumbrado a Valéry, Supervielle, a las exploraciones surrealistas del inconsciente. ¿Se trataba de un artificio sin otra consecuencia que repartir entre rubricas diferentes los aspectos contradictorios de un virtuosismo fecundo, es decir una comodidad puramente literaria? ¿Teníamos que habérnosla con un humorista seco que se burlaba de nuestra credulidad y jugaba con su propia creación, por pura diversión, o para atraer sobre él la atención con una dosis de originalidad?

Esta segunda hipótesis no dejaba de escandalizarme, pero ¿cómo descártala del todo cuando se esclarecía – si así podemos decir – a la luz de tales manifiestos,

²¹ Pierre Hourcade refiere aquí a las cartas que Fernando Pessoa envió a João Gaspar Simões entre 1931 e finais de 1934, publicadas inicialmente em 1957.

²² “Rosencreutz”, no texto original.

de tales ensayos en prosa, en los que las posiciones estéticas y políticas más increíbles eran deducidas imperturbablemente de razonamientos en cuyo rigor aparente respiraba la mixtificación? ¿Cómo conciliar estas acrobacias demasiado conscientes y demasiado concertadas, con la idea que – con la intransigencia de la juventud – me había formado de lo que “debía ser” un auténtico gran poeta de nuestro tiempo? Mi admiración tomaba a veces, a mis ojos, forma de apuesta sobre la validez de una obra ambigua, explorada en las tinieblas, a tientas.

Ciertamente no era la aparición en 1934 de *Mensagem*, la primera selección impresa de Pessoa, lo que podía contribuir a aclarar la situación. La belleza de los poemas y su resonancia, muy pessoana²³, no estaba a discusión, sino más bien que, cuando textos de capital importancia, permanecían inencontrables, porque jamás eran reeditados, ¿qué se nos ofrecía? Una serie de evocaciones simbólicas de los grandes momentos y de los grandes infortunios de la Historia portuguesa, orientados por una visión mesiánica digna de los iluminados del siglo XVII – un Padre Vieira, por ejemplo – hacia las perspectivas místicas y apocalípticas de un “Quinto Imperio” espiritual. El todo, propuesto a la apreciación de un jurado oficial para un premio literario, con un éxito, por otra parte muy relativo. ¿Era un nuevo golpe del “genio maligno” de este Proteo de las metamorfosis sabiamente maquinadas? ¿O la expresión sincera de una convicción más ingenua aún que esotérica? ¿En qué podrían tales vaticinios servir a su causa fuera del medio, muy limitado, de su país de origen? Y sobre todo, el rumor que se había elevado alrededor de la publicación de *Mensagem*. ¿Acaso no lo sacaría de su obscuridad sino para hacer de él víctima de un malentendido irreparable?

Mientras leía y traducía, presa de estas incertidumbres, me enteré bruscamente, en Brasil, de la muerte prematura del poeta, a los 47 años, el 30 de noviembre de 1935²⁴. Raros eran los escritores brasileños, aún los mejores informados, que siquiera hubiesen oído pronunciar el nombre de Fernando Pessoa. Aunque la ignorancia fuera disculpable si esa era la situación en el país “hermano”. ¿Qué probabilidad quedaba de hacer reconocer y consagrar en otras partes la significación universal de su legado? Nosotros, sus escasos fieles portugueses y extranjeros, nos convertíamos en los depositarios de un gran destino, y la responsabilidad que de esta suerte nos había tocado, sobrepasaba con mucho nuestros medios para afrontarla. ¿Íbamos, con tristeza y remordimientos, a ver sumirse en la indiferencia – o a lo mejor confinarse en una notoriedad local y discutida- una obra de la que, en aquella época, nosotros mismos no podíamos más que presentir su extensión e importancia?

²³ “Pessoiana”, no texto original.

²⁴ A fim de lecionar literatura francesa na universidade de São Paulo, Pierre Hourcade partiu para o Brasil no início de 1935 onde permaneceu até 1939.

Y sin embargo el milagro se produjo. Fernando Pessoa, muerto, impuso poco a poco su presencia. A los compañeros de su generación que habían sabido apreciarlo en su justo valer, al joven grupo de *Presença* que lo había redescubierto, vinieron a juntarse, primero en Portugal y poco después por todo el extranjero, admiradores, propagandistas, exegetas, los cuales se habían de extrañar que algunos de ellos no se hubiesen preocupado más de él en vida. Se puede uno preguntar a este respecto si para alguno de sus compatriotas, el nacionalismo, aunque bien intemporal, del *Mensagem* no ha hecho el papel de revelador. Complace encontrar hoy en las antologías escolares fragmentos escogidos – muy prudentemente escogidos – de un autor tan poco académico. Pero no importa: el propio malentendido ha contribuido poderosamente a liberar a Pessoa de la ganga en que el conformismo lo había aprisionado.

Dos acontecimientos principales dieron al movimiento un impulso decisivo. Fue en primer término, a partir de 1945 la progresiva publicación de las obras completas (no está aún terminada) por los editores [de] Ática de Lisboa; después la monumental obra que João Gaspar Simões ha titulado “Vida y Obra de Fernando Pessoa”. Uno y otro han dado lugar a las más apasionadas discusiones. Se ha discutido vivamente la forma adoptada para la presentación y la agrupación de las obras completas; se ha reprochado a Simões el punto de vista decididamente psicoanalítico en el que se ha colocado para dar al misterio de Pessoa una explicación coherente. Estas mismas polémicas han servido a la causa del poeta, suscitando una floración de análisis, de comentarios de testimonios, haciendo salir de las sombras una serie de correspondencia preciosa, en la cual, sin entregarse del todo, este ser inaprehensible, aceptaba al menos dar una explicación de sí, tomar figura humana. Y muy pronto, incluso ante de los acontecimientos de los que acabo de hablar, se despertaban curiosidades atentas fuera de los países de lengua portuguesa, de las cuales la más tenaz, la más intuitivamente justa y la más eficaz tuvo lugar sin duda alguna en Francia, la de Armand Guibert²⁵, abogado desinteresado de una causa aparentemente sin esperanza, y ahora triunfante, en gran parte gracias a él. Brevemente: de ser desconocido en vida y en su propio país, Fernando Pessoa alcanzó, veinte años después de su muerte, la condición de su celebridad, casi universal, cuya gloria no ha cesado después de extenderse como mancha de aceite. Uno de los últimos y más significativos homenajes que le han rendido es la notable antología de traducciones de Octavio Paz y su prólogo tan penetrante: [¡]el reconocimiento y celebración de un gran poeta por uno de sus pares!²⁶

²⁵ Armand Guibert (1906-1990), poeta e tradutor francês. Iniciado na obra de Fernando Pessoa por Pierre Hourcade em Lisboa, no início dos anos quarenta, Armand Guibert foi, depois de Hourcade, o principal tradutor de Pessoa, e um dos grandes divulgadores da sua poesia em França.

²⁶ Hourcade refere-se à obra: Fernando Pessoa. *Antología*. Selección, traducción y prólogo de Octavio Paz. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1962.

¿Cuál ha sido la reacción de nosotros, los fieles de los tiempos de obscuridad, ante esta difusión tan imprevista? No, desde luego, un movimiento de humor celoso, pues nada ha estado más lejos de nuestra intención que monopolizar en provecho de una camarilla, una obra que por el contrario, nos indignaba que no hubiera tenido más pronto una justa consagración. Por mi parte, la muerte del poeta me conmovió vivamente; y bastante absurdamente experimenté un sentimiento de culpabilidad como si le hubiera abandonado la vida porque nosotros no habíamos militado bastante valiente y eficazmente en su causa. Después de haber temido por algún tiempo que esta estuviere definitivamente comprometida, nosotros fuimos sinceramente y sin segunda intención – salvo a veces una ironía burlona ante ciertas alianzas inesperadas – dichosos de ver nuestros temores desmentidos por los acontecimientos. Estábamos también agradecidos a esta repentina boga, por la masa de revelaciones y de textos desconocidos que hacía aparecer y que iba permitirnos confirmar o rectificar nuestras primeras intuiciones, llega[r] a un conocimiento más vasto y más ordenado, que no dejaba subsistir más que la parte de misterio consubstancial con la poesía. A medida que salían de las prensas los tomos sucesivos de las obras completas y las publicaciones independientes que complementaban, el paisaje se ampliaba ante nosotros, los jirones de bruma se disipaban, fragmentos ya familiares recibían una nueva luz de los conjuntos donde se habían insertado. Falsos problemas se resolvían por sí mismos; otros nuevos se planteaban a nuestra atención mejor informada y por tanto más perspicaz.

Fue entonces cuando la sospecha de artificio desapareció o al menos se tiñó de otro significado. Alberto Caeiro y Ricardo Reis, cuyo inventor había pronto declarado definitivamente acabada la parte que les correspondía por derecho, casi no fueron modificados por las revelaciones póstumas. En revancha, ciertas dificultades de atribución hicieron aparecer más claramente las afinidades que existían – que habían existido siempre – entre Fernando Pessoa y ciertos aspectos de Álvaro de Campos, a pesar de las disimilitudes formales. Se descubrió al mismo tiempo la existencia[,] sobre todo en su prosa, de otros “dobles” míticos más o menos esbozados: Bernardo Soares, “auxiliar de contador” en Lisboa, C. Pacheco²⁷, sin contar interlocutores imaginarios que no eran así mismo más que reflejos: un Vicente Guedes, un Barón de Teive. El juego de desdoblamiento se multiplicaba hasta el infinito y por esto mismo cesaba de ser un juego, confesaba una necesidad irresistible, casi visceral. No obstante, lo esencial de la gran producción poética, por numerosas que fuesen las composiciones inéditas poco a poco exhumadas,

²⁷ Em consequência da informação que então dispunha, Hourcade considerava Coelho Pacheco como um heterónimo de Pessoa. Sobre esta questão ver o artigo de Maria Aliete Galhoz “O equívoco de Coelho Pacheco” (2007), disponível em linha: <http://purl.pt/13858/1/volta-textos/equivoco-coelho-pacheco.html>

permanecía bajo la advocación de los cuatro personajes esenciales y principalmente de Álvaro de Campos y de Fernando Pessoa, estando la parte de este último notablemente aumentada, hasta el punto de que el equilibrio del conjunto se encontraba roto en su favor. La nueva “relación de fuerzas” modificaba todas las perspectivas. Hasta entonces son más bien Caeiro y Campos, cuya originalidad es más evidente, los que aparecían como los principales personajes del “drama em gente”. Ahora nos dábamos cuenta de que “Fernando Pessoa”, por su complejidad, por la abundancia de la producción reivindicada para él, nunca había cesado de ser el protagonista del universo poético de Fernando Pessoa. Y el rasgo que le diferenciaba más fuertemente de los otros no era ciertamente una complacencia bizantina en los virtuosismos de una invención gratuita sino la aplicación aportada por una conciencia superaguda para sondear, estilizar y poner en rima poética el misterio de un sufrimiento muy hondo.

Confieso no haber llegado a esta conclusión más que después de varias desviaciones que sin alcanzar el corazón del problema, me acercaban a él. Había muy primeramente, y a guisa de hipótesis de partida, aceptado al pie de la letra la explicación frecuentemente sugerida por el mismo Pessoa, para justificar sus múltiples disfraces. Puede resumirse brevemente en la forma siguiente.

Bajo influencias difíciles de discernir, se ha encontrado que, en varios momentos decisivos de su evolución poética, Fernando Pessoa ha sentido como poseído por la necesidad de dar a su inspiración una forma que no había tenido precedente hasta entonces en su obra, y que, a pesar de su riqueza y su valor expresivo, no respondía más que a una parte de sus tendencias.

En el origen al menos de Caeiro y del primer Álvaro de Campos, el de la “Oda Marítima”, hay ese limpio sentimiento de posesión[,] de invasión por otro “en mí, más yo que yo mismo”. A este “otro yo”[,] a este desdoblamiento efímero, Pessoa, por rigor de exactitud, se aficionó a darle un nombre, después se divirtió imaginando lo que él pudo haber sido de ser otra cosa que un accidente poético; después ha estudiado – con la agudeza irónica en la que se graduó de maestro – a qué aspecto de su humor y de su temperamento este personaje ficticio correspondía mejor en el plano poético; y, por añadidura, cada vez que se le ofreció una tentación análoga, aunque desprovista de la misma exigencia tiránica, atribuyó al personaje los poemas que compuso en ese estado, a veces posiblemente provocado por él mismo.

Si Álvaro de Campos ha sobrevivido hasta los últimos años del poeta mientras que Caeiro y Reis desaparecían temprano, es porque los dos últimos no han respondido para él más que necesidades efímeras o limitadas, en tanto que el humor de Álvaro de Campos, cuyos medios de expresión han, por otra parte, evolucionado, representaba una constante de su ser poético.

Pero independientemente de los poemas vigorosamente diferenciados e incompletamente expresivos, escribía otros que le parecían, sea menos

característicamente definidos, sea más totalmente satisfactorios – no digo más reveladores ni más acabados – y estos los firmaba simplemente con su nombre civil. La inteligencia crítica de Pessoa, la consciencia perspicaz que parece haber tomado de sí mismo en tanto que poeta, le ha llevado así a hacer de su obra una especie de empresa colectiva, en la que a cada miembro le era asignada la tarea que mejor le convenía en la que cada tarea, quiero decir cada momento de inspiración era tratado en el registro que le era más adecuado.

Pero para que no nos engañemos, para que evitemos sobre todo, el creer que él mismo se engañaba, para invitarnos, apreciando cada parte por sí misma, a corregir el efecto por la comparación de esas partes tan diferentes, cuyo conjunto es lo único que expresa totalmente al poeta, este ha tenido la preocupación de advertirnos que había montado este mecanismo en todas sus piezas, que solamente él estaba presente – pero no presente del todo – detrás de cada una de estas máscaras. Se puede encontrar extraño este recurso del desdoblamiento unido a esta preocupación de unidad, esta alternativa de éxtasis y lucidez, esta aptitud de abandonarse a sí mismo, dándose cuenta del abandono, pero no hay en esto, me parece, nada de inconcebible, nada en todo caso, que no nos haya sido dado a entender por el poeta mismo, en términos tales que, a pesar de la inflexión burlona del tono, estemos autorizados a poner en duda sus afirmaciones reiteradas. Ignoro si este dicho es sincero pero lo creo de buena fe y yo no necesito saber o suponer más para aceptar su obra tal como se presenta: como una evidencia cuya riqueza y multiplicidad se basta a sí misma.

[¿]Había, por tanto, que llegar a la conclusión de la inhumanidad de esta poesía? Arriesguemos aún una expresión cómoda tomada del “patois” filosófico en boga en nuestros días: ¿hay que llegar a la conclusión de su inautenticidad? ¿Se nos invita a admirar las acrobacias puras de un gran retórico? Yo estaba lejos de pensarlo ya que Fernando Pessoa, con todas sus astucias y sus artificios y su deliberado desmembramiento en heterónimos, ofrecía a mis ojos uno de los casos más patéticos del mal de angustia, que ataca a la mayor parte de los escritores – incluso los poetas – de nuestro tiempo: el sentimiento del “yo” inaprehensible, el escepticismo radical al respecto a la unidad de la persona. ¿Quién soy? y ¿soy yo uno? ¿Qué es el existir y para qué existo yo? La exaltación dionisiaca de la “Oda Marítima” no puede ser reducida al juego de algunas influencias literarias, a la voluntad arbitraria de hacer concurrence a Whitman y Marinetti; libera un impulso singularmente vehemente, pero ¿qué relación hay entre estas crisis de entusiasmo – que por otra parte cae en cenizas como un cohete extinguido – y la objetividad aplicada del “Guardador de Rebanhos” cuyos poemas fueron dictados a Pessoa en una especie de éxtasis tan intensamente experimentado como el delirio de Álvaro de Campos? ¿Cómo es que un mismo ser puede por una parte asemejarse a Valéry y por otra hundirse con ímpetu en los abismos del esoterismo? y ¿por qué su impotencia para hacer la síntesis de estas alternativas en una

expresión única? Si en un mismo hombre todas las contradicciones son igualmente válidas, ¿en qué puede consistir su esencia? y lejos de poder afirmar la autonomía de su conciencia ¿no debe confesar que es juguete de fuerzas que lo sobrepasan, de una comedia misteriosa de personajes múltiples a la que asiste espectador pasivo y desarmado? He aquí el “drama em gente” que tanto ha intrigado a la crítica. ¿Qué otro recurso hay para un espíritu orgulloso y lúcido, que aceptar esta servidumbre de nuestra condición, “hacer el juego”, o mejor, ponerse él mismo en escena? El poeta le hace al destino, de quién es la víctima, la trampa de robarle sus propias armas y de convertir en realidades arbitrarias pero fecundas, los signos manifiestos de su dependencia y de su deformidad.

Parodiemos aquí la famosa fórmula de Rimbaud: “yo” es varios otros²⁸, entonces “yo” no existe, pero en lugar de agotarme reconstruyendo una unidad ficticia, cuyo secreto es por otra parte inalcanzable ¿por qué no he de aceptar cada uno de esos “otros”? ¿por qué no intentar sucesivamente las aventuras que me proponen, hasta el punto de conferirles para los otros, a través de las obras que me inspiran, una realidad más auténtica que este “yo” inconsistente?

Esto no se hace, bien entendido, sin desgarramiento: una inteligencia tan poseída de rigor lógico, no se resuelve cómodamente a no ser la dueña soberana de sí misma, a convertirse en la sierva de un humor inaprehensible que no sabe a dónde va ni por qué va. La renunciación a la unidad, el miedo de perderse no es una blanda almohada, desde el punto en que se ha resuelto aceptarlas y asumir todas las consecuencias, y no se puede jugar una partida así con el despego de un jugador profesional. Tanto la poesía de Álvaro de Campos como la de Ricardo Reis, la de Caeiro como la de Pessoa, es a pesar de la diferencia que separa estos avatares uno de los otros, casi continuamente amarga, desencantada, pesimista y muy a menudo desesperada. La ironía que alumbra en relámpagos, no es, frecuentemente, más que la revancha de él sobre sí mismo, una forma de hacer “pagar” a los heterónimos el sacrificio doloroso que cada uno de ellos impone al “yo” que desmiembra.

En cuanto a las exaltaciones proféticas del poeta de *Mensagem* y por lo que respecta a las iluminaciones esotéricas de “O Último encantamiento”²⁹, se me aparecen como otros tantos esfuerzos para anestesiar este dolor y salvar esta existencia irrisoria, haciéndola participar en una realidad trascendente en la que ella su cumpliría aboliéndose.

Pero Pessoa no tiene fe: no tiene ninguna fe; el iluminismo no es más que otra tentación de su genio malo, otra fantasía “heterónima” y tan pronto se ha

²⁸ “Je est un autre”. Encontra-se na carta de Arthur Rimbaud a Georges Izanbard, de 13 de maio de 1871.

²⁹ Refere-se a “O último sortilégio”, publicado na revista *Presença* em 1930.

proyectado fuera de sí como vuelve a caer en su atonía. Para el que no cree ni en sí mismo ni en la Historia ni en Dios no hay ningún recurso.

Yo había llegado a este punto de mi esfuerzo por ensayar una comunicación con el poeta, a quien me negaba a admirar en su exterior como un fenómeno, cuando la publicación en 1955 y 1956 de los dos volúmenes de obras inéditas vino a aclarar como una iluminación mis intuiciones aún confusas. ¿Era por puro azar, cuando Pessoa se había mostrado hasta su muerte tan avaro, relativamente de los textos que firmaba en su propio nombre, que ahora, algunas veces inacabados, pero a menudo también ya llegados a un punto de perfección, empezaran repentinamente a abundar?

No hacía mucho que yo había estado obsesionado por un pequeño poemita³⁰, muy sencillo, pero de una desgarradora sencillez, uno de los raros donde se deja entrever como a través de un relámpago, una forma de confesión personal y del cual me repetía sin cesar la última estrofa:

*Senhor, já que a dor é nossa
E a fraqueza que ela tem,
Dá-nos ao menos a força
De a não mostrar a ninguém[!]*

¿Estoicismo banal a la Vigny? ¿Simple accidente de azar?

¿Cómo creerlo, que dejaban oír el mismo acento tantas piezas de una producción regular y continuadamente proseguida durante veinte años de existencia? Especialmente cuando, a pesar de algunos matices y la inevitable acción del tiempo, esta producción se mantenía en un mismo registro, conservaba la misma tonalidad, confesaba las mismas obsesiones, clamaba y murmuraba la misma queja:

*Dá-nos ao menos a força
De a não mostrar a ninguém[!]*

Es ahora cuando comprendemos la significación dramática de esta plegaria elevada por Pessoa a sí mismo, más bien que a Dios cuya existencia es para él una pura ilusión. Para un ser que no cree en la comunicación entre los seres, y a quien el genio poético obliga sin embargo a expresarse, confiar a los otros la confusión de un abandono total, de una desesperanza casi absoluta y sin salida, de una inimaginable desnudez espiritual, eso hubiera sido consentir gratuitamente en el

³⁰ Trata-se do poema que começa “Sol nulo dos dias vãos” (15-1-1920), publicado na revista *Athena* em 1924.

más superfluo de los exhibicionismos, hubiera sido desposarse del único bien que quedaba suyo: el secreto de su dolor.

Era preciso a todo costa, para sobrevivir en este infierno interior mantener a los demás alejados. Era preciso desviar su curiosidad sobre enigmas que los sujetarían tanto más cuanto más excitantes fueran para el espíritu y más halagadora para su vanidad la ilusión de haberlos desbrozados.

Esto es lo que se llama en la lengua de la montería “dar el cambio”. Y todos o casi todos hemos tomado el cambio y nos hemos perdido siguiendo pistas falsas, o más bien pistas verdaderas, pero nos arrastraban lo más lejos posible del verdadero fin. Y el cazador hostigado, al mismo tiempo caza y jefe de monteros, nos miraba perdidos con mirada irónica donde brillaba a veces un relámpago de angustia y de pesar; así, muy humana y casi tímidamente, trataba de asirse a las amistades más humildes, como para suplicarles que encontraran por sí mismas lo que él no podía ni quería revelarles.

Durante años los proyectos de edición se sucedieron sin jamás llegar a buen término; no era solamente la insuficiencia de medios materiales lo que hacían que uno tras otro se perdieran en el polvo: era, y de ello estoy absolutamente convencido, en el momento de llegar a la acción, un rechazo más o menos consciente del hombre que los había alentado, que había trazado el plan y el programa. En la masa de manuscritos celosamente conservados, aquellos que Fernando Pessoa admitiría como suyos, al firmarlos con su verdadero nombre, eran con mucho los más importantes. El día que cayeran en el dominio público, la ficción de los heterónimos se encontraría brutalmente aclarada con una nueva luz; la imagen del flemático prestidigitador tan perfectamente dueño de sus medios y de sus astucias, se borraría para ceder lugar a un poeta más grande todavía, pero cruelmente indiscreto, a un verdugo de sí mismo sin piedad y sin esperanza. Otros menos susceptibles o con menos dignidad, no habrían resistido la tentación de ofrecer en espectáculo un destino a tal punto fuera de lo común; para Fernando Pessoa le iba todo en ello, le iba sin duda su propia vida.

Y las obras inéditas se amontonaban en la sombra, y se invocaba para no sacarlas a la luz, la negligencia o la inercia de los editores eventuales.

Pero Fernando Pessoa se guardaba muy bien de destruirlos. Ya que debían ser su justificación póstuma, dirían después de él lo que él se había prohibido revelar, hablarían por él.

Y cuando se está inclinado sobre estas páginas aterradoras – las que han sido reservadas para el primer volumen de las obras completas y, sobre todo, las de los volúmenes de páginas inéditas – no se sabe, dándole razón, lo que hay que admirar más: la lucidez con la que desciende al fondo de sí mismo, el valor que le permite dar forma – y a menudo una forma digna de sus grandes formas maestras – a las angustias más áridas o más exasperadas, o bien la fuerza de alma que le hace imponerse silencio a la vista del mundo, y encerrarse en su secreto.

El secreto de Pessoa, en la medida en que nos está permitido acercárnosle con prudencia – es, me parece – llevado a su máximo punto de agudeza, vivido, reconocido, traducido por él en palabras inolvidables, mucho antes de haber caído en el dominio público y vulgarizado por tantos pseudo-profetas que de ello han hecho oficio y mercancía – el de la conciencia desdichada, del ser desligado de todo valor trascendental, que mata la vida mirándose vivir y que disocia bajo su propia mirada. Ni siquiera es la desesperación existencial que resucita efímeramente el hombre en cada una de sus elecciones: es la desesperanza total. La existencia, decidida de antemano, está regida por una fatalidad desnuda de toda significación y cuya arbitraria omnipotencia no ofrece ninguna falla por la que se pudiera insinuar la libertad humana. “Enquanto pese, e sempre pesará, | Sobre o homem a serva condição | De súbdito do Fado”³¹. En esta condición servil todo es irrisión, hasta el esfuerzo mismo para remontarla. Aún peor lo contrario, la maldición del que tiene consciencia, porque ella envenena en sus fuentes, todos los poderes para aturdirse – el deseo, la ternura, los goces elementales de los sentidos y del corazón – que le procurarían, aunque fuese el tiempo que dura un relámpago, el olvido de su condición. “O que em mim sente está pensando”³² desemboca en “a consciência de nada querer nem ser”³³, o aún más rigurosamente:

*Quem amo não existe.
[...]
Quem quis ser já me esquece
Quem sou não me conhece.*³⁴

Habría que analizar esta virtud disolvente del espíritu que destruye ella misma su propia continuidad, que anonada su propia razón de ser, borrando las etapas de su progreso a medida que las sobrepasa y que desemboca infaliblemente en la nada.

*Tardo me porque penso e tudo rui.*³⁵

³¹ De um poema de 27-5-1922, “Os deuses, não os reis, são os tiranos”, publicado em *Poesia Inéditas (1919-1930)* (1956). Emenda-se a citação.

³² Verso do poema “Ela canta, pobre ceifeira”, publicado na revista *Athena* em 1924, mas datável de finais de 1914 (ver a carta de 19 de Janeiro de 1915 de Pessoa para Côrtes-Rodrigues).

³³ Verso de “A parte do indolente é a abstracta vida” (30-9-1921), publicado em *Poesia Inéditas (1919-1930)* (1956).

³⁴ Três versos do poema que começa “É uma brisa leve” (18-5-1922), também publicado em 1956.

³⁵ Segundo verso da segunda parte do “Poema dos dois exílios” (24-9-1923), que começa “Dói viver, nada sou que valha ser”. Publicado sob o título “Loucura 3” na edição crítica.

Pero el retorno a la nada es la muerte y ante esta última negación la carne se crispa. Pessoa el desesperado rehúsa ferozmente esta posible evasión. “Não quero ir onde não há luz”³⁶; ha tratado esta tema dos veces, partiendo del mismo primer verso, con la misma evocación de los Campos Elíseos de la antigüedad pagana, una en 1924 y la otra en 1932. Demasiad[a] humana contradicción: la vida es un infierno y el vivo ni siquiera puede evadirse de él. Muerto en vida desde su venida al mundo:

*[Não sei, mas] sinto morto
O ser vivo que tenho
Nasci como um aborto,
Salvo a hora e o tamanho,³⁷*

Ni siquiera muriendo tiene la esperanza de nacer a una nueva vida.

El círculo se cierra alrededor del hombre acorralado, del hombre que no puede compartir su miseria con sus semejantes – cada uno amurallado en su incomunicable desolación – ni replegarse sobre sí mismo, que no cesa de escapar a su propio abrazo. Así es casi sin descanso a lo largo de más 300 páginas, tan obsesionantes en su desolación total que no dejan lugar a la monotonía.

He aquí lo que apenas podríamos adivinar, lo que las páginas inéditas nos obligan a reconocer y que invierte radicalmente el Pessoa al que nos habíamos acostumbrados: el descubrimiento de un hombre absolutamente desdichado, quiero decir desdichado en el absoluto. No porque no haya encontrado en su Patria y en su tiempo el clima el cual se hubiera podido expandir; no porque su cuerpo lo traicionó o porque se extenua para sobrevivir a las más tristes necesidades alimenticias, o porque el amor o la amistad le hayan sido negados. No por frustración de ternuras maternas o porque no haya conocidos las alegrías del hogar. No porque está solo y es desconocido. Sino porque es incapaz de dicha, de la idea misma de felicidad, y porque aunque la vida lo hubiese colmado de todos sus dones, no habría podido jamás rescatarlo de esa primera maldición con la que lo gravó: no ser engañado por nada, no tener por dónde coger nada y llevar sin embargo en si la vocación de la poesía.

Pero si la existencia propia es una ilusión, una pura “semelhança” como dice en alguna parte, ¿por qué resignarse a una “semelhança” mejor que a otra? ¿Por qué identificarse con la máscara convencional puesta sobre esta nada por las necesidades sociales? Mentira por Mentira, ¿no queda al menos la facultad de escoger, de divertirse en el más amplio sentido de la palabra, fingiendo desdoblarse?

³⁶ *Incipit* de un poema de 16-11-1932, intitulado “Ligeia”.

³⁷ Estrofe final de “Fito-me frente a frente” (30-3-1931).

*Se a gente se cansa
Do mesmo lugar,
Do mesmo ser
Porque não se cansa[r]?*

*Ser um é cadeia,
Ser eu é não ser
Viverei fugindo
Mas vivo a valer.³⁸*

He aquí lo que me lleva a pesar mío al ineluctable problema de los heterónimos. Artificios sí, pero para desviarse de la consideración de su propio absurdo; artificios que tienden a hacerle olvidar, en el acto mismo de suscitar criaturas artificialmente, el artificio primero que es a sus ojos su propia identidad; trampa de la desesperación, venganza sacada de sí mismo por la ironía. Y muy pronto – no para él mismo sino para el prójimo- ¿quién será en este juego el más “real”? ¿Fernando Pessoa o Álvaro de Campos, Caeiro o Ricardo Reis? ¿Tiene sentido la pregunta? ¿No es una ingenuidad hacerla? Pero era necesario hacerla y era preciso que al hacerla dejáramos lo concreto por lo abstracto.

Henos aquí llegados al término – provisional ya que el descubrimiento de un poeta es una empresa inagotable – de nuestro viaje a través de Fernando Pessoa, descendiendo el curso del tiempo.

Algunos experimentaran quizá una decepción de aquello que parece tan totalmente ajeno a las angustias y a las esperanzas del mundo presente: paz o guerra; servidumbre o libertad; fraternidad o pugna mortal entre las razas y los continentes; miseria en la injusticia o abundancia en la justicia, tecnocracia opresiva o integrada en un nuevo tipo de civilización. Un poeta que no habla más que de sí mismo les parece que no tiene nada que decirles y su obra, que ellos juzgarán anacrónica, corre el riesgo de dejarlos reticentes por no decir indiferentes.

Yo admito sin dificultar que Fernando Pessoa no es el intérprete de las grandes pasiones colectivas. Su genio es *precisamente* conocer y expresar hasta qué punto el drama metafísico del que es presa, lo aísla de sus semejantes y lo enclaustra en una soledad sin salida.

Esta soledad sin embargo, es ejemplar en alto grado, pues he tratado de demostrarlo, es una de las formas más expresivas de la consciencia infeliz, que opone su rebeldía o se queja del destino absurdo que la aplasta, cuyo tormento

³⁸ Do poema “Sou um evadido” (5-4-1931), também incluído, como os dois anteriores, em *Poesias Inéditas* (1930-1935), em 1955.

sufren tantos contemporáneos nuestros, desposeídos de toda esperanza y rechazando todo consuelo.

Sería excesivo representarse a Fernando Pessoa como un precursor del existencialismo. Su temperamento muy particular, marcado con un indeleble sello racional, la estructura tan compleja de su espíritu, la intensidad de su vocación poética, las formas insólitas que ella ha revestido, todo lo que le caracteriza, sale del marco de tal afiliación doctrinal.

Pero lo existencialismo no es más que uno de los nombres de la angustia de hoy, una de las definiciones que ella se ha dado y por las cuales trata de justificarse. Pessoa no tenía necesidad de ningún modelo ni de ninguna referencia filosófica, para sondear hasta sus máximas profundidades el abismo de un infierno personal de donde ha sacado tantos tesoros sombríos o luminosos. Queda una antología y como un aire de familia con algunos de los grandes testigos espirituales de nuestro tiempo. *Inactual* en la escala cotidiana, Fernando Pessoa no es menos humano, con una humanidad que sólo en apariencia se substraer a los accidentes de la Historia.

Él está a la vez en su tiempo, en su tiempo y fuera del tiempo.

[Tradução: Descoberta de Fernando Pessoa]

De que ângulo se pode apreender um homem – acima de tudo poeta – que, por natureza e vontade própria, escapa a qualquer tentativa de definição? Desconhecido, depois ignorado e depois, postumamente, demasiado conhecido, e por isso demasiado, abundantemente, comentado, por vezes de forma abusiva-Fernando Pessoa permanece em muitos aspectos um enigma que a análise da sua obra apenas contribui, pelo menos para o leitor pouco informado, para tornar mais opaco o pouco que da sua vida se conhece. Evocar, despretensiosamente, uma experiência pessoal, a história de uma descoberta progressiva, com as suas revelações, mas também as suas incertezas, não será por certo a menos apropriada das maneiras de apresentar Fernando Pessoa a quem ainda não o conhece ou dele apenas ouvir falar. Não será esta a mais justa homenagem que, de boa-fé e sem pretensões, se pode prestar a esse génio secreto?

Nestas condições, perdoem-me pois se pretendo servir de intermediário entre o leitor e o poeta para contar a grande aventura de minha vida que foi o encontro com Fernando Pessoa. Em primeiro lugar tal como o conheci e depois, e acima de tudo, “tel qu’en lui-même enfin l’éternité le change”, que lhe restitui a sua verdadeira personalidade. Mas qual?

Em si, a testemunha pouco importa; apenas o seu contributo interessa para ajudar num itinerário inicial de aceso a um mundo singularmente fechado, no interior em que se encontra uma das maiores revelações poéticas do nosso tempo.

Para mim a história começa num dia de fevereiro de 1930 debaixo das arcadas do Terreiro do Paço, em Lisboa, frente ao Tejo, essa praça que Valery Larbaud considerou como un “espace solaire [...] La plus belle place d’Europe”. Num pequeno café secular, encastrado sob a abóbada de um dos edifícios ministeriais que enquadram a praça, tenho encontro marcado com um poeta cujo nome a elite da jovem geração portuguesa murmura com entusiástico fervor, apesar de, no essencial, a sua obra estar inacessível ou ainda inédita. O que é que permite a um jovem estrangeiro, apenas iniciado nos rudimentos da cultura portuguesa, ter encontro com um homem pouco acessível, e disso consciente, que deliberadamente, salvo para alguns íntimos, se refugia num apagado anonimato? A confiança, a camaradagem de alguns jovens e críticos entusiastas, que a duzentos quilómetros de distância, na velha cidade de Coimbra, na revista *Presença*, fermento de renovação num ambiente bastante cinzento, consideram Fernando Pessoa como um dos maiores poetas, reclamando insistentemente e denunciando como um escândalo o desconhecimento em que permanece submergido. João Gaspar Simões recomendou-me ao poeta Carlos Queiroz, primo de Pessoa, que, como ele, vivia em Lisboa e com o qual mantinha relações frequentes. A amizade constitui, assim, o elo de ligação que me permitiu pouco a pouco aproximar-se da sua misteriosa presença.

Antes de o encontrar que sabia eu dele? Que a literatura oficial o ignorava ou fingia tratá-lo como um extravagante sem consequências. Que depois de alguns episódios sonantes, em que desafiara o gosto e a opinião do conformismo burguês só alguns, poucos, iniciados dele se lembravam. Que sobrevivia com pequenos trabalhos literários e sobretudo como tradutor- correspondente em algumas firmas comerciais. Que não tinha ainda livro algum editado, apenas alguns poemas publicados em revistas efémeras ou já extintas. Que assinava os seus poemas com quatro nomes: o seu, que o estado civil reconhece, e outros três, Álvaro de Campos, Alberto Caeiro e Ricardo Reis, a quem atribuía seres fictícios que designava como heterónimos. Cada um com a sua biografia e personalidade própria, estabelecendo entre os membros desta família inventada relações de dependência ou de oposição subtis e rigorosas, sem jamais dissimular que são figuras imaginadas, que é ele mesmo o que está caracterizado. É isso que chama “drama em gente”. Finalmente, há que referi-lo, a pequena parte da obra que conhecia suscitou em mim um desejo devorador de descobrir mais e de associar entre eles os fragmentos dispersos, segundo a expressão de Valéry “d’où on ne sait quel grand jeu”.

O homem era tal como esperava, isto é: nenhum transeunte que na rua com ele se cruzasse pensaria em virar-se para o rever. A impessoalidade e sobriedade da sua aparência constituíam o melhor disfarce, apesar da vibração – retida, contudo – da voz, e do brilho febril do seu olhar – por detrás de uns óculos banais. Cortês e afável, por vezes com alguma malícia benévola, deixava transparecer, sob o traje de empregado de escritório, um não sei quê de aristocrático.

Da conversa – e isto era uma regra em quase todos os nossos encontros – nenhuma revelação surgia, falávamos dos amigos em comum, de quem me pedia notícias, dos esboços das traduções que lhe apresentava, cujos equívocos e contrasensos tinha o cuidado de retificar paciente e escrupulosamente, sem qualquer ar de superioridade condescendente.

Mas ao mesmo tempo que trocávamos conceitos desprovidos de qualquer mistério, pouco a pouco, o ambiente à nossa volta alterava-se subtilmente, como se ficasse carregado de eletricidade ou se enchesse de um suplemento de oxigénio. Tudo se tornava então mais denso e excitante. Foi aí que me apercebi da tremenda carga de energia que aquela silhueta comum, ao comportamento anódino, emanava, com esforço contida, o que o isolava do mundo exterior, mas sem conseguir que de maneira contagiante ela se propagasse. Conheci e frequentei alguns autênticos poetas do nosso tempo, um Supervielle, um Ungaretti, um Ribeiro Couto, mas de nenhum, salvo talvez Henri Michaud, irradiava uma alma tão subtil, tão curiosamente fascinante! Não foi uma mera curiosidade de diletante que tão fortemente o atraiu para as ciências ocultas e o ocultismo dos rosacruz: Pessoa tinha em si, cuidadosamente disfarçado, algo de médium, de mago, diria até de bruxo, ou quase.

Esta foi a primeira imagem do homem. Os encontros seguintes, escalonados durante cinco anos, com alguns largos períodos de separação, nada acrescentaram de relevante.

Entre ele e os seus amigos de Coimbra cheguei a servir de mensageiro – digamos a servir de contacto. Mostrei-lhe outras traduções e arrisquei fazer algumas perguntas sobre a revolução poética a que tinha dado impulso e que paulatinamente, por vias subterrâneas, ia fazendo o seu caminho, mesmo se na aparência tinha abortado. Sempre receptivo, mas também evasivo quando se tratava de outro assunto que o pretexto para o qual tínhamos marcado encontro: disponível mas inatingível.

Por vezes, à saída do café onde invariavelmente tínhamos encontro, cheguei a acompanhá-lo durante alguns metros, mas tão depressa como se tinha despedido e dobrado a esquina de uma certa rua, desaparecia sem deixar rastro: parecia que só se tinha incarnado para aquela ocasião. Foi preciso esperar pela publicação dos poemas inéditos para se ter uma ideia da desesperada solidão, do inimaginável deserto, para qual regressava. Abandono para o qual voltava sem prazer masoquista, desejoso de afeto que não tinha nas relações humanas é o que as cartas para João Gaspar Simões evidenciam e nas quais tive a surpresa de descobrir a importância que ele atribuía aos nossos breves e banais encontros que apenas lhe traziam a ilusão precária de uma amizade, de uma possibilidade de comunicação com outro ser através da poesia.

No entanto, a minha iniciação na obra de Fernando Pessoa prosseguia à medida que as descobertas esporádicas e algumas novas publicações – sempre fragmentárias – me revelavam outros aspectos do poeta. Aos breves poemas líricos publicados na *Athena* e na *Presença*, que de seu próprio nome assinava; às densas composições horacianas que atribuía a Ricardo Reis, eu, rapidamente, pude acrescentar o essencial de “O Guardador de Rebanhos”, de seu “mestre” Alberto Caeiro, a célebre “Ode Marítima”, na qual soa toda a veemência histórica de Álvaro de Campos, e algumas composições formalmente livres que também atribuía a este último. Esta exploração desordenada fazia ao mesmo tempo crescer em mim o entusiasmo e a perplexidade.

Que relação havia entre a virulência, por vezes, frenética, por vezes desencantada, de Álvaro de Campos, os “pastiches” de lírica grega e latina que revestia de uma aparência arcaizante, a inspiração complexa, quase “mallarmeana” das odes de Ricardo Reis; o anti-intelectualismo, muito sistematicamente racional, que escapa à aridez pela limpidez discursiva da expressão e a fantasia por vezes escandalosa que por momentos dão um encanto ambíguo a “O Guardador de Rebanhos”? E isto sem falar dos curiosos poemas eróticos ingleses.

E de o pouco que então se conhecia de “Fernando Pessoa” que comum denominador se podia encontrar entre uma maioria de poemas tão musicalmente perfeitos na forma como facilmente inteligíveis e as declarações de fé esotéricas de

“O Último Sortilégio” ou de “No Túmulo de Christian Rosencreutz”? Manifestei-me várias vezes contra a excessiva importância que se dá ao problema dos heterónimos nos comentários de alguns exegetas que parecem esquecer que se trata de um mistério em poesia e não de um enigma a decifrar. Há que reconhecer, no entanto, que a sua existência, e a importância que Pessoa pretende atribuir-lhe podiam desconcertar um leitor dos anos trinta, habituado a Valéry, Supervielle, às explorações surrealistas do inconsciente. Seria um artifício sem outra consequência que atribuir a diferentes assinaturas aspetos contraditórios de um virtuosismo fecundo, ou seja, um recurso puramente literário? Estaríamos nós perante um humorista cínico que se ria da nossa credulidade e se divertia com a sua própria criação, fosse por entretenimento fosse, com alguma originalidade, para chamar a atenção sobre si?

Embora me escandalizasse, esta segunda hipótese não podia ser de todo descartada quando interpretada - se assim se pode dizer- à luz dos manifestos e ensaios em prosa em que as posições estéticas e políticas mais incríveis eram imperturbavelmente deduzidas de raciocínios aparentemente rigorosos mas onde pairava a mistificação? Como conciliar estas acrobacias demasiado conscientes e demasiado concertadas com a ideia que - com a intransigência da juventude- me tinha feito sobre o que “devia ser” um grande e autêntico poeta do nosso tempo? A minha admiração duvidava por vezes do valor de uma obra ambígua, explorada nas trevas e passo a passo.

Decerto que não fora o aparecimento em 1934 de *Mensagem*, a primeira seleção de poemas publicada de Pessoa, que pôde contribuir para esclarecer a situação. Não era a beleza dos poemas e a sua repercussão, muito pessoana, que estava em questão, mas sim o que nos oferecia, quando outros textos de extrema importância, nunca editados, continuavam inacessíveis. Uma série de evocações simbólicas dos grandes momentos da história nacional, onde paira uma visão messiânica digna dos iluminados do século XVII - um Padre Vieira, por exemplo - que nos conduz às perspectivas místicas e apocalípticas de um “Quinto Império” espiritual. Uma seleção proposta à apreciação de um júri oficial de um prémio literário, e com um êxito muito relativo. Seria mais uma surpresa do “génio maligno”, deste Proteu das metamorfoses sabiamente engendradas? Ou a expressão sincera de uma convicção mais ingénuo que esotérica? Em que poderiam os seus vaticínios servir a sua causa fora do meio, muito limitado, seu país de origem? E, acima de tudo, a reação que a publicação de *Mensagem* provocou ao tirá-lo do anonimato não fez dele a vítima de um irreparável mal-entendido?

Enquanto lia e traduzia, vítima destas incertezas, fui bruscamente informado no Brasil da morte prematura do poeta, aos 47 anos, no dia 20 de novembro de 1935. Raros eram os escritores brasileiros, mesmo os mais informados, que tinham ouvido falar de Fernando Pessoa. Apesar do desconhecimento ser compreensível e se era esta a situação no país “irmão”, que

possibilidade haveria de tornar conhecido e consagrado noutros países o significado universal do seu legado? Nós, os raros fiéis portugueses e estrangeiros, estávamos convertidos em depositários de um grande destino, e a responsabilidade da sorte que nos havia tocado ultrapassava em muito os meios que dispúnhamos para a enfrentar. Iríamos nós, com tristeza e remorso, ver apagar-se na indiferença – ou, no melhor dos casos, confinar-se a uma notoriedade local e discutida – uma obra que naquela época nenhum de nós podia pressentir a sua dimensão e a importância?

E contudo o milagre aconteceu. Fernando Pessoa, morto, impôs pouco a pouco a sua presença. Aos companheiros da sua geração que souberam apreciar o seu justo valor, ao jovem grupo de *Presença* que o tinha redescoberto, juntaram-se, primeiro em Portugal e pouco depois por toda a parte, admiradores, propagandistas, exegetas, de quem se estranha que alguns deles não se tenham preocupado mais com o poeta durante a sua existência. Pode perguntar-se, a este propósito, se para alguns dos seus compatriotas o nacionalismo, apesar de bem intemporal, de *Mensagem* não terá servido de revelador. É surpreendente ver hoje nos manuais escolares fragmentos escolhidos – muito prudentemente escolhidos – de um autor bem pouco académico. Não tem importância: o próprio mal-entendido contribuiu em muito para libertar Pessoa da ganga em que o conformismo o tinha encarcerado.

Dois acontecimentos importantes deram ao movimento o impulso decisivo. O primeiro foi a publicação, a partir de 1945, das obras completas (ainda não concluída) pelas edições Ática, em Lisboa, e depois a obra monumental que João Gaspar Simões intitulou *Vida e Obra de Fernando Pessoa*. Uma e outra iniciativa deram lugar às mais controversas discussões. Muito se comentou a forma adotada pelos editores para a apresentação do conjunto das obras completas e Simões apontou-se-lhe a perspectiva psicanalítica que seguiu para dar ao mistério de Pessoa uma explicação coerente. Polémica que acabaria por servir a causa do poeta, pela quantidade de análises, comentários e testemunhos que trouxeram à luz do dia uma correspondência preciosa, em que esse ser inapreensível aceita, sem nunca se entregar, dar, pelo menos, uma explicação sobre si, mostrando-se na sua forma humana. E na mesma altura, inclusive antes dos acontecimentos que acabo de referir, despertavam outras iniciativas fora dos países de língua portuguesa, nomeadamente em França graças à tenacidade, intuitivamente justa e eficaz de Armand Guibert, defensor desinteressado de uma causa aparentemente sem esperança e agora triunfante. Em resumo: de desconhecido em vida no seu próprio país, Fernando Pessoa, alcançou vinte anos depois da sua morte uma celebridade quase universal, glória que desde então não pára de se estender como uma nódoa de azeite. Uma das mais recentes e mais significativas homenagens que se lhe prestou foi a notável antologia traduzida por Octavio Paz e o seu prólogo tão

elucidativo: o reconhecimento e a celebração de um grande poeta por um dos seus pares!

Qual foi a nossa reação, os fiéis dos tempos do anonimato, perante esta voga tão imprevista? Não foi de forma alguma uma reação de possessão, pois nunca estivera nas nossas intenções querer guardar para benefício de alguns uma obra, que, pelo contrário, nos indignava até que a sua consagração tivesse tardado tanto. Pela minha parte, a morte do poeta comoveu-me imenso, de forma absurda senti mesmo um sentimento de culpabilidade, como se em vida o tivesse abandonado e não tivesse defendido eficazmente a sua causa. Depois de termos passado algum tempo receosos que esta estivesse definitivamente comprometida, ficámos sinceramente- e sem segunda intenção – salvo por vezes uma ironia zombeteira perante certas e inesperadas alianças – felizes por ver os nossos receios desmentidos pelos acontecimentos. Ficámos também agradecidos a esta voga repentina pelo volume de revelações e textos inéditos que vieram confirmar ou retificar as nossas primeiras intuições proporcionando um conhecimento mais alargado e sistemático em que apenas subsistia a parte de mistério consubstancial à poesia. À medida que os sucessivos volumes das obras completas ia saindo e as publicações independentes que as completavam, a paisagem à nossa frente alargava-se, os restos de nevoeiro dissipavam-se, os fragmentos já conhecidos recebiam uma nova luz vinda dos conjuntos onde se inseriam. Os falsos problemas resolviam-se por eles próprios; outros se colocavam à nossa atenção agora mais informada e por isso mais perspicaz.

Foi então quando a suspeita de artifício desapareceu, ou pelo menos, se tingiu de outro significado. Alberto Caeiro e Ricardo Reis, cujo inventor cedo havia declarado definitivamente acabada a parte que por direito lhes correspondia, quase não foram modificados pelas revelações póstumas. Em contrapartida, certas dificuldades de atribuição mostraram mais claramente as afinidades que existiam – que sempre tinham existido – entre Fernando Pessoa e certos aspectos de Álvaro de Campos, malgrado, as aparências formais. Descobriram-se ao mesmo tempo, sobretudo na sua prosa, outros “duplos” míticos, mais ou menos esboçados: Bernardo Soares, auxiliar de guarda-livros, em Lisboa, C. Pacheco, sem contar com interlocutores imaginários que em si mais não eram que reflexos: um Vicente Guedes, um Barão de Teive. A tendência para o desdobramento multiplicava-se até ao infinito e por isso mesmo cessava, confessando uma necessidade irresistível, quase visceral. Todavia, o essencial da grande produção poética, por numerosas que fossem as composições inéditas pouco a pouco reveladas, continuava sob a alçada dos quatro personagens essenciais e principalmente de Álvaro de Campos e Fernando Pessoa, sendo a parte deste último consideravelmente aumentada, ao ponto de desfazer o equilíbrio do conjunto que estava agora em seu favor. A nova “relação de forças” alterava todas as perspetivas. Até aí Caeiro e Campos, cuja originalidade era mais evidente, apareciam como os principais personagens do

“drama em gente”, agora verificava-se que “Fernando Pessoa” pela sua complexidade, pela abundância da produção por ele reivindicada, nunca deixara de ser o protagonista do universo poético de Fernando Pessoa. E o traço que mais o diferenciava dos outros não era certamente uma complacência bizantina nos virtuosismos de uma invenção gratuita mas um contributo que demonstrava uma consciência superaguda para sondar, dar forma e transpor em rima poética o mistério de um profundo sofrimento.

Confesso ter chegado a esta conclusão após várias tentativas que, sem atingir o cerne do problema, me aproximavam todavia dele. De início, há muito que tinha aceitado sem reservas, e como hipótese de partida, a explicação frequentemente sugerida pelo próprio Pessoa para justificar os seus múltiplos disfarces e que se pode resumir em poucas palavras da seguinte maneira:

Sob influências difíceis de discernir, verifica-se que em vários momentos decisivos da sua evolução poética, Fernando Pessoa se sentiu como que dominado pela necessidade de dar à sua inspiração uma forma diferente da que até então tinha dado à sua obra, e que apesar da sua importância e valor expressivo apenas correspondia a uma parte das suas tendências. Na origem, pelo menos para Caeiro e para o primeiro Álvaro de Campos, o da “Ode Marítima”, há essa clara sensação de ter sido possuído e invadido por outro “em mim mais que eu mesmo”. A este outro “eu”, a este desdobramento efémero, Pessoa, por rigor e exactidão, procurou dar-lhe um nome, e divertiu-se ao imaginar o que pode ter sido mais do que um acidente poético; analisando depois - com a agudeza irónica em que era mestre - a que aspecto do seu humor e temperamento no plano poético este personagem fictício melhor correspondia; e por acréscimo cada vez que sentia uma tentação análoga, apesar de desprovida da mesma exigência tirânica, atribuía à personagem os poemas que compunha nesse estado, por vezes, possivelmente, provocado por ele próprio.

Se Álvaro de Campos sobreviveu até aos últimos anos do poeta, enquanto Caeiro e Reis cedo desapareceram, é porque os dois últimos correspondiam apenas a necessidades esporádicas ou limitadas, ao contrário do humor de Álvaro de Campos, cujos meios de expressão tinham evoluído, que representava uma constante do seu ser poético. Porém, ao mesmo tempo que escrevia poemas destacadamente diferenciados e menos expressivos compunha outros que lhe pareciam estar menos caracteristicamente definidos ou mais satisfatórios – não digo mais reveladores nem mais acabados – e que assinava simplesmente com o seu nome civil.

A inteligência crítica de Pessoa, a consciência perspicaz que como poeta de si mesmo parece ter tido levou-o a fazer da sua obra uma espécie de empresa coletiva onde a cada membro era atribuída a tarefa que melhor lhe convinha, isto é, cada momento de inspiração era tratado no registo que lhe parecia mais adequado. Mas para não haver enganos, para que se evite, sobretudo, de pensar que ele a si

mesmo se enganava, ao convidar-nos a apreciar cada parte por si mesma, a corrigir o efeito pela comparação dessas partes tão diferentes, pois só o conjunto reflete totalmente o poeta, este teve a preocupação de nos advertir que tinha montado este mecanismo de todas as suas peças, que somente ele estava presente – mas não presente no todo – por detrás de cada uma destas máscaras. Pode parecer estranho esta preocupação de unidade, esta alternativa de êxtase e lucidez, esta aptidão para a si-mesmo se abandonar consciente deste abandono, mas não me parece haver nisto nada de inconcebível, nada que não nos tenha sido dado a entender, em termos claros, pelo próprio poeta, que, apesar da ligeireza do tom, nos autorize a duvidar das suas reiteradas afirmações. Ignoro se as suas palavras são sinceras mas julgando-o de boa-fé não preciso saber ou supor mais para aceitar a sua obra tal como se apresenta: como uma evidência cuja riqueza e multiplicidade a ela-própria se basta.

Seria o suficiente para considerar inumana esta poesia? Arrisquemos ainda uma expressão cómoda retirada do jargão filosófico em voga nos nossos dias: pode-se chegar à conclusão da sua inautenticidade? Convida-nos ele a admirar as acrobacias puras de um grande retórico? Pela minha parte estava longe de o pensar já que Fernando Pessoa, com todas as suas astúcias e artifícios e o seu deliberado desdobramento em heterónimos, constituía para mim um dos casos mais patéticos da angústia que sofre a maior parte dos escritores, incluindo poetas, do nosso tempo: o sentimento de um “eu” inapreensível, o ceticismo radical em relação à unidade do ser. Quem sou? e sou eu uno? O que é existir e para que existo eu? A exaltação dionisíaca da “Ode Marítima” não pode ser reduzida ao papel das influências literárias, a vontade arbitrária de competir com Whitman e Marinetti: liberta um impulso singularmente veemente, mas que relação existe entre estas crises de entusiasmo – que por outra parte se desfaz em cinzas como um foguete apagado – e a objetividade aplicada de “O Guardador de Rebanhos”, poemas que foram escritos numa espécie de êxtase intensamente vivido, tal como o delírio de Álvaro de Campos? Como pode o mesmo ser assemelhar-se, por um lado, a Valéry e por outro perder-se impetuosamente nos abismos do esoterismo? E porquê a sua incapacidade em fazer a síntese destas alternativas numa única voz? Se num só homem todas as contradições são válidas em que consiste a sua essência? e longe de poder afirmar a autonomia da sua consciência não consegue confessar que é o brinquedo de forças que o ultrapassam, de uma misteriosa comédia de personagens múltiplos de que é espectador passivo e impotente? Eis aqui o “drama em gente” que tanto intrigou a crítica. Que outro recurso dispõe um espírito orgulhoso e lúcido senão aceitar a servidão da nossa condição, entrar no jogo, melhor ainda, encenar-se? O poeta estende uma cilada ao destino, de quem é vítima, roubando-lhe as armas para as converter em realidades arbitrárias mas fecundas, sinais manifestos da sua dependência e deformidade. Parodiemos aqui a famosa fórmula de Rimbaud, “Je est un autre”, se o “eu” é outro então não existe,

porém, em vez de me esforçar a tentar reconstruir uma unidade fictícia, cujo segredo é, por outro lado, inatingível, por que não aceitar cada um destes “outros”? por que não aceitar sucessivamente os desafios que me propõem, ao ponto de conferir a estes “outros”, através das obras que me inspiram, uma realidade mais autêntica que a de este “eu” inconsistente? Tudo isto, é óbvio, não se faz impunemente: uma inteligência dominada pelo rigor lógico, não abdica sem dificuldade de ser dona de si, ficando à disposição de um humor imprevisível que ignora onde vai e porquê. Renunciar à unidade, correr o risco de se perder, não se faz de ânimo leve, a partir do momento em que se decidiu aceitá-la assumindo todas as consequências, não é partida que se jogue com o despreendimento de um jogador profissional. A poesia de Álvaro de Campos como a de Ricardo Reis, de Caeiro, tal como a de Pessoa, apesar das diferenças que separam todos estes avatares, é quase sempre amarga, desencantada, pessimista e não raro desesperada. A ironia que por momentos a ilumina é frequentemente, e apenas, uma reação do “eu” contra ele mesmo, uma maneira de mostrar aos heterónimos o sacrifício penoso que cada um impõe ao “eu” que decompõe. No que diz respeito às exaltações proféticas do poeta da *Mensagem*, e às iluminações esotéricas de “O Último Sortilégio”, direi que se me afiguram como uma outra maneira de atenuar esse sofrimento e salvar uma existência irrisória proporcionando-lhe uma realidade transcendente que através dela se esquece.

Mas Pessoa não tem fé: não tem fé nenhuma; o iluminismo mais não é que uma tentação do seu génio sombrio, outra fantasia heterónima que tão depressa se exprime como volta a cair na atonia. Para ele, que não acredita em si, na História ou em Deus, não há mais recurso algum.

Era este o ponto a que eu tinha chegado na minha tentativa para comunicar com o poeta, negando-me a encará-lo como um fenómeno, quando a publicação, em 1955 e 1956, dos dois volumes de obras inéditas veio confirmar como uma iluminação as minhas ainda confusas intuições. Seria mero acaso se os textos que em seu nome assinava comesçassem agora, incompletos, por vezes, outras, não raras, já perfeitamente acabados, repentinamente a abundar, ele que até à sua morte se mostrara tão avaro. Desde há algum tempo que eu andava obcecado por um pequeno poema, muito simples, mas de uma pungente simplicidade, um dos raros em que se pode pressentir, muito atenuadamente, uma espécie de desabafo pessoal, cuja última estrofe eu incessantemente repetia:

Senhor, já que a dor é nossa
E a fraqueza que ela tem,
Dá-nos ao menos a força
De a não mostrar a ninguém.

Stoicismo banal, “à la Vigny”? Mero acidente de percurso? Como foi possível julgá-lo assim se em tantos poemas escritos com regularidade durante vinte anos de existência se constata o mesmo desabafo? Especialmente quando, apesar de algumas nuances, e da inevitável marca do tempo, se mantém o mesmo registo, a mesma tonalidade, se confessam as mesmas obsessões clamando e murmurando a mesma súplica:

Dá-nos ao menos a força
De a não mostrar a ninguém.

Foi aí que se tornou evidente o significado dramático desta súplica de Pessoa a ele próprio, mais do que a Deus cuja existência para ele era uma pura ilusão. Era preciso, para sobreviver a este inferno, manter, a qualquer custo, os outros afastados. Era preciso desviar a sua curiosidade para enigmas que os distraíssem e quanto mais excitantes fossem para o seu espírito mais satisfatória seria para a vaidade de cada um o facto de os ter desvendado.

Isto é o que se chama na linguagem venatória “donner le change”, isto é, “confundir o caçador”. E todos, ou quase, fomos confundidos e nos perdemos seguindo falsas pistas, melhor ainda, pistas verdadeiras mas que nos afastavam cada vez mais do verdadeiro fim. E o caçador perseguido, ao mesmo tempo presa e monteiro-mor, com um olhar irónico, por onde passava por vezes um relâmpago de angústia e pesar, via-nos perdidos. Assim, humano e timidamente afeiçoava-se às amizades mais humildes, como que pedindo se apercebessem, por elas próprias, do que ele não podia nem lhes queria revelar.

Durante anos os projetos de edição sucediam-se sem nunca chegar ao fim; não era somente a insuficiência de meios materiais que fazia que os projetos, um após outro, ficassem pelo caminho; era, e disso estou absolutamente convencido, no momento de agir, a recusa mais ou menos consciente do homem que os tinha concebido, definido o plano e o programa. Na quantidade de manuscritos, cuidadosamente conservados, os que Fernando Pessoa admitia como seus, assinando-os com o seu verdadeiro nome, eram de longe os mais importantes. No dia em que caíssem no domínio público, uma nova luz aclararia sensivelmente a ficção dos heterónimos: a imagem do fleumático prestidigitador, perfeitamente senhor dos seus meios e das suas astúcias, apagar-se-ia para ceder o lugar a um poeta ainda maior, embora cruelmente indiscreto, um verdugo de si-mesmo, sem piedade nem esperança. Outros menos susceptíveis, ou com menos dignidade, não teriam resistido à tentação de oferecer o espectáculo de um destino em tudo fora do comum. Para Fernando Pessoa o risco era demasiado grande, nele estava a sua própria vida.

E as obras inéditas amontoavam-se na sombra e evocava-se para não as trazer à luz a negligência ou a inércia dos eventuais editores.

Porém, Fernando Pessoa tivera o cuidado de não as destruir, talvez para constituir em uma justificação póstuma, dizendo sobre ele o que ele se tinha proibido revelar: falariam por ele. E quando se está perante estas páginas aterradoras – as que foram incluídas no primeiro volume das obras completas e, sobretudo, as que integram os volumes de páginas inéditas – ficamos sem saber, dando-lhe razão, o que mais admirar se a lucidez com que desce ao fundo dele mesmo, a densidade que atribui - em muitos casos digna do melhor das suas obras primas – às angústias mais áridas ou mais exasperadas ou a força de carácter que lhe permitiu impor silêncio aos olhos do mundo e enclausurar-se no seu segredo.

O segredo de Pessoa, na medida em que, com prudência, dele nos é permitido aproximar – é, parece-me –, levado ao extremo, vivido, reconhecido, por ele traduzido em palavras inesquecíveis, muito antes de ter sido do conhecimento público e vulgarizado por tantos pseudoprofetas que dele fazem profissão e mercadoria – o da consciência desditosa de um ser desligado de qualquer valor transcendental que destrói a vida, vendo-se vivê-la e dela se distanciar. Não se trata do desespero existencial que a cada uma das suas opções ressuscita o homem mesmo se por instantes: é o desespero total. A existência, de antemão decidida, é dirigida por uma fatalidade desprovida de qualquer significado e cuja onipotência arbitrária se apresenta sem falhas lá onde a liberdade humana se possa insinuar, “Enquanto pese, e sempre pesará, | Sobre o homem a serva condição | De súbdito do Fado”. Nesta servil condição tudo é irrisório, incluindo o próprio esforço para a superar. E tanto pior será a maldição daquele que dela está consciente, na medida em que ela lhe nega, na origem, todas as possibilidades de se aturdir – o desejo, a ternura, os prazeres elementares dos sentidos e da alma – que encontraria, mesmo por breves instantes, no esquecimento da sua condição. “O que em mim sente está pensando” termina em “A consciência de nada querer nem ser”, ou ainda mais rigorosamente:

Quem amo não existe.

[...]

Quem quis ser já me esquece

Quem sou não me conhece.

Seria necessário analisar esta capacidade de diluição do espírito que destrói a sua própria continuidade, aniquila a sua própria razão de ser, eliminando as etapas do seu percurso à medida que as ultrapassa e infalivelmente a conduz ao nada:

Tardo me porque penso e tudo rui.

Todavia o retorno ao nada é a morte e perante esta última negação o corpo reage. Pessoa, o desesperado, recusa ferozmente esta possível evasão. “Não quero ir onde não há luz”, tema que por duas vezes tratou, partindo do mesmo primeiro verso, com a mesma evocação dos Campos Elísios da antiguidade pagã, uma em 1924 e outra em 1932. Demasiado humana contradição: a vida é um inferno e quem vive nem sequer pode desejar deste inferno se evadir. Morto em vida, desde que veio ao mundo:

*[Não sei, mas] sinto morto
O ser vivo que tenho
Nasci como um aborto,
Salvo a hora e o tamanho,*

Ao morrer, nem sequer tem esperança de nascer para uma nova vida.

O círculo fecha-se em volta do homem acurrado, do homem que nem pode compartilhar a sua desgraça com os seus semelhantes – cada um enclausurado na sua incomunicável desolação – nem em si se retirar, que não cessa de escapar a ele próprio. É este o tom que de forma quase constante predomina as cerca de 300 páginas, tão obsessivas na sua total desolação que não deixam espaço para a monotonia.

Eis aqui o que apenas se podia adivinhar, as páginas inéditas obrigam-nos a reconhecer e rever totalmente o Pessoa a que nos tínhamos habituado: a revelação de um homem profundamente infeliz, isto é, infeliz no absoluto. Não por não ter encontrado no seu país e no seu tempo um ambiente que lhe permitisse evoluir, não por o corpo o ter traído, ou por se ter extenuado fazendo frente às necessidades mais básicas para sobreviver, ou que o amor e a amizade lhe tenham sido negados. Não pela ausência frustrante de ternura materna ou por não ter conhecido as alegrias do lar. Não por estar só e desconhecido. Mas porque era incapaz de ser feliz, da própria ideia da felicidade, porque mesmo que a vida o tivesse contemplado com todos os dons, jamais o poderia salvar dessa maldição inicial com a qual o marcou: não se deixar iludir por nada, não ter nada a que se prender e ter no entanto nascido com a vocação poética.

Mas se a própria existência é uma ilusão, uma pura semelhança, como diz algures, por que resignar-se a uma semelhança e não a outra? Por que se identificar com a máscara convencional colocada sobre este nada pelas necessidades sociais? Mentira por mentira, talvez seja melhor preferir divertir-se, no sentido lato da palavra, fingindo desdobrar-se:

*Se a gente se cansa
Do mesmo lugar,
Do mesmo ser*

Porque não se cansar?

*Ser um é cadeia,
Ser eu é não ser
Viverei fugindo
Mas vivo a valer.*

Eis aqui o que me traz, contra a minha vontade, ao inevitável problema dos heterónimos. Artifício, com certeza, mas para evitar de considerar o seu próprio absurdo, artifício que lhe permite esquecer o próprio acto de imaginar criaturas artificiais, o que, para ele até a sua própria identidade constitui; engano do desespero, vingança vinda dele mesmo pela ironia. Surge então a questão – não para ele-mesmo mas para o outro – quem será neste jogo o mais “real”? Fernando Pessoa ou Álvaro de Campos, Caeiro ou Reis? Faz sentido a pergunta? Não será ingenuidade colocá-la? Contudo, a pergunta era necessária, era preciso que ao colocá-la passássemos do concreto ao abstrato.

Graças a Fernando Pessoa, chegamos assim ao termo – provisório pois que a descoberta de um poeta é uma tarefa inesgotável – da nossa viagem no tempo.

Haverá quem se sinta talvez dececionado por algo que lhe parece tão radicalmente alheio às angústias e às expectativas do nosso tempo: paz ou guerra; escravidão ou liberdade; fraternidade ou luta feroz entre povos e continentes; miséria na injustiça ou abundância na justiça; tecnocracia opressiva ou integrada num novo modelo de civilização. Um poeta que apenas fala de si pode parecer que nada tem para dizer, e a sua obra, que se julgará anacrónica, correr o risco de o deixar reticente para não dizer indiferente. Eu admito sem dificuldade que Fernando Pessoa não é o intérprete das grandes paixões coletivas. O seu génio está precisamente em saber reconhecer e exprimir até que ponto o drama metafísico que viveu o isolou dos seus semelhantes e o enclausurou numa solidão sem saída.

Mas, como tentei demonstrá-lo, trata-se de uma solidão deveras exemplar, uma das formas mais expressivas da consciência desditosa, que opõe a sua rebeldia e se queixa do destino absurdo que a esmaga, de que sofrem muitos dos nossos contemporâneos, sem hipóteses de esperança e recusando qualquer redenção.

Seria excessivo considerar Fernando Pessoa como um precursor do existencialismo. O seu temperamento, muito particular, indelevelmente marcado pelo racional, a estrutura complexa do seu espírito, a intensidade da sua vocação poética, as formas insólitas que ela assumiu, todo o que o caracteriza, não cabe em nenhum limite doutrinário. O existencialismo não é mais que uma maneira de designar a angústia de hoje, uma das definições que adotou e através da qual se justifica. Pessoa não precisava de modelo algum nem de qualquer referência filosófica para sondar até ao extremo limite o abismo de um inferno pessoal de

onde extraiu tantos tesouros sombrios ou luminosos. Há contudo uma analogia, algo de um ar de família com os grandes testemunhos espirituais do nosso tempo. Inatural numa escala quotidiana, Fernando Pessoa não deixa de ser menos humano, de uma humanidade que só na aparência parece alheia ao evoluir da História. Fernando Pessoa está ao mesmo tempo, no seu tempo, e fora do tempo.

ALÉM

À MEMÓRIA DE FERNANDO PESSOA

*Sôbre Athena inortal o Corvo impera
Fitando negro a Dor que se traduz.
Hoje Eleonora virtual conduz
As cinzas do que ardeu à sua espera.*

*Irmão do Génio americano êle era,
Na Lusitânia teve a sua cruz.
E sob o frio da satúrnica luz
Lhe foi perdida a própria primavera.*

*Triste Poeta do que não existe
Senão em amargura sublimada,
Dormes qual o Menino que sentiste.*

*Dos laranjaes a brisa perfumada
Vai modulando num afago triste
A tristeza que foi abandonada.*

GIL VAZ.

UMA CARTA DE PIERRE HOURCADE

Hourcade, 21, Route d'Harcourt, Caen, Calvados — Le 10 Janvier 1936

Mon bien cher Carlos,

Non, je ne savais pas que Pessoa était mort, et cette nouvelle m'a laissé une bizarre torpeur. A vrai dire, je n'y crois pas : je croyais à peine à son existence. De temps en temps je le voyais surgir, d'un étrange arrière-pays fait de néant et que je supposais peuplé de magiciens et de navigateurs — et pourtant je savais qu'il était peuplé de machines à écrire et de comptes-courants. Il était là sans crier gare, en retard, ou en avance, jamais à l'heure, toujours imprévu, même quand j'avais moi-même longuement combiné le rendez-vous. Et dans ces courts instants de présence, il me semblait qu'il vivait double, triple, comme pour se rattraper des heures et des heures d'inexistence qui avaient précédé. L'ironie, la ferveur, la subtilité lui ruisselaient des yeux, des mains, faisaient danser ses minces épaules, allumaient de diaboliques reflets de narquoiserie dans son œil, dégageaient autour de son corps comme un halo de fièvre légère qui se communiquait à l'interlocuteur, ou plutôt au spectateur, tel le frisson sec et plaisant des matins de gelée. Huit ou dix fois il me l'a communiqué, en cinq ans, ce sentiment de discrète frénésie poétique, mais toujours orientée par la plus exigeante clairvoyance. Clairvoyant, qui vraiment, comme on le dit des médiums ; jamais dupe, et dévoré de ne pas l'être assez.

Au bout d'une heure nous nous levions, je l'accompagnais quelques pas Rua da Prata, jusqu'à un tournant, toujours le même, le tournant d'une rue qui grimpe et semble vouloir prendre d'assaut une façade d'église sur son passage. Et jamais je ne me suis retourné après l'avoir quitté : j'aurais eu trop peur de le voir peu à peu se décolorer, devenir translucide, se dissoudre dans l'air du soir, regagner en fumée ce pays secret d'où il s'évadait de temps en temps pour aborder jusqu'à mon rivage. Mort? Qu'est-ce que cela veut dire, quand il s'agit d'un homme qui avait à ce point réduit le contact avec la vie? Je ne pleurerai pas Fernando Pessoa. C'est un genre d'hommage que sa discrétion

maladive n'eût pas toléré. Mais jamais, jamais je ne pourrai l'oublier.

Quant au poète, mon cher Carlos, il était unique ; il laisse un vide, un de ces vides qu'il faut vingt, trente ans pour combler : juste le temps de mesurer l'espace qu'il occupait, juste le temps pour ton pays et le sien de se rendre compte de la perte qu'il vient de faire ; le temps d'entrer dans les histoires officielles...

Ce que tu as dit de lui à la Radio était à tous égards parfait ; je n'en attendais pas moins de toi, par qui je l'ai connu, toi, un des seuls êtres sans doute pour lesquels il ait éprouvé quelque chose qui ressemblât à nos attachements terrestres. Et je ne veux pas dire du tout qu'il m'ait paru sec, indifférent, inhumain ; non ! mais c'est que toutes les choses qui lui advenaient, tout ce qui se passait en lui et autour de lui prenait à son contact une valeur essentiellement autre que pour n'importe qui. L'amitié de Pessoa, l'enthousiasme de Pessoa, l'ironie de Pessoa ne peuvent être ainsi nommés que par approximation, et faute d'un mot moins grossier. Et dans tout cela pas le petit soupçon d'affectation, ou même de conscience de cette différence invincible ; une simple bonne foi dans l'étrangeté qui, chez un être par ailleurs aussi conscient, touchait au miracle. Étrange, étranger Fernando Pessoa, qui nous aurait, dis-tu, cette fois tout à fait quitté? mais qui, dans nos songes, dans nos moments les meilleurs et les mieux éveillés, ne cessera de revenir nous visiter, nous bouleverser, pour disparaître à nouveau.

Je te demande pardon de répondre si peu à ton message d'amitié. Mais il y a deux jours que je sais, et personne autour de moi à qui faire comprendre les sentiments encore confus qui m'assaillent.

P. S. — Si un numéro «In Memoriam» est publié à *Presença*, je demande qu'on m'en avise à temps et qu'on m'autorise à y collaborer.

Pierre Hourcade publicou um dia, nos «Cahiers du Sud», algumas das notas mais lúcidas que sôbre a arte de Fernando Pessoa se tem escrito. Por impossibilidade de tempo, *presença* não espera, como fôra desejo dela e dêle, a sua colaboração para êste número. Mas à amável anuência de Carlos Queiroz deve o poder publicar, no exerpto de carta que aí fica, a tão viva, comovida e justa evocação que Pierre Hourcade faz de Fernando Pessoa.

Fig. 3. Carta para Carlos Queiroz.

3. Carta de 10 de janeiro de 1936 ³⁹

Hourcade, 21, Route d'Harcourt, Caen, Calvados – le 10 Janvier 1936

Mon bien cher Carlos,

Non, je ne savais pas que Pessoa était mort, et cette nouvelle m'a laissé une bizarre torpeur. À vrai dire, je n'y crois pas : je croyais à peine à son existence. De temps en temps je le voyais surgir d'un étrange arrière-pays fait de néant et que je supposais peuplé de magiciens et de navigateurs- et pourtant je savais qu'il était peuplé de machines à écrire et de comptes-courants-. Il était là sans crier gare, en retard, ou en avance, jamais à l'heure, toujours imprévu, même quand j'avais moi-même longuement combiné le rendez-vous. Et dans ces courts instants de présence, il me semblait qu'il vivait double, triple, comme pour se rattraper des heures et des heures d'inexistence qui avaient précédé. L'ironie, la ferveur, la subtilité lui ruisselaient des yeux, des mains, faisaient danser ses minces épaules, allumaient de diaboliques reflets de narquoiserie dans son œil, dégageaient autour de son corps comme un halo de fièvre légère qui se communiquaient à l'interlocuteur, ou plutôt au spectateur, tel le frisson sec et plaisant des matins de gelée. Huit ou dix fois il me l'a communiqué, en cinq ans, ce sentiment de discrète frénésie poétique, mais toujours orientée par la plus exigeante clairvoyance. Clairvoyant, oui vraiment, comme on le dit des médiums ; jamais dupe, et dévoré de ne pas l'être assez.

Au bout d'une heure nous nous levions, je l'accompagnais quelques pas Rua da Prata, jusqu'à un tournant, toujours le même, le tournant d'une rue qui grimpe et semble vouloir prendre d'assaut une façade d'église sur son passage. Et *jamais* je ne me suis retourné après l'avoir quitté : j'aurais eu trop peur de le voir peu à peu se décolorer, devenir translucide, se dissoudre dans l'air du soir, regagner en fumée ce pays secret d'où il s'évadait de temps en temps pour aborder jusqu'à mon rivage. Mort ? Qu'est-ce que cela veut dire, quand il s'agit d'un homme qui avait à ce point réduit le contact avec la vie ? Je ne pleurerai pas Fernando Pessoa. C'est un genre d'hommage que sa discrétion malade n'eût pas toléré. Mais jamais, jamais je ne pourrai l'oublier.

Quant au poète, mon cher Carlos, il était unique; il laisse un vide, un de ces vides qu'il faut vingt, trente ans pour combler: juste le temps de mesurer l'espace qu'il occupait, juste le temps pour ton pays et le sien de se rendre compte de la perte qu'il vient de faire ; le temps d'entrer dans les histoires officielles...

Ce que tu as dit de lui à la Radio était à tous égards parfait; je n'en attendais par moins de toi, par qui je l'ai connu, toi, un des seuls êtres, sans doute, pour

³⁹ Publicada por Carlos Queiroz em *Presença*, n.º 48, Coimbra, Julho de 1936, p.12.

lesquels il ait éprouvé quelque chose qui ressemblât à nos attachements terrestres. Et je ne veux pas dire du tout qu'il m'ait paru sec, indifférent, inhumain ; non! mais c'est que toutes les choses qui lui advenaient, tout ce qui se passait en lui et autour de lui prenait à son contact une valeur essentiellement autre que pour n'importe qui. L'amitié de Pessoa, l'enthousiasme de Pessoa, l'ironie de Pessoa ne peuvent être ainsi nommés que par approximation et faute d'un mot moins grossier. Et dans tout cela pas le petit soupçon d'affectation, ou même de conscience de cette différence invincible ; une simple bonne foi dans l'étrangeté qui, chez un être par ailleurs aussi conscient, touchait au miracle. Étrange, étranger Fernando Pessoa qui nous aurait, dis-tu, cette fois tout à fait quitté ? mais qui, dans nos songes, dans nos moments les meilleurs et les mieux éveillés, ne cessera de revenir nous visiter, nous bouleverser, pour disparaître à nouveau.

Je te demande pardon de répondre si peu à ton message d'amitié. Mais il y a deux jours que je sais, et personne autour de moi à qui faire comprendre les sentiments encore confus qui m'assaillent.

P.S. – Si un numéro "In Memoriam" est publié à *Presença*, je te demande qu'on m'en avise à temps et qu'on m'autorise à y collaborer.

[Tradução carta de 10 de janeiro de 1936]

Hourcade, 21, Route d'Harcourt, Caen, Calvados – 10 de Janeiro de 1936.

Meu querido Carlos,

Não sabia que Pessoa tinha morrido, e essa notícia deixou-me num estranho torpor. Para dizer a verdade, não queria acreditar, até na sua própria existência nunca acreditei. Via-o surgir, de vez em quando, vindo de um vago e estranho lugar, repleto de magos e navegadores – embora soubesse que era com máquinas de escrever e contas-corrente que ele lidava. Sem se dar por isso, aí estava ele, ora atrasado, ora adiantado, mas nunca a horas, sempre imprevisível, mesmo quando era eu que cuidadosamente tinha marcado o encontro. E, na minha presença, parecia-me que, nesses breves instantes, ele vivia a dobrar, a triplicar até, como se pretendesse recuperar as horas precedentes de existência vazia.

A ironia, o entusiasmo, a subtileza irradiavam-lhe nos olhos, nas mãos, baloiçavam-lhe os estreitos ombros, davam ao olhar diabólicos reflexos de malícia, deixando à sua volta uma espécie de auréola de ligeiro frenesim que se transmitia ao interlocutor, ou antes, ao espectador, tal o arrepio seco e benfazejo das manhãs de geada.

Durante cinco anos, umas oito ou dez vezes transmitiu-me a sensação de um frenesim poético, discreto, mas sempre orientado por uma exigente clarividência. Um clarividente, como se diz dos médium, sem ilusões e em luta consigo próprio por as não ter.

Uma hora depois, subíamos a rua da Prata até chegarmos à esquina, sempre a mesma, de uma rua que sobe e parece, no seu caminho, querer tomar de assalto a fachada de uma igreja. Depois de me despedir dele nunca me virei para trás : tinha medo de o ver pouco a pouco esvair-se, tornar-se translúcido, e evaporado no ar da noite esfumar-se no país secreto de onde de vez em quando escapava para vir ter comigo. Morto? Que quer isso dizer? Quando se trata de um homem que reduziu até ao limite o contacto com a vida? Não chorarei por Fernando Pessoa. É o género de homenagem que a sua obstinada modéstia não poderia tolerar. Contudo nunca, nunca o poderei esquecer.

Quanto ao poeta, meu querido Carlos, ela era único; deixa um vazio, um desses vazios de que serão necessários vinte ou trinta anos para preencher - o tempo de medir o espaço que ele ocupava, o tempo para o teu país, e o seu, de se aperceber da perda que acaba de ter; o tempo de entrar na história oficial...

O que sobre ele disseste na rádio foi perfeito em tudo, de ti, um dos únicos seres por quem, certamente, mostrou algo que se parece com a nossa afeição terrestre, não esperava outra coisa. Com isto, não quero de forma alguma dizer que ele era seco, indiferente, desumano; não! Mas tudo quanto acontecia, em si ou à

sua volta, tinha ao seu contacto um significado totalmente diferente que teria para quem quer que fosse. A amizade de Pessoa, o entusiasmo de Pessoa, a ironia de Pessoa, só deste modo, e vagamente se podem assim designar por não haver termos mais precisos. E isto tudo, sem qualquer presunção, ou consciência de uma intransponível diferença; a simples noção da sua particularidade, o que em alguém tão consciente quase parece milagre. Estranho, estrangeiro Fernando Pessoa, que desta vez, dizes tu, nos deixou para sempre, mas que em sonhos, ou até acordados, não deixará de nos visitar, nos inquietar, para de novo desaparecer.

Quero que me desculpes por não saber responder ao teu apelo, mas há apenas dois dias que soube da sua morte e não tenho ninguém à minha volta com quem partilhar o estranho sentimento que de mim se apoderou.

P. S. Se houver um número “In Memoriam” na *Presença*, peço-te que me informes a tempo para nele poder participar.

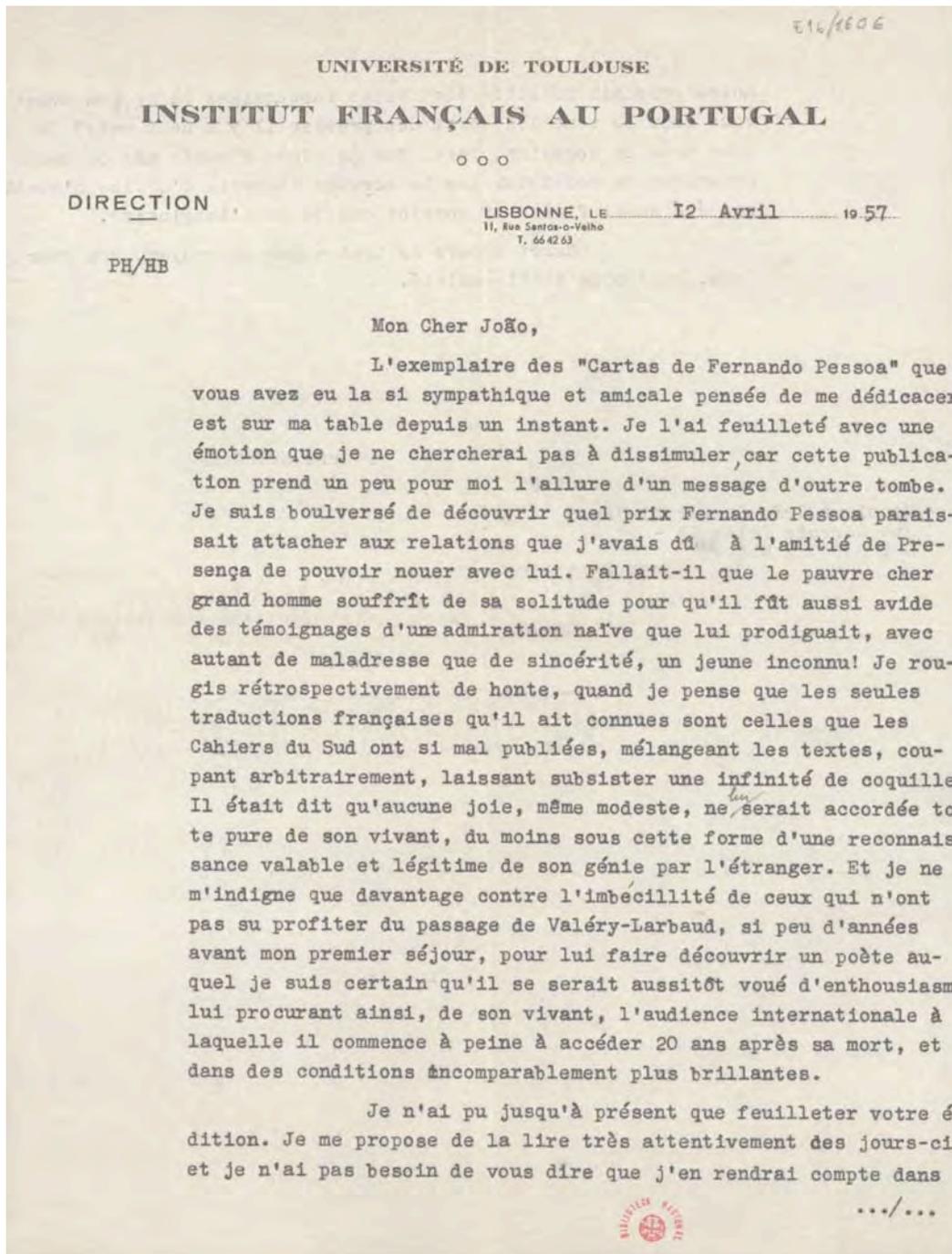


Fig. 4.1. Carta para João Gaspar Simões (BNP/E16, 1606).

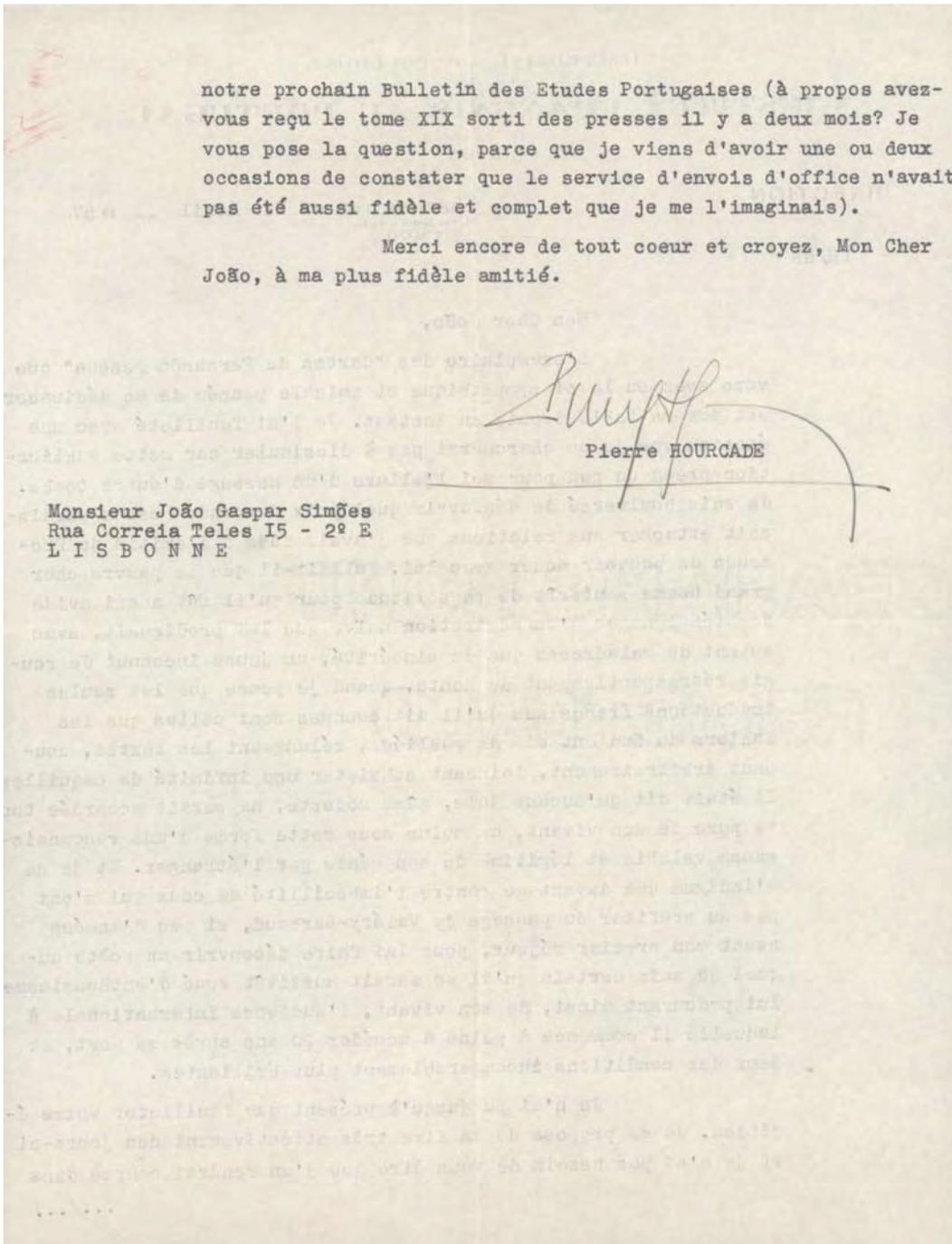


Fig. 4.2. Carta para João Gaspar Simões (BNP/E16, 1606).

4. Carta de 12 de abril de 1957

Université de Toulouse
Institut Français au Portugal

PH/HB

Lisbonne, le 12 avril 1957

Mon cher João,

L'exemplaire des *Cartas de Fernando Pessoa*⁴⁰ que vous avez eu la si sympathique et amicale pensée de me dédicacer est sur ma table depuis un instant. Je l'ai feuilletée avec une émotion que je ne chercherai pas à dissimuler, car cette publication prend un peu pour moi l'allure d'un message d'Outre tombe. Je suis bouleversé de découvrir quel prix Fernando Pessoa paraissait attacher aux relations que j'avais dû à l'amitié de *Presença* de pouvoir nouer avec lui. Fallait-il que le pauvre cher grand homme souffrît de sa solitude pour qu'il fût aussi avide des témoignages d'une admiration naïve que lui prodiguait, avec autant de maladresse que de sincérité, un jeune inconnu! Je rougis rétrospectivement de honte, quand je pense que les seules traductions françaises qu'il ait connues sont celles que les *Cahiers du Sud* ont si mal publiées, mélangeant les textes, coupant arbitrairement, laissant subsister une infinité de coquilles⁴¹. Il était dit qu'aucune joie, même modeste, ne lui serait accordée toute pure de son vivant, du moins sous cette forme d'une reconnaissance valable et légitime de son génie à l'étranger. Et je ne m'indigne que d'avantage contre l'imbécillité de ceux qui n'ont pas su profiter du passage de Valery Larbaud, si peu d'années avant mon premier séjour⁴², pour lui faire découvrir un poète auquel je suis certain qu'il serait aussitôt voué d'enthousiasme, lui procurant ainsi, de son vivant, l'audience internationale à

⁴⁰ *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*. Introdução, apêndice e notas do destinatário. Lisboa: Europa-América, 1957.

⁴¹ Hourcade refere-se ao artigo "Brève Introduction à Fernando Pessoa", escrito em 1932 e publicado no ano seguinte em *Cahiers du Sud*. Aí os editores, erradamente, inserem, sem qualquer observação, as duas últimas estrofes de "O último sortilégio", de Pessoa ortónimo, entre os poemas, XIII, XLIII e XLIX, de "O Guardador de Rebanhos". O artigo foi mais tarde traduzido por Álvaro Salema e inserido em *Temas de Literatura Portuguesa* (1978).

⁴² Hourcade lembra aqui a visita que o escritor francês Valery Larbaud (1881-1957) fez a Lisboa e ao Buçaco em 1926, impressões que depois reuniu em *Jaune Bleu Blanc* (Gallimard, 1927), e indigna-se que ninguém tivesse falado de Fernando Pessoa ao curioso pelas literaturas estrangeiras que era então o autor de *Firmina Marquéz* (Fasquelle, 1911) e *Allen* (Gallimard, 1929). No entanto, entre os escritores portugueses contemporâneos de Pessoa referidos por Larbaud, encontram-se Almada Negreiros, António Ferro, João de Castro Osório, Eugénio de Castro, Aquilino Ribeiro, Carlos Selvagem, Manuel de Sousa Pinto, José Bruges de Oliveira e António Sérgio.

laquelle il commence à peine à accéder, vint ans après sa mort, et dans des conditions incomparablement plus brillantes.

Je n'ai pu jusqu'à présent que feuilleter votre édition. Je me propose de la lire très attentivement ces jours-ci et je n'ai pas besoin de vous dire que j'en rendrai compte dans notre prochain *Bulletin des Études Portugaises* (à propos avez vous reçu le tome XIX sortit des presses il y a deux mois? Je vous pose la question, parce je viens d'avoir une ou deux occasions de constater que le service d'envois d'office n'avait pas été aussi fidèle et complet que je me l'imaginai).⁴³

Merci encore de tout cœur et croyez, mon Cher João, à ma plus fidèle amitié.

Pierre Hourcade

Monsieur João Gaspar Simões
Rua Correia Teles, 15 – 2º E
L I S B O N N E

⁴³ O *Bulletin des études portugaises* e de l'Institut Français au Portugal, foi publicado entre 1931 e 1961. Reapareceu depois com o título *Bulletin des études portugaises et brésiliennes*, entre 1972 e 1987. Sobre a história desta revista, veja-se o artigo de Albert Alain Bourdon, "Aux Origines de l'Institut français au Portugal" (2005).

[Tradução: carta de 12 de abril de 1957]

Université de Toulouse
Institut Français au Portugal

PH/HB

Lisboa, 12 de abril de 1959

Meu caro João,

O exemplar das *Cartas de Fernando Pessoa* que você, simpática e amigavelmente, me dedica está desde este instante em cima da minha mesa. Folhei-o com uma emoção que não vou esconder, esta publicação parece-me uma mensagem de além-túmulo. Ao constatar a importância que Fernando Pessoa atribuía aos laços que, graças à amizade da *Presença*, com ele pude estreitar fico profundamente alterado. Dolorosa deve ter sido a solidão desse pobre grande homem para atribuir tanta importância à admiração ingénuo, tão desajeitada quanto sincera, de um jovem desconhecido! Coro, retrospectivamente de vergonha, quando penso que as únicas traduções francesas que em vida conheceu são as do *Cahiers du Sud*, tão mal editadas, misturando os textos, cortando arbitrariamente, além de um número interminável de gralhas. Estava escrito que em vida alegria alguma, mesmo modesta, lhe seria permitida, pelo menos na forma de reconhecimento verdadeiro e legítimo do seu génio no estrangeiro. E mais me indigno ainda contra a imbecilidade daqueles que não souberam aproveitar a passagem de Valery Larbaud, poucos anos antes da sua primeira estadia, para lhe darem a conhecer um poeta pelo qual, estou certo disso, ele se teria imediatamente entusiasmado e assim lhe proporcionar em vida o reconhecimento internacional que 20 anos depois da sua morte começa a ter, e em condições muito mais honrosas.

Até agora mais não fiz que folhear a sua edição. Vou lê-la muito atentamente nos próximos dias e não preciso de lhe dizer que farei a recensão no próximo número do *Bulletin des Études Portugaises* (a propósito recebeu o número XIX que saiu da tipografia há dois meses? Pergunto porque constatei, uma ou duas vezes, que o serviço no expediente não é tão fiável e completo como eu imaginava).

Uma vez mais o meu sincero agradecimento e creia meu Caro João na minha profunda amizade.

Pierre Hourcade

Senhor João Gaspar Simões
Rua Correia Teles, 15 – 2º E
L I S B O A

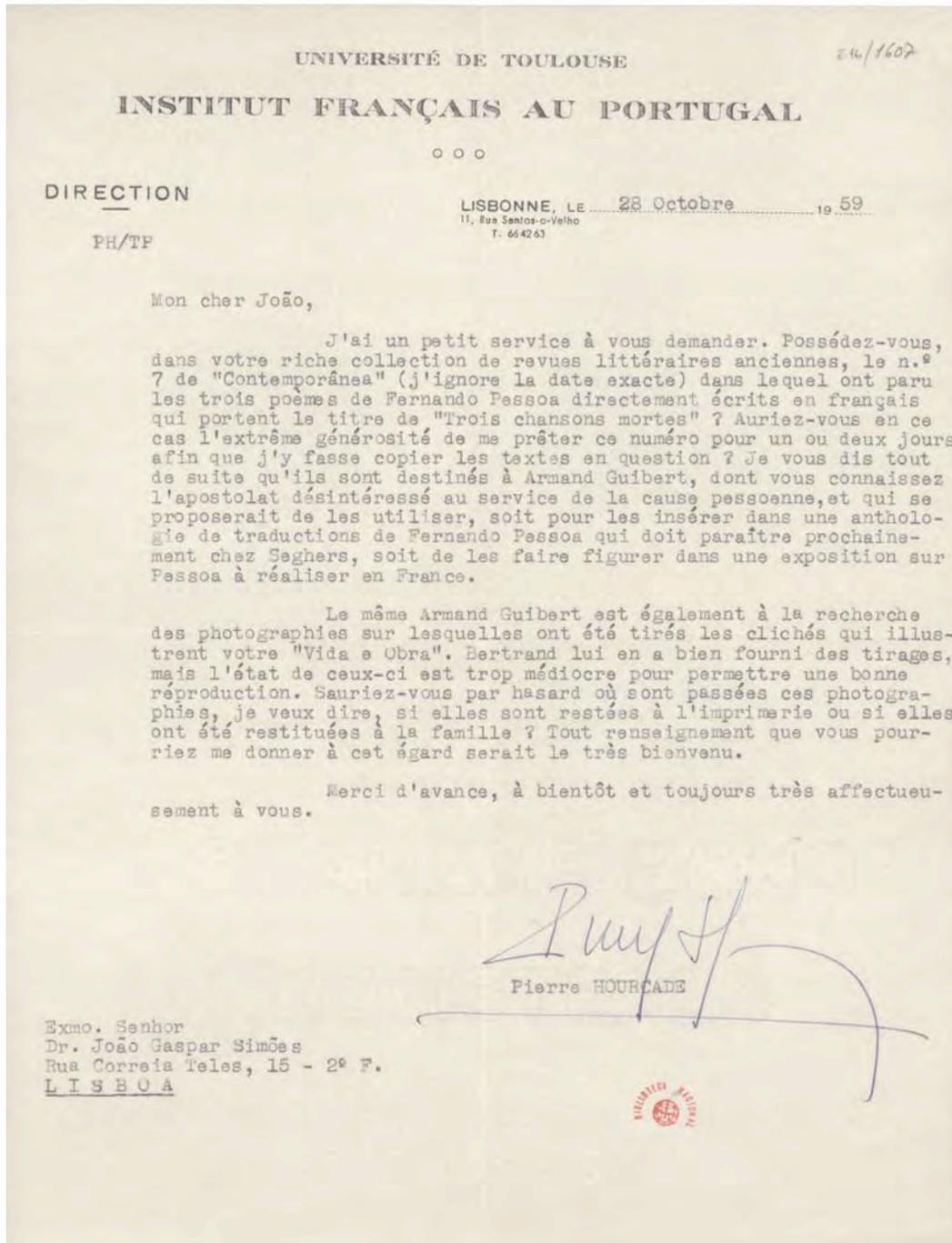


Fig. 5. Carta para João Gaspar Simões (BNP/E16, 1607).

5. Carta de 28 de outubro de 1959

Université de Toulouse
Institut Français au Portugal

PH/TP

Lisbonne, le 28 octobre 1959

Mon cher João

J'ai un petit service à vous demander. Possédez-vous, dans votre riche collection de revues littéraires anciennes, le n.º 7 de *Contemporânea* (j'ignore la date exacte) dans lequel ont paru les trois poèmes de Fernando Pessoa directement écrits en français qui portent le titre de "Trois chansons mortes"? Auriez-vous en ce cas l'extrême générosité de me prêter ce numéro pour un ou deux jours afin que j'y fasse copier les textes en question? Je vous dit tout de suite qu'ils sont destinés à Armand Guibert, dont vous connaissez l'apostolat désintéressé au service de la cause pessoenne, et qui se proposerait de les utiliser, soit pour les insérer dans une anthologie de traductions de Fernando Pessoa qui doit paraître prochainement chez Seghers, soit de les faire figurer dans une exposition sur Pessoa à réaliser en France.⁴⁴

Le même Armando Guibert est également à la recherche des photographies sur lesquelles ont été tirés les clichés qui illustrent votre *Vida e Obra*. Bertrand lui en a bien fourni des tirages, mais l'état de ceux-ci est trop médiocre pour permettre une bonne reproduction. Sauriez-vous par hasard où sont passées ces photographies, je veux dire, si elles sont restées à l'imprimerie ou si elles ont été restituées à la famille? Tout renseignement que vous pourriez me donner à cet égard serait le très bienvenu.

Merci d'avance, à bientôt et toujours très affectueusement à vous.

Pierre Hourcade

Ex.º Senhor
 Dr. João Gaspar Simões
 Rua Correia Teles, 15 – 2º E
 Lisboa

⁴⁴ A obra, então em preparação, aqui referida (*Fernando Pessoa*. Paris. Pierre Seghers, 1960. Poètes d'aujourd'hui), que sucedeu à publicação da "Ode marítima" pelo mesmo editor (na coleção *Autour du Monde*, em 1955), reunia pela primeira vez, em edição francesa, poesia ortónima e dos três principais heterónimos. Sobre o contributo de Armand Guibert para a divulgação da obra de Pessoa em França, "Armand Guibert et Fernando Pessoa" (BRÉCHON, 2005).

[Tradução: carta de 28 de outubro de 1959]

Université de Toulouse
Institut Français au Portugal

PH/TP

Lisboa, 28 de outubro 1959

Meu querido João

Venho pedir-lhe um favor. Na sua vasta coleção de revistas literárias antigas tem você por acaso o nº 7 da Contemporânea (ignoro a data exata) onde estão publicados os três poemas de Fernando Pessoa escritos diretamente em francês com o título “Trois chansons mortes”? E podia você ter a extrema gentileza de me a emprestar durante um ou dois dias para que eu possa mandar copiar os textos em questão? Informo-o desde já que eles serão entregues ao Armand Guibert cujo insuspeito apostolado ao serviço da causa pessoana você já conhece que pretende incluí-los na antologia de Fernando Pessoa que a Seghers em breve vai publicar, ou mostrá-los numa exposição sobre Pessoa a realizar em França.

O mesmo, Armand Guibert, precisa também das fotografias de que foram tirados os clichés que ilustram a sua *Vida e Obra*. É certo que a Bertrand disponibilizou os negativos mas a sua medíocre qualidade não permite uma boa reprodução. Sabe você por acaso onde param essas fotografias, isto é, se ficaram na tipografia ou se foram devolvidas à família? Qualquer informação sua a este respeito será bem-vinda.

Desde já lhe agradeço, até breve e sempre afetuosamente muito seu.

Pierre Hourcade

Ex.º Senhor
Dr. João Gaspar Simões
Rua Correia Teles, 15 – 2º E
Lisboa

E16/1608

Pierre Hourcade
 Résidence "Le Clavier" (3)
 Chemin des Tamaris
 13100 Aix en Provence
 FRANCE

Aix 24 de Março de 1978

Meu caro João Simões,

Todos os anos, desde que regressi definitivamente do estrangeiro e raí quei a minha nova existência de reformado em Aix (chegou acima), tive ocasião de passar uma temporada em Portugal. De cada vez, e especialmente o verão passado, chamei o número de telefone que me tinham dado, como sendo o seu, e nunca conseguí resposta. É preciso dizer que era em Agosto ou primeira quinzena de Setembro, e que, certamente, o J. Simões estava fora de férias, fora de Lisboa.

Élo portanto vontade de me contactar o contacto entre nós, interrompido por muitas razões por terras de México e de Turquia (nem pelas falsas fantasia da administração) levou-me a pedir a cumprimento do seu endereço actual, que acabou de obter. E, vo lá, tenho mais um número, conhecido, de escrever-lhe. É que a Horta, por sugestão de vários amigos, lembrou-se de publicar as versões portuguesas, com o título de "Temas de literatura portuguesa" ("de Salz" "Um itinerário português") como selecção dos meus estudos originaes sobre o literário português.

Fig. 6.1. Carta para João Gaspar Simões (BNP/E16, 1608).

guerra dos séculos XIX e XX, com um "livro" ~~em~~
 em que, contando a história da minha vida
 lusa, confesso a minha dívida de gratidão para
 com a Besunço e sobre tudo para com V. E. Deutch,
 sobretudo, em notas críticas para Colégio Luso-
 bras, sobre várias oportunidades de prática. Deu-me
 trazendo a si, e uma modesta contribuição para
 a obra de reabilitação e de revalorização em curso, depois
 de tantos anos de absoluta negligência (por falta de...)
 Ora, avouço que um dos textos escolhidos
 para figurar na 1ª antologia é uma confe-
 rência velha de vinte anos intitulada "Influências
 francesas na literatura portuguesa do século XIX" que
 o Sr. Simões, naqueles longínquos tempos, tinha traduzido
 a meu pedido (a tradução nunca foi publicada). Esta
 tradução, que naturalmente levava o nome ^{de} ~~de~~ ~~de~~ não
 pode naturalmente sair sem o seu consentimento
 e é este consentimento que vou lhe solicitar. O livro
 deve sair ainda este ano. Dado a necessidade de uma
 resposta urgente que, para ganhar tempo, seria talvez
 melhor que ~~comunicasse~~ ~~duramente~~ ~~seje~~ qual for,
 ao Nelson de Matos, director da ~~da~~ ~~da~~ (Povo do
 século 54/20). Pode fazer-me este favor?
 De quem boa parte do meu tempo desde
 1974, data da minha aposentação, a um curso na
 Universidade de Zeneu sobre autores modernos e con-
 temporâneos brasileiros e portugueses para os candidatos
 aos exames de professorado do ensino local. O programa
 deste ano levava os Maíras (lembra-se o livro que ~~trouxe~~
 o seu Ego do Queer foi uma das bases essenciais do
 meu trabalho) e... A lição de Mai Flor, do Augusto

Fig. 6.2. Carta para João Gaspar Simões (BNP/E16, 1608).

E16/1608

Abelaria, que me revelou, durante uma conversa que
 tive com ele, que o êxito do livro foi consequência do
 seu artigo de 22 de Outubro de 1959, republicado em
 Crítica III. Assim, a cada parte da minha carreira recu-
 vado de "Luisantant", ebarro, por assim dizer, com o
 Simões!

É provável que este ano ainda vá a Pa-
 gal. Espero sinceramente que, de lá, seja mais
 fácil que das anteriores, e que tenhamos enfim a oportu-
 nidade de "se encontrar sempre" de uma amizade
 que, de um lado, nunca estiveu, e por outro lado, a par-
 ticipar de meus filhos, um, uma rapariga, e por fim
 uma carreira de tradutora em português e espanhol. Ap-
 res a saída de 1930, nos tempos históricos de Braga,
 continuei a dar os meus frutos - e quem o sempre foi
 em grande parte o João Gaspar Simões.

Tive mesmo pena de não poder ir a Paris
 na ocasião da ^{saída} conferência há poucas semanas no ter-
 ceiro de Galbenkian. Para falar de Braga em
 Paris, o orador soude o João, seria sido uma ocasião
 para recordar um grande amigo de São vivo na nossa sai-
 nada.

Vou fazer este ano 70 anos - o que me leva a
 abandonar definitivamente toda actividade univer-
 sitária, para dedicar "les restes d'une vie" que vou se
 a um antigo que se tem a realizar enfim um
 velho projecto de estudo "Sobre Pessoa" cujo prepara-
 ção pelo menos durou três anos. Vou, assim
 bruci-la bruci, il y terminera par di-ja com un ci-
 quão anos, et la Carlos Queiroz.

Fig. 6.3. Carta para João Gaspar Simões (BNP/E16, 1608).

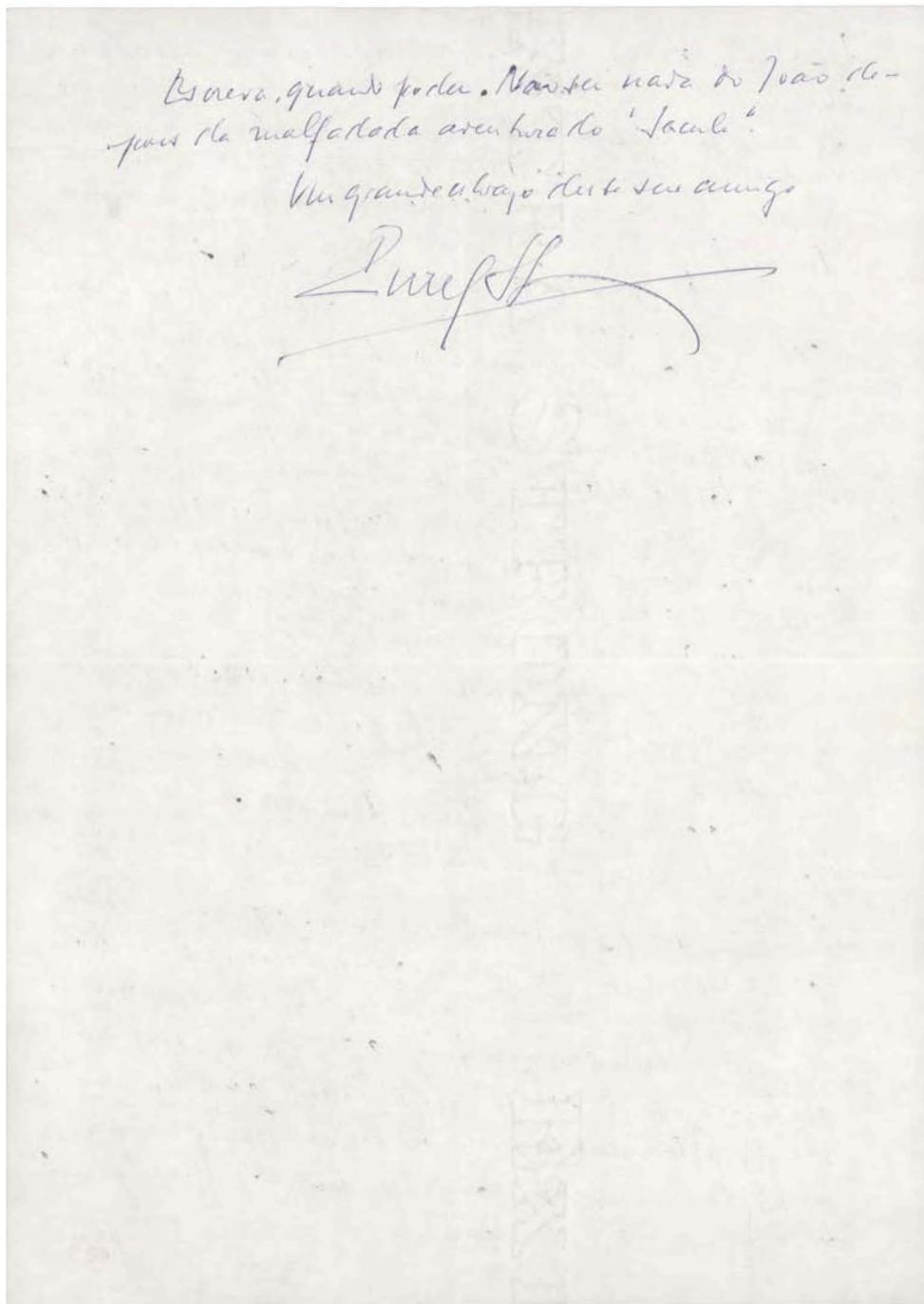


Fig. 6.4. Carta para João Gaspar Simões (BNP/E16, 1608).

6. Carta de 24 de março de 1978

Pierre Hourcade
 Residence "La Clarière" (3)
 Chemin des Tamaris
 13100 Aix en Provence
 França

Aix, 24 de março de 1978

Meu caro João Simões,

Todos os anos, desde que regressei definitivamente do estrangeiro e radiquei a minha existência de reformado em Aix (direção acima) tive ocasião de passar uma temporada em Portugal. De cada vez, e especialmente o verão passado, chamei o número de telefone que me tinha dado como sendo o seu e nunca consegui resposta. É preciso dizer que era em Agosto ou primeira quinzena de Setembro, e que, com certeza, o J. G. Simões encontra-se de férias, fora de Lisboa.

Esta persistente vontade de restabelecer o contacto entre nós, interrompido por minhas andanças por terras de México e da Turquia (impostas pela fantasia da administração) levou-me a pedir a confirmação do seu endereço atual, que acabo de obter. E, vá lá, tenho mais um motivo, concreto, de escrever-lhe. É que a Moraes, por sugestões de vários amigos, lembrou-se de publicar em versão portuguesa, com o título de "Temas de Literatura Portuguesa" (ou talvez "Um itinerário português") uma seleção dos meus estudos críticos sobre a literatura portuguesa dos séculos XIX e XX⁴⁵, com um "limiar" em que, contando a história da minha iniciação lusa, confesso a minha dívida de gratidão para com a *Presença* e sobretudo para com você (De resto, ultimamente, em notas críticas para *Colóquio/Letras*,⁴⁶ tive várias oportunidades de prestar-lhe justiça, trazendo assim a minha modesta contribuição para a obra de reabilitação e de revalorização em curso, depois de tantos anos de alguma injustiça partidária).

Ora, acontece que um dos textos escolhidos para figurar na antologia, é uma conferência velha de vinte anos intitulada "Influências francesas na literatura portuguesa do século XIX" que o Simões, naqueles longínquos tempos, tinha traduzido a meu pedido (a tradução nunca foi publicada). Esta tradução, que naturalmente levará o nome do seu autor, não pode naturalmente sair sem o seu consentimento, e é este consentimento que venho solicitar. O livro deve sair ainda este ano, donde a necessidade de uma resposta urgente que, para ganhar tempo,

⁴⁵ *Temas de Literatura Portuguesa* (1978).

⁴⁶ Entre 1975 e 1980, Pierre Hourcade publicou várias resenhas críticas e um ensaio na revista *Colóquio Letras*.

seria talvez melhor que comunicasse diretamente, seja qual for, ao Nelson de Matos, diretor da Moraes (Rua do Século 34 / 2º). Pode fazer-me este favor?

Dediquei boa parte do meu tempo desde 1974, data da minha aposentação, a um curso na Université de Provence sobre autores modernos e contemporâneos brasileiros e portugueses para os candidatos aos concursos de professores do ensino liceal. O programa deste ano levava *Os Maias* (escusado dizer que o seu Eça de Queiroz foi uma das bases essenciais do meu trabalho⁴⁷) e... a *Cidade das Flores*, do Augusto Abelaira, que me revelou, durante uma conversa que tive com ele, que o êxito do livro foi consequência do seu artigo de 22 de Outubro de 1959, republicado em *Crítica III*⁴⁸. Assim, a cada passo da minha carreira renovada de “lusitanisante”, esbarro, por assim dizer, com o Simões!

É provável que este ano ainda irei a Portugal. Espero sinceramente que, desta vez, terei mais sorte que das anteriores, e que teremos enfim a oportunidade de “rattraper le temps perdu” de uma amizade que, do meu lado, nunca esmoreceu, apesar das aparências. Dos meus três filhos, um, uma rapariga, prepara-se para uma carreira de tradutora em português e espanhol. Assim a sêmola de 1930, nos tempos heroicos da *Presença*, continua a dar os seus frutos – e quem a semeou foi em grande parte o João Gaspar Simões.

Tive imensa pena de não poder ir a Paris na ocasião da sua conferência há poucas semanas no Instituto da Gulbenkian⁴⁹. Ouvir falar da *Presença* em Paris, o orador sendo o João. Teria sido uma ocasião única de recordar um passado ainda tão vivo na minha saudade.

Vou fazer este ano 70 anos, o que me leva a abandonar definitivamente toda atividade universitária, para dedicar “les restes d’une voix qui tombe et d’une ardeur qui s’éteint”⁵⁰ a realizar enfim um velho projeto de estudo “Sobre Pessoa” cuja preparação levar[á] pelo menos dois ou três anos. J’aurai ainsi bouclé la boucle, et je terminerai par où j’ai commencé – grâce à vous et à Carlos Queiroz”.

Escreva, quando puder. Não sei nada do João depois da malfadada aventura do “Século”.⁵¹

Um grande abraço deste seu amigo

Pierre Hourcade

⁴⁷ Hourcade refere-se a João Gaspar Simões, *Vida e Obra de Eça Queiroz* (1973).

⁴⁸ Artigo publicado no *Diário de Notícias*, de 22 de outubro, 1959, pp. 7-8, e em *Crítica III*.

⁴⁹ Trata-se do Centre Culturel Portugais, Fundação Calouste Gulbenkian, em Paris.

⁵⁰ Hourcade cita aqui as últimas palavras de *Oraison funèbre de Très Haut et Très Puissant Prince Louis de Bourbon, Prince de Conde* (1687), de Jacques Benigne Bossuet, frase que começa por: “Je réserve au troupeau que je dois nourrir de la parole de vie les restes d’une voix qui tombe et d’une ardeur qui s’éteint”, disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86069631>.

⁵¹ Hourcade faz referência à suspensão em 12 de fevereiro de 1977, por inviabilidade económica, do jornal *O Século* então dirigido por João Gaspar Simões que foi o seu último diretor.

E16/1609

Pierre Hourcade
 Residence "La Clairière" (B)
 Chemin des Tamaris
 33100 Arc-en-Voyenne

Arc 30 16 A L n.º de 1978

Meu caro João,

Muito obrigado pela sua tão pronta e simpática resposta, que comuniquei e ainda vou a os meus pais, mostrando-lhe a importância de não esquecer na edição o nome do tradutor.

O cargo tem um a par com o do Algarve. É eu, e pouco to em Lisboa, quando, no dia seguinte, parta... Para o Algarve, onde, de há três ou quatro anos para cá, passo algumas semanas de férias nos Andar que uma prima do vizinho Manuel, residente no Sul deude a sua infância, sem em o litoral de Aguiar, o litoral de Albufeira, perto do Hotel Balaia, umas setecentas têm poluído, com fábricas e praias de solto, e um ambiente onde bastantes peccato e mistico! Conclusão: o João tem de me dar a sua morada algarvia, no caso, por favor, de eu "lá" ir no fim de este ano. Gostaria mesmo de lhe dar o bilhete de ida "em voo" há tantos anos, e de curar o cargo.

De muitas coisas, e essencialmente de Fernando Democ. Imagine que vou a aposentar-me de definitivo.



Fig. 7.1. Carta para João Gaspar Simões (BNP/E16, 1609).

ment este ano, dando por secundário a um ou dois co-
 laboração ocasional em a Universidade de Brevise, e olhando
 as forças e o capacidade de La Salle que sempre tenha a
 um estudo sobre Devo, cujo preparação tem com Rossin
 brevemente, e cujo título sea, mas os meus: "Ostináveis
 pontos de F. P." Claro que a V. e D. é a minha referência
 básica: não o manuseio, e não o tempo que sempre,
 a pesar de todas as críticas que se fizeram (incluindo as
 de um hall francês de ultrapassado. Estamos agora
 na era das exigências ininteligíveis, por parte de gente
 que não sempre possuiu o livro os textos, por lo menos
 com o devido atenção e modestia. Os pontos de vista
 e, já nos de hoje são peior ainda que o de um tempo.
 Isto" de me uma saudade de "me" Brevise ---

O devoto para quem vai andando. Claro que
 a ideia em si ~~é~~ é simpática, mas tem a insistente
 negativa de alguns amigos portugueses, nunca seria pen-
 sado neste "exame" de estudos já ultrapassados,
 que se se os agora o movimento da data em que foram
 redigidos.

A ti boa de Deusgraze, e creia na minha
 velho e fiel amizade

Pury H

Fig. 7.2. Carta para João Gaspar Simões (BNP/E16, 1609).

7. Carta de 30 de abril de 1978

Pierre Hourcade
 Résidence “La Clairière” (3)
 Chemins des Tamaris
 13100 Aix en Provence

Aix, 30 de Abril de 1978

Meu caro João,

Muito obrigado pela sua tão pronta e simpática resposta, que comuniquei imediatamente ao Nelson de Matos, insistindo sobre a necessidade de não esquecer na edição o nome do tradutor.

O amigo tem um apartamento no Algarve? E eu, a procurá-lo em Lisboa, quando, no dia seguinte, partia... para o Algarve, onde, de há três ou quatro anos para cá, passo algumas semanas de Setembro no andar que uma prima da minha mulher, residente no Porto desde a sua infância, tem em Olhos de Água, a leste de Albufeira, perto do hotel Balaia, num sítio ainda não poluído com falésias e praias de sonho, e um ambiente ainda bastante pacato e rústico! Conclusão: o João tem de me dar a sua morada algarvia, no caso, provável, de eu lá ir outra vez este ano. Gostaria imenso de lhe dar o abraço que tenho “em reserva” há tantos anos, e de conversar consigo.

De muitas coisas, e essencialmente de Fernando Pessoa. Imagine que resolvi aposentar-me definitivamente este ano, dando por terminada a minha colaboração ocasional com a Universidade de Provença, e dedicar as forças e a capacidade de trabalhar que ainda tenho a um estudo sobre Pessoa, cuja preparação deve levar dois ou três anos, e cujo título ser[á], mais ou menos: “O itinerário poético de F[ernando] P[essoa]”. Claro que a *V[ida] e O[bra]* é a minha referência basilar. Mais a manuseio, e mais verifico que ninguém, apesar de todas as críticas que se fizeram (inclusive as minhas!) foi capaz de ultrapassá-lo. Estamos agora na era das exegeses ininteligíveis, por parte de gente que nem sempre parece ter lido os textos, pelo menos com a devida atenção e modéstia. Os pedantes universitários de hoje são piores ainda que os do nosso tempo. “Isto” dá-me uma saudade da “sua” *Presença*...

O livreco parece que vai andando.⁵² Claro que a ideia em si é simpática, mas sem a insistente iniciativa de alguns amigos portugueses, nunca teria pensado nesta “exumação” de escritos já ultrapassados, que só têm agora o merecimento da *data* em que foram redigidos.

Até breve se Deus quiser, e creia na minha velha e fiel amizade.

Pierre Hourcade

⁵² Refere-se ao livro *Temas de Literatura Portuguesa* (1978).

BNP/E16

Pierre Hourcade
 Résidence "La Clamère" (3)
 Chemin des Tamaris
 13100 Aix-en-Provence
 FRANCE

Aix, 26 de Janeiro de
 1999

Meu velho e querido amigo,
 Meus amigos acabam
 de mandá-me o seu artigo no Diário de Notícias
 de 18 deste mês sobre os meus "Temas". Fiquei
 extremamente sensibilizado pelas suas tão generosas
 afirmações. Se eu não lembrasse tudo quanto
 devia à Sr. e Sr. D. Gaspar, ficaria normal com a minha
 consciência. Mas é no al-here de quando ando em lado
 a lado preciso no preparar o livro sobre o
 "Itinerário pittoresco de Fernando Pessoa" que sinto como
 se ~~fosse~~ um acto de ingratidão a seu respeito.

A sua observação sobre o João Diniz
 é perfeitamente justificada. A minha única desculpa
 é que desconhecia (e tive o seu estudo de 1945, e que não
 tinha, de qualquer maneira, a possibilidade de encontrar um
 texto já antigo, e que não sei qual qual estare no original.
 Além, nem sequer as palavras, o que explica-se não
 justifica as qualhas colossais que surgem pelo menos
 dois textos (p. 28 - pp. 116 e 118) - perfeitamente inútil -

Fig. 8.1. Carta para João Gaspar Simões (BNP/E16, 1610).

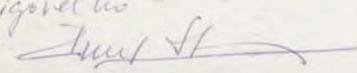
Deliquas - Poumá!...
 O que eu devia ter feito é mandar-lhe um
 exemplar dedicado, com cores e manuseio das
 cores. Isso não foi para ganhar tempo, e para que
 tivesse o mesmo ar de sua aparição nas ruas das
 Arraianas.
 O mais curioso é ter saído a segunda parte do
 seu artigo com o título "Uma cultura começada" que
 corre, paralela ao seu artigo saído no mesmo número. Vou
 sem razão: a obra dos revisores e os seus comentários
 acabou, ou não?
 A única "emenda" que me permitiram fazer diz
 respeito à minha actividade política. Não comecei
 antes de eu deixar as margens do Mondego, e em
acabo de voltar, com a excepção de alguns períodos
 de estancamento, mais ou menos prolongados, que
 si que, o parte algumas aparições isoladas e circunstanciais,
 de 1938, nunca publiquei nada. Não tinha dinheiro para
 edição "à compte d'auteur", e aliás, quem se sustentava
 hoje por uma produção que não é nem "folhetim", nem
 culturalista, nem abstracta, nem de filiação.
 Os meus
 leitores, se é que lhes dá no gosto, ficaram encarrega-
 dos de revelar a existência destes pequenos esboços.
 Com certeza Cordeiro: "Et faut être un homme vivant et
 un artiste pour thème".
 O mesmo nunca me deu o seu endereço no
 Algarve. Se ainda se lembrar, não gostaria mesmo
 de encontrar-lo ali.
 Muito e muito obrigado, e creia-me
 seu fiel e grato amigo e velho


Fig. 8.2. Carta para João Gaspar Simões (BNP/E16, 1610).

8. Carta de 26 de janeiro de 1979

Pierre Hourcade
 Résidence “La Clairière” (3)
 Chemin des Tamaris
 13100 Aix en Provence
 FRANÇA

Aix, 26 de janeiro, 1979

Meu velho e excelente Amigo,

Mãos amigas acabam de mandar-me o seu artigo no *Diário de Notícias* de 18 deste mês sobre os meus *Temas*⁵³. Fiquei extremamente sensibilizado pelas suas tão generosas afirmações. Se eu não lembrasse tudo quanto devia a si, e à *Presença*, ficaria de mal com a minha consciência – e não é na altura em que ando metido até ao pescoço na preparação dum estudo sobre o “Itinerário poético de Fernando Pessoa” que podia cometer um acto de ingratidão ao seu respeito.

A sua observação sobre o João Penha é perfeitamente justificada⁵⁴. A minha única desculpa é que desconhecia de todo o seu estudo de 1945 e que não tinha, de qualquer maneira, a possibilidade de encontrar um texto já antigo, e que saiu tal qual estava no original.

Aliás, nem sequer revi as provas, o que explica – se não justifica – as gralhas colossais que tornam, pelo menos dois trechos (p. 26, pp. 116 a 118) perfeitamente ininteligíveis. Paciência!..

O que eu devia ter feito é mandar-lhe um exemplar dedicado, com correção manuscrita dos erros. Se não o fiz foi para ganhar tempo, e para que recebesse o livro antes da sua aparição nas montras das livrarias.

⁵³ Hourcade refere-se ao livro *Temas de Literatura Portuguesa* e à crítica de João Gaspar Simões publicada no segundo caderno do *Diário de Notícias*, de 18 de janeiro de 1979. Crítica na qual Simões relembra, com alguma emoção, os tempos vividos pelos dois em Coimbra nos anos da *Presença* e salienta o contributo importante de Pierre Hourcade para o desenvolvimento da crítica literária em Portugal. Simões escreve que: “foi graças a Pierre Hourcade que em mim despertou uma certa vocação de estudioso das fontes literárias da geração de 70” e mais adiante (referindo-se às críticas de todos os que se tinham “conjurado – família, parentes, amigos, camaradas, émulo na apreciação do mesmo poeta – para deitarem por terra a nossa biografia crítica [*Vida e Obra de Fernando Pessoa*]”), acrescenta que Hourcade, embora discordando do livro em muitos pontos, “surge como o primeiro a declarar que daí para o futuro, não mais se poderá falar de Pessoa sem ter em conta o nosso livro”(Gaspar Simões, 1979: 18).

⁵⁴ João Penha (1838-1919). Poeta, jornalista e crítico literário, português, um dos introdutores do parnasianismo em Portugal.

O mais patusco é ter saído a segunda parte do seu artigo com o título “Uma cultura ameaçada” que corresponde a outro artigo saído no mesmo número⁵⁵. Você tem razão: a raça dos revisores conscienciosos acabou. Paciência, outra vez!

A única “emenda” que me permitirei fazer diz respeito à minha atividade poética. Tinha começado antes de eu descobrir as margens do Mondego, e nunca *acabou desde então*, com a exceção de alguns períodos de estancamento mais ou menos prolongados. O que há é que, à parte algumas aparições isoladas compostas antes de 1938⁵⁶, nunca publiquei nada. Não tinha dinheiro para edição “à compte d’auteur”, e aliás quem se interessaria hoje por uma produção que não é nem “telquelista”, nem estruturalista, nem abstratamente filosofante. Os meus herdeiros, se é que lhes dá no goto, ficarão encarregados de revelar à posteridade estes tesouros escondidos, como dizia Cocteau: “Il faut être un homme vivant et un artiste posthume”.⁵⁷

O Simões nunca me deu o seu endereço no Algarve. Se ainda lá voltar este ano, gostaria imenso de encontrá-lo ali.

Muito e muito obrigado, e creia-me

Seu fiel e grato amigo velho

Pierre Hourcade

⁵⁵ De facto a continuação do artigo sobre *Temas de Literatura Portuguesa* aparece erradamente sob a designação “Uma cultura ameaçada”, título de um artigo sobre o preço dos livros científicos estrangeiros em Portugal, de Norberto Lopes, publicado no mesmo dia e na mesma página.

⁵⁶ Hourcade chegou a publicar alguns poemas seus na revista *Cahiers du Sud* (n.º 120, abril de 1930, pp.186-189) e na *Presença* (n.º 27, junho-julho de 1930, p. 3), na qual um dos poemas é dedicado à memória de Mário de Sá-Carneiro.

⁵⁷ Citação extraída de *Le rappel à l’ordre* (Librairie Stock, 1926).

Bibliografia

- BOURDON, Albert Alain (2005). "Aux Origines de l'Institut français au Portugal. Les relations culturelles entre la France et le Portugal au début du XX^{ème} siècle", in *Lisbonne Atelier du Lusitanisme Français*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 43-53.
- BRECHON, Robert (2005). "Armand Guibert et Fernando Pessoa", in *Lisbonne Atelier du Lusitanisme Français*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 89-93.
- GALHOZ, Maria Aliete (2007). "O equívoco de Coelho Pacheco" (2007), disponível em linha: <http://purl.pt/13858/1/volta-textos/equivoco-coelho-pacheco.html>
- HOURCADE, Pierre (2016). *A Mais Incerta das Certezas: itinerário poético de Fernando Pessoa*. Edição e tradução de Fernando Carmino Marques. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (1978). "À descoberta de Fernando Pessoa" [1959], in *Temas de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Moraes editores, pp. 155-169. Este artigo é a transcrição adaptada da palestra proferida no Teatro da Trindade, em Lisboa, durante uma sessão comemorativa do 24.º aniversário da morte de Fernando Pessoa. cf. "Ainda a propósito de Fernando Pessoa".
- ____ (1978). "Ainda a propósito de Fernando Pessoa" [1951], in *Temas de Literatura Portuguesa*, pp. 136-155. O artigo é a tradução portuguesa de um artigo publicado no *Bulletin des études portugaises*, vol. XV, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1951, pp. 151-181.
- ____ (1978). "O Ensaio e a Crítica na Presença" (tradução de Luiza Neto Jorge), in *Temas de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Moraes Editores, pp. 197-224.
- ____ (1963). "Descubrimiento de Fernando Pessoa" in *Artes y Letras*, n.º 2 (número dedicado a Fernando Pessoa), Universidad de Nuevo Leon, Junho, pp. 37-56.
- ____ (1936). "Uma Carta de Pierre Hourcade", in *Presença*, n.º 27, Coimbra, junho-julho, p. 12.
- ____ (1933). "Brève Introduction à Fernando Pessoa", in *Cahiers du Sud*, n.º 147, Marseille, janeiro, pp. 66-73.
- ____ (1931). "Panorama du Modernisme Littéraire en Portugal", in *Bulletin des études portugaises et brésiliennes*. Coimbra: Imprensa da Universidade, vol. I, pp. 69-78.
- ____ (1930). "Rencontre avec Fernando Pessoa", in *Contacts*, n.º 3, Paris, pp. 24-44.
- PESSOA, Fernando (2016). *Obra Completa de Alberto Caetano*. Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. 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.
- ____ (1973). *Novas Poesias Inéditas*. Direção, recolha e notas de Maria do Rosário Marques Sabino e Adelaide Maria Monteiro Sereno. Lisboa: Ática.
- ____ (1962). *Antología*. Selección, traducción y prólogo de Octavio Paz. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- ____ (1960). *Fernando Pessoa*. Présentation et traduction d'Armand Guibert. Paris: Pierre Seghers. "Poètes d'aujourd'hui", n.º 73.
- ____ (1957). *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*. Introdução, apêndice e notas do destinatário. Lisboa: Europa-América.
- ____ (1956). *Poesias Inéditas (1919-1930)*. Nota prévia de Vitorino Nemésio e notas de Jorge Nemésio. Lisboa: Ática.
- ____ (1955). *Poesias Inéditas (1930-1935)*. Nota prévia de Jorge Nemésio. Lisboa: Ática.
- ____ (1945). *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*. Introdução de Joel Serrão, Lisboa: Confluência.
- SIMÕES, João Gaspar (1979). "Temas de Literatura Portuguesa", in *Diário de Notícias*, 18 de janeiro, pp.18-19.

Orpheu 1915-1965: una reedición

Alejandro Giraldo Gil*
(con la colaboración de Nicolás Barbosa*)

Keywords

Orpheu, Ática, Fiftieth Anniversary, José de Almada Negreiros, First Portuguese Modernism, Avant-Gardes, Fernando Pessoa.

Abstract

This work is an annotated edition, with an accompanying translation to Spanish, of the Portuguese text *Orpheu 1915-1965* of the artist and writer José de Almada Negreiros, published by Ática publishing house in 1965 to celebrate 50th anniversary of the *Orpheu* magazine which had only two printed numbers in 1915. This edition is based on three previous versions to the published one by Ática: a hand-written version, a typed version and a render of the format for the final version. For this particular edition, the work was mainly based on the render version, compared and contrasted with the other two versions. This work distances itself from the final version published by Ática in 1965 due to the fact that in it Almada included at the last minute a dissertation in the form of a *manifesto* about a recent work of his, *Os Quinze painéis de D. João I na Batalha*, that changed the original intent of the text.

Palabras claves

Orpheu, Ática, Cincuentenario, José de Almada Negreiros, Primer Modernismo Portugués, Vanguardias, Fernando Pessoa.

Resumen

Este trabajo es una reedición anotada, acompañada de una traducción al español del texto *Orpheu 1915-1965* del artista y escritor portugués José de Almada Negreiros, publicado por la editorial Ática en 1965 para celebrar el cincuentenario de la revista *Orpheu*, cuyos únicos dos números fueron publicados en 1915. Esta edición está basada en tres versiones previas al texto publicado por Ática: un manuscrito, una versión dactilografiada y una maqueta que sirvió de modelo del libro-objeto para la versión final. En específico para esta nueva edición la base es la Maqueta, cotejada con el manuscrito y la versión mecanografiada. Se tomó una distancia pertinente de la edición publicada por Ática en el 65, puesto que en ella Almada puso a último minuto una disertación a modo de manifiesto sobre una obra suya reciente, *Os Quinze painéis de D. João I na Batalha*, que cambió la intención original del texto.

* Universidad de los Andes.

* Brown University.

Presentación

El texto-homenaje *Orpheu 1915-1965* del escritor y artista portugués José de Almada Negreiros (1893-1970) fue publicado por la editorial Ática en 1965, por ocasión del cincuentenario de la revista de arte y literatura *Orpheu*, cuyos únicos dos números impresos fueron publicados en 1915. En 1965, Almada fue contactado por un colega suyo, Alberto Serpa, para que escribiera unas páginas que recordaran a los miembros de la revista modernista y el espíritu que impulsó su gestación. Hoy, pasados ciento y un años, y tras la celebración del centenario de *Orpheu*, presento esta edición anotada del texto de 1965, que parte de un primer intento de reedición (GIRALDO, 2015). Así, el que fuera un trabajo de grado que incluía análisis, anotación y contextualización del texto almadiano, es ahora una propuesta editorial más desarrollada, a la que se suma la traducción al español de Nicolás Barbosa López.

Esta edición de *Orpheu 1915-1965* fue posible tras el cotejo de tres testimonios del texto impreso. El primero, un conjunto de hojas manuscritas (*MS*); el segundo, un conjunto de hojas dactilografiadas (*Dact.*); y el tercero, una maqueta o modelo para el libro-objeto (*MQ*) que Almada idealizó. El trabajo de cotejo y anotación, tal y como la traducción del texto portugués, tuvieron un punto de partida común: *MQ*. Considero, al igual que Fernando Cabral Martins, en su nota a la edición Ática de 2015 (ver NEGREIROS, 2015), que, para editar *Orpheu 1915-1965*, hay que volver a la maqueta almadiana (*MQ*), dado que el texto impreso de 1965 (*Impr65*) no siguió línea a línea y palabra a palabra el modelo de esa maqueta, y contiene unas páginas adicionales que no son referentes a *Orpheu*.

Esas páginas, añadidas a partir de la página 14, se pueden considerar una disquisición no sólo paralela sino casi independiente. Están dedicadas no a *Orpheu* sino a una obra de Almada, *Os Quinze Painéis de D. João I na Batalha*, y se ocupan, por lo tanto, de los retablos de San Vicente que hoy se encuentran en el Museo Nacional de Arte Antigua, en Lisboa; y en particular de dos retratos, los de los reyes portugueses D. João y D. Filipa, y de su disposición como piezas de altar. Por lo que se sabe, dicha obra – *Os Quinze Painéis* – no fue bien recibida por la crítica portuguesa de la época y así Almada incluyó, a última hora, en el texto-homenaje *Orpheu 1915-1965*, una páginas extrañas, que hoy han perdido su actualidad, para defender y justificar esa obra. Así pues, como indiqué, comparto la opinión de Cabral Martins y considero que hoy podemos separar lo que Almada escribió sobre *Orpheu* y sobre *Os Quinze Painéis*, en especial si se tiene en cuenta la maqueta de autor (*MQ*) de 1965.

Hoy, pasados ciento y un años sobre la revista que reveló la poesía moderna escrita en portugués; hoy, recién publicada en español una edición integral de *Orpheu* (traducida por Ana Lucía de Bastos); hoy, tras diversas evocaciones del año de 1915, el texto de Almada cobra nueva importancia y merece ser releído y

analizado. La revista *Orpheu*, como bien lo nota Steffen Dix (2015), surge en un momento simultáneamente nacionalista y cosmopolita, provinciano y europeo, saudosista y futurista. En opinión de Almada, *Orpheu* siempre fue más lo uno que lo otro: “El sello de *Orpheu* era la modernidad. Si quieren, la vanguardia de la modernidad. Nuestra vanguardia de la modernidad. Toda modernidad nace vanguardia”.

Orpheu 1915-1965 es una evocación de esa vanguardia naciente y de los miembros de una generación que hoy se conoce como la del Primer Modernismo Portugués. Almada destaca, así, el fervor de un puñado de muchachos atentos a la modernidad, los cuales se sublevan contra todo tipo de subordinación: “Toda modernidad lucha contra la subordinación, contra el soborno de la persona humana por lo forzoso de su posición en el cuadro social”. En *Orpheu 1915-1965* la modernidad se presenta como una vocación de resignificar el mundo circundante y la revista *Orpheu* como un lugar de fundición, enfriamiento y solidificación.

Almada, autor de una teoría de los opuestos complementarios, simultáneos, autor que buscó superar rivalidades y antinomias, afirma en este texto que en el arte moderno portugués la Literatura y la Pintura se han vuelto a aproximar, y tal vez para siempre. Por lo demás, existirían razones estructurales: “Pintura es la simultaneidad en la oposición, en la antinomia geométrico–naturalista. Esta simultaneidad se llama realismo, pero es realismo tanto por ser naturalista como por ser geométrico. Entonces la pintura no es geométrica ni naturalista. Es realista, es decir, es simultaneidad geométrico–naturalista”. Estas y otras ideas pueden ser discutidas hoy, en retrospectiva, porque lo que Almada proponía como un acontecimiento – unas letras más plásticas – era en realidad un sueño. Almada fue un artista visual que soñó una literatura más visual.

Por último, conviene señalar que este texto almadiano es un texto personalísimo y con una sintaxis a veces oscura. ¿Qué quiso Almada? “Recorrer al infinito (Forma) para la legibilidad del transfinito, la transnaturaleza, esta presencia de la inseparabilidad de lo mortal e inmortal, ligada en la Memoria–Olvido. | En otras palabras: no hay obra sino la de cada presencia individual humana”. Quiso recuperar presencias y emociones. Quiso rescatar instantes. Quiso invocar lo indecible. Leerlo y anotarlo son intentos de aproximación a un texto a la vez intenso y esquivo, central y periférico, nuestro y ajeno: almadiano.

También cabe hacer algunas anotaciones breves de índole editorial. La primera sobre la ortografía, que en los distintos testimonios textuales vacila entre una más antigua y otra más moderna. Tanto *MS* como *MQ* dan fe de diversas grafías de una misma palabra, variaciones que Almada intenta minimizar en *Dact.* Por ello, así en esta re-edición se adopte el texto de *MQ*, en lo sustantivo, no siempre se transcribe *ipsis letteris*, para evitar variaciones en la acentuación y en la grafía de algunas palabras. Intenté, como ya lo hiciera la editorial Ática en 1965, seguir la ortografía vigente cuando se publicó *Orpheu 1915-1965*. Al fin y al cabo,

en *Dact* se advierte que Almada colocó algunos acentos (“ninguem” vs. “ninguém”) y actualizó algunas palabras (“extranhamente” vs. “estranhamente”), anticipándose al trabajo editorial de Ática.

En el caso de algunos vocablos extranjeros (el nombre de Brâncuși y las palabras de un pequeño diálogo en francés, por ejemplo), verifiqué su ortografía y enmendé errores que incluso Ática no corrigió. Además, puse las palabras de ese diálogo en letra cursiva, tal y como otras que no fueron escritas en portugués.

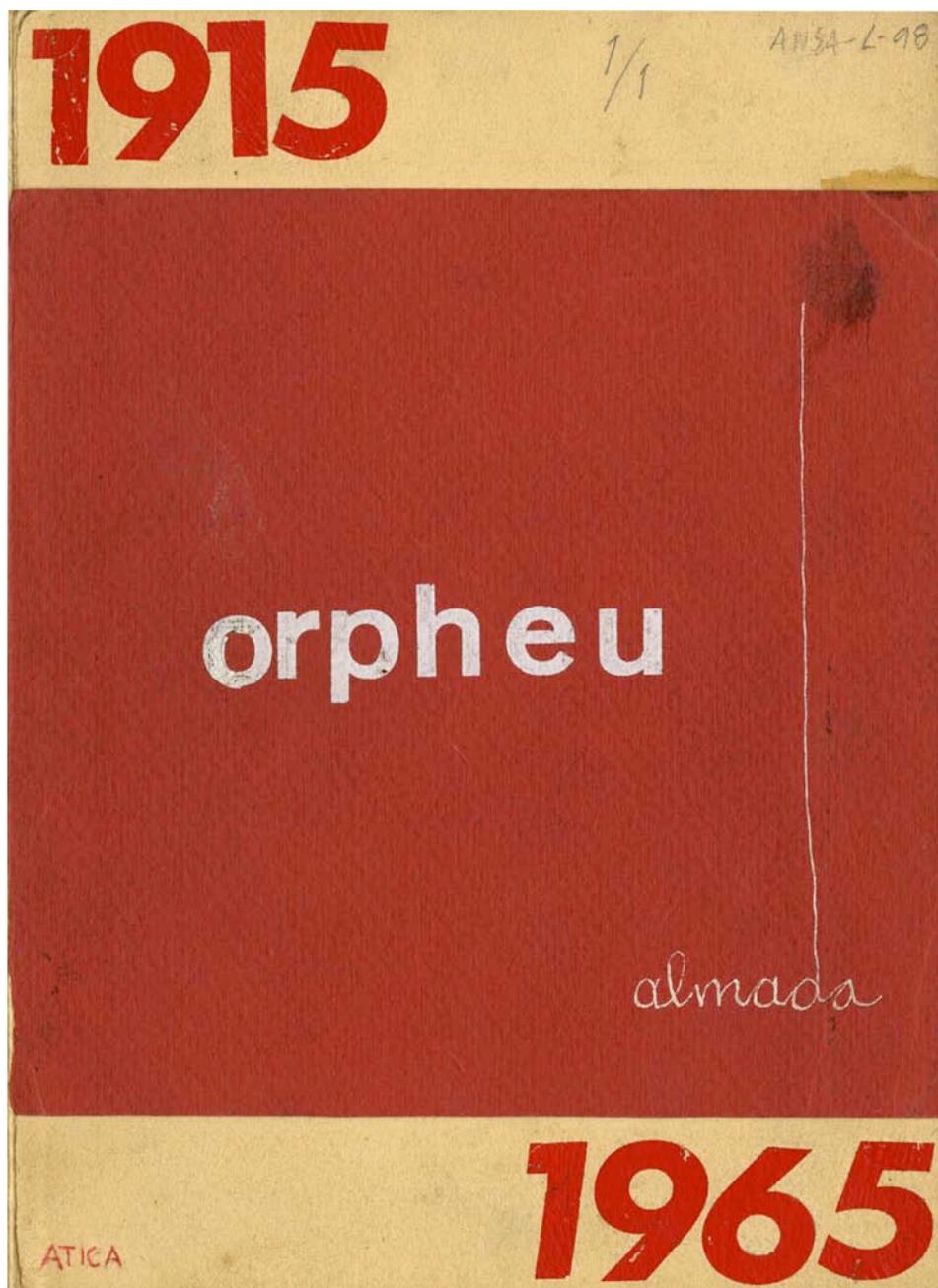
Asimismo, mantuve las comillas altas que Almada utilizó – en “Orpheu”, por ejemplo –, en vez de cambiarlas por angulares.

Sólo me queda agradecerle a la familia Almada – a sus herederas, Rita e Catarina – la autorización para publicar estas páginas, tan importantes para leer al versátil artista portugués, recientemente editado en Colombia (NEGREIROS, 2016).

*

Los símbolos editoriales utilizados en la transcripción y las notas de pie de página son los siguientes:

<>	segmento tachado por el autor
<>/ \	sustitución sobre un segmento escrito
[↑]	añadido arriba
[↓]	añadido abajo
[→]	añadido a la derecha
[←]	añadido a la izquierda
[]	agregado por el editor



[Cubierta]¹

¹ MQ Impr65 Este diseño no forma parte de MS ni Dact.

1

OBRAS COMPLETAS

José Sobral de ALMADA NEGREIROS
7-IV-93

ÁTICA

[primera página]²

² MS <No> Cincoentenário do "Orpheu" | <O "Orpheu"> MQ utilizo la imagen de la primera página de la maqueta. *Dact* Orpheu *Impr65* reproduce el diseño de MQ

orpheus
almada

[segunda página]³

Roga-se-me evocação⁴ do advento do “Orpheu”. Por quem mo roga aceito. Outrem que fosse não me aceitaria como lho aceito. Aceito por poeta mo rogar. O poeta Alberto Serpa.⁵

É-me visceralmente interdito o modo de identidade a tratar de gente. E o mesmo para falar arte, único modo como me apresento a público.

Ainda hoje desconheço felizmente a identidade dos inesquecíveis⁶ companheiros do “Orpheu”.

[3] Permita-se-me recordar a propósito de identidade. Pedi a Max Jacob para me apresentar Brâncuși. Estava no Impasse Ronsin.⁷ Era numa incrível penumbra de teias de aranha e pedaços de madeira, sobretudo pedaços de cadeiras. O entusiasmo por conhecer pessoalmente Brâncuși atrapalhou-me. A tal ponto que as minhas primeiras palavras foram estas: *Êtes-vous Roumain ?* E o olhar penetrante logo respondeu: *Célà vous dit quelque chose ?*⁸

³ **MQ Impr65** Esta imagen sólo ocupa la mitad superior de la página, y no figura en **MS** ni **Dact**

⁴ **MS** Roga-se-me uma evocação **MQ Dact Impr65** Roga-se-me evocação

⁵ **MS** Emfim, aceito por poeta mo pedir. **MQ** Aceito por poeta mo rogar. O poeta Alberto Serpa. **Dact** Aceito por poeta mo rogar. <O poeta Alberto Serpa.> **Impr65** Aceito por poeta mo rogar.

⁶ **MS MQ Dact** inesquecíveis **Impr65** inesquecíveis] *con acento. Ática revisó la ortografía de Almada, lo mismo se hizo en esta ocasión. Esta nota sirve para indicar que de ahora en adelante se enmienda la ortografía de MQ.*

⁷ **MS** E permita-se-me uma recordação a propósito de identidade. Pedi a Max Jacob para me apresentar a Brancusi. Max Jacob respondeu: É para já. Fomos ao Impasse Ronsin. Brancusi estava. **MQ Dact Impr65** Permita-se-me recordar a propósito de identidade. Pedi a Max Jacob para me apresentar Brancusi. Estava no Impasse Ronsin.] *enmiendo “Brancusi” por “Brâncuși”.*

⁸ **MS** O meu entusiasmo por conhecer pessoalmente Brancusi atrapalhou-me. A tal ponto que as primeiras palavras que lhe dirigi foram estas: <–Vous êt> –Est-vous Roumain? E com um olhar

Isto vinha afinal ao encontro da minha maneira de ser.⁹

Os inesquecíveis companheiros do “Orpheu” foram os meus precisamente por nos ser comum uma mesma não-identidade, um mesmo escorraçar comum que a vida nos fazia. Absolutamente mais nada de comum. Éramos reclusos da mesma cela de prisão.

Entre nós havia o mesmo mal-estar da impertinência da presença dos metidos na mesma cela, na mesma não-identidade. Éramos em realidade muito estranhamente¹⁰ diferentes uns dos outros, e todos suspensos do mesmo fio de nos faltar território. E assim nasce o profundo da palavra companheiro.¹¹

Era arte que nos juntava? Era. Arte era a solução. A nossa solução comum. Era o neutro entre nós.

Arte é acompanhante, e neutro como acompanhante. Ao passo que o companheiro será acompanhante neutro também, e também¹² o portador de onde plenitude, e por conseguinte portador também da atmosfera desta acessibilidade.

Nunca aconselhei ninguém. Mas ninguém deixei de advertir para saber usar os companheiros feitos um dia.¹³ O acaso dos companheiros é o que menos se entende por acaso. São eles e não outros os nossos companheiros que a vida nos dá. O companheiro é o marco firme onde um possa revir e retomar-se constantemente no legítimo da sua existência.¹⁴

<inesqueciv> perpetuante logo me respondeu: –Cela vous dit quelque chose? *MQ Dact Impr65* O entusiasmo por conhecer pessoalmente Brancusi atrapalhou-me. A tal ponto que as minhas primeiras palavras foram estas: Êtes-vous Roumain? E o olhar penetrante logo respondeu: Cela vous dit quelque chose?] *coloco los acentos franceses que faltan; nótese que Almada, en MS, corrige “Est” a la forma correcta “Êtes”.*

⁹ *MS* <Ora> Isto vinha afinal ao encontro da minha maneira natural de ser. *MQ Dact Impr65* Isto vinha afinal ao encontro da minha maneira de ser.

¹⁰ *MQ MS* estranhamente *Dact Impr65* estranhamente] *aquí tanto Almada, como Ática introdujeron una actualización ortográfica.*

¹¹ *MS* E assim nasce o profundo do significado da palavra companheiro. *MQ Dact Impr65* E assim nasce o profundo da palavra companheiro.

¹² *MS MQ* também, e também *Dact Impr65* também, e também] *acentúo siempre este adverbio, tal como Almada en Dact.*

¹³ *MS* Nunca em minha vida aconselhei ninguém, mas a ninguém privei <dest> <da> [↑ de] advertir <de> para que saiba usar os companheiros <dum dia> [↑ <e out> e ainda outros a eles posteriores,] feitos um dia. *MQ* Nunca aconselhei ninguém. Mas ninguém deixei de advertir para saber usar os companheiros feitos um dia. *Dact Impr65* Nunca aconselhei ninguém. Mas ninguém deixei de advertir para saber usar os companheiros feitos um dia.] *el pronombre indefinido “ninguém” está, en estos dos casos, acentuado.*

¹⁴ *Las últimas tres frases no están en MS, donde se lee: Os <co> [↑ meus] companheiros do “Orpheu”, como outros já anteriores a estes, representam os sólidos marcos por onde eu possa revir constantemente ao legítimo da minha via.*

[4] Na estafada frase: ter um amigo é viver duas vezes, apenas foi estafada a frase. Não é chorudo sentimentalismo que nela está. É sentimento vital: a afeição por amigo.¹⁵

Nada poder por amigo é diferente de desejar-lhe o que não pode senão ele.

No amigo está conseqüente a desejada amplitude de um que afinal se acorrenta sòzinho. Amigo não sabe senão desejar desejo de amigo.¹⁶ E isto é para lá de toda solução. Não magnânimo senão em amigo.

O amigo procede neutro como acompanhante que é, mas sobretudo procede sem julgamento de amigo a amigo, e ele tem julgamento, mas não o põe senão no comum a ambos, os antepassos da plenitude de cada um.¹⁷

O amigo é o egoísta máximo da mútua retribuição.

Em realidade a condição *sine qua non* [da]¹⁸ amizade é a não-identidade.

A faculdade de confiar é categoria humana.

Não há¹⁹ alegria sem confiar.

Alegria é a coisa mais séria da vida. Não há alegria senão do êxito²⁰ de termos confiado.²¹

Não se diz ser em alguém que se confia. Diz-se ser com alguém que se confia.²²

É poder de orar.

Não há monólogo de confiar.

¹⁵ MS Na estafada frase “ter um amigo é viver duas vezes”, apenas foi estafada a frase. Não é <um> chorudo sentimentalismo [↑ o] que aqui está. É sentimento <primordial> [↑ vital]: o da afeição por amigo. MQ *Dact Impr65* Na estafada frase: ter um amigo é viver duas vezes, apenas foi estafada a frase. Não é chorudo sentimentalismo que nela está. É sentimento vital: a afeição por amigo.

¹⁶ MS No amigo está a [↑ desejada] amplitude d<o>/a\ <que nosso> <acorrentamos> [↑ de um nosso] afinal <dentro de nós> se acorrenta sòzinho. MQ No amigo está conseqüente a desejada amplitude de um que afinal se acorrenta sòzinho. Amigo não sabe senão desejar desejo de amigo. *Dact Impr65* No amigo está conseqüente a desejada amplitude de um que afinal se acorrenta sòzinho. Amigo não sabe senão desejar desejo de amigo.] *Almada escreve “sòzinho”, con z, en Dact, y así queda en Impr65.*

¹⁷ MS procede sem julgamento do amigo, [...] os passos para a plenitude de cada um. MQ *Dact Impr65* procede sem julgamento de amigo a amigo, [...] os antepassos da plenitude de cada um.

¹⁸ MS MQ *Dact Impr65* sine qua] *completo la expresión latina.*

¹⁹ MS MQ ha *Dact Impr65* há] *acentúo “há” como Almada en Dact. No se volverá a hacer una nota sobre este cambio.*

²⁰ MS MQ *Dact* exito *Impr65* êxito] *esta vez la corrección es posterior a Dact.*

²¹ MS Não ha alegria sem confiar MQ *Dact Impr65* Alegria é a coisa mais séria da vida. Não há alegria senão do êxito de termos confiado

²² MS Não digo que seja em quem que se confia. É muito mais do que isto: é com quem que se confia. MQ *Dact* Não se diz ser em quem que se confia. Diz-se ser com quem que se confia. *Impr65* Não se diz ser em alguém que se confia. Diz-se ser com alguém que se confia.] *sigo la acentuación del Impr65 para “alguém”. Aplica para todos los casos, y no se volverá a hacer una nota sobre este cambio.*

É diálogo com outro que não nos pomos²³ a sabê-lo.

Vamos à realidade.²⁴ O primeiro sintoma do energético que está na palavra alegria, vi-o ao reparar em que os meus companheiros eram precisamente gente do mais diferente da minha pessoa e íntimo. Inacessíveis. Eles e eu.

Isto que parecia afastamento irremediável foi afinal²⁵ causa de me nascer alegria.

Nenhum de nós era specimen²⁶ de estandardização²⁷. Tais-quais de nascença antes do²⁸ mundo. Antes mesmo de primários.²⁹

Ser cada um a única fortuna de este mundo, desta existência³⁰, desta vida, parece alinhamento de palavras sem sentido. Parece-o a quem não confie em alegria.

[5] Por mais estranhamente que cada um é dos outros, todos sentem a necessidade de “se dizerem” a outro.

“Dizer-se” a outro não é pluralidade. Apenas um sabe o que “se diz”. Sabem ambos que ainda não está feito o “dizer-se”. Vê-se que não está feito lá, na plena confiança do outro. Mas nesta se vê que vai lá.³¹

Aquele que recebe o que outro “se diz” nada tem que ver com o que ele realmente “se diz”, mas recebe na íntegra o que necessita como “dizer-se” a si mesmo.^{32 33}

²³ *MS MQ Dact* pômos *Impr65* pomos

²⁴ *MS* Depois disto vamos á realidade. *MQ* Vamos á realidade. *Dact Impr65* Vamos à realidade.

²⁵ *MQ Dact*. En estas versiones Almada agregó la palabra “afinal”.

²⁶ *MS MQ Dact* specimen *Impr65* espécime] *Ática* cambia una palabra, que podría estar en latín o en inglés, y no le agrega “n” final.

²⁷ *MS* standardisação *MQ Dact* estandardisação *Impr65* estandardização

²⁸ Únicamente en *MQ* se lee “de”.

²⁹ *MS* Emfim, isto que afinal é o caso natural de cada um <Fer vindo>/ao\ ver a este mundo. *MQ Dact Impr65* Tais-quais de nascença antes do mundo. Antes mesmo de primários.

³⁰ *MS MQ* existencia *Dact Impr65* existência

³¹ *MS* Por muito extranhamente que cada um é de outro, ambos ou seja, cada um tem a necessidade de “se dizer” a outro. Este a quem o outro “se diz” não é ao outro que recebe, recebe-se a si mesmo no que outro “se diz | Isto é, a comunicabilidade social faz-se lealmente em em não opinião recebida para opinião daquele <recebe> recebe não-opinião. *MQ Dact Impr65* “Dizer-se” a outro não é pluralidade. Apenas um sabe o que “se diz”. Sabem ambos que ainda não está feito o “dizer-se”. Vê-se que não está feito lá, na plena confiança do outro. Mas nesta se vê que vai lá.

³² *MS* Aquele que recebe o que outro “se diz” não tem nada que ver com o que realmente “se diz”, mas recebe na íntegra o que de fóra de si necessita urgente de saber <para como seja>/como “se dizer” a si mesmo\.

³³ *MS* O todo do que fóra de si e seu necessitava urgente saber está no “dizer-se” a outro que continuará ignorando-o. | <Que fica> O que fica de pé em ambos depois disto tudo? Fica o companheiro. Fica o intocável do companheirismo. Fica o inseparável de amigo e companheiro. *MQ Dact Impr65* segmento inexistente.

Aquele que “se diz” e aquele que o recebe, ignoram absolutamente no outro o tesouro que entrambos trocam.

Ao ser-me rogado evocar os dias do “Orpheu” não encontro memória senão de companheiros, de amigos, de poetas, sim poetas, cujas categorias em arte não vem para o caso, não as sei, não são comigo, nunca foram comigo, e deles apenas sei que a minha via passa com as deles ao mesmo tempo e espaço, e não tenho outro calendário que eles mesmos para a terapêutica³⁴ de rever³⁵ e contar os meus próprios passos e antepassos.³⁶

³⁷

Começo por Fernando Pessoa.³⁸

Não recordo ter estado alguma vez com Fernando Pessoa e mais outros. Não me lembro. Ou lembro vagamente.³⁹ Lembro-me apenas de ter estado anos com ele e mais ninguém connosco⁴⁰. O poeta Américo Durão lembra-se de ser eu o único do “Orpheu” tu-cá-tu-lá com Fernando Pessoa.⁴¹ Sou comovidamente grato a este testemunho público daquele poeta, tanto mais que devo não ter sido o mais assíduo companheiro de Fernando Pessoa, e o facto de os do “Orpheu” não se tratarem por tu, torna bem significativo o da sua aberta recordação. Há verificável impossível⁴² salvo por poeta.

Devo a Fernando Pessoa (repito: pela primeira vez na minha vida) a alegria de ver noutrem a oposição e não o costumado contrário nosso alheio. Obrigado Fernando. [6] Não há aqui nada de quê agradecer. Também o sei. Desculpe. É afectividade. Carinho.

De parte a parte, em ambos nós[,] nada havia de contrários pois que nenhum dependia dessas classificações engendradas a título social para o sossego⁴³ e a comunidade de uns tantos. Não. Éramos poetas. Perdão: apresentávamo-nos para poetas. Antes de bons ou maus poetas bebíamos já ambos o delirante veneno

³⁴ *MS MQ Dact* terapeutica *Impr65* terapêutica

³⁵ *MS MQ Dact* revêr *Impr65* rever

³⁶ *MS* Este párrafo fue añadido posteriormente en la escritura del manuscrito, indicado por un asterisco que remite a la parte posterior de la hoja.

³⁷ *MS* Para terminar o que me vai agora pela ideia, irei ilustrando com exemplo<s> o que acabo de dizer. *MQ Dact Impr65* segmento inexistente.

³⁸ *MS* Começo o<s> exemplos por Fernando Pessoa, meu companheiro do “Orpheu”. *MQ Dact Impr65* Começo por Fernando Pessoa.

³⁹ *MS* Não me lembro, [↑ ou lembro vagamente.] *MQ* Não me lembro. Ou lembro vagamente. *Dact Impr65* Ou lembro vagamente.

⁴⁰ *MS MQ* connosco *Dact Impr65* connosco

⁴¹ *MS* Lembro-me perfeitamente que não nos tratávamos de tu os do “Orpheu”.

⁴² *MS* segmento inexistente *MQ* Ha verificavel impossivel *Dact Impr65* Há verificável impossível

⁴³ *MS MQ Dact* socêgo *Impr65* sossego

de não pertencermos a nada e sermos cá. Partíamos logo desde o respeito muito bem pesado por tudo quanto a outros lhes era forçoso participar no quotidiano. Não ter este forçoso era o nosso carimbo de poetas. Mas para melhor fazer entender o carimbo, direi que esta isenção que significa poeta tem arrumo⁴⁴ na nomenclatura social e na mesma palavra que faz de réu em desclassificado.

Foi neste momento que dei a Fernando Pessoa um pequeno papel muito dobrado e que ainda o dobrei mais deante dele. Desdobrou-o com o mesmo cuidado com que o dobrei, e leu: “Quer o queiramos quer não, nós (o artista) estamos muito longe de pertencer a comunidade”. Assinado: Cézanne.

Se a alguém fosse dado escutar o que dois poetas se dizem a sós, isto que não tem pagamento senão para eles pela autoria de cada um em poeta, resultaria caso de aviso à policia pela anomalia.

O que dois poetas se dizem a sós é transvazarem-se um no outro, de modo que o que a um lhe falta do outro e mais o que de seu já tinha seja afinal de um só.⁴⁵

O que importa em poeta é a obra ser irrecusavelmente sua. Isto é, o “dizer-se” ele a outro, e outro dizer-se a ele, é seu.

Este é o jogo de conversar.

“Arte de conversar tem servido mais gente do [7] que todas as artes liberais”, Baltasar Gracián⁴⁶. O que circula⁴⁷ invariavelmente⁴⁸ entre ambos não é ambos, fica diverso em cada um e seu.

A que outra espécie de curiosidade senão⁴⁹ desta pode aludir alguém ao pretender que se lhe recorde como se iniciou há cinquenta⁵⁰ anos o “Orpheu”?

Toda a homenagem, mesmo no melhor dos casos, não pode deixar de ser nunca senão desastre. Dê-se ao merecedor o louro vegetal. E calem-se.

A fala foi dele.

Homenagear não é senão conveniência do homenageante em determinado engendrado social. É afinal o homenageante que se homenageia ou se instrui⁵¹ tarde.⁵²

⁴⁴ MS classificação *MQ Dact Impr65* arrumo

⁴⁵ MS [...] seja afinal a autoria de cada poeta. *MQ Dact Impr65* [...] seja afinal de um só.

⁴⁶ Cambio la “z” por “s” en “Baltasar” y acentúo el apellido “Gracián”.

⁴⁷ MS segmento *inexistente MQ* circula *Dact* circula *Impr65* circula

⁴⁸ MS segmento *inexistente. MQ Dact Impr65* irrecusavelmente, invariavelmente] *retiro los acentos.*

⁴⁹ MS além *MQ Dact Impr65* senão

⁵⁰ MS *MQ* cinquenta *Dact Impr65* cinquenta] *Almada no es consistente al escribir la palabra “cinquenta”; enmiendo todos los casos.*

⁵¹ MS segmento *inexistente. MQ Dact* instrue *Impr65* instrui

⁵² MS Homenagear o que é desclassificado socialmente não se entende bem senão <porque> por evidenciar que algo ha que não bate certo. *MQ Dact Impr65 frase actual.*

Mas homenagear o que em vida é desclassificado e que só vitoria o perdoa, desclassificado socialmente e socialmente premiado, não se entende bem senão por evidenciar que aqui há algo que não bate certo.

E aqui o paradoxo parece de Zenão: o poeta é posto fora do social, fora da República, e o mesmo Platão diz também pertencer ao poeta ir ao encontro dos arquétipos originais. São assim diversos e contrários social, República, Poesia e arquétipo.⁵³

Houve ocasião de tomarmos juntos o pequeno almoço durante mais dum mês⁵⁴ consecutivo García Lorca⁵⁵ e eu. Um dia já na rua dirigiu-se a Federico⁵⁶ um jovem que de braço retesado parecia acometê-lo. Era um jovem enxuto como aço da navalha.⁵⁷ Encostou-lhe o indicador ao peito e sentenciou: Tens de fazer arte social!

—Arte social?! Federico puxou escarro que não tinha e cuspiu-o para o lado: A arte é o social.⁵⁸

Até à chegada de críticos e historiadores de arte eu nunca soubera, anos e anos, [d]a família [dele] e se rico ou pobre ou remediado Fernando Pessoa. Isto não viera nunca, anos e anos, à nossa mesa comum de café.

[8] E um dia recebi em Madrid carta de Lisboa: “Ontem na rua da Prata chamavam Almada. Olhei todos os lados e não vi quem pudesse⁵⁹ ser. Insistiam.⁶⁰ Por fim alguém se debruçava perigosamente do eléctrico. Em máximo de

⁵³ MS fora da Republica (Platão), e <o poeta> Platão diz também: <a arte é o social> pertence ao poeta ir aos arquétipos pertence ao poeta ir aos arquétipos originais; a arte é o social. *MQ Dact Impr65 frase actual.*

⁵⁴ MS MQ mez *Dact Impr65* mês

⁵⁵ *Enmiendo “Garcia Lorca” a “García Lorca”*

⁵⁶ *Enmiendo “Frederico” a “Federico”*

⁵⁷ MS Um dia ao sairmos dirigiu-se a Frederico um jovem que de braço hirto <pa> parecia ir acometê-lho. Era um jovem <seco> enchuto como navalha. MQ Um dia já na rua dirigiu-se a Frederico um jovem que de braço retezado parecia acometê-lo. Era um jovem enxuto como aço da navalha.] *enmiendo “retezado” por “retesado”.* *Dact Impr65* Um dia já na rua dirigiu-se a Frederico um jovem enxuto como aço da navalha.

⁵⁸ MS Houve ocasião de acontecer tomarmos o pequeno almoço em comum durante mais de um mez (café Zahara, Madrid) Garcia Lorca e eu. | Um dia ao sairmos dirigiu-se a Frederico um jovem que de braço hirto <pa> parecia ir acometê-lho. Era um jovem <seco> enchuto como navalha. Encostando-lhe o indicador ao peito sentenciou-lhe: Tens de fazer arte social. | —Arte social? Frederico puxou escarro que não tinha e cuspiu-o para o lado: A arte é o social. *MQ Dact Impr65 párrafo actual.*

⁵⁹ MS MQ pudesse *Dact Impr65* pudesse

⁶⁰ MS chamaram, Insistiram *MQ Dact Impr65* chamavam, Insistiam

andamento acabou assim mesmo por descer sem poder travar a corrida a que a velocidade o obrigava.⁶¹ Fomos ao encontro um do outro.

— E o nosso Zé?

Disse-lhe:

— Está bem.

— Estou atrasadíssimo.

Era o Fernando Pessoa.”⁶²

Francamente, isto interessa a alguém no cinquentenário do “Orpheu”? Pois é uma das minhas mais valiosas condecorações de poeta do “Orpheu”.

Pois era este o homem a quem devo ter encontrado pela primeira vez[,] alguém absolutamente diferente de mim mesmo, e sobre isto, totalmente oposto a mim. Até ele todos me foram sempre alguma vez parecidos, não-parecidos, afins, contrários. Ele era o meu oposto. Era-nos impossível a inveja um do outro. Até o facto de ele ser um auditivo e eu um visual, não o trocávamos⁶³.

Um dia entrei no café (Martinho da Arcada). Logo de entrada ele me disse:

— Que foi Almada?!

— Que foi o quê?

— Como você está!⁶⁴

— Estou mal disposto.

Começámos a conversa, isto é, o nosso jogo:⁶⁵ ser sempre ele aquele a quem eu vinha “falar-me”. Ele não era de falas e hoje interrompia-me constantemente:

— Mas diga o que tem. O que foi?

— Já disse: estou mal disposto.

— Você faz medo, tenho um médico amigo aqui perto.

— Estou mal disposto. Muito mal disposto. E é tudo.

— Não custa nada. Ele até gosta dos poetas.

Nisto rebenta subitamente tremenda e memorável tempestade. O Terreiro do Paço ficou logo ligado ao Tejo. Chuva e mais chuva barulhenta, vento,

⁶¹ *MS* Por fim vi alguém debruçar-se do eléctrico perigosamente. Com o carro <em gran> em máximo andamento e braso estendido acabou assim por descer sem poder veter a corrida a que a velocidade <do carro> o obrigava. *MQ Dact Impr65 frase actual*.

⁶² *MS* E o nosso Zé? Disse-lhe: Está bem. Despediu-se: Estou atrasadissimo. <E é tudo>”. Era o Fernando Pessoa. *MQ* — E o nosso Zé? Disse-lhe: Está bem. | — Estou atrasadissimo. Era o Fernando Pessoa. *Dact* — E o nosso Zé? Disse-lhe: Está bem. | — Estou atrasadíssimo. Era o Fernando Pessoa. *Impr65* — E o nosso Zé? Disse-lhe: Está bem. | — Estou atrasadíssimo. Era o Fernando Pessoa.] *en todos los testimonios este diálogo ocupa dos líneas; hago una propuesta diferente*.

⁶³ *MS MQ Dact* trocavamos *Impr65* trocávamos

⁶⁴ *MS* — Como você está! <faz medo> *MQ Dact Impr65* — Como você está!

⁶⁵ *MS MQ* [...] o nosso jogo: *Dact* o nosso jogo, : *Impr65* o nosso jogo,] *dejo los dos puntos que Almada utilizó en los dos primeros testimonios. Nótese que en el Dact Almada puso tanto “,” como “:”*.

relâmpagos, trovões, um não parar. Não me contive e vim à porta. Gritei para fora:⁶⁶

– Vivam os raios! Vivam os trovões! Viva o vento! Viva a chuva! [9]

Quando voltei à mesa ele não estava. Mas estava um pé debaixo da mesa⁶⁷. Era ele todo. Puxei-o. Pálido como defunto transparente. Levantei-o. Inerte⁶⁸ senão morto. Pus-lhe⁶⁹ os gestos de sentar-se e apoiar-se de borco sobre a pedra da mesa.⁷⁰

Querem mais diferentes que estes dois?

Francamente, isto interessa alguém no cinquentenário do “Orpheu”?

Os outros companheiros do “Orpheu” também iam reganhando titulo de diferentes de quem quer que existisse, contactando com todos.

O que se comemora não é a pontaria que “Orpheu” logo levanta de entrada?⁷¹

Os queridos companheiros do “Orpheu” não estão todos nos dois números saídos incluindo o terceiro quase⁷² todo impresso.⁷³

Há quem persista em que “Orpheu” foi início⁷⁴ de um epocal das letras quando afinal era já a consequência do encontro das letras e da pintura.⁷⁵ Era

⁶⁶ *MS* Chuva, vento, relâmpagos, trovões, um não parar. Sem me conter vim a porta do café. Gritei com toda força para fóra: *MQ Dact* Chuva e mais chuva barulhenta, vento, relâmpagos, trovões, um não parar. Não me contive e vim à porta. Gritei para fora: *Impr65* Chuva e mais chuva barulhenta, vento, relâmpagos, trovões, um não parar. Não me contive e vim à porta. Gritei para fora:

⁶⁷ *MS MQ* meza *Dact Impr65* mesa

⁶⁸ *MS MQ* inérte *Dact Impr65* inerte

⁶⁹ *MS segmento inexistente MQ* Puz-lhe *Dact Impr65* Pus-lhe

⁷⁰ *MS* [...] Era afinal ele todo. Levantei-o. Pálido como defunto. Desfalecido senão morto. E fui eu a pôr-lhe os gestos de sentar-se e apoiar os braços na meza. *MQ* Era ele todo. Puxei-o. Pálido como defunto transparente. Levantei-o. Inérte senão morto. Puz-lhe os gestos de sentar-se e apoiar-se de borco sobre a pedra da meza. *Dact Impr65* Era ele todo. Puxei-o. Pálido como defunto transparente. Levantei-o. Inerte senão morto. Pus-lhe os gestos de sentar-se e apoiar-se de borco sobre a pedra da mesa.

⁷¹ *MS* Mas pergunto: o que se comemora? o primeiro numero do “Orpheu” ou o que este <dev> logo levanta na pontaria? *MQ Dact Impr65* O que se comemora não é a pontaria que “Orpheu” logo levanta de entrada?

⁷² *MS segmento inexistente MQ* quasi *Dact Impr65* quase

⁷³ *Ms* Os queridos companheiros do “Orpheu” não estão todos no 1º número. *MQ Dact Impr65* Os queridos companheiros do “Orpheu” não estão todos nos dois números saídos incluindo o terceiro quase todo impresso.

⁷⁴ *MS MQ* inicio *Dact* in<c>/í\ cio *Impr65* início

⁷⁵ *MS* Ha quem persista em que “Orpheu” foi o <incio> inicio de um épocal das letras, quando realmente já o seu 1º número era a consequencia do encontro das letras com a pintura. *MQ* Ha quem persista em que “Orpheu” foi inicio de um epocal das letras quando afinal era já a

mesmo a primeira vez que tal acontecia em Portugal desde o nosso século XV.⁷⁶ Entretanto as letras eram⁷⁷ as aficionadas da pintura, e a pintura a aficionada das letras, e perdendo fronteiras, o encontro das letras e da pintura estava sempre por dar-se, e deste modo era-lhes arrebatada a única possibilidade de encontro.

Cinco séculos depois “Orpheu” faz o segundo encontro português das letras e da pintura.

Os dois grandes do “Orpheu”, um é das letras e outro da pintura: Mário de Sá-Carneiro, Amadeo de Sousa-Cardoso.

Mário, o Ícaro do “Orpheu”, como bem diz David Mourão-Ferreira.⁷⁸

Amadeo, “a primeira descoberta de Portugal no século XX”, in catálogo da Exposição Amadeo Sousa-Cardoso, 1918.

[10] Se Sá-Carneiro parecia vir recuado de pintura, com tudo,⁷⁹ este o grande alicante de todo o “Orpheu”, via perfeitamente por onde se estava a abrir o caminho e aonde iria ter. Via-o mesmo como nenhum outro e ditirâmbicamente⁸⁰. Mata-se por não poder esperar ou por desesperar de que se dissipe o “quase”⁸¹. Recordo o frenesim do entusiasmo para já-já com o relato que lhe fiz da filosofia da pintura por Leonardo da Vinci. Comprou-me uma coleção de postais com todas as condecorações oficiais portuguesas em revelo e cores⁸².

Amadeo vem de Paris mais vértice de cá. É uma presença de pintura que em Portugal devia estar oficialmente na ordem do dia todos os dias. Morre precisamente no primeiro dia de ir começar o seu espectáculo prévia, firme e desassombradamente anunciado. Mas o encontro das letras e da pintura tinha cá o vértice bem postado da pirâmide⁸³ em Mário e Amadeo. A base da pirâmide era Fernando Pessoa.⁸⁴

consequencia do encontro das letras e da pintura. *Dact* Há quem persista em que “Orpheu” foi in<c>/i\ cio de um epocal das letras quando afinal era já a consequência do encontro das letras e da pintura. *Impr65* Há quem persista em que “Orpheu” foi início de um epocal das letras quando afinal era já a consequência do encontro das letras e da pintura.

⁷⁶ *MS* Era mesmo a primeira vez que tal acontecia em Portugal depois do [↑nosso] século XV. *MQ Dact Impr65* Era mesmo a primeira vez que tal acontecia em Portugal desde o nosso século XV.

⁷⁷ *MS* as letras foram *MQ Dact Impr65* as letras eram

⁷⁸ David Mourão-Ferreira (1927-1996) publicó, en 1964, el artículo “Ícaro e Dédalo: Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa”, en *Colóquio: revista de artes e letras*, un año antes de que Almada publicara su homenaje.

⁷⁹ *MS segmento inexistente MQ* comtudo *Dact Impr65* com tudo

⁸⁰ *MS segmento inexistente MQ Dact* ditirâmbicamente *Impr65* ditirâmbicamente

⁸¹ *MS segmento inexistente MQ Dact Impr65* quasi] enmiendo a la forma actual “quase”.

⁸² *MS segmento inexistente MQ Dact* côres *Impr65* cores

⁸³ *MS segmento inexistente MQ Dact* pirâmide *Impr65* pirâmide

⁸⁴ *MS* Além de Mário de Sá-Carneiro, o Ícaro do “Orpheu (com bem diz David Mourão-Ferreira), <o c> outro poeta surge ao mesmo tempo mas na pintura: Amadeu de Sousa-Cardoso, <> “a primeira descoberta de Portugal no século XX” (ultimatum futurista as gerações portuguesas do

Ficará sempre por saber porquê outro pintor do “Orpheu”, Guilherme de Santa-Rita⁸⁵, “o Guilherme Pobre”, como ele queria que fosse, não ficou com a sua altura festejada com os outros nos mesmos umbrais⁸⁶.⁸⁷ Ele estava lá.⁸⁸ É de cotejar o seu caso com o de um dos nossos maiores poetas, Bocage, que deixou no vulgo chalaças que não fez. Cortei relações com quem se bastava com a notoriedade de andar por aí a brilhar em “histórias do Santa-Rita” provocando gargalhadas⁸⁹ e ignaro do magistral que nessas mesmas histórias estropiadas ainda ia. Foi o que ficou de um do mais extraordinários espíritos que conheci toda a minha vida. De hereditariedade tocada, o ele ser só espírito era afinal a sua genial coerência.

Com Santa-Rita e Amadeo e eu fizemos o pacto de estudo dos famosos painéis que deixou precipitados⁹⁰ os conhecimentos anteriores ao encontro das [11] letras e da pintura. O selo⁹¹ do nosso pacto foi cortarmos o cabelo à navalha de barba. Ainda não tinha acabado de crescer o cabelo, Santa-Rita e Amadeo separaram-se violentamente. Morreram ambos nesse mesmo ano.

Raul Real, o nosso filósofo (à Apocalipse) e com o qual Marinetti político insistia para se instruir na sua transcendental especulação do Super-Estado.

Cortei relações com dois companheiros do “Orpheu”, primeiro por ousarem manifestar as suas opiniões políticas, o que era inadmissível entre nós poetas “pôr opinião”, bem diferente de “ter opinião”, isto é, “calar opinião”, mas sobretudo por estes mesmos manifestarem incredivelmente as suas repulsas mentais e físicas⁹²

século XX). O primeiro mata-se por não poder esperar que se dissipe o “quasi”. O outro morre precisamente no primeiro dia de ir começar a sua realização prévia e desassombadamente prometida.] *el MS es más bien breve en la descripción de Mário de Sá-Carneiro y Amadeo de Sousa-Cardoso. Las líneas que hay después de “o encontro das letras e da pintura estava sempre por dar-se”, hasta esta nota, son posteriores.*

⁸⁵ *MS MQ Dact Impr65* Santa-Ritta] *enmiendo el nombre de Guilherme de Santa-Rita.*

⁸⁶ *MS MQ Dact Impr65* humbrais] *le retiro la “h” a esta palabra.*

⁸⁷ *MS* Ficará sempre por saber porquê outro pintor do “Orpheu” Guilherme de Santa-Ritta “o Guilherme Pobre” como ele queria que fosse não ficou como os outros, com a sua altura festejada nos mesmos umbrais. *MQ* Ficará sempre por saber porquê outro pintor do “Orpheu”, Guilherme de Santa-Ritta, “o Guilherme Pobre”, como ele queria que fosse, não ficou com a sua altura festejada com os outros nos mesmos umbrais. *Dact* Ficará sempre por saber porquê outro pintor do “Orpheu”, Guilherme de Santa-Rit[↑ t]a, “o Guilherme Pobre”, como ele queria que fosse, não ficou com a sua altura festejada com os outros nos mesmos umbrais. *Impr65* Ficará sempre por saber porquê outro pintor do “Orpheu”, Guilherme de Santa-Ritta, “o Guilherme Pobre”, como ele queria que fosse, não ficou com a sua altura festejada com os outros nos mesmos umbrais.

⁸⁸ *MS* [↑ Ele estava lá]. *MQ Dact Impr65* Ele estava lá.

⁸⁹ *MS* gargalha *MQ Dact Impr65* gargalhadas

⁹⁰ *MS segmento inexistente MQ* perceptados *Dact* percipitados *Impr65* precipitados

⁹¹ *MS segmento inexistente MQ Dact* sêlo *Impr65* selo

⁹² *Enmiendo “físicas” a “físicas” puesto que en ningún testimonio aparece acentuada.*

por Raul Leal.⁹³ De resto, estes dois companheiros eram os que menos eram “Orpheu”. Parece-me. Não surpreendeu que fossem precisamente estes dois incontinentes de políticas a quem lhes repugnava Raul Real, o especulador de Política. O que surpreendeu foi a indignação por esta caída logo de dois, pois ameaçava o da fatalidade de grupo e respectivas maiorias e minorias, a morte do “Orpheu”, e “Orpheu” não era de morrer. Estes dois companheiros não eram de entenderem o “Orpheu” ser de acabar e não de morrer.

Foi este o facto decisivo de que o “Orpheu” não era grupo. Era-lhe indiferente toda opinião política, religiosa, literária, artística, filosófica, científica, desde o momento que não se a “pusesse”⁹⁴. O inadmissível foi sempre que as circunstâncias⁹⁵ de um influenciassem ou satisfizessem as circunstâncias de todos. Em contrapartida, “Orpheu” era para que nele estivessem todas as circunstâncias dos do “Orpheu” e as dos que não passavam em “Orpheu”.⁹⁶ Se “Orpheu” era grupo foi apenas pelo bem impossível do monólogo que era.

[12] As pessoas estão cada vez mais avisadas, dão-se conta de tudo, menos da época em que vivem. Estamos no século XX, na época que não morre. Quando não se vê senão a moda, já é alguma coisa. A moda é o assomar da característica⁹⁷. É característica que faz a moda. A característica do nosso século é a da época que não morre.

Ao evocar o advento do “Orpheu” vê-se o que nele escandalizou⁹⁸ ser o epocal⁹⁹. Escandalizou apenas o ser doutra maneira que a habitual. Mas a atitude humana que esta “outra maneira” implicava, escapava clamorosamente ao escândalo. Diziam “escândalo” estoutra maneira, quando o escandaloso dormia há muito repimpado num habitual estagnado¹⁰⁰.

⁹³ MS Cortei violento relações com dois companheiros do “Orpheu”, primeiro por <ma> ousarem manifestar as suas opiniões políticas <(> aliaz adversas neles uma da outra <),> o que era inadmissível em gente do “Orpheu” “por opinião”, bem diferente de “ter opinião” política mas sobretudo por manifestarem [↑ increditavelmente] as suas repulsas mentais e físicas por Raul Leal. [↑ De resto, estes dois companheiros eram os que menos estavam no “Orpheu”. Parece-me.]

⁹⁴ MS MQ *Dact Impr65* puzésse] *enmiendo a “pusesse”*.

⁹⁵ MS *circumstancias MQ Dact Impr65* circunstâncias

⁹⁶ MS: Foi este um dos factos mais evidentes de que [↑ em] “Orpheu” não se tratava de grupo, de que era indiferente toda opinião política, religiosa, literária, artística, ou outra desde o momento que não se a “puzésse”. O inadmissível foi sempre que as circunstâncias de um satisfizessem as circunstâncias de todos. Em contrapartida “Orpheu” era para que nele estivessem todas as circunstâncias, as dos de “Orpheu” e as dos que não passavam em “Orpheu”.

⁹⁷ MS *segmento inexistente MQ Dact* característica *Impr65* característica

⁹⁸ MS *segmento inexistente MQ Dact* escandalizou *Impr65* escandalizou

⁹⁹ MS *segmento inexistente MQ Dact Impr65* epocal] *enmiendo a “epocal”*.

¹⁰⁰ MS *segmento inexistente MQ Dact Impr65* extagnado] *enmiendo a “estagnado”*.

Há dois escândalos: o premeditado, forçoso, decidido, à Cristo, e outro estagnado, cadente, abismal. O que varre vendilhões de Templo, e o dos vendilhões no Templo.

Evocar o advento do “Orpheu” é escrever o nosso romance histórico actual¹⁰¹ com os personagens autênticos¹⁰² e sem ficção possível.¹⁰³

Fernando Pessoa vindo da “Águia” e a seguir criador do “paúlismo”, (*Paludes*, André Gide)¹⁰⁴ antes do “Orpheu”.¹⁰⁵ A sua nomeada hoje é universal. A sua incomparável genialidade é remanescente do momento inicial do “Orpheu”, quando ensaia nos heterónimos a sua única saída para a modernidade.¹⁰⁶

Toda repercussão da sua obra não é senão legitimíssima. Mas vai recuada a repercussão. Basta ter sido ele a ficar parado no tempo. Basta esta significação da sua obra. Repercutam-na depressa. Ele é o auto-exemplo¹⁰⁷ confessado daquele que já não pode e ainda ser ele-mesmo¹⁰⁸. Ele é ao mesmo tempo o precursor e o mártir do “homem estar”. É o mesmo de Mondrian na pintura. Ambos emparedados entre lá e cá.

Quando a sequência milenária e secular dos épocais, do dia-a-dia dos épocais, estaca por exaustação¹⁰⁹ no século XX, esgota-se por fim o discursivo de por ideia [13] agarrar à mão tempo e homem, porque afinal já estava pronta a

¹⁰¹ *MS MQ Dact Impr65* actual] con “ct”, como “abstracto”.

¹⁰² *MS* segmento inexistente *MQ Dact* os personagens autênticos *Impr65* as personagens autênticas] *Ática* cambió el género de “personagens”, pero preferí no hacerlo.

¹⁰³ Los párrafos que existen desde “As pessoas estão” hasta este párrafo (“Evocar o advento”) son posteriores a la versión de *MS*.

¹⁰⁴ Enmiendo “*Palludes*”, con doble “l”, a “*Paludes*”.

¹⁰⁵ *MS* Fernando Pessoa [↑ era] vindo da “Águia” e a seguir de criar do “paúlismo” (*Palludes*, André Gide) antes do “Orpheu”. *MQ* Fernando Pessoa vindo da “Águia” e a seguir criador do “paúlismo” (*Palludes*, André Gide) antes do “Orpheu”. *Dact Impr65* Fernando Pessoa vindo da “Águia” e a seguir criador do “paúlismo”, (*Palludes*, André Gide) antes do “Orpheu”.

¹⁰⁶ *MS* <, comtudo>. <a>/A\ sua legitima genialidade é um remanescente do momento inicial do “Orpheu” desde que <ensaioi> [↑ ensaia] nos heterónimos a sua única saída para a modernidade. *MQ* A sua incomparável genialidade é reman<s>[↑es]cente do momento inicial do “Orpheu”, quando ensaia nos heterónimos a sua única saída para a modernidade. *Dact* A sua incomparável genialidade é remanescente do momento inicial do “Orpheu”, quando <ensaa> [↑ ensaia] nos heterónimos a sua única saída para a modernidade. *Impr65* A sua incomparável genialidade é remanescente do momento inicial do “Orpheu”, quando ensaia nos heterónimos a sua única saída para a modernidade.

¹⁰⁷ *MS* auto-exemplo *MQ* auto exemplo *Dact* auto-exemplo *Impr65* alto exemplo

¹⁰⁸ *MS* ele-mesmo *MQ* ele-mesmo *Dact* ele-mesmo *Impr65* ele mesmo

¹⁰⁹ *MS* exaustação *MQ* exaustação *Dact* exaustação *Impr65* exaustação

coisa, já estava afinal a nú o caso: o homem é o seu dia. Já fica por fim agarrável tempo e eu.¹¹⁰

A obra de Fernando Pessoa é do homem que não traz consigo o seu dia. E ele não vai por mais nada do que isso. Por conseguinte, em vez de obra é advertência. É afinal o profundo mesmo de toda a obra: não se pode a plenitude de autor, este põe-na na sua obra. O autor passa a limpo a agenda do dia que não teve e era seu. E mete a página da agenda na mala. A mala (= a má). Isto é, passa de ter nascido animado, para coisa neutra. Neutra e mágica.¹¹¹

É o que acontece no “Orpheu”. “Orpheu” é tanto como nós todos juntos os do “Orpheu”. E o que ficou impresso nos números do “Orpheu”? Umas garatujas.¹¹²

De modo que pedir a um dos do “Orpheu” para que faça ao mesmo tempo de Sibila e de Oráculo do que é “Orpheu” é garatujar outra vez, o mesmo outra vez. Ainda outra vez. Outra vez aquilo de garatujar. Outra vez aquilo de enterrar e de desenterrar. Outra vez enterrar tudo e outra vez desenterrar tudo. Com um em cada passada onde ficaram o de enterrar e o de desenterrar.¹¹³

Fernando Pessoa, literato erudito na grande acepção destas duas palavras, a sua versatilidade poética corre mundo como linguagem de modernidade que é, mas esta modernidade está mais na sua estilística poética do que em ser moderno o teor da sua poética. Dir-se-ia que o seu adiantamento oficial veio antes do existencial comezinho¹¹⁴ que ele previa vivido para o seu adiantamento.¹¹⁵ Ou já será dispensado adiantamento quando vier comezinho que previsível se pede.

¹¹⁰ *MS* o discursivo de por ideia agarrar tempo, e fica a nú o caso: o homem é o seu <dia.> dia. Agarra-se por fim tempo<,> e eu. *MQ Dact Impr65* o discursivo de por ideia agarrar à mão tempo e homem, porque afinal já estava pronta a coisa, já estava afinal a nú o caso: o homem é o seu dia. Já fica por fim agarrável tempo e eu.

¹¹¹ *MS* Isto é passa de animado para coisa neutra. Neutra e mágica.] *estas líneas fueron agregadas posteriormente, hacia el margen derecho de la página.*

¹¹² *MS* “Orpheu” é o muito mais que nos todos juntos os do “Orpheu”. E o que ficou impresso nos dois números saídos do Orpheu? Umas garatujas. *MQ Dact Impr65* “Orpheu” é tanto como nós todos juntos os do “Orpheu”. E o que ficou impresso nos números do “Orpheu”? Umas garatujas.

¹¹³ *MS* De modo que pedir a um dos do “Orpheu” que faça ao mesmo tempo de Sibila e de Oráculo do que foi “Orpheu” é garatujar o mesmo outra vez. Ainda outra vez. Outra vez aquilo de enterrar e de desenterrar. Outra vez enterrar tudo e desenterrar tudo. Com um em cada pasada onde ficaram os de enterrar e desenterrar. *MQ Dact Impr65* De modo que pedir a um dos do “Orpheu” para que faça ao mesmo tempo de Sibila e de Oráculo do que é “Orpheu” é garatujar outra vez, o mesmo outra vez. Ainda outra vez. Outra vez aquilo de garatujar. Outra vez aquilo de enterrar e de desenterrar. Outra vez enterrar tudo e outra vez desenterrar tudo. Com um em cada passada onde ficaram o de enterrar e o de desenterrar.

¹¹⁴ *MS* segmento inexistente *MQ* comesinho *Dact Impr65* comezinho

A colaboração de Amadeo ficou nas fotografias em meu poder de quadros seus para o “Orpheu 3”^{116,117}.

A colaboração de Santa-Rita foi transferida para “Portugal Futurista” apreendido pela policia à porta da [14] tipografia. Por minha culpa: palavrões escamados.

Além de Amadeo colaboravam em “Orpheu 3” Fernando Pessoa com a muita extensa “Passagem das Horas”, dedicada a “Almada não imagina como lhe agradeço o facto de você existir”, e José de Almada-Negreiros com a muito extensa “Cena do Ódio”, dedicada a “Álvaro de Campos, a dedicação intensa de todos os meus avatares”.¹¹⁸

Um dia nos “Irmãos Unidos” Fernando Pessoa havia recebido um poema intitulado “Ode Triunfal”. Não sabia se de português o se de galego sabendo bem português. Deu-me a ler. Aos primeiros versos saltei acima da mesa até ao último verso. Desci e disse a Fernando Pessoa: Álvaro de Campos peço-lhe encarecidamente quando encontrar Fernando Pessoa dar-lhe da¹¹⁹ minha parte um bom pontapé no cu.¹²⁰

Tinha passado com distinção o engenheiro Álvaro do Campos.

De verdade, isto interessa a quem interesse “Orpheu”?¹²¹

A propósito: uma emissora portuguesa de rádio, à qual estava gratíssimo, pedia-me entrevista precisamente com a última pergunta sobre o “Orpheu”: O que considera de mais extraordinário nesse movimento chamado o grupo do

¹¹⁵ MS Dir-se-ia que o seu adianto oficial veio <o> antes do existencial do tempo que previa vivido para o seu adianto. MQ Dact Impr65 Dir-se-ia que o seu adianto oficial veio antes do existencial comezinho¹¹⁵ que ele previa vivido para o seu adianto.

¹¹⁶ MS “Orpheu” 3 MQ Dact “Orpheu 3” Impr65 “Orpheu”-3.

¹¹⁷ MS A colaboração de Amadeo [↑ <no “Orpheu” 3>] ficou nas fotografias em meu poder <e por ele feitas expressa> e por ele feitas de quadros seus a reproduzir em “Orpheu” 3. MQ Dact Impr65 A colaboração de Amadeo ficou nas fotografias em meu poder de quadros seus para o “Orpheu 3”.

¹¹⁸ MS Além de Amadeo colaboravam [↑ entre outros] em <nome> “Orpheu” 3, Fernando Pessoa com a “Passagem das horas”, e dedicada a “Almada, você não imagina como lhe agradeço o facto de você existir” e José de Almada-Negreiros “po | com a “Cena do Ódio”, <dedicada> “a Alvaro de Campos, a dedicação intensa de todos os meus avatares”.

¹¹⁹ MS MQ de Dact Impr65 da

¹²⁰ MS <Quando> Um dia quando foi aos “Irmãos Unidos” Fernando Pessoa disse ter recebido um poema intitulado Ode triunfal. <Não> Vinha da Galiza. Não sabia se de português. Comecei a lêr. Saltei para cima da meza do café e ao descer disse a Fernando Pessoa: Alvaro de Campos peço-lhe encarecidamente quando encontrar Fernando Pessoa dar-lhe de minha parte um bom pontapé no cú. MQ Dact Impr65 segmento actual.

¹²¹ MS Francamente, isto interessa a quem deseje saber o que representa o “Orpheu”? MQ Dact Impr65 De verdade, isto interessa a quem interesse “Orpheu”?

“Orpheu”? Respondei: De mais extraordinário não vejo senão que tenha sido um movimento os nossos encontros pessoais entre companheiros de revista.¹²²

A emissora cortou do ar esta minha última resposta. Em vez dela abriu tão desmesuradamente o som que se ouvia ser expresso. Não era a entrada para anúncios publicitários. Era esperteza ou indignação de quem não vai no bote. Julgaram mais uma vez tratar-se de partidinha.¹²³ Irra, que zarêtas! Fiquei só gratíssimo, como estava antes. Sabe ao menos a emissora se o seu público era da mesma opinião? Pois a minha resposta tinha o mesmo sentido que aqui ponho em livro meu sem terceiros.

Mas “Orpheu” tem sobreviventes. Além dos que restam do “Orpheu”, toda a nossa mais gente lhe é sobrevivente.¹²⁴ E onde está esta nossa gente toda? Uma pequena parte dela está de visita turística ao “Orpheu”.¹²⁵ E ainda não foi [15] disparada.

Estes nossos dias do século XX, estes nossos dias tão desejados, premeditadamente perseverados desde a antiguidade até ontem à noite, vá lá, ainda permitem respirar gases¹²⁶ anteriores. Pois a vez de gente chegou. Tão a tempo que quase já nem estorvam os que não chegam a Tempo¹²⁷.¹²⁸ São efectivamente demoradamente indesejáveis os salvados dos épocais.¹²⁹

¹²² MS A propósito: uma emissora <de r> portuguesa de rádio, precisamente na intenção de comemorar não sei quê do “Orpheu”, pedia-me entrevista cuja última pergunta era a seguinte: “O que considera de mais extraordinário nesse <movimento> [↑grupo] chamado <do> movimento do Orpheu”. Respondei: De mais extraordinário <não vejo senão não eramos grupo> tenha sido movimento os nossos encontros pessoais. MQ A propósito: uma emissora portuguesa de rádio, à qual estava gratíssimo, pedia-me entrevista precisamente com a última pergunta sobre o “Orpheu”: O que considera de mais extraordinário nesse movimento chamado do grupo do “Orpheu”? Respondei: De mais extraordinário não vejo senão que tenha sido um movimento os nossos encontros pessoais entre companheiros de revista. *Dact Impr65 segmento actual*.

¹²³ MS Aconteceu que a emissora cortou do ar esta minha última resposta. Em vez dela abriu [↑ tão] desmesuradamente o som que se ouvia ser expresso. Não era a entrada para os anúncios publicitários. Era uma esperteza ou indignação de quem não vai no bote. Mais uma vez julgaram <que> tratar-se de partida.

¹²⁴ MS Além dos três que ainda lhe restam, toda a <nossa> mais gente é sobrevivente do “Orpheu”. MQ *Dact Impr65 segmento actual*.

¹²⁵ MS Está de visita turística ao primeiro dia do “Orpheu”. MQ *Dact Impr65* Uma pequena parte dela está de visita turística ao “Orpheu”.

¹²⁶ MS MQ gases *Dact Impr65* gases

¹²⁷ MS MQ tempo *Dact* <t>/T\empo *Impr65* Tempo

¹²⁸ MS Estes nossos dias do século XX, estes nossos dias tão desejados e premeditados desde antiguidade até ontem a noite, e onde ainda persistem em respirar gases anteriores. Pois a vez de gente chegou! Chegou tão a tempo que o único que estorva são os que não chegaram a tempo.

¹²⁹ MS São efectivamente indesejáveis demoradamente os salvados dos épocais.] *Almada marca con una línea – que va encima de “demoradamente” y luego va debajo de “indesejáveis” – la inversión de estas dos palabras que se verá en las versiones posteriores.*

Roga-se-me¹³⁰ que recorde a público “Orpheu”. Tomo o rogo por insolência. Nego-me. Não é como lhes parece que se faz a comunicabilidade. Do “Orpheu” tudo ficou arrumado em jazigo de família. Nego-me a visitá-lo publicamente. Nego-me terminantemente. Já não é comigo isso da mesma hora e dia que lá estive. E não é por lá ter estado. Não. É apenas porque estive. Estive deliberadamente. Foi lá que escolhi para minha vereda. E a prova de que estive é esta dedicatória de Fernando Pessoa “ao Bebé do Orpheu”¹³¹ quando havia outros de menos idade que eu.

Até este momento nada mais disse que “Orpheu” tinha o nosso encontro actual das letras e da pintura. É tudo o que queria ter dito. A continuar seria isto mesmo no resultado do “Orpheu”. Nenhuma geração post “Orpheu” se acusa no da pintura não separada do seu encontro com as letras. Orpheu” continua.¹³²

Mortos Amadeo e Santa-Rita, desfaz-se¹³³ o pacto dos painéis mas não a causa do pacto: saber onde, quando e como o firme da pintura passou aqui português,¹³⁴ ou melhor, na afinidade portuguesa¹³⁵.

Quarenta anos depois do 1º número do “Orpheu” publicava um dos seus: *Os quinze painéis de D. João I na Batalha*. Publicado há cinco anos é este o tempo do silêncio sem um pró nem um contra de pelo menos dez milhões de [16] metropolitanos portugueses¹³⁶.¹³⁷

¹³⁰ **MS MQ** Roga-se-me **Dact Impr65** Roga-se

¹³¹ *Almada se refiere a la dedicatoria en la página de portada de la edición de 1935 de Mensagem de Pessoa, que dice “Ao José de Almada Negreiros (Viva, Bebé do Orpheu!), com a amisade, admiração e o entusiasmo de sempre, e um grande abraço, off...”.*

¹³² **MS** Podia terminar aqui o meu relato do cinquentenário. | Porem nada mais [↑disse] que ser “Orpheu” o encontro actual das Letras e <Pin> da pintura. É [↑tudo] o que queria ter dito. A continuar será isto mesmo como resultado de ter havido “Orpheu”. Como nenhuma das gerações post “Orpheu” se acusa pelo menos no da pintura, a qual não separamos do seu encontro com as letras, mostremos que na propria geração o “Orpheu” continúa.

¹³³ **MS MQ** desfez-se **Dact Impr65** desfaz-se

¹³⁴ **MS** Mortos Amadeo e Santa-Ritta, desfez-se o pacto dos paineis mas [↑não] a causa do pacto: saber onde, quando e como no canone da pintura passou aqui português.

¹³⁵ **MS** segmento inexistente **MQ Dact** portuguesa **Impr65** portuguesa.

¹³⁶ **Ms** portugueses **MQ** portuguêses **Dact Impr65** portugueses] *no haré más anotaciones sobre la ortografía de la palabra “portugueses”; queda la corrección de Ática.*

¹³⁷ **MS** Publicado ha cinco anos é este o tempo que dura silencio sem [↑ um] pro nem [↑ um] contra de pelo menos dez milhões de metropolitanos portugueses. Que significado doutrinário <esq> estava esquecido [↑ e reservado nestes] paineis para a nossa modernidade actual? É o que diremos abreviadamente.

Que significado doutrinário estava esquecido e reservado há cinco séculos nestes painéis para a nossa modernidade actual?¹³⁸

O selo¹³⁹ do “Orpheu” era a modernidade. Se quiserem¹⁴⁰, a vanguarda da modernidade. A nossa vanguarda da modernidade.¹⁴¹

Toda modernidade nasce vanguarda. É universal. A modernidade é nacional, o que nada diz sem o universal. Que universal?

Cá está a coisa.

Universal não é estatuto de nação nem de sociedade de todas as nações. Mas é atitude humana que não cabe senão em pessoa individual.

Isto é o significado de português. Foi encontrado na composição de pintura de painéis cinco vezes seculares e de que nunca houvera notícia até à restituição de *Os quinze painéis de D. João I na Batalha* sem documentação alguma, há cinco anos.

As nações não contactam apenas na troca de mercadorias, mas sobretudo na das suas afinidades especiais no mental e no sensível comuns, as quais serão o fundamento do todo social.¹⁴²

*¹⁴³ Modernidade não é uma tática a pôr cada um em especialidade profissional na máquina colectiva que funciona à social. Pelo contrário, é precisamente a justiça de a especialidade ser a própria presença nascida em cada um. É esta especialidade nata, e só ela, que vai naturalmente edificar e afinar a máquina social.¹⁴⁴

¹³⁸ *MS* Se me nego, porque aceito falar do “Orpheu”? A resposta vem sendo dada no que venho escrevendo. Falta apenas termina-la. A terminação é já de âmbito fora do calendário do “Orpheu”. <Ei-la:> Mas não fora da suavisão. Ei-la: *MQ Dact Impr65 segmento inexistente.*] estas líneas estaban originalmente en el *MS* entre el párrafo anterior, terminado en “[actual?” y las líneas siguientes; originalmente hay una página en blanco entre ellas, que se reemplazó por un espacio en *MQ* y luego desapareció del todo en *Dact* e *Impr65*, donde Almada sólo inició la línea. Respeto *MQ* y dejo un espacio.

¹³⁹ *MS* segmento inexistente *MQ Dact* sêlo *Impr65* selo

¹⁴⁰ *MS* segmento inexistente *MQ Dact* quiserem *Impr65* quiserem

¹⁴¹ *MS* O significado único do “Orpheu” era a modernidade. A nossa modernidade. Não apenas a <mod> a nossa modernidade nacional, que não tem sentido sem a modernidade universal. *MQ Dact Impr65* segmento actual.

¹⁴² *MS* As nações não contactam apenas na troca <das> de mercadorias, mas sobretudo na das [↑ suas] afinidades particulares no mental e no sensível [↑ comuns] que serão o fundamento do todo social. *MQ Dact Impr65* segmento actual.

¹⁴³ Aquí Almada introdujo un asterisco rojo. En la versión impresa del 65 (*Impr65*) incluye una disertación extensa sobre la temática de los Quince Paneles de D. João I en Batalla, así como una especie de manifiesto sobre su teoría de los binarios en el arte y la literatura. En *Dact* existe una anotación a mano en luagr del asterisco: <(Ver nota)>, que lleva a una nota al final del documento que incluye la disertación referida sobre los paneles, que aquí no se incluye.

¹⁴⁴ *MS* Então a modernidade é não uma tática para pôr cada um em especialidade [↑ profissional] na máquina que funciona á social, mas precisamente [↑ que] a justiça seja a de a especialidade ser a

A especialidade de profissão não faz senão tapar a especialidade nata.

Toda modernidade luta¹⁴⁵ contra a subordinação, contra o suborno da pessoa humana pelo [17] forçoso da sua posição no quadro social.¹⁴⁶

A máquina social está totalmente invertida¹⁴⁷ julgando que a unanimidade pode distribuir especialidades individuais vitalícias. Chama-se vitalícias até reforma?

Toda unanimidade que não aguardou a plena atitude humana de cada especialidade nata tem os seus dias contados. Porque o imprevisível de cada um é o único portador[,] é o único combustível que acende no mundial e no universal.

No melhor dos casos de posição social falta[,] no seu investido[,] precisamente o dom natal de especialidade na comunicabilidade, enfim[,] falta o próprio no próprio que enverga a posição social. Apenas serve máquina automática à social, isto é, *Ersatz*¹⁴⁸ falso da máquina social das especialidades natais.¹⁴⁹

Merece chamar-se máquina social a ídolo vazando olhos natos, estes olhos que são o organismo mesmo do único milagre deste mundo: cada um de nós?

Entre todas as seculares modernidades, a nossa traz perfil de última. Não por ser a depois de todas. Que empatar é esse de modernidade e modernidade e modernidade a todo o tempo, e ainda outra modernidade?¹⁵⁰ Se foi forçoso isto, pronto, foi forçoso e agora deixou de o ser. Agora é a última modernidade. Mais nenhuma. Mais nenhuma haverá. Fica esta. A última. Esta agora é perfeitamente aquela primeira de todas as modernidades, a adivinha, quando profissão não tinha sequer noção de vir a sê-lo, e quando cada um era o especial de cada instante.¹⁵¹

própria presença de cada um sem esta ficar tapada pela especialidade de profissão <para identificar> que o identifique na comunidade. *MQ Dact Impr65 segmento actual*.

¹⁴⁵ *MS MQ* *lucta Dact Impr65* *luta*]

¹⁴⁶ *MS* Toda modernidade *lucta* contra a <subr> subordinação da pessoa humana a forçoso da sua posição no quadro social.

¹⁴⁷ *MS MQ* *la frase se mantiene tal y como está aquí Dact Impr65* *la palabra "invertida" desaparece*.

¹⁴⁸ *MS* *segmento inexistente MQ Dact Impr65* *erzats*] *Almada* *escribe la palabra "Ersatz" con "z" en todas las versiones. Incluso, en el Dact., Almada* *escribe* *ergatz* *y corrige a mano la g por una z. Yo hago la corrección pertinente, cambio la z por s, y pongo la "E" mayúscula dado que es un sustantivo, y en alemán los sustantivos van con mayúscula. "Ersatz" es literalmente sustituto, repuesto o reemplazo en términos industriales.*

¹⁴⁹ *MS* No melhor dos casos <da> posição <na> social falta precisamente o próprio, o que enverga a posição. Mas não somos apenas os funcionários de repetição administrativa. *MQ Dact Impr65 segmento actual*

¹⁵⁰ *MS* Entre todas as seculares modernidades, a nossa traz o perfil de ser última. Que empatar é esse de modernidade e modernidade e mais modernidade e ainda mais outra modernidade?

¹⁵¹ *MS* Se foi forçoso isto, pronto, foi forçoso e agora deixou de ser forçoso. Agora é a última modernidade. Mais nenhuma. Mais nenhuma haverá. Esta agora é perfeitamente a mesma que a primeira de todas as modernidades, <quando> a adivinha, quando profissão não tinha sequer noção de ser, e cada um era o especial do instante. *MQ Dact Impr65 segmento actual*

A modernidade do século XX é sem ilusão a de que [a] profissão não esgote tempo de especialidade pessoal. E hoje que se multiplicam as especialidades profissionais, não tenham dúvida, é este mesmo o [18] caminho para chegarmos a tempo à especialidade natal de cada humano. Esta, que é a única fortuna do mundo, e que nesta modernidade final, está do século XX, vai estando em dia.¹⁵²

A modernidade consiste não tanto em dar nova vazão a todos os saberes, como o de pôr vários saberes em cada coerência pessoal.¹⁵³

O relativo de como os vários saberes se alinham em cada coerência individual, na sua irrepitível permutação matemática, é incomparavelmente melhor dádiva geral do que todos os vários saberes juntos.¹⁵⁴

Exemplo:

A arqueologia, ou melhor, os arqueólogos disputam se os primeiros sinais do homem foram os geométricos ou os naturalistas. Antes que o decidam parece estranha¹⁵⁵ a dúvida, a incerteza, a hesitação. Mas o que a este respeito nunca se viu escrito nem nunca se ouviu dito, foi o seguinte:¹⁵⁶

Que o auge duma idade de sinais geométricos logo coincide com o auge na mesma idade de figuras naturalistas.¹⁵⁷

Evidentemente, [é isto o]¹⁵⁸ mais flagrante nas idades mais completamente levantadas pela arqueologia.

E é isto o que importa.

O conhecimento de dois saberes faz cada um deles ir mais profundo.

¹⁵² **MS** A modernidade do século XX é sem ilusão a de que especialidade não esgote tempo que é da especialidade pessoal. E hoje que se multiplicam as especialidades profissionais, não tenham dúvida, é <este m> este mesmo o caminho mais breve para chegarmos a tempo á especialidade pessoal de cada humano. Esta especialidade pessoal de cada humano é a única fortuna deste mundo, e na modernidade afinal, esta do século XX, vai estando em dia. **MQ Dact Impr65 segmento actual.**

¹⁵³ **MS** Por conseguinte a modernidade consiste não em dar a vazão a todos os saberes, como o de pôr todos os saberes em cada coerencia individual. **MQ Dact Impr65 segmento actual.**

¹⁵⁴ **MS** O relativo de como todos os saberes se alinham em cada coerencia individual na sua irrepitível permutação matemática é incomparavelmente melhor dádiva geral do que todos os saberes.

¹⁵⁵ **MS MQ** extranha **Dact Impr65** estranha

¹⁵⁶ **MS** A Arqueologia, ou melhor, os arqueólogos disputam entre si se os primeiros sinais do homem foram os geométricos ou os naturalistas. Como se vê, não é senão dúvida. Não é senão hesitação. Não é senão incerteza. Qualquer hábil pode fazer predominar uma. Mas o que a este respeito nunca a <vi ese> se viu escrito nem se viu dito foi o seguinte: **MQ Dact Impr65 segmento actual.**

¹⁵⁷ **MS** Que o <au> auge duma idade de sinais geométricos logo coincide <com uma idade de sin> o auge de uma idade de sinais naturalistas. **MQ Dact Impr65 segmento actual.**

¹⁵⁸ **MS MQ Dact Impr65** ser isto

Já havíamos encontrado ao falar da arte [19] de conversar este fenómeno em que o que “se diz” se ouve mais a si no outro que o recebe, e este que o recebe também se sente mais a si no que outro “se diz”. Este dom do simultâneo no qual por um se clareia o outro, e que é deste o clarear-se provocado pelo outro que tudo ignora passar-se.

Saber uma coisa pode significar nada.

O cérebro tem poder de receber e de repetir, [os dois] automáticos, e pode ainda deixar incólume o entendimento. Mas o simultâneo de vários saberes incididos num só saber, arrastra no seu automatismo o entendimento involuntariamente, empurrado para desfecho. E deste modo o saber dá passo a gente.

Hoje o maior problema da humanidade é o caso pessoal individual exclusivamente no seu mental e no seu sensível.

A susceptibilidade do automatismo mental e a da mecânica sensível, são o registo por onde o particular (indivíduo) vai ou não à plenitude dos seus dons natais.

No estado actual do social, com os povos superiores aos seus dirigentes, a sociedade já está incriminada de lesa-humanidade pelo tardio científico dos casos pessoais meramente.

No século XV os portugueses reencontraram com os antigos templários, que o modo humano da continuidade de [20] cada vez se acomoda menos com o do animal e que exige cada vez mais a segurança de plenitude em cada particular.

Plenitude, isto é, que o funcional mental e sensível se exerça em “liberdade natural” como se o universo inteiro não tivesse outro espaço e tempo senão dentro precisamente da compleição pessoal individual humana. A coerência mental e a sensível são indesligáveis e não têm existência senão no individual humano, e esta é que vai projectar-se como em planetário na comunidade, e não inversamente.

A comunidade é feita de gente que veio¹⁵⁹, e não de gente que a comunidade faz.

O social tem de recomeçar o social. Tudo quanto não for a coerência mental e a sensível, indesligados¹⁶⁰, de cada particular, não leva a nada. Leva. Leva à guerra.

Outro exemplo:

A pintura moderna vai admiravelmente por escaladas cuja amplitude oscila constantemente entre o geométrico e o naturalista. De cada vez mais geométrico, de cada vez mais naturalista.¹⁶¹ [21]

¹⁵⁹ MS segmento inexistente MQ veio Dact Impr65 veio

¹⁶⁰ MS segmento inexistente MQ indesligadas Dact Impr65 indesligados

¹⁶¹ MS A pintura moderna vai admiravelmente por escaladas cuja amplitude oscila constantemente entre o geométrico e o naturalista. Terá isto um fim? É este mesmo: cada vez mais geométrico cada vez mais naturalista. p.10MS. MQ Dact Impr65 segmento actual.

Terá isto um fim? É este mesmo: De cada vez mais geométrico, de cada vez mais naturalista.

Entretanto a pintura moderna cobriu o nosso planeta numa modalidade à qual chamam indevidamente arte abstracta. Uns sobrepõem naturalista a geométrico, outros geométrico a naturalista, e são os preponderantes e os que dizem respeito a este exemplo. São [os] passos oficiais e não há de quem privá-los de público.¹⁶² Simplesmente: o belo abstracto que está no geométrico, e o belo abstracto que está no naturalista, anulam-se completamente um ao outro, o resultado é apenas abstracionista¹⁶³, isto é, não se decidiu por abstracto, geométrico, naturalista ou outro.¹⁶⁴

O que significa isto?

O que importa é limitar o que é de cada visualidade.

Quanto maior a possibilidade de limitação numa visualidade, tanto maior o seu recurso ao relativo do simultâneo com outra limitação de visualidade.

Geométrico e naturalista não são dois pintores. São duas visualidades da pintura. São os dois momentos do pintor.

Pintura é a simultaneidade de dois opostos¹⁶⁵, seja o seu resultado naturalista ou geométrico.¹⁶⁶

[22] Outro exemplo:

Dizem os textos antigos (ou os copistas) que os Pitagóricos estavam separados em “Acusmatas e Matemáticos ou Homens da Ciência”. Durante dezenas de anos nunca entendi estas categorias. Afinal simples: não são dois homens. São dois tempos de agir mental.¹⁶⁷

“Acusmatas e Matemáticos ou Homens da Ciência”, processam-se paralelamente às palavras romanas que significam Arte e Ciência, e que no Grego não tem senão uma palavra para ambas. Parece profundamente significativo o numa só palavra grega para dois o conhecimento que os romanos definiam por

¹⁶² MS Entre tanto a maioria da pintura moderna sobrepõe naturalista a geométrico ou geométrico a naturalista. É passo oficial e não há de quem privá-lo de público. p.10MS. MQ Dact Impr65 segmento actual.

¹⁶³ MS MQ Dact abstracionista Impr65 abstraccionista

¹⁶⁴ MS completamente um ao outro, o resultado é apenas abstracionista <e> [↑ até] permiti<ndo> decidir[↑-se alternadamente] por qual deles, decisão esta que é o que importa afinal. MQ Dact Impr65 segmento actual.

¹⁶⁵ MS segmento inexistente; ver nota 168 MQ Pintura é a simultaneidade de dois opostos Dact Impr65 Pintura é a simultaneidade] en Dact e Impr65 Almada dejó por fuera “de dois opostos”.

¹⁶⁶ MS Isto quer dizer: pintura geométrica e pintura naturalista não são dois pintores. São os dois momentos da pintura. A simultaneidade geométrico-naturalista de cada a <seu> sua vez melhor para o outro. MQ Dact Impr65 segmento actual.

¹⁶⁷ MS Afinal era simples: não são dois homens. São dois tempos do agir mental.

palavras próprias. Isto é, para gregos aquela palavra era binária e lá está o binário separado em duas palavras romanas. Antinomia¹⁶⁸.

Trata-se de conhecimento. O conhecimento dá-se por binários. É princípio epistemológico não se conhecer senão a relação entre duas grandezas.

A significação de grandezas é por limitações.¹⁶⁹

[23] Acusmata é uma limitação. Matemático ou Homem da Ciência, outra limitação.

O modo de prosseguir conhecimento é ir estabelecendo binários de duas limitações, de duas grandezas, de dois opostos, de duas antinomias: arte-ciência¹⁷⁰, abstracto-concreto, geométrico-naturalista, etc. Antinomias^{171,172}

Apenas ciência ou apenas arte, não são conhecimento. O seu absoluto é arte-ciência. O binário faz conhecimento.

Arte é antecedência de Ciência.

Ciência é consequência de Arte.

Tanto Arte como Ciência fazem-se cada uma conhecimento, criando cada uma os seus binários, as suas antinomias, os seus ismos.

A simultaneidade destes saberes binários conduz a e estabelece conhecimento.

Toda a modernidade não é senão uma rememoração ao invés¹⁷³ da simultaneidade destes saberes binários.

De modo que uma modernidade pode ser a última se se mantiver constantemente na rememoração da simultaneidade dos saberes binários.

[24] Outro exemplo:

¹⁶⁸ *MQ* al final de la frase la palabra "Antinomia" aparece en tinta azul.

¹⁶⁹ *MS* segmento inexistente *MQ* O conhecimento dá-se por binários. É princípio epistemológico não se conhecer senão a relação entre duas grandezas. | A significação de grandezas é por limitações. *Dact* O conhecimento<> dá-se por binários. É princípio epistemológico não se conhecer senão a relação de grandezas<. é por limitações.> | A significação de grandezas é por limitações, por oposições, por antinomias. Binária. *Impr65* O conhecimento dá-se por binários. É princípio epistemológico não se conhecer senão a relação entre duas grandezas, entre duas limitações.] *en Dact* la última frase fue escrita en tinta, y se adapta mejor a *MQ*.

¹⁷⁰ *enmiendo "ciência" con circunflejo, siguiendo la ortografía que Almada usa en Impr65*

¹⁷¹ *MQ* en tinta azul.

¹⁷² *MQ* O modo de prosseguir conhecimento é ir estabelecendo binários de duas limitações, de duas grandezas, de dois opostos, de duas antinomias: arte-ciencia, abstracto-concreto, geométrico-naturalista, etc. Antinomias. *Dact* O modo de prosseguir conhecimento é ir estabelecendo binários de duas limitações, de duas grandezas, geométrico-naturalista, etc. Antinomias. Ismos. *Impr65* O modo de prosseguir conhecimento é ir estabelecendo binários de duas limitações, de duas grandezas, geométrico-naturalista, etc.] *las palabras "Antinomias. Ismos" en Dact están escritas con tinta azul.*

¹⁷³ *MS* segmento inexistente *MQ Dact* invece *Impr65* invés

Uma característica do “Orpheu” (a qual chegou a ser hilariante) era a de perpassar por uma série infindável de ismos. E tanto mais infindável quanto no “Orpheu” era o encontro de letras e pintura, cada uma com a sua série infindável de ismos.

Esta característica do “Orpheu” é a característica mesma da modernidade actual.

Enquanto¹⁷⁴ que a “Águia” não tinha senão um ismo, o saudosismo, o “Orpheu” tinha três ismos criações suas por Fernando Pessoa : paúlismo, interseccionismo, sensacionismo, além dos ismos que estavam já generalizados¹⁷⁵ mundialmente e os criados de novo^{176, 177}

“Orpheu” dava aqui e entre os primeiros em todo o mundo o mesmo que eclodira pouco antes em Paris: o encontro das letras e da pintura. Este encontro secularmente aprazado, este encontro continuamente abortado.¹⁷⁸

Sempre que confidencieei estas já antigas considerações aos renomes da sapiência instituída por unanimidade, foram sempre recebidas com desdém, escorraçadamente, com repulsa, e no melhor dos casos, aproveitadas sem designação de origem.¹⁷⁹

[25] Estes ismos que se criam a Arte e a Ciência, e as letras e a pintura, para reencontro do seu ancestral encontro, não são mais que a imitação da natureza, na

¹⁷⁴ MS segmento inexistente MQ Enquanto *Dact Impr65* Enquanto

¹⁷⁵ MS segmento inexistente MQ *Dact* generalizados *Impr65* generalizados

¹⁷⁶ MS segmento inexistente MQ *Impr65* os criados de novo. *Dact* os criados de novo. Centenas.] *Almada* agregó en *Dact* la palabra “Centenas” con tinta azul al final de la frase; sin embargo, no existe en ninguna otra versión.

¹⁷⁷ MS Maria Aliette Galhoz contra sete os ismos que perpassam no “Orpheu”: paúlismo, interseccionismo, sensacionalismo, simultaneismo, futurismo, cubismo, simbolismo, e podia juntar-lhes ainda exoterismo e ocultismo. | É admiravelmente rememorar [↑aqui] esta circunstancia do “Orpheu”: [↑passam por Orfeu mais duma vintena de ismos das letras e da pintura.] <Excepto> Três dos ismos, <os outros> são criações de Fernando Pessoa. Criações da ordem literária. Como o surrealismo <inteiramente nascido da ordem literária>, criado depois por dois literários francezes [↑e antes de chegar também a pintura]. Mas os outros ismos são da ordem da pintura e um abrange o pintado e o escrito. São criações francezas e italiana.] véase la transcripción de la página 11 del manuscrito más abajo. *Almada* escribe “Aliete” con dos “t”, pero en realidad se escribe con una sola.

¹⁷⁸ MS No “Orpheu” estava a dar-se primeiro que noutra qual quer parte do mundo o que a latinidade havia feito eclodir mundialmente em Paris e Milão: o encontro das letras e da pintura. Este encontro continuamente aprazado para mais tarde desde o Renascimento. Este encontro continuamente abortado [↑aqui] durante quatro séculos pela impertinencia de querer ser levado a exito pela ordem oficial, esta que não faz senão fordas luzentes com espadas inúteis de académicos, esta precisamente que era a única não indicada.

¹⁷⁹ MS Previno o leitor de que [↑ estas] minhas já antigas considerações, sempre que as confidencieei aos renomes da sabiduria instituida por unanimidade foram sempre recebidas com desdem, escorraçadamente, com repulsa, e no melhor dos casos com perplexidade. Isto é, ha razão <de> para vanguarda da modernidade.

mecânica fisiológica dos nossos cinco sentidos: para que um dos sentidos seja, é necessário que os outros quatro estejam.¹⁸⁰

A nossa melhor faculdade, a capacidade de abstracção, não podia estar exalada senão da própria natureza física.¹⁸¹

Fim¹⁸²

¹⁸⁰ **MS** Estes ismos que se criam a Literatura e a Pintura para o reencontro do seu ancestral encontro não são mais que a imitação da natureza na mecânica fisiológica dos nossos cinco sentidos: para que um dos sentidos seja é-lhe necessário que os outros quatro estejam. *p.12MS*.

¹⁸¹ **MS** A nossa melhor faculdade, a capacidade de abstracção, não podia estar exalada senão da própria natureza física. *p.12MS*.

¹⁸² *En el MS y la MQ acaba aquí el texto principal y siguen con los vocablos peyorativos del Orfeo. En el MS serán una parte breve del texto, mientras que la MQ concuerda expande más sobre los tres. El Impr65 sigue un poco más para redondear todo el texto con la disertación sobre los Páneles, que no se incluye en esta edición.*

[26]

3 (três) vocábulos
prejurativos¹⁸³ em dias do
“ORPHEU”¹⁸⁴

literatura
botas d’elástico¹⁸⁵
lepidóptero¹⁸⁶

[27]

botas d’elástico Primeiro vocábulo prejurativo ao iniciar ORPHEU. Criação portuguesa do caricaturista Cristiano Cruz, Cristiano Sheppard Cruz¹⁸⁷ de seu nome completo, da 1ª exposição dos Humoristas Portugueses (1912) a qual foi a primeira pedra da nossa vanguarda da modernidade. NOTA: Em todos os países¹⁸⁸ da Europa os humoristas (desenho e legenda) foram os lançadores da primeira pedra da arte moderna¹⁸⁹, a post impressionista. “Botas d’elástico” significa... Só “botas de elástico” ignoram a sua significação.¹⁹⁰

¹⁸³ **MS MQ Dact** prejurativos **Impr65** perjurativos] *es posible que Almada se refiera a “peyorativo” o “injurioso” con la palabra “prejurativo”. Cabe notar, además, que su escritura cambia de los primeros tres testimonios al último, invirtiendo el orden de la “e” y la “r”. Cabe notar también que la palabra “peyorativo” existe en portugués. Sin embargo, como ésta es una sección de palabras inventadas y/o resignificadas, dejo la palabra tal y como la escribe él en el testimonio base: MQ.*

¹⁸⁴ **MS** Recordemos finalmente quais foram os vocábulos prejurativos em “Nós, os de Orpheu”. *p.12MS.*] *como he notado en las notas de la página anterior, el MS aborda los vocablos peyorativos de forma más breve y con una diagramación distinta. Ver transcripción y selección de imágenes (fig. 5 a 7).*

¹⁸⁵ **MS Dact Impr65** elástico **MQ** elásto

¹⁸⁶ *Pongo acento en la palabra Lepidóptero.*

¹⁸⁷ **MS Dact impr65** Cristiano Cruz **MQ** Christiano Cruz] *debido a que en tres testimonios está*

¹⁸⁸ **MS** segmento inexistente **MQ** países **Dact Impr65** países

¹⁸⁹ **MS** segmento inexistente **MQ Dact Impr65** ARTE MODERNA] *enmiendo a puntaje pequeño: “arte moderna”.*

¹⁹⁰ **MS** O segundo era “botas de elástico”. Anterior a Orpheu e criação do inesquecível Cristiano Cruz da “primeira exposição dos humoristas portugueses” na qual assoma <a pa> em Portugal a primeira borbulhinha da nossa vanguarda da modernidade. *p.12MS.*] *el orden en que se presentan los vocablos cambia en los testimonios posteriores al MS: primero botas de elástico, luego literatura y finalmente Lepidóptero.*

[28]

literatura

Vocábulo pejorativo. Criação francesa (parisiense). Ignora-se se esta criação é dos próprios literários [ou] se de pintores. Literatura dizia-se em geral de texto escrito ou dição impecável gramatical e sintaticamente composto, e simulando conceito, mas sem propriedade de mover cordéis quotidianos. Exemplo: Amadeo de Sousa-Cardoso e um conhecido escritor estavam no Marão. O escritor descrevia a paisagem¹⁹¹ relatando uma batalha imaginária a ferir-se à vista de ambos. A terminar perguntou: E você que acha? Ao que Amadeo respondeu: paisagem^{192.193}

[29]

LEPIDÓPTERO

Criação de Mário de Sá-Carneiro. A mais profunda das três criações de vocábulos pejorativos usuais em dias do Orpheu¹⁹⁴. Lepidóptero simula com o próprio vocábulo palavra erudita com todo o fingimento de individuar categoria de excepção. Mário de Sá-Carneiro foi mais longe: deu o exemplo vivo de lepidóptero. Um acerto genial. Ele-mesmo. Aí o temos ainda agora (felizmente vivo) director dum diário da capital de Portugal, cinquenta anos depois da criação do vocábulo lepidóptero. É tão feliz esta criação que ele não deriva de nenhuma possibilidade filológica como afinal o parece. Lepidóptero não tem nada que ver com a natureza.¹⁹⁵

¹⁹¹ MS segmento inexistente MQ descrevia a paisagem Dact descrevia uma paisagem Impr65 descrevia na paisagem

¹⁹² MS segmento inexistente MQ Dact Impr65 PAISAGEM] enmiendo a puntaje pequeño: "paisagem."

¹⁹³ MS O primeiro vocábulo pejorativo ao iniciar "Orpheu" é literatura (em itálico). É criação vinda de França. Literatura era em geral texto impecavelmente escrito gramática e sintaticamente falando, evocando mais oratória e eloquência póstumas do que movia cordelinhos positivamente <conti> quotidianos.

¹⁹⁴ MS segmento inexistente MQ Dact Impr65 ORPHEU] enmiendo a puntaje pequeño: "Orpheu".

¹⁹⁵ MS E o terceiro, o mais profundo, criação de Mário de Sá-Carneiro, o espírito mais alicante que me foi dado conhecer era o de "lepidoptero". | Esta lapidar criação simulava <no> com próprio vocábulo uma erudição arranjadinha com todo o fingimento duma categoria de excepção. | Mário de Sá-Carneiro foi mais longe: deu o exemplo vivo do lepidoptero. Um acerto genial. [↑ Ele mesmo] Ainda agora depois de cinquenta anos aí o tempos (felizmente vivo) Director de um diário da capital de Portugal. | É tão feliz a criação do vocábulo lepidoptero que ela não deriva de nenhuma possibilidade filológica como afinal o parece. [↑ É uma ficção] Lepidoptero é de natureza preduravel e nada tem que vêr com a natureza. A ciencia actual está mobilizada para encontrar debelar esta autentica existencia que nada tem que vêr com a natureza, e nesta é sua única excepção.

Assim mesmo é perdurável¹⁹⁶. A ciência actual está mobilizada para debelar esta autêntica existência que nada tem que ver com a natureza. Não será que a natureza se tenha prefabricado este subproduto para que bem se veja o que acontece quando natureza não esta? Por outras palavras: na queda de Ícaro, o que a provoca não é de maneira nenhuma a sua inacessibilidade à transnatureza, mais sim o poderosíssimo mimetismo dos lepidópteros.¹⁹⁷ Um crítico historiando Orpheu diz acertadamente não ter havido noutros países similar da violência com a qual eclodiu entre nós a vanguarda da modernidade. Não viu o crítico que a violência já era reposta? Reposta à pretensa intrusão da nossa eclosão Orpheu? Medite-se esta violência na “apagada e vil tristeza” onde é necessário morrer primeiro para ser ouvido depois. Que o Estado seja o que archive, é-lhe o devido. Mas que archive. Se faz favor.¹⁹⁸

[30] LEPIDÓPTERO Constantemente acontece indignar-nos actuação doutrem manifestante hostil à nossa pessoa. Das vezes que decidimos ripostar, na grande maioria dos casos, não tinha havido conhecimento sequer do que realmente se havia passado. A memória vem esburacada e salpicada de esquecimento. Mas quando se trate de Director de imprensa diária da capital dum país, quando se trate de Director de Imprensa, esta invenção a que foi dado pôr fim a fígados pessoais à mostra, a memória assim simplificada não pode deixar de ter contabilidade à qual responde depósito bancário.

“Antolhos (nas enciclopédias) são peças couro, ou outro material, nas cabeçadas das bestas, para que não possam ver para os lados, tão somente¹⁹⁹ para a frente e para baixo”.²⁰⁰ Este

¹⁹⁶ MS segmento inexistente MQ Dact predurável Impr65 perdurável

¹⁹⁷ MS Não será que a natureza não se tenha prefabricado este subproduto para que [↑ se] veja bem o que acontece quando a natureza não esta? | Por outras palavras: o que provoca a queda do Ícaro não é de maneira nenhuma a sua inacessibilidade á natureza, mais sim o poderosissimo mimetismo dos lepidopteros. | Bravo! Mário de Sá-Carneiro. [↑ A <x> criação de lepidoptero é de campeão]. Mereces estátua.

¹⁹⁸ MS Um critico nosso historiando “Orpheu” diz acertadamente não <haver> ter havido noutros paizes similar da violencia com a qual <ecol> eclodiu entre nós a vanguarda da modernidade em “Orpheu”. | Pois medite-se esta violencia na “apagada e vil tristeza” onde ainda é necessário morrer para ser ouvido depois. Que o Estado seja o que archive, é-lhe devido. Mas que archive. Se faz fâvor. p.12MS.

¹⁹⁹ MS segmento inexistente MQ sómente Dact Impr65 sòmente] retiro el acento.

²⁰⁰ MS Antolhos: peças de couro ou outro material nas cabeças das bestas, para que não possam ver para os lados, tão sómente para a frente e para baixo.

Director de diário da capital de Portugal foi posto e consagrado “Príncipe dos Poetas Portugueses” naqueles dias próximos do dia em que Mário de Sá-Carneiro se matou em Paris. O lepitóptero matou poeta. Fim da história autêntica.

Ah ia-me esquecendo. Lembra-se Mário quando me perguntou do que eu tinha mais medo²⁰¹ neste mundo? Respondi logo: da estupidez.

E o Mário disse: assim não vale. Você já sabia isso de cor²⁰².

Fim dos 3 (três) vocábulos prejurativos em dias do “Orpheu”

²⁰¹ *MS* segmento inexistente *MQ Dact* mêdo *Impr65* medo

²⁰² *MS* segmento inexistente *MQ Dact* cór *Impr65* cor

Transcrições de MS

A continuación presento un breve conjunto de transcripciones del manuscrito, que complementa las páginas anteriores y contiene apartes útiles para la comprensión del texto almadiano. Lo hago con criterios incluyentes de transcripción y respetando los quiebres de línea.

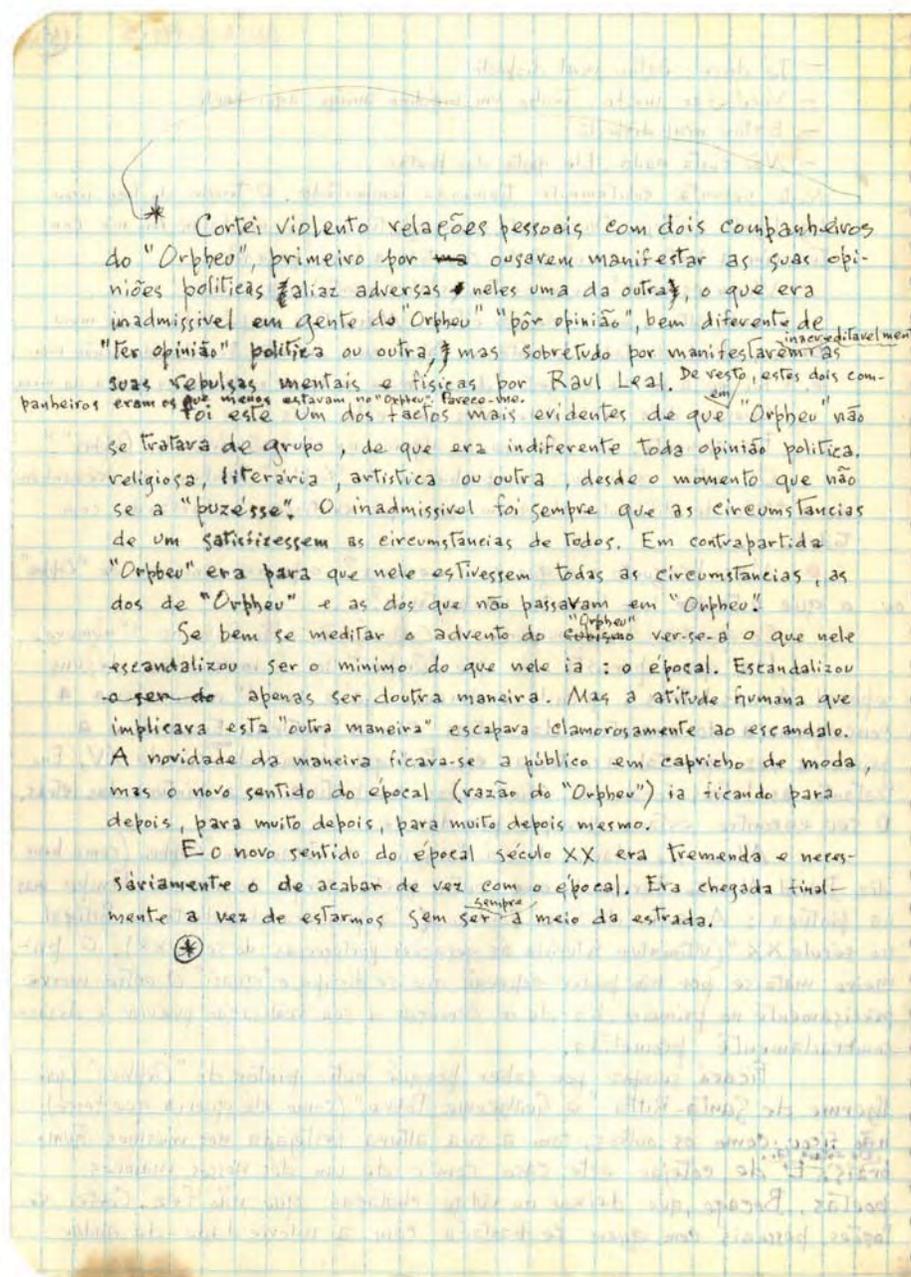


Fig. 1. MS p. 6^v (ANSA, L111-003).

Cortei violento relações com dois companheiros do “Orpheu”, primeiro por <ma> ousarem manifestar as suas opiniões políticas <(> aliaz adversas neles uma da outra <),> o que era inadmissível em gente do “Orpheu” “por opinião”, bem diferente de “ter opinião” política mas sobretudo por manifestarem [↑inacreditavelmente] as suas repulsas mentais e físicas por Raul Leal. [↑De resto, estes dois companheiros eram os que menos estavam no “Orpheu”. Parece-me.]

Foi este um dos factos mais evidentes de que [↑em] “Orpheu” não se tratava de grupo, de que era indiferente toda opinião política, religiosa, literária, artística, ou outra desde o momento que não se a “puzesse”. O inadmissível foi sempre que as circunstancias de um satisfizessem as circunstancias de todos. Em contrapartida “Orpheu” era para que nele estivessem todas as circunstancias, as dos de “Orpheu” e as dos que não passavam em “Orpheu”.

Se bem se meditar do <cubismo> [↑“Orpheu”] ver-se-á o que nele escandalizou ser o minimo do que nele ia: o épocal. Escaldalizou <o ser do> apenas ser doutra maneira. Mas a atitudo humana que implicava esta “outra maneira” escapava clamorosamente ao escandalo. A novidade da maneira ficava-se a público em capricho de moda, depois, para muito depois, para muito depois mesmo.

E o novo sentido do épocal século XX era tremenda e necessariamente o de acabar de vez com o épocal. Era a chegada finalmente a vez de estarmos sem ser [↑sempre] d meio da estrada.

ANSA-6-111-9 (8)

• Se me nego, porque aceito falar do "Orpheu"?
 A resposta vem sendo dada no que venho escrevendo. Faltava apenas termina-la. A terminação é já de âmbito fora do calendário do "Orpheu". ~~Ei-la:~~ Mas não fora da suavização. Ei-la:
 O significado único do "Orpheu" era a modernidade. A nossa modernidade. Não apenas a ~~nossa~~ nossa modernidade nacional, que não tem sentido sem a modernidade universal: As nações não contactam apenas na troca das mercadorias, mas sobretudo na das ^{suas} afinidades particulares no mental e no ^{comuns} sensível ^{que} serão o fundamento do todo social.
 Então a modernidade é não uma tática para pôr cada um em especialidade ^{profissional} ^{na} máquina que funciona a social, mas precisamente ^{que} a justiça seja a de a especialidade ser a própria presença de cada um sem esta ficar tapada pela especialidade de profissão para ~~identificar~~ ^{que} o identifique na comunidade.
 Toda modernidade luta contra a ~~sub~~ subordinação da pessoa humana ao forçoso da sua posição no quadro social. E a realidade é que esta aniquila totalmente o imprevisível de que cada um é portador de nascença, imprevisível este que é o único combustível da nossa luz mundial. No melhor dos casos ~~de~~ de posição ~~na~~ social falta precisamente o próprio, o que enverga a posição. Mas não somos apenas os funcionários de repartição administrativa.
 Entre todas as seculares modernidades, a nossa traz o perfil de ser última. Que empatar é esse de modernidade e modernidade e mais modernidade e ainda mais outra modernidade? Se foi forçoso isto, pronto, foi forçoso e agora deixou de ser forçoso. Agora é a última modernidade. Mais nenhuma. Mais nenhuma haverá. Esta agora é perfeitamente a mesma que a primeira de todas as modernidades, ~~quando~~ quando a adrinha, quando profissão não tinha sequer noção de ser, e cada um era o especial do instante.
 A razão de ao negar-me a falar do "Orpheu" e entretanto aceitar o convite para tal, é esta mesma

Fig. 2. MS p. 8^a (ANSA, L111-9).

Se me nego, por que aceito falar do “Orpheu”?

A resposta vem sendo dada no que venho escrevendo. Falta apenas termina-la. A terminação é já de âmbito fóra do calendário do “Orpheu”. <Ei-la>: Mas não fóra da suavisão. Ei-la:

O significado único do “Orpheu” era a modernidade.

A nossa modernidade. Não apenas a <mod> a nossa modernidade nacional, que não tem sentido sem a modernidade universal. As nações não contactam apenas na troca <das> de mercadorias, mas sobretudo na das [↑ suas] afinidades particulares no mental e no sensível [↑ comuns] que serão o fundamento do todo social.

Então a modernidade é não uma tática para pôr cada um em especialidade [↑ profissional] na máquina que funciona á social, mas precisamente [↑ que] a justiça seja a de a especialidade ser a própria presença de cada um sem esta ficar tapada pela especialidade de profissão <para identificar> que o identifique na comunidade.

Toda modernidade luta contra a <subr> subordinação da pessoa humana a forçoso da sua posição no quadro social. E a realidade é que esta aniquila totalmente o imprevisível de cada um é portador de nascença, imprevisível este que é o único combustível da nossa luz mundial. No melhor dos casos <da> posição <na> social falta precisamente o próprio, o que enverga a posição. Mas não somos apenas os funcionários de repetição administrativa.

Entre todas as seculares modernidades, a nossa traz o perfil de ser última. Que empatar é esse de modernidade e modernidade e mais modernidade e ainda mais outra modernidade? Se foi forçoso isto, pronto, foi forçoso e agora deixou de ser forçoso. Agora é a última modernidade. Mais nenhuma. Mais nenhuma haverá. Esta agora é perfeitamente a mesma que a primeira de todas as modernidades, ~~quando~~ a adivinha, quando profissão não tinha sequer noção de ser, e cada um era o especial do instante.

A razão de negar-me a falar do “Orpheu” e entretanto aceitar o convite para tal, é esta mesma

ANSA-L-111-70 (9)

de "Orpheu" não ter sido pretensão de melhoria em nenhum caso social, nem ~~o~~ aviltamento de qualquer atividade humana mas sim de posições sociais, este meio tornado ídolo vazando olhos natos, estes olhos que são organismo mesmo do único milagre deste mundo: cada um de nós.

A modernidade do século XX é sem ilusão a de que especialidade profissional não esgote tempo que é da especialidade pessoal. É hoje que se multiplicam as especialidades profissionais, não tenham dúvida, e ~~este~~ este mesmo o caminho mais breve para chegarmos a tempo a especialidade pessoal de cada humano. Esta especialidade pessoal de cada humano é a única fortuna deste mundo, e na modernidade final, esta do século XX, vai estando em dia.

Por conseguinte a modernidade consiste não tanto em dar vazão a todos os saberes, como o de pôr todos os saberes em cada coerência individual.

O relativo de como todos os saberes se alinham em cada coerência individual na sua irrepetível permutação matemática é incomparavelmente melhor dádiva geral do que todos os saberes.

Exemplo:

A Arqueologia, ou melhor, os arqueólogos disputam entre si se os primeiros sinais do homem foram os geométricos ou os naturalistas. Como se vê, não é senão dúvida. Não é senão hesitação. Não é senão incerteza. Qualquer hábil pode fazer predominar uma. Mas o que a este respeito nunca ~~viu~~ se viu escrito nem se ouviu dito foi o seguinte:

Que o ~~o~~ auge duma idade de sinais geométricos logo coincide com uma idade de si o auge de uma idade de sinais naturalistas.

E é isto o que importa.

Saber uma coisa pode não significar nada e com tudo ser saber. ~~É~~ Saber neutro, sem gente. Mas o saber de gente é o resultado ~~de~~ do simultâneo de

Fig. 3. MS p. 9^a (ANSA, L111-010).

<de que “Orpheu” não ter sido pretensão de melhoria em nenhum caso social, nem aviltamento de qualquer atitude humana mas sim de posições sociais, este meio tornado ídolo vazando olhos natos, estes olhos que são organismo mesmo do único milagre deste mundo: cada um de nós.>

A modernidade do século XX é sem ilusão a de que especialidade não esgote tempo que é da especialidade pessoal.²⁰³ E hoje que se multiplicam as especialidades profissionais, não tenham duvida, é <este m> este mesmo o caminho mais breve para chegarmos a tempo á especialidade pessoal de cada humano. Esta especialidade pessoal de cada humano é a única fortuna deste mundo, e na modernidade afinal, esta do século XX, vai estando em dia.

Por conseguinte a modernidade consiste não em dar a vasão a todos os saberes, como o de pôr todos os saberes em cada coerencia individual.

O relativo de como todos os saberes se alinham em cada coerencia individual na sua irrepitivel permutação matemática é incomparavelmente melhor dádiva geral do que todos os saberes.

Exemplo:

A Arqueologia, ou melhor, os arqueólogos disputam entre si se os primeiros sinais do homem foram os geométricos ou os naturalistas. Como se vê, não é senão dúvida. Não é senão hesitação. Não é senão incerteza. Qualquer hábil pode fazer predominar uma. Mas o que a este respeito nunca <a vi ese> se viu escrito nem se viu dito foi o seguinte:

Que o <au> auge duma idade de sinais geométricos logo coincide <com uma idade de sin> o auge de uma idade de sinais naturalistas.

E é isto o que importa.

Saber uma coisa pode não significar nada e com tudo saber. <É sab> Saber neutro, sem gente. Mas o saber de gente é o resultado <de va> do simultaneo de

²⁰³ flecha hacia la derecha.

ANSA-L-111-71 (10)

Vários saberes, no saber uma coisa. Aqui o saber continua neutro mas deu passo a gente.

Outro exemplo:

A pintura moderna vai admiravelmente por escaladas cuja amplitude oscila constantemente entre o geométrico e o naturalista. De cada vez mais geométrico, de cada vez mais naturalista. Tera' isto um fim? E' este mesmo: cada vez mais geométrico cada vez mais naturalista.

Entretanto a maioria da pintura moderna sobrepõe naturalista a geométrico ou geométrico a naturalista. E' passo oficial e não ha de que priva-lo de público. Simplesmente: o belo abstracto que está no geométrico e o belo abstracto que está no naturalismo anulam-se completamente um ao outro, o resultado e' apenas abstracionista ^{até} permitindo ao autor decidir ^{se} ^{alternadamente} por qual deles, decisão esta que e' o que importa afinal.

Isto quer dizer: pintura geométrica e pintura naturalista não são dois pintores. São os dois momentos da pintura. A simultaneidade geométrico-naturalista de cada a ~~seu~~ sua vez e' o único respirar da pintura. Vai de cada vez melhor para o outro. — outro exemplo:

* Dizem os textos (ou os copistas) que os Pitagóricos estavam separados em "Acusmatas e Matemáticos ou Homens de Ciência". Durante dezenas de anos nunca entendi estas categorias. Afinal era simples: não são dois homens. São dois tempos do agir mental.

Por conseguinte: a simultaneidade de saberes para saber um já e' admiravelmente antigo. Na modernidade actual não fazemos mais do que trazer á tona do quotidiano o poder recondito da simultaneidade de vários saberes. E' completo a frase: trazer á tona do quotidiano ^{personal} individual o poder recondito da simultaneidade de vários saberes.

O futuro do mundo já está só no que cada um lhe traga pessoalmente de seu, natal.

Fig. 4. MS p. 10^o (ANSA, L111-011).

vários saberes<,> no saber uma coisa. Aqui o saber continua neutro mas deu passo a gente.

Outro exemplo:

A pintura moderna vai admiravelmente por escaladas cuja amplitude oscila constantemente entre o geométrico e o naturalista. Terá isto um fim? É este mesmo: cada vez mais geométrico cada vez mais naturalista.

Entre tanto a maioria da pintura moderna sobrepõe naturalista a geométrico ou geométrico a naturalista. É passo oficial e não ha de quê priva-lo de público. Simplesmente: o belo abstracto que está no naturalismo anulam-se completamente um ao outro, o resultado é apenas abstracionista <e>/até\ permiti<ndo> decidir[↑-se alternadamente] por qual deles, decisão esta que é o que importa afinal.

Isto quer dizer: pintura geométrica e pintura naturalista não são dois pintores. São os dois momentos da pintura. A simultaneidade geométrico-naturalista de cada a <seu> sua vez melhor para o outro.

[↑outro exemplo:] Dizem os textos (ou os copistas) que os Pitagóricos estavam separados em “Acusmatas e Matemáticos ou Homens de Ciência”. Durante dezenas de anos nunca entendi estas categorias. Afinal era simples: não são dois homens. São dois tempos do agir mental.

Por conseguinte: a simultaneidade de saberes para saber um já é admiravelmente antigo. Na modernidade actual não fazemos mais do que trazer á tona do quotidiano o poder recondito da simultaneidade de vários saberes. E completo a frase: trazer á tona do quotidiano [↑pessoal] individual o poder recondito da simultaneidade de vários saberes.

O futuro do mundo já esta só no que cada um lhe traga pessoalmente de seu natal.

ANSA-6-111-12 11

Maria Aliette Galhoz conta sete os ismos que
 perpassam no "Orpheu": paulismo, interseccionismo, sensa-
 eionismo, simultaneismo, futurismo, cubismo, simbolismo,
 e patia juntar-lhes ainda ^{aqui} exoterismo e ocultismo.

É admirável lembrar esta circunstância do "Orpheu":
^{passam por Orpheu três dos ^{quatro} vintena de ismos das letras e da ^{arte} pintura.}
 Excepto três dos ismos, os outros são criações de
 Fernando Pessoa. Criações da ordem literária. Como
 o surrealismo inteiramente nascido na ordem literária,
 criado depois por dois literatos franceses ^{e de um do ^{outro} pintor também a}. Mas os
 outros ismos são da ordem da pintura e um abrange
 o pintado e o escrito. São criações francesas e italiana.

É o momento também de relembrar que estas
 criações literárias de Fernando Pessoa sucedem de
 perto as criações francesas e italiana e sobretudo fa-
 zem ser Portugal o primeiro país a criar a sua
 vanguarda da modernidade depois da França e da Itália.

No "Orpheu" estava a dar-se primeiro que noutra qual-
 quer parte do mundo o que a latimidade havia feito
 eclodir mundialmente em Paris e Milão: o encontro
 das Letras e da Pintura. Este encontro continuamente
 aprazado para mais tarde desde o Renascimento. Este
 encontro continuamente abortado ^{durante} durante quatro sé-
 culos pela impertinencia de querer ser levado a efeito
 pela ordem oficial, esta que não faz senão fordas lu-
 zentes com espadas inúteis de académicos, esta precisa-
 mente que era a única não indicada.

Mas não nos percamos do significado que punha-
 mos nos ismos do "Orpheu" e da vanguarda da moder-
 nidade mundial. Eram os novos ângulos dos innume-
 ráveis ângulos de ver o imutável. Eram o vertiginoso
 motu contínuo na sentinela em firmeza ao imutável.
 Eram o modo de libertação encontrado na simultanei-
 dade de conhecimentos dispares com o seu relativo
 salvador, o seu salvador relativo. Exactamente agora
 como antes em Aristóteles "o desigual, isto é, o relativo"
 (Metafísica).

Fazia-se deslocar o espectador em rotação e
 Translação em torno de imutável, retirando-o

Fig. 5. MS p. 11^r (ANSA, L111-012).

Maria Aliette Galhoz contra sete os ismos que perpassam no “Orpheu”: paúlismo, interseccionismo, sensacionalismo, simultaneísmo, futurismo, cubismo, simbolismo, e podia juntar-lhes ainda exoterismo e ocultismo.

É admiravelmente rememorar [↑ aqui] esta circunstancia do “Orpheu”: [↑ passam por Orfeu mais duma vintena de ismos das letras e da pintura.] <Excepto> Três dos ismos, <os outros> são criações de Fernando Pessoa. Criações da ordem literária. Como o surrealismo <inteiramente nascido da ordem literária>, criado depois por dois literários francezes [↑ e antes de chegar também a pintura]. Mas os | outros ismos são da ordem da pintura e um abrange o pintado e o escrito. São criações francezas e italiana.

É o momento também de lembrar que estas criações literárias de Fernando Pessoa sucedem de perto as criações francezas e italiana e sobretudo fazem ser Portugal o primeiro país a criar a sua vanguarda da modernidade depois da França e da Itália.

No “Orpheu” estava a dar-se primeiro que noutra qualquer parte do mundo o que a latinidade havia feito eclodir mundialmente em Paris e Milão: o encontro das letras e da pintura. Este encontro continuamente aprazado para mais tarde desde o Renascimento. Este encontro continuamente abortado [↑ aqui] durante quatro séculos pela impertinencia de querer ser levado a exito pela ordem oficial, esta que não faz senão fordas luzentes com espadas inuteis de académicos, esta precisamente que era a única não indicada.

Mas não nos percamos do significado que punhamos nos ismos do “Orpheu” e da vanguarda da modernidade mundial. Eram os novos angulos dos inumeraveis angulos de vêr o imutavel. Eram o vertiginoso motu contínuo na sentinela em firmeza ao imutavel. Eram o modo de libertação encontrado na simultaneidade de conhecimentos dispares com o seu relativo salvador, o seu salvador relativo. Exactamente agora como antes em Aristóteles “o desigual, isto é, o relativo” (Metafisica).

Fazia-se deslocar o espectador em rotação e translação em torno de imutavel, retirando-o

de impregnado de imutável ^{e inerte} ante imutável. Deste modo: as capacidades no espectador estão as mesmas que em imutável, simplesmente, no espectador não estão imutáveis.

Previso o leitor de estas minhas já antigas considerações, sempre que as confidenciei aos venomes da sabedoria instituída por unanimidade foram sempre recebidas com desdém, esconraçadamente, com repulsa, e no melhor dos casos, com perplexidade. Isto é, há razão de para vanguarda da modernidade.

Estes ismos que se criam a Literatura e a Pintura para o reencontro do seu ancestral encontro não são mais que a imitação da natureza na mecânica fisiologia dos nossos cinco sentidos: para que um dos sentidos seja e'he necessário que os outros quatro estejam.

A nossa melhor faculdade, a capacidade de abstracção, não podia estar exalada senão da própria natureza física.

Recordemos finalmente quais foram os vocábulos prejurativos em "Nós, os de Orpheu".

O primeiro vocábulo prejurativo ao iniciar "Orpheu" é *literatura* (em itálico). É criação vinda de França. *Literatura* era em geral texto impecavelmente escrito gramática e sintacticamente falando, evocando mais oratória e eloquência postumas do que movia cordelinhos positivamente ~~anti~~ quotidianos.

O segundo era "botas de elástico". Anterior a Orpheu é criação do inesquecível Cristiano Cruz da "primeira exposição dos humoristas portugueses" na qual assoma ~~a~~ em Portugal a primeira bombulhinha da nossa vanguarda da modernidade.

E o Terceiro, o mais profundo, criação de Mário de Sá-Carneiro, o espírito mais aliciante que me foi dado conhecer, era o de "lepidoptero".

Esta lapidada criação simulava ~~no~~ com o próprio vocábulo uma erudição arranjadinha com todo o fingimen-

Fig. 6. MS p. 12^a (ANSA, L111-013).

de impregnado de imutavel [↑ e inerte] ante imutavel. Deste modo: as capacidades no espectador estão as as mesma que em imutavel, simplesmente, no espectador não estão imutaveis.

Previno o leitor de que [↑ estas] minhas já antigas considerações, sempre que as confidenciei aos renomes da sabiduria instituida por unanimidade foram sempre recebidas com desdem, es-corraçadamente, com repulsa, e no melhor dos casos com perplexidade. Isto é, ha razão <de> para vanguarda da modernidade.

Estes ismos que se criam a Literatura e a Pintura para o reencontro do seu ancestral encontro não são mais que a imitação da natureza na mecânica fisiologica dos nossos cinco sentidos: para que um dos sentidos seja é-lhe necessário que os outros quatro estejam.

A nossa melhor faculdade, a capacidade de abstracção, não podia estar exalada senão da própria natureza física.

Recordemos finalmente quais foram os vocábulos prejurativos em “Nós, os de Orpheu”.

O primeiro vocábulo prejurativo ao iniciar “Orpheu” é literatura (em itálico). É criação vinda de França. Literatura era em geral texto impecavelmente escrito gramática e sintá-ticamente falando, evocando mais oratória e eloquencia póstumias do que movia cordelinhos positivamente <conti> quotidianos.

O segundo era “botas de elástico”. Anterior a Orpheu e criação do inesquecível Cristiano Cruz da “primera exposição dos humoristas portugueses” na qual assoma <a pa> em Portugal a primeira borbulhinha da nossa vanguarda da modernidade.

E o terceiro, o mais profundo, criação de Mário de Sá-Carneiro, o espírito mais alicante que me foi dado conhecer era o de “lepidoptero”.

Esta lapidaria criação simulava <no> com próprio vocábulo uma erudição arranjadinha com todo o fingimen-

ANSA-L-111-14 13

peças de ouro ou outro material nas cabeceiras das camas, para que não possam ver para os lados. São somente para a frente e para trás.

Antigos

to duma categoria de excepção.

Mário de Sá-Carneiro foi mais longe: deu o exemplo vivo do lepidoptero. Um acerto genial. ^{Ele mesmo.} Ainda agora depois de cinquenta anos aí o temos (felizmente vivo) Director de um diário da capital de Portugal.

E' tão feliz a criação do vocabulo lepidoptero que ela não deriva de nenhuma possibilidade filologica como afinal o parece. ^{é uma ficção.} Lepidoptero é de natureza perduravel e nada tem que vêr com a natureza. A ciencia actual está mobilizada para encontrar debelar esta autentica existencia que nada tem que vêr com a natureza, e nesta é sua única excepção. Não será que a natureza se tenha prefabricado este subproduto para que veja bem o que acontece quando a natureza não está?

Por outras palavras: o que provoca a queda do Ícaro não é de maneira nenhuma a sua inacessibilidade à natureza, mas sim o poderosissimo mimetismo dos lepidopteros. ^{A criação lepidoptero é de campeão.}

Bravo! Mário de Sá-Carneiro. Merece estatua.

Um crítico nosso historiando "Orpheu" diz acertadamente não haver ter havido noutros paizes similar da violencia com a qual ~~se~~ ecludiu entre nós a vanguarda da modernidade em "Orpheu".

Pois medite-se nesta violencia na "apagada e vil tristeza" onde ainda é necessário morrer para ser ouvido depois. Que o Estado seja o que archive, é-lhe ~~o~~ devido. Mas que archive. Se faz favor.

Fig. 7. MS p. 13^r (ANSA, L111-014).

to duma categoria de exceção.

Mário de Sá-Carneiro foi mais longe: deu o exemplo vivo do lepidoptero. Um acerto genial. [↑ Ele mesmo] Ainda agora depois de cinquenta anos aí o tempos (felizmente vivo)

Director de um diário da capital de Portugal.

É tão feliz a criação do vocábulo lepidoptero que ela não deriva de nenhuma possibilidade filológica como afinal o parece. [↑ É uma ficção] Lepidoptero é de natureza perduravel e nada tem que vêr com a natureza. A ciencia actual está mobilizada para encontrar debelar esta autentica existencia que nada tem que vêr com a natureza, e nesta é sua única excepção. Não será que a natureza não se tenha prefabricado este subproduto para que [↑se] veja bem o que acontece quando a natureza não esta?

Por outras palavras: o que provoca a queda do Ícaro não é de maneira nenhuma a sua inacessibilidade á natureza, mais sim o poderosissimo mimetismo dos lepidopteros.

Bravo! Mário de Sá-Carneiro. [↑ A <x> criação de lepidoptero é de campeão.] Mereces estátua.

Um critico nosso historiando “Orpheu” diz acertadamente não <haver> ter havido noutros paizes similar da violencia com a qual <ecol> eclodiu entre nós a vanguarda da modernidade em “Orpheu”.

Pois medite-se esta violencia na “apagada e vil tristeza” onde ainda é necessário morrer para ser ouvido depois. Que o Estado seja o que archive, é-lhe devido. Mas que archive. Se faz fâvor.

[←Antolhos: peças de couro ou outro material nas cabeças das bestas, para que não pos-sam ver para os lados, tão sómente para a frente e para baixo].

ANSA-L-111-015-14

Fraqueza nossa.

Constantemente acontece indignar-nos actuação de outrem manifestamente hostil a' nossa pessoa. Das vezes que decidimos ~~re~~ ripostar, na grande maioria dos casos não tinha havido sequer conhecimento do que realmente se havia passado.

A memória vem esburacada, salpicada de esquecimento.

Mas quando se trate de Director de Imprensa, está invenção a que foi dado pôr fim a figados pessoais a mostra, a memória assim simplificada não pode deixar de ser contabilidade a qual responde depósito bancário.

"Antolhos (~~de~~ nas enciclopedias) são peças de couro, ou outro material, nas cabeçadas das bestas, para que não possam ver para os lados, Tão somente para a frente e para baixo."

Este Director de diário da capital de Portugal, foi proposto e consagrado "o Príncipe dos Poetas Portugueses" naqueles dias próximos do dia em que Mário de Sá-Carneiro se suicidava.

~~É~~ O lepidoptero que matou o poeta.

Fim da história autentica. ^{Mário}

Ah ia-me esquecendo. Lembra-se quando me bre-
 quentou do que eu tinha mais medo? Respondi logo: da
 estupidez. E o Mário disse: -Assim não vale: o Amada
 já sabia isso de cor.

Fig. 8. MS p. 14^r (ANSA, L111-015).

Constantemente acontece indignar-nos actuação de outrem manifestante hostil á nossa pessoa. [↑ Fraquesa nossa.] Das vezes que decidimos <ao> ripostar, na grande maioria dos casos não tinha havido sequer conhecimento do que realmente se havia passado.

A memoria vem esburacada, salpicada de esquecimento.

Mas quando se trata de Director de Imprensa, esta invenção a que foi dado pôr fim a fígados pessoais á mostra, a memória assim simplificada não pode deixar de ser contabilidade á qual responde depósito bancário.

“Antolhos (<diz> nas enciclopedias) são peças de couro, ou outro material, nas cabeças das bestas, para que não possam ver para os lados, tão sómente para a frente e para baixo.”

Este Director de diário da capital de Portugal, foi proposto e consagrado o “Principe dos Poetas Portugueses” naqueles dias próximos do dia em que Mário de Sá-Carneiro se suicidava.

<Foi o> [↑ O] lepidoptero <que> matou o poeta.

Fim da história autentica.

Ah ia-me esquecendo. Lembra-se [↑ Mário] quando me perguntou do que eu tinha mais medo [↑ neste mundo]? Respondi logo: da estupidez. E o Mário disse: — Assim não vale: o Almada já sabia isso de cór.

ORPHEU 1915-1965

Traducción de Nicolás Barbosa López

Me ruegan que evoque el advenimiento de *Orpheu*. Acepto por aquél que me ruega. Si fuera otro no aceptaría como lo estoy haciendo. Acepto porque el poeta me lo ruega. El poeta Alberto Serpa.

Me está visceralmente prohibido el modo de identidad cuando trato de gente. Y el mismo modo cuando trato de arte, pues es el único por el cual me presento en público.

Por fortuna, aún hoy desconozco la identidad de los inolvidables compañeros de *Orpheu*.

Permítanme recordar algo a propósito de la identidad. Le pedí a Max Jacob que me presentara a Constantin Brâncuși. Estaba en el Impasse Ronsin²⁰⁴, y su taller era una increíble penumbra de telaraña y pedazos de madera, sobre todo pedazos de sillas. El entusiasmo por conocer en persona a Brâncuși me confundió. A tal punto que mis primeras palabras fueron éstas: *Êtes-vous Roumain* ?²⁰⁵ Y su mirada penetrante de inmediato respondió: *Célà vous-dit quelque chose* ?²⁰⁶

En últimas, todo esto conducía hacia el encuentro de mi forma de ser.

Los inolvidables compañeros de *Orpheu* fueron míos precisamente porque nosotros compartíamos una misma no-identidad, el mismo rechazo común que la vida nos propinaba. No teníamos absolutamente nada más en común. Estábamos reclusos en la misma celda de la misma prisión.

Entre nosotros existía el mismo malestar de la impertinente presencia de quienes están encerrados en la misma celda, en la misma no-identidad. En realidad éramos muy extrañamente diferentes unos de los otros, y todos estábamos suspendidos del mismo hilo: nos hacía falta un territorio. Y así nació lo profundo de la palabra compañero.

¿Lo que nos reunía era arte? Sí. El Arte era la solución. Nuestra solución común. Era lo neutro entre nosotros.

El arte es acompañante, y neutro como acompañante, mientras que el compañero sería acompañante neutro también, y también el portador de plenitud, y por consiguiente portador también de la atmósfera de esta accesibilidad.

Nunca aconsejé a nadie. Pero a nadie dejé de advertir que supiera sacar provecho de los compañeros que hizo un día. La casualidad de esos compañeros es lo que menos se entiende como algo casual. Son ellos y no otros los compañeros

²⁰⁴ Nombre de la calle en París donde el escultor y pintor rumano Constantin Brâncuși (1876-1957) vivió y mantuvo su taller a partir de 1916. (N. del T.).

²⁰⁵ ¿Usted es rumano? (N. del T.).

²⁰⁶ ¿Eso le resulta familiar? (N. del T.).

que la vida nos da. El compañero es el marco firme donde uno puede retornar y retomarse constantemente en lo legítimo de su existencia.

En la frase trillada: tener un amigo es vivir dos veces, lo único trillado es la frase. No es un inmenso sentimentalismo lo que está en ella. Es un sentimiento vital: el afecto por el amigo.

Por amistad no se puede desear a alguien sino lo que sólo él puede hacer.

En el amigo es consecuente esa anhelada amplitud de todo aquél que en últimas se aprisiona solo. El amigo no sabe sino desear el deseo del amigo. Y esto está fuera de toda solución. No habrá magnánimo sino en el amigo.

El amigo procede neutro como acompañante que es, pero sobre todo procede sin juicios de amigo a amigo, y él tiene juicios, pero no los expone sino en lo que ambos tienen en común, en el umbral de la plenitud de cada uno.

El amigo es el egoísta máximo de la mutua retribución.

En realidad la condición *sine qua non* de la amistad es la no-identidad.

La facultad de confiar es categoría humana.

No hay alegría sin confiar.

La alegría es lo más serio de la vida. No hay alegría sino del éxito de que hayamos confiado.

No se dice ser alguien en quien se confía. Se dice ser alguien con quien se confía.

Es poder orar.

No hay monólogo del confiar.

Es un diálogo con otro que entablamos sin saberlo.

Vamos a la realidad. Vi el primer síntoma de lo energético que está en la palabra alegría al observar que mis compañeros eran precisamente gente muy diferentes a mi persona e intimidad. Inaccesibles. Ellos y yo.

Eso que parecía un distanciamiento irremediable en últimas fue la causa de que me naciera alegría.

Ninguno de nosotros era un espécimen de estandarización. Éramos tal y como nacimos antes del mundo. Incluso antes de ser primarios.

Que cada uno fuera la única fortuna de este mundo, de esta existencia, de esta vida, parece un alineamiento de palabras sin sentido. Así le parecerá a quien no confíe en la alegría.

Por más extrañamente diferente que cada uno es de los demás, todos sienten la necesidad de "decirse" a otro.

"Decirse" a otro no es pluralidad. Sólo uno sabe lo que "se dice". Ambos saben que el "decirse" aún no está hecho. Se ve que no está hecho allí, en la plena confianza del otro. Pero se ve que en ella progresa.

Aquél que recibe lo que otro “se dice” no tiene nada que ver con lo que él realmente “se dice”, pero en su totalidad recibe lo que necesita, como “decirse” a sí mismo.

Aquél que “se dice” y aquél que lo recibe ignoran absolutamente en el otro el tesoro que entre ambos intercambian.

Cuando se me rogó que evocara los días de *Orpheu* no recordé sino compañeros, amigos, poetas, sí, poetas, cuyas categorías en el arte no vienen al caso, no las sé, no me acompañan, nunca lo hicieron, y de ellos sólo sé que mi camino pasa con el de ellos al mismo tiempo y espacio, y no tengo otro calendario que el de ellos mismos para la terapia de revisar y contar mis propios pasos y umbrales.

Comienzo por Fernando Pessoa.

No recuerdo haber estado jamás con Fernando Pessoa y alguien más. O lo recuerdo vagamente. Sólo me acuerdo de haber estado años con él sin que nadie más estuviera con nosotros. El poeta Américo Durão recuerda que yo era el único de *Orpheu* que se tuteaba con Fernando Pessoa. Le tengo un conmovido agradecimiento a este testimonio público de este poeta, más aún porque debo no haber sido el compañero más asiduo de Fernando Pessoa, y el hecho de que los de *Orpheu* no se tutearan vuelve bien significativo lo de su abierta recordación. Hay un imposible verificable salvo por el poeta.

Le debo a Fernando Pessoa (repito: por primera vez en mi vida) la alegría de ver en otro la oposición y no nuestro acostumbrado y ajeno contrario. Gracias, Fernando. Aquí no hay por qué agradecer. También lo sé. Disculpen. Es afecto. Cariño.

De una y otra parte, en ambos no había nada de contrario puesto que ninguno dependía de esas clasificaciones engendradas a título social para el sosiego y la comodidad de unos tantos. No. Éramos poetas. Perdón: nos presentábamos como poetas. Antes de ser buenos o malos poetas ya ambos bebíamos el delirante veneno de no pertenecer a nada y estar aquí. Así que partíamos desde el respeto muy profundo por todo aquello en que los otros participaban forzosamente en la vida cotidiana. No tener este *forzosamente* era nuestro sello de poetas. Pero para hacer que se entienda mejor el sello, diré que esta excepción que significa poeta tiene lugar en la nomenclatura social y en la misma palabra que está atrapada en la palabra desclasificado.

Fue en este momento que le di a Fernando Pessoa un pequeño papel muy doblado y que doblé aún más frente a él. Lo desdobló con el mismo cuidado con que yo lo había doblado y leyó: “Nos guste o no, nosotros (los artistas) estamos muy lejos de pertenecer a la comunidad”. Firmado: Cézanne.

Si alguien pudiera escuchar lo que dos poetas se dicen a solas, eso que no los vincula sino a ellos por lo que cada uno es como poeta, resultaría un caso tan anómalo que daría para llamar a la policía.

Lo que dos poetas se dicen a solas es como transvasarse uno en el otro, de modo que lo que a uno le falte del otro más lo que de suyo ya tenga se convierte, en últimas, de uno sólo.

Lo que importa en un poeta es que la obra sea innegablemente suya. Es decir, el “decirse” él a otro y otro decirse a él es suyo.

Éste es el juego de conversar.

“El arte de conversar le ha servido a más gente que todas las artes liberales”, Baltazar Gracián. Lo que circula sin variación entre ambos no es de ambos, es propio y distinto en cada uno.

¿A cuál otra especie de curiosidad sino ésta puede alguien aludir al pretender que se le recuerde el comienzo de *Orpheu* hace cincuenta años?

Todo homenaje, incluso en el mejor de los casos, nunca puede dejar de ser sino un desastre. Que se le dé a quien lo merezca la corona de laureles. Y cállense, pues fue él quien habló.

Homenajear no es sino la conveniencia de quien homenaja en determinado engendro social. El que homenaja es quien en últimas se homenaja o se instruye tarde.

Pero homenajear lo que en vida es desclasificado y que sólo la victoria perdona, desclasificado socialmente pero socialmente premiado, es algo que no se entiende sino porque pone en evidencia que algo no está bien.

Y aquí la paradoja parece de Zenón: el poeta es situado fuera de lo social, fuera de la República, y el mismo Platón dice también que al poeta le incumbe ir al encuentro de los arquetipos originales. ¿Son así de diversos y antagónicos social, República, Poesía y arquetipo?

García Lorca y yo tuvimos la oportunidad de desayunar juntos todos los días por más de un mes. Un día, ya en la calle, un joven delgado como acero de navaja se dirigió a Federico. Le tocó el pecho con el índice y sentenció: ¡Tienes que hacer arte social!

— ¡¿Arte social?! Federico espetó un escupitajo que no tenía y lo escupió hacia un lado: El arte es lo social.

Hasta la llegada de críticos e historiadores de arte yo nunca había sabido, por años y años, sobre la familia y si Fernando Pessoa era rico o pobre o ninguna. Esto no había surgido nunca, por años y años, en nuestra mesa común de café.

Y un día recibí en Madrid una carta de Lisboa: “Ayer en la Calle de la Plata alguien llamaba a Almada. Miré por todas partes y no vi quién pudiera ser. Insistían. Al fin alguien sacaba la cabeza peligrosamente fuera del tranvía. Terminó

bajándose a una velocidad límite sin poder frenar la corrida a la que la velocidad lo obligaba. Fuimos al encuentro uno del otro.

— ¿Y nuestro Zé²⁰⁷? — Dijo él.

— Está bien.

— Estoy atrasadísimo.

Era Fernando Pessoa.”

Francamente, ¿esto le interesará a alguien en el cincuentenario de *Orpheu*? Pues es una de mis más valiosas condecoraciones de poeta de *Orpheu*.

Pues éste era el hombre a quien debo haber encontrado por primera vez, alguien absolutamente diferente de mí mismo, y sobre todo, totalmente opuesto a mí. Hasta él todos siempre fueron en algún momento parecidos, no-parecidos, afines, contrarios a mí. Él era mi opuesto. Nos era imposible sentir envidia uno del otro. Ni siquiera cambiábamos el hecho de que él fuera un auditivo y yo un visual.

Un día entré al café (Martinho da Arcada). Tan pronto entré me dijo:

— ¡¿Qué fue, Almada?!

— ¿Qué fue de qué?

— ¡Cómo está!

— Estoy indispuerto.

Comenzamos la conversación, es decir, nuestro juego de que él fuera siempre aquél a quien yo venía a “hablarme”. Él no era de charlas pero hoy me interrumpía sin cesar.

— Pero dígame qué le pasa. ¿Qué fue?

— Ya le dije: estoy indispuerto.

— Me está asustando. Tengo un médico amigo aquí cerca.

— Estoy indispuerto. Muy indispuerto. Eso es todo.

— No le cuesta nada ir. Él incluso simpatiza con los poetas.

En ésas de repente estalla una tremenda y memorable tormenta. El Terreiro do Paço en seguida quedó unido al río Tajo. Lluvia y más lluvia ruidosa, viento, relámpagos, truenos, sin parar. No me contuve y fui hasta la puerta. Grité hacia fuera:

— ¡Que vivan los rayos! ¡Que vivan los truenos! ¡Que viva el viento! ¡Que viva la lluvia!

Cuando regresé a la mesa, él ya no estaba. Pero había un pie debajo de la mesa. Era todo él. Lo jalé. Pálido como un difunto transparente. Lo levanté. Inerte si no muerto. Lo acomodé para que se sentara y se apoyara boca abajo sobre la piedra de la mesa.

¿Quiéren otros además de estos dos recuerdos?

Francamente, ¿esto le interesará a alguien en el cincuentenario de *Orpheu*?

²⁰⁷ Hipocorístico de José. En este caso se trata de José de Almada Negreiros. (N. del T.).

Los demás compañeros de *Orpheu* también iban reclamando el título de diferentes de quien quiera que existiera, al tener contacto con todos.

¿Lo que se conmemora no es la puntería que *Orpheu* tuvo desde el primer momento?

Los queridos compañeros de *Orpheu* no están todos en los dos números publicados incluyendo el tercero casi impreso en su totalidad²⁰⁸.

Habrà quien insista en que *Orpheu* fue el comienzo de una coyuntura de las letras cuando en últimas ya era la consecuencia del encuentro de las letras y de la pintura. De hecho era la primera vez que eso sucedía en Portugal desde nuestro siglo XV. Entre tanto, las letras tenían afición por la pintura, y la pintura tenía afición por las letras, y a medida que se diluían las fronteras, el encuentro de las letras y de la pintura estaba casi por suceder, y de este modo la única posibilidad de encuentro les era arrebatada.

Cinco siglos después *Orpheu* realiza el segundo encuentro portugués de las letras y de la pintura.

De los dos grandes poetas de *Orpheu*, uno es de las letras y otro de la pintura: Mário de Sá-Carneiro, Amadeo de Souza-Cardoso.

Mário, el Ícaro de *Orpheu*, como bien lo dijo David Mourão-Ferreira.²⁰⁹

Amadeo, “el primer descubrimiento de Portugal en el siglo XX”, según el catálogo de la Exposición Amadeo de Souza-Cardoso, 1918.

Si Sá-Carneiro, el gran aliciente de todo *Orpheu*, parecía proceder de la pintura, veía perfectamente por dónde se estaba abriendo el camino y hacia dónde iba. Lo veía nítidamente, como ningún otro, y ditirámbicamente. Que se mata por no poder esperar o por la desesperación de que se disipe el “casi”²¹⁰. Recuerdo ahora mismo el frenesí del entusiasmo (¡para ya, para ya!) con el relato que le hice de la filosofía de la pintura hecha por Leonardo da Vinci. Me compró una colección de postales con todas las condecoraciones oficiales portuguesas en relieve y a color.

Amadeo viaja a París, pero gravita acá. Es una presencia de pintura que en Portugal debía estar oficialmente en el orden del día todos los días. Murió justo

²⁰⁸ De la revista trimestral *Orpheu* se lograron publicar dos números en 1915. El tercero se proyectó entre 1915 y 1917, pero se quedó en pruebas tipográficas y no se publicó sino hasta 1984. Es decir, ni Almada Negreiros ni Fernando Pessoa, dos de los mayores colaboradores, alcanzarían a ver el tercer número en vida. (N. del T.).

²⁰⁹ Este escritor portugués (1927-1996) escribió un ensayo titulado “Ícaro e Dédalo: Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa”, en el cual comparó a Sá-Carneiro (quien se había suicidado en 1916) con Ícaro, elaborando una metáfora del poeta que muere heroicamente por desafiar el Sol. (N. del T.).

²¹⁰ “Quase”, en español “Casi”, es uno de los poemas más fuertes de Mário de Sá-Carneiro. (N. del T.).

antes de que se inaugurara su exposición previa, firme e iluminadamente anunciada.²¹¹

Pero el encuentro de las letras y de la pintura tenía aquí el vértice de la pirámide bien ubicado en Mário y Amadeo. La base de la pirámide era Fernando Pessoa.

Siempre quedará por saber por qué otro pintor de *Orpheu*, Guilherme de Santa-Rita, “el Guilherme Pobre”, como él quería que fuera, no tuvo su altura celebrada como los otros que habían cruzado los mismos umbrales. Él ya la había alcanzado. Su caso merece ser cotejado con el de uno de nuestros poetas más grandes, Bocage, que dejó en el vulgo bromas que no hizo. Corté relaciones personales con aquél que sólo buscaba la notoriedad de andar por ahí brillando en sus “historias de Santa-Rita”, para provocar carcajadas e ignorando lo que había de magistral en esas historias que estropeaba. Eso fue todo lo que quedó de uno de los ingenios más extraordinarios que he conocido en toda mi vida. De herencia perturbada. Que él fuera sólo ingenioso en últimas era su genial coherencia.

Santa-Rita, Amadeo y yo hicimos el pacto de estudiar los famosos paneles, lo cual avaló los conocimientos anteriores al encuentro de las letras y de la pintura. El sello de nuestro pacto fue cortarnos el pelo con una navaja de barbero. Cuando el pelo aún no había terminado de crecer, Santa-Rita y Amadeo se separaron violentamente. Ambos murieron ese mismo año.

Raul Leal, nuestro filósofo apocalíptico y con quien el Marinetti político porfiaba para instruirse sobre su trascendental especulación del Súper-Estado.

Corté relaciones personales con dos compañeros de *Orpheu*²¹², primero porque osaron manifestar sus opiniones políticas, lo que era inadmisibile entre nosotros, poetas “por opinión”, que era bien distinto a “tener opinión”, es decir, “callar la opinión”, pero sobre todo porque ellos mismos manifestaron increíblemente su rechazo mental y físico hacia Raul Leal. Por lo demás, ambos compañeros eran los que menos eran *Orpheu*. Así me parece. No fue una sorpresa que fueran justo estos dos incontinentes de políticas quienes rechazaban a Raul Leal, el especulador de Política. Lo que sí tomó por sorpresa fue la indignación de que cayeran dos de una vez, pues esto ponía en tela de juicio la idea de fatalidad de grupo y las respectivas mayorías y minorías. Hacía pensar en la muerte de

²¹¹ Murió prematuramente a los 30 años, en 1918, víctima de la gripa española. Su muerte le impidió llevar a cabo una serie de exposiciones que había planeado, a lo cual Almada aquí hace referencia. (N. del T.).

²¹² Aunque no se sabe con certeza quiénes son estos dos colegas a los que Almada se refiere, podría tratarse de António Ferro y Alfredo Guisado, quienes cortaron relaciones con *Orpheu* por motivos políticos en 1915. Almada y Ferro fueron amigos hasta que este último comenzó a trabajar para el régimen de Salazar, al cual Almada criticó. Por otra parte, en 1953 Guisado aparece junto a Almada en una fotografía durante un evento de conmemoración de *Orpheu*, lo cual podría indicar que la ruptura entre ambos no habría sido definitiva. (N. de T.).

Orpheu, pero *Orpheu* no iría a morir. Estos dos compañeros no terminaban de entender que *Orpheu* estaba destinada a acabarse pero que no iría a morir.

Éste fue el hecho decisivo para que *Orpheu* no fuera un grupo. Le era indiferente toda opinión política, religiosa, literaria, artística, filosófica, científica, siempre y cuando no se le "impusiera". Lo inadmisibles siempre fue que las circunstancias de uno influenciaran o satisficieran las circunstancias de todos. Como contrapartida, *Orpheu* daba para que en él estuvieran todas las circunstancias de los de *Orpheu* y las de quienes no pasaban por *Orpheu*. Si *Orpheu* era un grupo fue sólo por el bien imposible del monólogo que era.

Las personas están cada vez más avisadas, se dan cuenta de todo, menos de la época en que viven. Estamos en el siglo XX, en la época que no muere. Cuando no se ve sino la moda, ya es algo. La moda es el asomo de la característica. La característica es lo que hace la moda. La característica de nuestro siglo es la de la época que no muere.

Al evocar el advenimiento de *Orpheu* se ve lo que en él escandalizó por ser coyuntural. Sólo escandalizó que fuera de otra manera que la habitual. Pero la actitud humana que esta "otra manera" implicaba se escapaba clamorosamente del escándalo. Decían "escándalo" para referirse a esta otra manera, cuando lo escandaloso dormía hacía mucho acomodado en un estancamiento habitual.

Hay dos escándalos: el premeditado, forzoso, decidido, a la Cristo, y otro estancado, cadente, abismal. El que expulsa mercaderes del Templo, y los de los mercaderes en el Templo.

Evocar el advenimiento de *Orpheu* es escribir nuestro romance histórico actual con los personajes auténticos y sin ficción posible.

Fernando Pessoa, proveniente de la revista *Águia* y a continuación creador del "paulismo", (*Paludes*, André Gide) antes de *Orpheu*. Hoy su nombre es universal. Su incomparable genialidad es remanente del momento inicial de *Orpheu*, cuando ensaya en los heterónimos su único escape hacia la modernidad.

Toda repercusión de su obra no es sino perfectamente legítima. Pero la repercusión se ha quedado atrás. Basta que él esté suspendido en el tiempo. Basta este significado de su obra. Apresuren su repercusión. Él es el alto ejemplo declarado de aquél que ya ni siquiera puede ser él mismo. Él es al mismo tiempo el precursor y el mártir del "hombre estar". Es el mismo caso de Mondrian en la pintura. Ambos atrapados entre el allá y el acá.

Cuando la secuencia milenaria y secular de las coyunturas, del día a día de las coyunturas, se detiene por agotamiento en el siglo XX, al fin se agota la idea discursiva de agarrar en la mano tiempo y hombre, porque ya en últimas la cosa estaba lista, el caso ya en últimas estaba al desnudo: el hombre y su día. Ya al fin se pueden agarrar el tiempo y yo.

La obra de Fernando Pessoa es del hombre que no carga consigo su día. Y él no va tras nada más que eso. Por consiguiente, en vez de obra es advertencia. Es en

últimas lo profundo mismo de toda la obra: la plenitud del autor no es posible, éste la pone en su obra. El autor pasa en limpio la agenda del día que no tuvo y era suyo. Y mete la página de la agenda en el maletín. El maletín (=el malo más tin). Es decir, pasa de haber nacido animado a ser algo neutro. Neutro y mágico.

Es lo que ocurre en *Orpheu*. *Orpheu* representa lo que somos los de *Orpheu* todos juntos. Y ¿qué quedó impreso en los números de *Orpheu*? Algunos garabatos.

De modo que, pedirle a uno de los de *Orpheu* que haga a la vez de Sibila y de Oráculo de lo que es *Orpheu* es garabatear otra vez, otra vez lo mismo. Y otra vez más. Otra vez eso de garabatear. Otra vez eso de enterrar y de desenterrar. Otra vez enterrarlo todo y otra vez desenterrarlo todo. Con una señal cada vez del lugar donde quedó lo de enterrar y lo de desenterrar.

Fernando Pessoa, literato erudito en la gran acepción de estas dos palabras, su versatilidad poética recorre mundo como lenguaje de modernidad que es, pero esta modernidad está más en su estilística poética que en ser moderno la índole de su poética. Se diría que su adelanto de oficio es anterior a la existencia ramplona que él preveía que formara parte de su adelanto. O en todo caso ya no será necesario el adelanto cuando se constate lo ramplón que era previsible.

La colaboración de Amadeo quedó en las fotografías de cuadros suyos para *Orpheu-3* que tengo en mi poder.

La colaboración de Santa-Rita fue remitida a *Portugal Futurista*, revista que fue aprehendida por la policía en la puerta de la tipografía. Por mi culpa: palabrotas airosas.

Además de Amadeo, en *Orpheu-3* colaboraban Fernando Pessoa con el muy extenso "Paso de las horas", con la dedicatoria: "Almada, no imagina cómo le agradezco el hecho de que usted exista", y José de Almada-Negreiros con la muy extensa "Escena del odio", dedicada a "Álvaro de Campos, la dedicación intensa de todos mis avatares".

Un día, en los "Hermanos Unidos", Fernando Pessoa había recibido un poema titulado "Oda triunfal". No sabía si era de un portugués o de un gallego que sabía bien portugués. Me lo dejó leer. Tras los primeros versos salté sobre la mesa hasta el último verso. Me bajé y le dije a Fernando Pessoa: Álvaro de Campos, le pido encarecidamente que cuando encuentre a Fernando Pessoa le dé un buen puntapié en el culo de mi parte.

El ingeniero Álvaro de Campos había pasado con distinción.

¿En realidad esto le interesará a quien le interese *Orpheu*?

A propósito: una emisora portuguesa de radio, a la cual le estaba muy agradecido, me solicitó una entrevista cuya última pregunta era justamente sobre *Orpheu*: ¿Qué considera más extraordinario en ese movimiento llamado del grupo

de *Orpheu*? Respondí: De extraordinario no veo sino que nuestros encuentros personales entre compañeros de revista hayan sido un movimiento.

La emisora sacó del aire mi última respuesta. En su lugar abrió desmesuradamente el sonido y, por como se oía, parecía algo deliberado. No era la entrada a comerciales. Era la astucia o indignación de quien no cae en engaños. Creyeron una vez más que se trataba de una artimaña. ¡Vaya, qué desastre! Me quedé solo, muy agradecido, como antes. ¿Al menos la emisora sabe si su público opinaba lo mismo? Pues mi respuesta tenía el mismo sentido que aquí incluyo en mi libro, sin terceros.

Pero *Orpheu* tiene supervivientes. Además de los que quedan de *Orpheu*, toda nuestra otra gente le sobrevivió. Y ¿dónde está toda nuestra gente? Una pequeña parte de ella está de visita turística en *Orpheu*. Y aún no le han disparado.

Éstos, nuestros días del siglo XX, éstos, nuestros días tan deseados, premeditadamente perseverados desde la antigüedad hasta ayer en la noche, aún permiten respirar gases anteriores. Pues el turno de la gente ha llegado. Tan a tiempo que casi ya ni estorban los que no llegan a Tiempo. Quienes se han salvado de las coyunturas son, en efecto, tardíamente incapaces de desgastarse.

Me ruegan que le recuerde al público acerca de *Orpheu*. Tomo el ruego por insolencia. Me niego. La comunicabilidad no es como les parece que se hace. De *Orpheu* todo quedó guardado en el panteón de la familia. Me niego a visitarlo en público. Me niego terminantemente. Ya no tiene que ver conmigo eso de la misma hora y día en que allí estuve. Y no es por haber estado allí. No. Es sólo por el hecho de que estuve. Estuve a propósito. Fue allí el lugar que escogí para mi vereda. Y la prueba de que estuve es esta dedicatoria de Fernando Pessoa “al Bebé de *Orpheu*” cuando había otros menores que yo.

Hasta este momento no he dicho sino que *Orpheu* había sido nuestro encuentro actual de letras y pintura. Es todo lo que quería decir. Continuar redundaría en el mismo resultado de *Orpheu*. Ninguna generación post *Orpheu* se revela en el resultado de la pintura inseparable de su encuentro con las letras. *Orpheu* continúa.

Fallecidos Amadeo y Santa-Rita, se deshace el pacto de los paneles pero no la causa del pacto: saber dónde, cuándo y cómo lo firme de la pintura pasó a ser aquí portugués, o mejor, parte de la afinidad portuguesa.

Cuarenta años después del primer número de *Orpheu* uno de los suyos publicaba: los *Quince paneles de D. João I en la Batalla* Publicado hace cinco años, éste es el momento en que aún reina el silencio sin un pro ni un contra de los cerca de diez millones de metropolitanos portugueses.

¿Cuál significado doctrinario estaba olvidado y reservado hace cinco siglos en estos paneles para nuestra modernidad actual?

El sello de *Orpheu* era la modernidad. Si quieren, la vanguardia de la modernidad. Nuestra vanguardia de la modernidad.

Toda modernidad nace vanguardia. Es universal. La modernidad es nacional, lo que nada dice sin lo universal. ¿Cuál Universal?

Aquí está.

Lo Universal no es estatuto de nación ni de sociedad de todas las naciones. Sino la actitud humana que no cabe salvo en la persona individual.

Éste es el significado de portugués. Fue encontrado en la composición de pintura de paneles cinco veces seculares y de la que nunca había habido noticia hasta la restitución de los *Quince paneles de D. João I en la Batalla* sin documentación alguna, hace cinco años.

Las naciones no tienen contacto sólo en el intercambio de mercancías, sino sobre todo en el de sus afinidades especiales en lo mental y en lo sensible que comparten, las cuales serán el fundamento de todo lo social.²¹³

La modernidad no es una táctica para poner a cada uno dentro de una especialidad profesional en la máquina colectiva que funciona de modo social. Por el contrario, es precisamente la justicia de la especialidad que es la misma presencia nacida en cada uno. Ésta es la especialidad nata, y sólo ésta, que va a edificar y afinar naturalmente la máquina social.

La especialidad de profesión no hace sino cubrir la especialidad nata.

Toda modernidad lucha contra la subordinación, contra el soborno de la persona humana por lo forzoso de su posición en el cuadro social.

La máquina social está creyendo por completo que la unanimidad puede distribuir especialidades individuales vitalicias. ¿Se llaman vitalicias hasta la jubilación?

Toda unanimidad que no aguardó la plena actitud humana de cada especialidad nata tiene sus días contados. Porque lo imprevisible de que cada uno sea el único portador es el único combustible que se enciende en lo mundial y en lo universal.

En el mejor de los casos de posición social, en su inversión falta justo el don natal de especialidad en la comunicabilidad, en fin, falta lo propio en lo propio que enarbola la posición social. La máquina automática sólo le sirve a la social, es decir, sucedáneo falso²¹⁴ de la máquina social de las especialidades natas.

¿Merece llamarse máquina social el ídolo que arranca ojos natos, estos ojos que son el organismo mismo del único milagro de este mundo: cada uno de nosotros?

²¹³ Almada incluyó un pasaje posterior en el que profundiza sobre los paneles, pero en su maqueta de este texto sólo la dejó marcada con un asterisco. (N. de T.).

²¹⁴ Almada utiliza el término alemán *Ersatz*.

Entre todas las modernidades seculares, la nuestra parecería ser la última. No por venir después de todas. ¿Qué enredo es ése de modernidad y modernidad y modernidad todo el tiempo, e incluso otra modernidad?

Si esto fue forzoso, listo, fue forzoso y ahora dejó de serlo. Ahora es la última modernidad. Ninguna otra, no habrá ninguna otra. Queda ésta. La última. Ésta, ahora, es perfectamente la primera de todas las modernidades, la adivina, cuando la profesión no tenía siquiera noción de venir a serlo, y cuando cada uno era lo especial de cada instante.

Sin ilusión, la modernidad del siglo XX consiste en que la profesión no agote tiempo de la especialización personal. Y hoy que se multiplican las especialidades profesionales, no tengan duda, es éste mismo el camino para que lleguemos a tiempo a la especialidad natal de cada humano. Ésta, que es la única fortuna del mundo, y que en esta modernidad final, ésta del siglo XX, va estando en el orden del día.

La modernidad consiste no tanto en vaciar nuevamente todos los saberes, sino en poner varios saberes en cada coherencia personal.

Lo relativo de cómo los varios saberes se organizan en cada coherencia individual, en su irreplicable permutación matemática, es incomparablemente mejor dádiva general que todos los varios saberes juntos.

Ejemplo:

La arqueología, o mejor, los arqueólogos disputan si las primeras señales del hombre fueron las geométricas o las naturalistas. Antes de que decidan parece extraña la duda, la incertidumbre, la vacilación. Pero lo que a este respecto nunca se vio escrito ni nunca se oyó dicho fue lo siguiente:

Que el auge de una edad de señales geométricas coincide justo con el auge en la misma edad de figuras naturalistas.

En efecto, esto es más flagrante en las edades más completamente erigidas por la arqueología.

Y esto es lo que importa.

El conocimiento de dos saberes hace que cada uno de ellos pueda profundizar más.

Al hablar del arte de conversar, ya habíamos encontrado este fenómeno de que quien “se dice” se oye más a sí mismo en el otro que lo recibe, y éste que lo recibe también se siente más a sí mismo en lo que el otro “se dice”. Este don de lo simultáneo en el cual por uno se aclara el otro, y que el aclararse de éste es provocado por el otro que ignora todo lo que pasa.

Saber una cosa no significa necesariamente nada.

El cerebro tiene poder de recibir y de repetir, ambos automáticos, y puede además dejar incólume el entendimiento. Pero lo simultáneo de varios saberes que inciden en un solo saber arrastra involuntariamente en su automatismo al

entendimiento, empujado hasta el desenlace. Y de este modo el saber le da paso a la gente.

Hoy el mayor problema de la humanidad es el caso personal individual exclusivamente en sus dimensiones mental y sensible.

La susceptibilidad del automatismo mental y la de la mecánica sensible es el registro por donde lo particular (el individuo) llega o no a la plenitud de sus dones natales.

En el estado actual de lo social, de pueblos superiores a sus dirigentes, la sociedad ya está incriminada por lesa humanidad meramente a causa de la tardanza científica en los casos personales.

En el siglo XV, los portugueses se reencontraron con los antiguos Templarios; el modo humano de la continuidad se acomoda cada vez menos con el modo animal y exige cada vez más la seguridad de plenitud en cada particular.

Plenitud significa que lo funcional mental y sensible se ejerza en "libertad natural" como si el universo entero no tuviera otro espacio y tiempo salvo precisamente dentro de la complejidad personal individual humana. La coherencia mental y la sensible son inseparables y no existen sino en lo individual humano, y ésta es la que se va a proyectar en la comunidad como en un planetario, y no a la inversa.

La comunidad está conformada por gente que ha venido, y no de gente que la comunidad hace.

Lo social tiene que reiniciar lo social. Todo cuanto no sea la coherencia mental y la sensible, inseparables, de cada particular, no lleva a nada. Lleva. Lleva a la guerra.

Otro ejemplo:

La pintura moderna va admirablemente por escaleras cuya amplitud oscila constantemente entre lo geométrico y lo naturalista. Cada vez más geométrica, cada vez más naturalista.

¿Esto tendrá un fin? Es éste mismo: cada vez más geométrico, cada vez más naturalista.

Entre tanto la pintura moderna cubrió nuestro planeta de una modalidad a la cual llaman indebidamente arte abstracto. Unos sobreponen naturalista a geométrico, otros geométrico a naturalista, y quienes hablan sobre este ejemplo son los que prevalecen. Son pasos de oficio y no hay de qué privarlos en público. Simplemente: lo bello abstracto que está en lo geométrico y lo bello abstracto que está en lo naturalista se anulan por completo el uno al otro, y el resultado es sólo abstraccionista, es decir, no se decide por abstracto, geométrico, naturalista, u otro.

¿Qué significa esto?

Lo que importa es limitar lo que es de cada visualidad.

Cuanto más grande la posibilidad de limitación de una visualidad, tanto más grande su recurso a lo relativo de lo simultáneo con otra limitación de visualidad.

Geométrico y naturalista no son dos pintores. Son dos visualidades de la pintura. Son los dos momentos del pintor.

Pintura es la simultaneidad de dos opuestos, lo geométrico y lo naturalista, ya sea su resultado naturalista o geométrico.

Otro ejemplo:

Dicen los textos antiguos (o los copistas) que los pitagóricos estaban separados en “Acusmáticos y Matemáticos u Hombres de la Ciencia”. Durante decenas de años nunca entendí estas categorías. En últimas es simple: no son dos hombres. Son dos tiempos de la acción mental.

Acusmáticos y Matemáticos u Hombres de Ciencia son equivalentes a las palabras romanas que significan Arte y Ciencia, y el griego no tiene sino una palabra para ambas. Me parece profundamente significativo que haya una sola palabra griega para dos conocimientos que los romanos definían por palabras propias. Es decir, para los griegos esa palabra era binaria y allí lo binario está separado en dos palabras romanas. La antinomia.

Se trata de conocimiento. El conocimiento se da por binarios. Es un principio epistemológico no conocer sino la relación entre dos grandezas. La significación de grandezas es por limitaciones.

Acusmático es una limitación. Matemático u Hombre de Ciencia, otra limitación.

El modo de extender el conocimiento es ir estableciendo binarios de dos limitaciones, de dos grandezas, de dos opuestos, de dos antinomias: arte-ciencia, abstracto-concreto, geométrico-naturalista, etc. Antinomias.

Sólo ciencia o sólo arte, no son conocimiento. Su absoluto es arte-ciencia. Lo binario genera conocimiento.

Arte es anterior a Ciencia.

Ciencia es posterior a Arte.

Tanto Arte como Ciencia se vuelven cada una conocimiento, creando cada una sus binarios, sus antinomias, sus ismos.

La simultaneidad de estos saberes binarios conduce a y establece conocimiento.

Toda la modernidad no es sino una rememoración al revés de la simultaneidad de estos saberes binarios.

De modo que una modernidad puede ser la última si se mantiene constantemente en la rememoración de la simultaneidad de los saberes binarios.

Otro ejemplo:

Una característica de *Orpheu* (que llegó a ser hilarante) era la de atravesar una serie interminable de ismos. Y más interminable aún en la medida en que

Orpheu era el encuentro de letras y pintura, cada una con su serie interminable de ismos.

Esta característica de *Orpheu* es la característica misma de la modernidad actual.

Mientras que *Águia* no tenía sino un ismo, el saudosismo, *Orpheu* tenía tres ismos, creaciones de Fernando Pessoa: paulismo, interseccionismo, sensacionismo, además de los ismos que estaban ya generalizados mundialmente y los que habían sido creados de nuevo.

Aquí *Orpheu* ofrecía, tal como los primeros ismos en todo el mundo, lo mismo que había eclosionado poco antes en París: el encuentro de las letras y de la pintura. Este encuentro secularmente aplazado, este encuentro continuamente abortado.

Siempre que a sabios de renombre unánimemente instituidos confié en secreto estas consideraciones ya antiguas, me fueron recibidas con desdén, repulsivamente, con asco, y en el mejor de los casos, aprovechadas sin reconocimiento del origen.

Estos ismos que se crean el Arte y la Ciencia, y las letras y la pintura para reencuentro de su ancestral encuentro, no son más que la imitación de la naturaleza, en la mecánica fisiológica de nuestros cinco sentidos: para que uno de los sentidos sea, es necesario que los otros cuatro estén.

Nuestra mejor facultad, la capacidad de abstracción, no podía brotar sino de la propia naturaleza física.

Fin.

3 (tres) vocablos

injuriosos en días de
 “ORPHEU”
 literatura
 botas de caucho
 lepidóptero

3 (tres) vocablos injuriosos habituales en días de *Orpheu*

- Botas de caucho** Primer vocablo injurioso en los inicios de *Orpheu*. Creación portuguesa del caricaturista Cristiano Cruz, Cristiano Sheppard Cruz, como registra su nombre completo, de la 1ª exposición de los Humoristas Portugueses (1912), la cual fue la primera piedra de nuestra vanguardia de la modernidad. Nota: En todos los países de Europa los humoristas (dibujo y viñeta) fueron los lanzadores de la primera piedra del ARTE MODERNO, la posimpresionista. “Botas de caucho” significa... Sólo los “botas de caucho” ignoran su significado.²¹⁵
- Literatura** Vocablo injurioso. Creación francesa (parisina). Se ignora si esta creación es de los literatos mismos o de los pintores. Se le llamaba literatura en general a cualquier texto escrito o dicción impecable, gramatical y sintácticamente compuesto, que simulaba un concepto pero sin la propiedad de remover fibras cotidianas. Ejemplo: Amadeo de Souza-Cardoso y un conocido escritor estaban en Marão. El escritor describía el paisaje relatando una batalla imaginaria que se libraba a la vista de ambos. Al terminar preguntó: ¿Y usted qué opina? A lo que Amadeo respondió: PAISAJE.
- LEPIDÓPTERO** Creación de Mário de Sá-Carneiro. La más profunda de las tres creaciones de vocablos injuriosos habituales en días de *Orpheu*. Lepidóptero simula con el vocablo mismo una palabra erudita con todo el fingimiento de individuar una categoría de excepción. Mário de Sá-Carneiro fue más lejos: dio el ejemplo vivo del lepidóptero. Un acierto genial. Él mismo. Ahí lo tenemos todavía hoy (por fortuna, vivo), director de un diario de la capital de Portugal, cincuenta años después de la creación del vocablo lepidóptero. Esta creación es tan

²¹⁵ En portugués, “bota de caucho” es una manera coloquial de referirse a las personas retrógradas. (N. de T.)

afortunada que él no deriva de ninguna posibilidad filológica como en últimas parece. Lepidóptero no tiene nada que ver con la naturaleza. Aún así es perdurable. La ciencia actual se dedica a develar esta auténtica existencia que nada tiene que ver con la naturaleza. ¿No será que la naturaleza se ha prefabricado este subproducto para que se vea bien lo que ocurre cuando la naturaleza no está? En otras palabras: en la caída de Ícaro, lo que la provoca no es de ninguna manera su inaccesibilidad a la transnaturaleza, sino el poderosísimo mimetismo de los lepidópteros. Un crítico historiador de *Orpheu* dice acertadamente que en otros países no ha habido violencia similar a la que hizo estallar entre nosotros la vanguardia de la modernidad. ¿Acaso el crítico no vio que la violencia ya era la respuesta? ¿Respuesta a la presunta intrusión de nuestro estallido *Orpheu*? Que se medite esta violencia en la “tristeza vil y borrada” donde es necesario morir primero para ser oído después. Que el Estado sea el que archive, pues le es menester. Pero que archive. Por favor. Suele ocurrir que nos indignamos por la actuación de otro manifiestamente hostil a nosotros. De las veces que decidimos replicar, en la gran mayoría de los casos, no ha habido conocimiento siquiera de lo que realmente ha pasado. La memoria viene agujereada y salpicada de olvido. La memoria así simplificada no puede dejar de llevar una contabilidad por depósito bancario. Pero cuando se trate del Director de Prensa Diaria de la capital de un país, cuando se trate del Director de Prensa, esta invención debe terminar con la exhibición personal de las entrañas. “Anteojeras (en las enciclopedias) son piezas de cuero, u otro material, en las cabezas de las bestias, para que no puedan ver hacia los lados, tan sólo al frente y abajo”. Este Director de diario de la capital de Portugal fue postulado y consagrado “Príncipe de los Poetas Portugueses” en aquellos días cuando Mário de Sá-Carneiro se mató en París. El lepidóptero mató al poeta. Fin de la historia auténtica. Ah, y se me iba olvidando. Se acuerda, Mário, cuando me preguntó yo a qué le temía más en este mundo? en seguida: a la estupidez. Y Mário dijo: así no vale. Usted ya sabía la respuesta.

Fin de los 3 (tres) vocablos injuriosos en días de *Orpheu*.

Bibliografía

- BARBOSA, Nicolás (2015). "Epílogo", in *Orpheu*. Traducción de Ana Lucía de Bastos. Caracas: Bid & Co.
- CABRAL MARTINS, Fernando (2015). "Nota", in *Orpheu 1915-1965*. Lisboa: Babel.
- DIX, Steffen (2015) (org). *1915 – O Ano do Orpheu*. Lisboa: Tinta-da-china.
- DIX, Steffen; PIZARRO, Jerónimo (2011). *Portuguese Modernisms: Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*. Oxford: Legenda.
- GIRALDO, Alejandro (2015). *Orpheu: Una reedición*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- NEGREIROS, José de Almada (2016). *El niño de ojos de gigante: antología*. Selección, prólogo y notas de Sílvia Laureano Costa; traducción de Nicolás Barbosa López. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- ____ (2015). *Orpheu 1915–1965*. Lisboa: Babel. Colección "Labirinto".
- ____ (1965). *Orpheu 1915–1965*. Lisboa: Ática.

Autor in fabula: **Fernando Pessoa contista**

Jorge Uribe*

PESSOA, Fernando (2015). *A Estrada do Esquecimento e outros contos*. Edição de Ana Maria Freitas. Lisboa: Assírio & Alvim. 254 pp.

____ (2012). *O Mendigo e outros contos*. Edição de Ana Maria Freitas. Lisboa: Assírio & Alvim. 143 pp.

A faceta de ficcionista ou contista de Fernando Pessoa tem recebido, comparativamente com outras, menor atenção por parte dos leitores, nomeadamente dos críticos e editores. Não é comum que Pessoa seja identificado como um potencial contista com maior assertividade que como crítico ou como dramaturgo. Essa falta de atenção tem raízes num desconhecimento muito aprofundado de um corpus textual classificável sob esse género, junto com a falta de discussão acerca dos limites da categoria conto ou ficção aplicada à escrita pessoana.

A principal justificativa para esse estado das coisas poderia ser que boa parte da produção pessoana que caberia na denominação contos ou ficções breves se encontra no espólio em estado marcadamente inacabado e muito disperso, pelo que é possível que alguns editores não a tenham considerado matéria publicável, sobretudo antes de 1988. Isto é substancialmente diferente da consideração dada a outras partes da obra, embora estas também existam em estados marcadamente inconclusivos, como por exemplo muitas das páginas de esboços de ensaios ou artigos críticos que já foram reunidas, em mais do que um volume, como conjuntos de prosa crítica desde 1946 (cf. *Páginas de Doutrina Estética*). Quiçá, a diferença no trato crítico e editorial se deva também a uma noção de unidade e/ou autossuficiência que o leitor pode esperar que seja mais robusta respeito ao género conto do que em outros géneros, o que dificulta a comercialização das edições de textos muito fragmentários sob essa etiqueta. Em qualquer caso, a falta de visibilidade dos materiais associados a ficções curtas ou contos no espólio pessoano constitui uma lacuna editorial a ser preenchida, já que a variedade dos títulos que o autor projetou durante a sua vida e a produção que chegou a legar à posteridade nesse âmbito interessa não só por si mesma, mas também pelas suas implicações sobre a leitura de outras partes da obra, mais familiares a todos os leitores.

* Universidade de São Paulo (USP), bolsista de pós-doutorado PNPd/CAPES.

A mais importante exceção nessa lacuna editorial é o trabalho de Ana Maria Freitas, que nos últimos anos se tem empenhado em dar a conhecer ao público o Pessoa ficcionista. Este trabalho teve um desenvolvimento significativo em 2008, com a publicação de *Quaresma, Decifrador. As novelas policiárias* (Pessoa, 2008a), um avultado volume que apresentou um conjunto de novelas detectivescas inacabadas, todas elas parte de uma mesma série, visibilizando um aspeto amplamente desconhecido da produção escrita de Fernando Pessoa e das suas preferências de leitura. Apesar disso, talvez pela especificidade do subgénero, seria difícil para os leitores, tendo unicamente como referência esse volume, entender o lugar de relevância da faceta de ficcionista com relação ao todo da obra pessoana, ainda que essa denominação se manifeste muito oportuna para descrever o particular conceito pessoano de labor autoral num sentido lato, e a sua utilização permitiria abrir um debate sobre categorizações e hibridações de géneros literários, constantemente em crise na escrita de Pessoa.

Mais recentemente, Freitas tem preparado edições de carácter antológico de textos classificáveis como contos, sem delimitá-las a uma única subcategoria ou subgénero capaz de contê-los a todos. Dessa decisão decorre a não especificidade dos títulos *O Mendigo e outros contos* e *A Estrada do Esquecimento e outros contos*. O primeiro volume reúne doze ficções inconclusas, cinco das quais completamente inéditas, presumivelmente elaboradas por Pessoa entre 1909 e 1920, segundo defende a editora, embora a apresentação cronológica das mesmas não tenha sido assumida na edição. Na introdução, são apresentados argumentos que sustentam a parcial datação dos textos e é assinalado o modo como temáticas e recursos da arquitetura textual resultam transversais ao conjunto; por exemplo, são frequentes as especulações de carácter filosófico, nas quais uma personagem insuspeitada (um mendigo em “O Mendigo”, um eremita em “O Eremita da Serra Negra”, um bêbado em “Num Bar de Londres”, ou um presumível marinheiro em “A Perversão do Longe”), assume a exposição de um grandiloquente discurso instrutivo (Pessoa, 2012: 12). Procurando tecer pontes com outras partes da obra, Freitas afirma que nesse volume se trata sobretudo de “contos estáticos”, nos quais: “não existe conflito, nem sentimentos capazes de produzir uma acção, mas sim um processo de revelação das almas através das palavras trocadas” (Pessoa, 2012: 11). Esta descrição, que evoca diretamente os dramas pessoanos, dos quais *O Marinheiro* é um exemplo paradigmático, é um apelo para uma leitura participativa que transita por diversos géneros dentro da mesma obra. Este apelo, sugerido pela editora, estende a possível relevância dos textos editados, e note-se, ainda, que a descrição “revelação das almas através das palavras trocadas” é também uma possível descrição da dinâmica de acumulação textual com a qual Pessoa imaginou, e até certo ponto realizou, a publicação das suas obras heterónimas, num enleio onde cada individualidade se manifesta a partir de uma caracterização dramática do conjunto, encenando o chamado “drama em gente”.

O segundo volume, *A Estrada do Esquecimento e outros contos*, se apresenta como continuação do mesmo esforço editorial, embora não constitua uma sequência lógica do volume anterior. O título reúne vinte novas ficções consideravelmente fragmentárias – dezasseis das quais completamente inéditas até à data –, mas que ilustram, com maior clareza que o volume anterior, a diversidade da produção pessoana dentro da categoria ficcionista, ao mesmo tempo que permitem dilucidar alguns precursores para vários dos conceitos de narrativa cultivados pelo autor. Nesse volume reaparecem especulações filosóficas semelhantes às aquelas reunidas em *O Mendigo e outros contos*, como, por exemplo, “Uma Tarde Clerical” ou “A Perda do Hiato Nada”, mas também surgem textos que mais claramente correspondem a uma linha de desenvolvimento narrativo que teve como precursores Edgar A. Poe, O’Henry e Ambrose Bierce, todos autores que fizeram parte dos projetos de tradução pessoanos, sendo que os dois primeiros chegaram efetivamente a ser publicados em tradução nas páginas da revista *Athena*. Nessa linha, o conto intitulado “Uma Carta da Argentina” resulta de especial interesse ao apresentar alguns aspetos que podem ser relacionados com peculiaridades do estilo da carta de Pessoa a Casais Monteiro de 13 de Janeiro de 1935. No conto redigido por volta de 1914-1915 (cf. PESSOA, 2015: 12) um homem, que assassinou a sua mulher, explica a sua incomum visão da realidade, incluindo, sem que venha ao caso contar o seu crime, diversas considerações sobre o revelar-se a si próprio por meio da escrita e sobre o efeito que espera provocar em quem o lê. Ainda, o conto “O Vencedor do Tempo”, faz um reconhecimento explícito a H. G. Wells e oferece uma amostra de um Pessoa autor de ficção científica com algumas possíveis intuições de grande interesse.

Todos os textos publicados por Freitas são produto de uma cuidadosa leitura dos manuscritos e documentos autógrafos, sustentada por um conhecimento esmiuçado do espólio em termos abrangentes. Este conhecimento permitiu a reunião de componentes dispersos na atual arrumação dos papéis pessoanos, editados junto de listas de projetos e planos de desenvolvimento de alguns títulos, que oferecem um vislumbre do modo como Pessoa anteviu a publicação dos mesmos, mudando de parecer compulsivamente como era seu vício. Como assinala a editora: “[...] a planificação projectada não apresenta uma estabilidade organizativa” (PESSOA, 2015: 6), o que quer dizer que a adequação entre planos e desenvolvimentos identificados no espólio é relevante, mas não definitiva, sendo trabalho altamente interventivo do editor (re)construir continuidades a partir de indícios conflituantes. Como também assinala Freitas, alguns dos títulos reunidos possuem características comuns, dentre as quais a provisória subordinação a nomes de autores ficcionais tais como Pero Botelho, Vicente Guedes ou Bernardo Soares (cf. PESSOA, 2012: 8-11; 2015: 9-10). Porém, essa subordinação se apresenta instável, ocasional e desnaturalizada, visto que os títulos mudam de nomes de autor em diferentes ocorrências ou aparecem sem

nenhuma adjudicação, resultando inadequado fixar esse aspeto como padrão centralizante para uma organização dos textos. Como indica Freitas: “Nos contos de Fernando Pessoa, a atribuição a figuras criadas para a função de autores [...] é passageira e circunscrita no tempo. Depois de criados, os *alter-egos* são abandonados e os títulos dos contos transitam e evoluem, de projecto em projecto” (PESSOA, 2015: 15). Resulta de interesse discutir se esta afirmação poderia não ser válida unicamente no marco dos contos pessoanos e caracterizar, em termos gerais, a transitoriedade e funcionalidade da atribuição autoral na obra pessoana, e é uma das maiores virtudes das edições sob análise oferecer ferramentas e materiais para dita discussão.

O trabalho de Freitas constitui um alicerce fundamental para o melhor conhecimento tanto da faceta de ficcionista de Fernando Pessoa como da constitutiva interligação do complexo tecido que é a sua obra em termos abrangentes. O esforço é inaugural e por isso alguns aspetos poderão vir a ser reconsiderados em novas empreitadas editoriais à volta do mesmo corpus ou que persigam o objetivo de aprofundar ainda mais a faceta ficcionista de Pessoa. Isto sem mencionar as possíveis melhoras na leitura dos manuscritos pessoanos ou o acrescento de documentos pertencentes a algum conjunto antes editado. A datação sugerida por Freitas para alguns dos elementos reunidos, embora muito limitada, não deixa de ser de extrema relevância, porque é na compreensão de que algumas ficções são contemporâneas e implicativas da produção de outros textos pessoanos, que estes esboços inconclusivos ganham continuidade de significação numa leitura de maior fôlego. Em modo de exemplo, refira-se que “O Mendigo” é constituído por fragmentos de lições de um mestre insuspeitado, que expõem os fundamentos intelectuais de um olhar transcendentalista sobre a realidade, com múltiplos pontos de encontro com a *Weltanschauung* de Alberto Caeiro, ainda que por via contrária, sendo transcendentalista e não objetivista. Na sua edição, Freitas assinala que um dos fragmentos de “O Mendigo” se encontra num caderno datável de 1915 (PESSOA, 2012: 12) e, embora deixe a questão sem desenvolvimento, sugere que alguns papéis timbrados da firma Lima Mayer & Perfeito Magalhães, usados tanto na elaboração do conto “Num Bar de Londres” como em “O Mendigo” (cf. BNP/E3 27³F-11 e 12), apontam para uma data de elaboração mais próxima de 1913. Isto sugere um marco temporal para estabelecer o possível período de desenvolvimento de ambas ficções, fazendo-as contemporâneas da desvinculação de Pessoa da Renascença Portuguesa, da revista *A Águia* e de Teixeira de Pascoaes, e ainda da passagem para a configuração das obras de Caeiro, Campos e Reis. Na mesma linha, a elaboração de “A Perversão do Longe”, assinalada pela editora como sendo próxima de 1913, outorga uma relevância particular à linguagem ultra-simbolista que caracteriza essa narrativa e a aproxima de um momento fundamental da correspondência de Pessoa com Sá-Carneiro. Assim, a voz de um marinheiro entediado da viagem dos corpos pelo espaço geográfico sugere um

estágio de desenvolvimento temático do que mais tarde seria o contraste entre o *Opiário* e a *Ode Marítima* de Álvaro de Campos.

Nas edições aqui consideradas, o esforço de datação e projeção de interligações se limita a algumas das ficções editadas, e o exercício de associação no panorama mais abrangente de interconexões da obra é feito com uma cautela talvez excessiva. A organização cronológica, ou então a procura de assertividade a esse respeito, embora se mantenha dentro da especulação argumentativa, é um aspecto que poderia oferecer maior projeção ao esforço realizado em ambos volumes, facilitando ao leitor a possibilidade de transitar pela obra pessoana na sua evolução constante, característica do que Freitas afirma ser “[...] a fragmentariedade e a incompletude de uma obra sempre em progressão” (2015: 5). A cuidadosa análise das continuidades e sobreposições, que permitem localizar – no sentido de dar lugar – a um texto dentro de uma obra que opera como uma vasta rede de relações textuais, contribui na proposta de translação e tradução das particularidades dos autógrafos pessoanos, da contiguidade instável do espólio para a forma livro. Além disso, essas informações também poderão ajudar na melhor avaliação da inclusão dos textos em determinados conjuntos, precisamente na medida em que permitem tomar decisões informadas sobre determinados períodos de escrita nos quais os projetos tiveram vigência, sublinhando a sua adjacência com relação a outros projetos, alguns dos quais relativos a um contexto literário que excede o estritamente pessoano.

Neste sentido, e sem pretender diminuir o valor e importância das edições de Freitas, que certamente constituem o melhor e mais completo esforço feito até agora de ocupar-se de uma parte da obra pessoana de grande relevância que se achava quase completamente negligenciada, é importante assinalar que uma das ficções incluídas no volume *A Estrada do Esquecimento e outros contos* não pertence à categoria ficções pessoanas. Trata-se do título “O que fazia o bem”, que é em realidade uma tradução do poema em prosa “The Doer of Good”, redigido originalmente por Oscar Wilde (cf. WILDE, 1909: 210-211), do qual Pessoa projetou a publicação em português, junto com os restantes *Prose Poems* de Wilde. Até agora se conheciam quatro de seis dessas traduções, publicadas, em 2008 por Richard Zenith (2008). Portanto, fica agora em falta a identificação no espólio de um último poema em prosa de Wilde para verificar que Pessoa efetivamente concluiu dita tarefa. Esse acidente do critério inclusivo da antologia de Freitas tem um precedente que sublinha o tipo de dificuldades enfrentadas pelos editores pessoanos, mas que ao mesmo tempo enfatiza um aspecto relevante da obra como rede de relações intertextuais: numa edição de 2008 do *Livro do Desassossego*, Teresa Sobral Cunha incluiu como trecho do mesmo o começo de uma tradução pessoana do *De Profundis* de Wilde (PESSOA, 2008b: 234).

Os acidentes de inclusão equivocada são mais comuns do que se pensa na história das edições de Pessoa e servem sobretudo para alertar os responsáveis por

edições futuras e aos leitores. Contudo, neste caso o erro de inclusão veio melhorar, embora acidentalmente, um esforço editorial anterior: o da publicação das traduções pessoais dos *Poemas em Prosa* de Wilde, que tinha ficado incompleto e que agora se encontra menos incompleto, situação que talvez descreve com honestidade todo o esforço de conhecimento da obra pessoal a que podemos aspirar.

Bibliografia

- PESSOA, Fernando (2015). *A Estrada Esquecimento e outros contos*. Edição de Ana Maria Freitas. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (2012). *O Mendigo e outros contos*. Edição de Ana Maria Freitas. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (2008a). *Quaresma, Decifrador. As novelas policiárias*. Edição de Ana Maria Freitas. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (2008b). *Livro do Desassossego*. Edição de Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Relógio d'Água.
- ____ (1946). *Páginas de Doutrina Estética*. Seleção, prefácio e notas de Jorge de Sena. Lisboa: Inquérito.
- WILDE, Oscar (1909). *Lord Arthur Savile's Crime and Other Prose Pieces*. Leipzig: Bernhard Tauchnitz. [Exemplar da Biblioteca Particular de Fernando Pessoa 8-584].
- ZENITH, Richard (2008). "A importância de não ser Oscar? Pessoa tradutor de Wilde", in *Egoísta*, número especial, Casino de Lisboa, Junho, pp. 32-47.