

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontínuos@dirbi.ufu.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
CURSO DE HISTÓRIA

CAROLINA LUIZA DAMIANA CHIERATTO

A HETERONÍMIA DE FERNANDO PESSOA COMO EXPRESSÃO DA
MODERNIDADE

UBERLÂNDIA-MG

2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
CURSO DE HISTÓRIA

CAROLINA LUIZA DAMIANA CHIERATTO

A HETERONÍMIA DE FERNANDO PESSOA COMO EXPRESSÃO DA
MODERNIDADE

Monografia apresentada ao Curso de História da
Universidade Federal de Uberlândia como pré-
requisito para obtenção do título de Bacharel em
História.

Orientador: Prof. Dr. André Fabiano Voigt.

UBERLÂNDIA-MG

2010

CAROLINA LUIZA DAMIANA CHIERATTO

A HETERONÍMIA DE FERNANDO PESSOA COMO EXPRESSÃO DA
MODERNIDADE

BANCA EXAMINADORA

Professor Dr. André Voigt – Orientador

Professor Dr. Daivy Carneiro

Professor Dr. Alexandre de Sá Avelar

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus pais, Braz e Cristina, que sempre se sacrificaram por mim para que eu pudesse estar aqui, trilhando meu caminho acadêmico. Sou grata a eles, sobretudo porque apesar de algumas evidências contrárias, de alguma forma eles acreditam em minha capacidade e por isso até hoje não desistiram de mim.

À minha irmã Camila, que, além de ser uma profissional exemplar, resguardada a nossa profunda diferença de profissões, sempre mostrou saber o que queria e assim trilhou seu caminho sem grandes dúvidas. Confesso invejar suas certezas.

Agradeço ao meu orientador, André, primeiramente por ter-me “adotado” sem ao menos conhecer-me completamente. Agradeço-o por seus ensinamentos, fundamentais para este projeto, e por seu perfeccionismo que por vezes impediu-me o enfrentamento de uma banca examinadora; agora entendo o porquê e agradeço-o por exigir tanto de mim.

Agradeço aos professores David e Alexandre por aceitarem fazer parte desta banca; Creio que a presença de ambos e suas observações e críticas serão enriquecedoras para este trabalho e para outros tantos que pretendo produzir ao longo de minha carreira acadêmica.

Agradeço à professora Elizabeth que, neste convívio de um ano nas tensas disciplinas de praticas educativas, foi muito além de uma professora: ela foi quem me incentivou a ter força em momentos de descrédito com o próprio curso e em relação às minhas metas.

Agradeço também à professora Luciene por, no quinto semestre, um gesto seu me impedir de desistir desse projeto: me deu um marca páginas de Fernando Pessoa, incentivando-me a trabalhar com algo não tão simples.

Agradeço ao Nilton, que muito mais que meu namorado, sempre foi meu amigo e meu crítico, agüentando todas minhas crises, comportamentos nada legais e “neuroses”, aceitando meu jeito um tanto turbulento.

Aos meus grandes amigos de curso. João, que, com seu jeito nada convencional de ser e levar a vida, mostrou-me que não é mais um nessa multidão, e o quanto isso é

impressionante. Karina (KK), que com sua serenidade e calma (extremo oposto meu), sempre se comportou como uma grande amiga, oferecendo seu ombro em momentos difíceis. Fernanda (Fer), outra grande amiga que alertou-me quando precisei, elogiou-me quando mereci e sempre ofereceu sua ajuda e seus conselhos sem nada me pedir (Ah, e claro também porque somos *Greys Anatomy* maníacas). Cindoca querida, que abandonou os historiadores e juntou-se aos filósofos (você faz muita falta entre nós mocinha!) Brunão, que, apesar das gritantes diferenças em relação aos meus gostos e comportamento (sim, eu sei que você me achava estranha!), se aproximou de mim sem preconceitos. Guilherme, mais conhecido como “Cabelo”, primeira pessoa que, de fato, conheci em Uberlândia, que começou a conversar comigo sem saber que estaríamos no mesmo curso e que, apesar de estar distante de nossa turma, é uma pessoa incrível a quem um dia vou pedir autógrafo e de quem espero obtê-lo. “Mamãe Natalia”, que, apesar de não estar mais na UFU, foi uma grande companheira no início do curso, ajudando-me a passar nas disciplinas “Corredor 1 e 2” (na realidade, todos desta lista ajudaram-me a passar e também passaram nessas importantes disciplinas). Nadin (Nadson), que não é do curso de História, mas é considerado membro honorário por ser um grande e verdadeiro amigo!

A outros não menos importantes companheiros de curso como o Ludiel (Ludi), Bernardo, Mario, Alan, Meiriluce, Clara, Fernanda, Érika, Felipe, Leo, ao Grupo de Pesquisa de Literatura e a vários outros que, sinceramente, esqueci os nomes (sem ofensa, vocês sabem que eu não sou boa em guardar nomes!).

A toda família do meu namorado (Marilene, Luiz, Lazaro, Lazara, Marcio, Fátima, Rafael, Alessandra e Plínio) que de uma forma ou outra adotou-me como parte desta maravilhosa família. Aos meus amigos da minha cidade natal, que não fazem parte da Faculdade e estão afastados de toda minha vida acadêmica, mas não são menos queridos.

A todos os membros da equipe de “momentos etilicamente desafiadores”, que sempre marcam presença em festas da UFU e no Bar Verde, e honram nossa equipe.

E agradeço também a toda comunidade acadêmica da UFU e a todos que fazem parte do Instituto de História e que de uma maneira ou outra me marcou nesta jornada.

Como poderia me esquecer: A todos que fazem parte do lado “bunito” da sala!



FIGURA 1 – Fernando Pessoa. Autor desconhecido.
FONTE: http://palavradofingidor.blogspot.com/2009_04_01_archive.html.

“A literatura como toda a arte é uma confissão de que a vida não basta”

Fernando Pessoa

RESUMO

Este trabalho analisa as ligações entre a obra literária de Fernando Pessoa e a modernidade por ele vivida. Esta tarefa é realizada através do estudo do recurso literário da heteronímia trazendo consigo uma análise dos principais heterônimos, considerando suas peculiaridades e divergências.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 – APONTAMENTOS SOBRE FERNANDO PESSOA E SEU TEMPO.....	16
1.1 Sobre a (Des)necessidade de uma biografia de Fernando Pessoa.....	17
1.2 Sobre o tempo em que viveu Fernando Pessoa.....	22
CAPÍTULO 2 – QUESTÕES SOBRE OS HETERÔNIMOS, A HETERONÍMIA E SUAS LIGAÇÕES COM A MODERNIDADE.....	29
2.1 A Gênese dos heterônimos ou o dia triunfal de Fernando Pessoa.....	30
2.2 O dispositivo heteronímico ou o fazer artístico de Fernando Pessoa.....	42
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	53
ANEXO A – CARTA A ADOLFO CASAIS MONTEIRO.....	59
ANEXO B – CARTA A JOÃO GASPAR SIMÕES.....	67

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Fernando Pessoa. Autor desconhecido.....	06
FIGURA 2 – Fernando Pessoa ortônimo. Autor provável: Almada Negreiros.....	10
FIGURA 3 – Fernando Pessoa. Autor: Biraian.....	29
FIGURA 4 – Fernando Pessoa e seus heterônimos. Autor: Almada Negreiros.....	39
FIGURA 5 – Heterônimos de Fernando Pessoa e de seu Ortônimo. Autor Almada Negreiros.....	53

INTRODUÇÃO



FIGURA 2 – Heterônimos de Fernando Pessoa e de seu Ortônimo. Autor Almada Negreiros.
FONTE: <http://arquivopessoa.net/>.

Ao longo do curso de História, sempre fugi de um rumo único. Alguns acham que este caminho seria errado, incoerente e até mesmo irresponsável. É óbvio que discordo destas alegações e o faço com esta monografia em mãos, sem a intenção de provar que estou certa ou errada, afinal de contas a maior lição que aprendi ao longo deste curso é o quanto é tênue a linha entre “certo” e “errado” e que tudo depende do ponto de vista do autor, e de uma série de variantes que envolvem à História e fazem dela um campo repleta de opiniões, tornando-a tudo, menos algo estático ou morto, como comumente costumam considerá-la.

“Se as palavras tivessem sempre um sentido óbvio e único, não haveria literatura, não haveria mal entendido e controvérsia. Se as palavras

tivessem o mesmo sentido e indicassem diretamente as coisas nomeadas como seria possível a dúvida, a mentira ou a diversidade de opiniões?”¹

O caminho para esta monografia iniciou-se a partir uma antiga paixão pela literatura, além de especial meu fascínio pela obra poética de Fernando Pessoa. As diversas sensações que a leitura de suas poesias sempre provocaram em mim transformou essa temática em algo de irresistível apelo. No entanto, ainda havia algo para que todo este trabalho tivesse início: Coragem! Havia medos a vencer. Por mais que quisesse prosseguir, a maioria das pessoas dizia ser impossível um historiador pesquisar algo visto como tão subjetivo quanto a poesia. Perguntavam-me o porquê da escolha de Fernando Pessoa, se temos tantos outros artistas cujas obras não são a poesia e são por isso mais fáceis de serem trabalhadas, além de serem vistas a partir de melhores perspectivas por alguns historiadores.

Nesse momento, enfrentei grilhões tão ferrenhos que quase desisti. Entretanto, foi com o apoio de diversos historiadores e alguns professores (a minoria, para ser sincera!) que iniciei este projeto, buscando demonstrar por meio da arte poética de Fernando Pessoa, ou seja sua composição heteronímica, que vários elementos da modernidade são evidenciados ao longo dos versos de seus poetas.

“ Tem-se considerado em geral essa verdadeira intervenção poética que dum sujeito plural ou “drama em gente” – assim lhe chamava Pessoa – como um dos aspectos mais originais que permitem compreender nossa vanguarda, sobretudo pelo facto de nos conduzir à liberdade de experimentar no domínio da própria linguagem.”²

Por que não trabalhar com a poesia como objeto ou documento em uma análise historiográfica? O argumento usual que liga a poesia ao extremo subjetivismo é um argumento fraco (para não dizer inválido), afinal de contas até mesmo as ciências exatas antes de tornarem-se “exatas” são subjetivas e meras opiniões. Se é preciso provar com cálculos uma teoria, ao menos no início, esta é subjetiva. Cabe, também, questionar: quantas teses científicas não são desmentidas ao longo do tempo?

As ciências humanas não são validadas com fórmulas exatas, afinal temos como fator chave o fator *humano*, e a complexidade que o envolve vai muito além de cálculos.

¹ CHAUI, Marilena. **Convite a Filosofia**. São Paulo. Atica, 1994

² LIND, George e COELHO, Jacinto. **Páginas de estética e teoria literária**. Lisboa: Estudos Portugueses. 1994.

E citando o celebre historiador Georges Duby em dois importantes pensamentos:

"O objeto da pesquisa histórica hoje é compreender as verdadeiras relações entre o que é material e o que pertence à categoria da carne e do espírito."

*"Com mais insistência Febvre exortava a que se escrevesse a história das "sensibilidades", a dos odores, dos medos, dos sistemas de valor, e seu Rabelais demonstrava magistralmente que cada época tem sua própria visão do mundo, que as maneiras de sentir e pensar variam com o tempo e que, conseqüentemente, o historiador deve procurar defender-se tanto quanto possível das suas, sob pena de nada compreender. Febvre propunha-nos um novo objeto de estudo, as "mentalidades". Era o termo que ele empregava. Nós o adotamos."*³

Sobre a frase acima o Francisco Hebert Rolim de Souza complementa da seguinte forma:

*"Contra-pondo-se ao sistema conservador, essa maneira diferente de deter-se sobre os fatos abriu caminho para uma historiografia que considerasse o repertório das civilizações humanas, ampliando sua área de atenção para fronteiras além dos interesses políticos. Novas fontes sociais e econômicas, a princípio, assim como regionais, culturais e artísticas, mais tarde, passariam a compor o discurso histórico, de modo que referenciais como o imaginário, a criação, os sentimentos e o comportamento poderiam ser historiados."*⁴

Assim sendo, temos uma quebra nos padrões ortodoxos de pesquisa historiográfica e uma abertura para a pesquisa e reflexão guiadas por diferentes pontos de partida, resultando em um maior número de possibilidades de estudos e pesquisas na área da História.

Cito aqui Carl E. Schorske⁵, historiador que faz parte da chamada Nova História, em leitura que foi também um ponto de apoio para minhas escolhas:

[...] contra a orientação teleológica predominante na História, com sua ênfase diacrônica, les (os novos historiadores) desenvolveram um contraprojeto a História organizada em quadros sincrônicos, em que componentes da vida cultural mais diversos e, com frequência conflitantes – instituições, produção artística e intelectual, costumes,

³ DUBY, Georges. **Diálogos sobre a nova história**. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

⁴ Ensaio presente na revista eletrônica Entrelaces. Disponível em: <http://www.entrelaces.ufc.br/herbert.pdf>

⁵ Esse autor foi lido por influência direta de um amigo meu de curso e já historiador, João Batista. Em seu trabalho, usa esse autor com viés diferenciado de minha pesquisa.

*relações sociais- podiam ser exibidos em corte transversal, num panorama horizontal*⁶.

Sendo assim, temos como veredicto deste ilustre historiador que a História está muito além do comum, que o intelecto humano não se restringe a um ou outro documento.

A História está em todos os lugares, e para mim é este um de seus mais fascinantes encantos. Entretanto, o verdadeiro problema não consiste em justificar o uso da poesia como documento de pesquisa historiográfica, mas sim conceituar o que é *modernidade*.

Antes de explicitar considerações sobre o que vem a ser modernidade, cabe aqui uma importante distinção: “modernidade” não é o mesmo que “moderno”. Em realidade, o moderno está dentro da modernidade. O chamado “movimento moderno” ou “modernista”, na arte literária, caracteriza-se pelo rompimento com o movimento anterior denominado Simbolismo.⁷

*“ Com efeito, o modernismo enquanto designação dum período que a si mesmo se referencia num campo que é afinal projectivo, representa na historia da literatura um momento de correspondência à consciência duma ruptura total.”*⁸

E mais especificamente sobre o movimento modernista português:

“ Se prestarmos atenção à evolução da nossa literatura nestes últimos anos verificamos que nela não são raros os momentos – ou movimentos – que se empenham numa muita viva vontade de transformação ou inovação.

*De acordo com Fernando Pessoa os términos e inícios dos movimentos literários “ representam novidade, quer no seu intimo conteúdo, quer em sua expressão ou modos dela.”*⁹

De modo geral a literatura moderna tem como intuito principal romper com uma série de condutas que restringiam esta arte em relação como ao tratamento de certos temas que para a geração moderna não faziam mais parte da realidade que os cercava.

⁶ SCHORSKE, C. E. **Pensando com a História: Indagações na passagem para o Modernismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

⁷ O simbolismo português foi marcado por um intenso subjetivismo e individualismo por parte do poeta que utilizava em suas composições artísticas elementos que provocassem sensações no leitor (o uso de cores, ritmo). Esta característica permanece na poética de Fernando Pessoa através do sensacionismo, em que utiliza as sensações como recurso artístico para montar a realidade por ele idealizada.

⁸ LIND, George e COELHO, Jacinto. **Páginas de estética e teoria literária**. Lisboa: Estudos Portugueses. 1994.

⁹ LIND, George **Estudos sobre Fernando Pessoa**. Lisboa Estudos Portugueses. 1988

A literatura portuguesa tem como marco da decadência do simbolismo e ascensão do modernismo o lançamento da revista “Orpheu”.

Alem de Fernando Pessoa ela contou com os autores Mario de Sá Carneiro e Almada Negreiros, importantes autores portugueses.

A História não é estática e as pessoas que pertencem a seu tempo não possuem a mesma mentalidade. São os artistas, com sua sensibilidade, que retratam de forma mais espontânea as mudanças que vão surgindo e se estabelecendo.

“A separação entre tempo e espaço pode demarcar o início da chamada modernidade. E, com esse intuito, o tempo adquiriu certa autonomia interpretativa que lhe garantiu compreensão e apreensão como história”¹⁰.

O artifício literário da heteronímia e, seus heterônimos, expostos neste trabalho, ligam o poeta e sua obra aos paradigmas de sua temporalidade.

È fato notório que diversas pessoas crêem que as peculiaridades em torno da técnica utilizada por Fernando Pessoa são produtos de desordens mentais. O intuito aqui não é levantar uma discussão sobre sua sanidade, mas sempre perguntei-me como era possível um autor ser vários e tão diferentes poetas.

O próprio Fernando Pessoa perguntou-se, retoricamente, em uma correspondência à Casais Monteiro, sobre a gênese dos heterônimos – como poderia escrever em nome de três outros poetas. A resposta foi a seguinte:

Como escrevo em nome desses três?... Caeiro por pura e inesperada inspiração, sem saber ou sequer calcular que iria escrever. Ricardo Reis, depois de uma deliberação abstracta, que subitamente se concretiza numa ode. Campos, quando sinto um súbito impulso para escrever e não sei o quê. (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.¹¹

Entretanto, mesmo com a resposta dada pelo próprio Fernando Pessoa, assim como suas extensas explicações sobre o fenômeno da despersonalização, descobri que nunca se

¹⁰ TRICÁRICO, Luciano Torres. Para o modernismo, a modernidade. **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**, Belo Horizonte, v. 14, n.15, Dez. 2007.

¹¹ PESSOA, Fernando. Correspondência a Adolfo Casais Monteiro In: *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*. Introdução, organização e notas de António Quadros. Lisboa: Publ. Europa-América, 1986

poderá saber as respostas ao certo. É fato que é muito tênue a linha que separa a loucura da genialidade, o que me leva a concluir que Pessoa foi *ambos*; foi Plural como o Universo!

Em meio ao turbilhão que movimentou o mundo ao seu redor, é um tanto complicado delimitar o que há apenas uma realidade; desta forma, tal qual o poeta, pluralizo desde já a realidade, denominando-as realidades.

Foi pensando assim que Fernando Pessoa, mesmo que ficcionalmente, criou suas realidades e mostrou artisticamente o clima que envolveu toda a humanidade que, junto dele, experimentou as delícias e decepções de sua modernidade, assim como mostrou o quanto não poderíamos ser mais um só.

O mundo mudou tanto que a própria identidade desfragmentou-se e as certezas antes “*sólidas desmancharam-se no ar*”¹².

A face dúbia e indecisa que a modernidade sustenta é sublinhada pelas incertezas e rompimentos que colocam o homem em constante indecisão sobre si mesmo e seu destino.

É na ficcionalidade e com seus credos e verdades que o poeta ao menos tenta achar as respostas que procura, revelando em suas poesias o mundo que ele vê ou a realidade que ele quer que vejamos.

É sempre bom frisar que o próprio Fernando Pessoa diz ser o poeta “um fingidor”. Sendo assim, temos reservado o direito de escolher entre duvidar deste artista ou acreditar nele. O mesmo se aplica a este estudo. Afinal, o tema de toda esta pesquisa tem como artista o *poeta fingidor*. Dessa forma, com todo este espírito – um tanto crítico em relação aos rumos que a humanidade tomou e vem tomando – que conduzo toda a pesquisa aqui elaborada, sem apelar para um tom nostálgico e nutrindo a esperança de que o homem trilhará algum caminho em que o progresso seja menos cruel. Não acredito em utopias, apenas tenho *fé* na humanidade, item que faltou, e muito, à maioria dos artistas e pensadores que, junto com Fernando Pessoa, estavam mergulhados na caótica modernidade. Não podemos condená-los, ou podemos?

¹² Cf. a obra de Marshal Berman, “Tudo que é sólido se desmancha no ar”. Correspondência a Adolfo Casais Monteiro In: Escritos Íntimos, Cartas e Páginas

CAPÍTULO 1

APONTAMENTOS SOBRE FERNANDO PESSOA E SEU TEMPO

Fernando Antonio Nogueira de Seabra Pessoa, ou simplesmente “Fernando Pessoa”, nasceu no dia 13 de junho de 1888 na cidade de Lisboa, em Portugal. Ao longo de sua vida produziu varias obras literárias, destacando-se as poesias, que formam o cerne de sua existência. Faleceu em Lisboa, no dia 30 de novembro de 1935, aos 47 anos. A causa de sua morte foi as conseqüências do excessivo consumo de álcool, sendo que este, pode-se dizer, foi um dos poucos excessos de sua pacata vida. O outro, foi produção de excessivos outros “eus”.

Foi por meio de suas produções artísticas que ele provou que apenas uma vida não basta, e a que a imortalidade é possível através da obra de arte, ainda, lembrando que “*o objetivo de toda Poesia e de toda Obra de Arte foi sempre uma mensagem de Libertação Total dos Seres Humanos escravizados pelo masoquismo moral dos Preconceitos, dos Tabus, das Leis*”¹³.

¹³ ROCHA, Reuben da Cunha. **Cronopios revista digital de literatura e arte**. ano 5. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/critica.asp?id=4402>.

1.1 Sobre a (des)necessidade de uma biografia de Fernando Pessoa

Todo e qualquer estudo sobre um artista e sua arte implica um dilema nada tranquilo para o autor de um estudo, sobretudo quando o artista é um artífice das letras e imprime a poesia como sua obra de arte. Assim sendo, cabe questionar: é preciso realizar uma biografia do artista, ou seja, um estudo detalhado sobre a vida dele, para que haja um estudo coerente sobre esta temática e seu objeto de estudo?

Para o crítico literário e poeta Octavio Paz, autor do livro *Fernando Pessoa, o desconhecido de si mesmo*, “*Os poetas não tem biografia. Sua obra é sua biografia.*”¹⁴, título de uma de suas obras. O autor ainda completa com a afirmação a respeito de Pessoa: “*Nada em sua vida é surpreendente – nada, exceto seus poemas*”.

Tais afirmações desconstroem a velha prática de se estudar a obra pelo autor e sua vida. A proposta de Octavio Paz assenta sua perspectiva, sobretudo, na idéia de que a obra pode muito bem desvencilhar-se do poeta e refletir outros prismas que nada refletem a trajetória de vida do autor. Com esta perspectiva, as criações poéticas constituem-se sentido vital do poeta – a *alma* que o guia e que dá sentido à vida daquele que possui o dom de dar sentido à arte das letras. Essa teoria enfatiza, sobretudo no caso aqui analisado, o estilo de vida de Fernando Pessoa: um homem de vida pacata, modesta e, sobretudo, reclusa.

A agitação que Octavio Paz denuncia como “ausente” é um tanto ilusória, pois seu prazer e sua forma surpreendente de existir estavam estampados em sua busca intelectual, que, aliás, foi a obsessão de toda sua vida. Prova disto é a quantidade e a diversidade de produções de sua autoria, tais como prosas, poesias, textos de cunho crítico, estético, assim como as análises sobre a História de sua pátria, Portugal.

Ao contrário do que normalmente se deduz, Pessoa não possuiu formação acadêmica alguma. Sua vasta sabedoria intelectual foi adquirida pela base normal de alfabetização inglesa que recebeu em Duban¹⁵, por sua intensa curiosidade e voraz apetite ao devorar livros e livros sobre assuntos diversos. Pode-se dizer que o academicismo¹⁶ não

¹⁴ PAZ, Octavio. **Fernando Pessoa o desconhecido de si mesmo**. Paz e Terra, Rio de Janeiro 1982.

¹⁵ Aos 5 anos de idade, mudou-se para Duban, província localizada na África do Sul, junto com sua mãe e seu padrasto que foi designado cônsul desta província. Sendo assim, foi educado nesta província, cuja educação era aplicada como o modelo inglês.

¹⁶ Fernando Pessoa freqüentou durante um ano a Faculdade de Letras de Lisboa.

foi compatível com sua visão, sobretudo porque fragmentação do saber em que o chamado ensino superior se pauta não era algo que Pessoa almejava, nem tão pouco concordava. Desta forma, optou pelo autodidatismo, o qual, diga-se de passagem, não lhe caiu nada mal.

Entretanto não só de leituras solitárias vivia Fernando Pessoa. O intercambio de idéias com outros pensadores, seja pessoalmente nos cafés e bares de Lisboa ou por meio das varias correspondências trocadas com personalidades de diversas áreas, foi também elemento fundamental para sua formação e produção intelectual.

Nomes como Mario de Sá Carneiro, Almada Negreiro e Santa Rita Pintor, fundamentais para o modernismo português, faziam parte do circulo intelectual de idéias de idéias às quais Fernando Pessoa aderiu.¹⁷

Como já se pode notar, sua vida foi dedicada à satisfação de suas curiosidades, ampliação constante de sua carga de saberes e de sua vocação de escritor. Este estilo de vida, julgado, por vezes, como monótono, foi a escolha deste poeta que viveu os prazeres e desprazeres de ser não apenas um, mas, no mínimo, quatro artistas.

“A dificuldade está na leitura da obra de um autor cuja vida parece se resumir a própria obra e que, ao mesmo tempo põe em duvida a cada momento a sua existência como gente e como autor da obra”¹⁸; este comentário, de Ferreira Gullar em um ensaio¹⁹, retrata de forma pertinente as problemáticas em torno da questão Fernando Pessoa e a viabilidade – ou melhor dizendo, a necessidade – de uma biografia referente a esse artista.

Creio ser prudente afirmar que fazer uma biografia deste autor, sobretudo nesta reflexão, mostra-se desnecessário, sobretudo sabendo que seriam necessárias quatro biografias para não se cometer o crime de mutilar esse autor que, em realidade, foi quatro autores.

¹⁷ Os nomes acima citados fazem parte da chamada “geração Orpheu” por causa da revista por eles assinada que possuiu o mesmo nome. Este é considerado o marco do modernismo em Portugal, mas deve ser relativizado, pois já havia produções em Portugal com as características do chamado movimento modernista. Desta forma como todo marco histórico, este também deve ser questionado e visto como um marco para fins didáticos, nunca se esquecendo de todo o processo de tensões que resultaram na constituição deste marco.

¹⁸ GULLAR, Ferreira. **A Razão Poética**. Texto publicado no caderno Mais! Do jornal Folha de São Paulo. Edição de 10/06/1996 disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/gular04html>

¹⁹ Cf. ensaio publicado no Caderno Mais! da Folha de São Paulo, Edição de 10/06/1996 disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/gular04html>

O autor, por meio de sua nota autobiográfica, datada de 30 de Março de 1935 – ou seja, pouco antes de sua morte, que ocorreu em novembro do mesmo ano, ele assim se define:

FERNANDO PESSOA

Nome completo: Fernando António Nogueira de Seabra Pessoa.

Idade e naturalidade: Nasceu em Lisboa, freguesia dos Mártires, no prédio n.º 4 do Largo de S. Carlos (hoje do Directório) em 13 de Junho de 1888.

Filiação: Filho legítimo de Joaquim de Seabra Pessoa e de D. Maria Madalena Pinheiro Nogueira. Neto paterno do general Joaquim António de Araújo Pessoa, combatente das campanhas liberais, e de D. Dionísia Seabra; neto materno do conselheiro Luís António Nogueira, jurisconsulto e Director-Geral do Ministério do Reino, e de D. Madalena Xavier Pinheiro. Ascendência geral: misto de fidalgos e judeus.

Estado civil: Solteiro.

Profissão: A designação mais própria será "tradutor", a mais exata a de "correspondente estrangeiro" em casas comerciais. O ser poeta e escritor não constitui profissão, mas vocação.

Morada: Rua Coelho da Rocha, 16, 1.º. Dto. Lisboa. (Endereço postal - Caixa Postal 147, Lisboa).

Funções sociais que tem desempenhado: Se por isso se entende cargos públicos, ou funções de destaque, nenhuma.

Obras que tem publicado: A obra está essencialmente dispersa, por enquanto, por várias revistas e publicações ocasionais. É o seguinte o que, de livros ou folhetos, considera como válido: "35 Sonnets" (em inglês), 1918; "English Poems I-II" e "English Poems III" (em inglês também), 1922; livro "Mensagem", 1934, premiado pelo "Secretariado de Propaganda Nacional" na categoria Poema". O folheto "O Interregno", publicado em 1928 e constituído por uma defesa da Ditadura Militar em Portugal, deve ser considerado como não existente. Há que rever tudo isso e talvez que repudiar muito

Educação: Em virtude de, falecido seu pai em 1893, sua mãe ter casado, em 1895, em segundas núpcias, com o Comandante João Miguel Rosa, Cônsul de Portugal em Durban, Natal, foi ali educado. Ganhou o prémio Rainha Vitória de estilo inglês na Universidade do Cabo da Boa Esperança em 1903, no exame de admissão, aos 15 anos.

Ideologia Política: Considera que o sistema monárquico seria o mais próprio para uma nação organicamente imperial como é Portugal. Considera, ao mesmo tempo, a Monarquia completamente inviável em Portugal. Por isso, a haver um plebiscito entre regimes, votaria, embora com pena, pela República. Conservador do estilo inglês, isto é, liberal dentro do conservantismo, e absolutamente anti-reaccionário.

Posição religiosa: Cristão gnóstico e portanto inteiramente oposto a todas as igrejas organizadas e, sobretudo, à Igreja de Roma. Fiel, por motivos que mais adiante estão implícitos, à Tradição Secreta do Cristianismo, que tem íntimas relações com a Tradição Secreta em Israel (a Santa Kabbalah) e com a essência oculta da Maçonaria.

Posição iniciática: Iniciado, por comunicação directa de Mestre a Discípulo, nos três graus menores da (aparentemente extinta) Ordem Templária de Portugal.

Posição patriótica: Partidário de um nacionalismo místico, de onde seja abolida toda a infiltração católico-romana, criando-se, se possível for, um sebastianismo novo que a substitua espiritualmente, se é que no catolicismo português houve alguma vez espiritualidade. Nacionalista que se guia por este lema: "Tudo pela Humanidade; nada contra a Nação".

Posição social: Anticomunista e anti-socialista. O mais deduz-se do que vai dito acima.

Resumo de estas últimas considerações: Ter sempre na memória o mártir Jacques de Molay, Grão-Mestre dos Templários, e combater, sempre e em toda a parte, os seus três assassinos - a Ignorância, o Fanatismo e a Tirania.

Lisboa, 30 de Março de 1935”²⁰

De forma resumida, o autor Fernando Pessoa coloca algumas características suas; Estas são as informações referentes ao autor Fernando Pessoa, e não ao artista de mesmo nome que nasceu no dia 8 de março de 1914, juntamente com seu mestre Alberto Caeiro e os outros dois também discípulos, Álvaro de Campos e Ricardo Reis, cujas biografias são quase que totalmente reveladas na famosa carta à Adolfo Casais Monteiro, datada de 13 de janeiro de 1935.

O próprio Fernando Pessoa critica os trabalhos e reflexões em que o autor tem como fio condutor de análise a noção de que há uma espécie de simbiose entre vida do autor e obra.

A meu ver (cá estão as três palavras outra vez), a função do crítico deve concentrar-se em três pontos: (1) estudar o artista exclusivamente como artista, e não fazendo entrar no estudo mais do homem que o que seja rigorosamente preciso para explicar o artista; (2) buscar o que poderemos chamar a explicação central do artista (tipo lírico, tipo dramático, tipo lírico elegíaco, tipo dramático poético, etc.); (3) compreendendo a essencial inexplicabilidade da alma humana, cercar estes estudos e estas buscas de uma leve aura poética de desentendimento.²¹

²⁰ PESSOA, Fernando. **Autobiografia In: Fernando Pessoa no seu Tempo**. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1988, p. 17-22.

²¹ PESSOA, Fernando. **Correspondência enviada à João Gaspar Simões. Textos de Crítica e de Intervenção**, coletânea de 1980. Lisboa Editora Ática, 1980

Ao propor as três funções que devem guiar o trabalho do crítico ao refletir sobre uma obra artística, inclusive a dele, Fernando Pessoa propõe de imediato a quebra do estilo de análise *vida autor x obra* e reflete sua proposta de criação literária baseada em uma profunda intelectualização.

O primeiro ponto defendido traz uma dupla problemática: a de uma análise crítica guiada por conceitos biográficos e pelos de cunhos psicanalíticos. Ele nega a influência do homem Fernando Pessoa no artista Fernando Pessoa; esta separação entre dois entes é fundamental para explicar a relevância do segundo ponto proposto por ele, afinal “a explicação central do artista” está ligada a sua composição artística e não aos eventos biográficos de sua vida.

Por fim, Pessoa destaca novamente a impossibilidade de concentrar uma explicação única da obra, pois o artista não é simples, é cercado por uma áurea de complexidade que não pode ser simplificada, e nem mesmo explicada, por meio de uma fórmula científica. É por meio de uma série de quebras e desconstruções que ele propõe o caminho que o crítico deve seguir em sua operação de análise e reflexão.

Seguindo os conselhos de Fernando Pessoa, as reflexões tecidas ao longo desta pesquisa guiaram-se, na medida do possível, pelo lema: “estudar a arte pela arte e não pelo artista”. Entretanto, há um fato incontestável que deve ser destacado: o artista escreve de algum lugar; assim, sofre as influências que fazem parte de sua realidade e todos os elementos que estão ao seu redor.

Fernando Pessoa não está afastado de toda realidade que o cerca. É por meio de Álvaro de Campos que ele propõe uma série de análises da modernidade que se fixava de forma conturbada no perímetro urbano. O que friso aqui é que os acontecimentos em escala global devem estar assinalados para a compreensão da relação deste autor com a modernidade, mas os acontecimentos de sua vida privada são desnecessários para a compreensão de sua obra.²²

Assim sendo, as biografias que pertinentemente serão apontadas posteriormente são de autoria do próprio Fernando Pessoa e dos artistas criados por ele. Essas criações biográficas revelam algo para além de uma inocente descrição. É a criação de personagens

²² A utilização da biografia pessoal do autor como forma de análise literária é algo comum para as correntes que ligam a arte ao psicológico do autor. A psicanálise estava em plena evidência quando Fernando Pessoa estava vivo, sendo, portanto, analisado diversas vezes por esta corrente, que ele contestava arduamente.

que carregam em seu cerne as diferentes faces dos indivíduos da nova e confusa Era que se impunha frente aos indivíduos deste tempo.

1.2 Sobre o tempo em que viveu Fernando Pessoa

O espaço e o tempo, ou seja, a contextualização histórica em que o artista se insere é um elemento de interpretação de sua obra poética. Ao longo de seus 47 anos de vida, Fernando Pessoa presenciou uma série de transformações que produziram uma série de catástrofes das quais a humanidade jamais esquecerá.

Pessoa vivenciou um mundo em profundas e rápidas transformações, cujo cerne das idéias foram heranças de seus compatriotas iluministas. Ele viveu em uma Portugal inflamada por desavenças e discórdias, graves crises econômicas sociais e políticas que em nada ou muito pouco se diferiam do contexto europeu.

Com os problemas financeiros, revoltas cada vez mais inflamadas e freqüentes, e a derradeira Proclamação da República brasileira, Portugal estremeceu ao som de ruidosas humilhações, e o exemplo de grande e conquistadora nação tão belamente cantada por Camões, curvou-se perante a Inglaterra.

Esta não foi uma simples perda territorial – foi a perda de uma pulsante honra que nutria a pátria lusitana. Portugal via-se diante de uma enorme crise em todos os setores, o que culminou com a queda da monarquia e a ascensão da república em 1910.

Entretanto, contaminada com o clima de extremos nacionalismos e do uso do militarismo como forma de poder executivo, o sistema político português transforma-se em uma implacável ditadura sob o poder do Salazarismo.

Num clima de marasmo e atavismo todo dominantes, com os naturalismos serôdios ainda persistentes, durante largos anos, nos gostos das elites sociais, irão aparecer, com o escândalo e a incompreensão geral, os primeiros modernismos (atualização estética que tardava), trazidos por jovens artistas portugueses que estagiaram em Paris.²³

²³ CALHEIROS, Luís. A "Desconfiança" Estética dos Últimos Tempos. Reflexões Sobre Estética, Crítica da Arte e História da Arte do Século XX. Editora Viseu, Rio de Janeiro, 1996.

Essa atmosfera de intensos debates, posicionamentos diversos, reflete-se em todas as áreas humanas, criando toda uma esfera de críticas e conceitos que centralizam o homem e os impactos desta realidade que por mais cruel e contraditória impõem-se a humanidade, que não permanece estática expõem-se nas letras, nas cores das telas ou mesmo em um simples andar ou vestir-se diferente. Aí está a arte, para não nos conformarmos nem nos iludirmos.

Quem não se comove com a cruel forma com que Charles Dickens retrata a saga de Oliver Twist e suas desventuras pela sobrevivência na Londres que fervilhava a todo vapor em plena revolução industrial? Ou mesmo Charles Baudelaire, que viveu desafiando as regras do jogo social, e que poeticamente traduz a solidão que os *boulevares* parisienses sustentavam, mesmo repletos de tanta gente, assim como traduz o quanto a ostentação tornou-se a maneira “correta” de ver e ser visto?

Walter Benjamin, estudioso de Baudelaire, afirma que as pessoas não mais se conhecem, pois não há mais o estímulo ao intercâmbio de experiências; a nova noção de tempo o encurtou. O tempo acabou transformando-se em *flashes* e instantes que somente serão guardados ou vividos pela imaginação. Walter Benjamin, filósofo que estudou a fundo a obra baudeleriana, fala sobre a construção poética de Baudelaire:

A sua construção dos versos é comparável ao plano de uma grande cidade, na qual se pode movimentar-se sem ser percebido, encoberto por blocos de casas, portões ou pátios. Neste mapa as palavras têm, como conspiradores antes de estourar uma rebelião, os seus lugares indicados com toda precisão. Baudelaire conspira com a própria linguagem. Passo a passo calcula os seus efeitos.

E Martha D'Ângelo diz o seguinte sobre o mesmo tema: “O que costuma ser definido como o tema da evasão impossível em Baudelaire guarda sempre um modo particular de rejeição à dicotomia público/privado, homem/cidadão”.

É no exato momento que perdemos a noção da importância do tempo e do outro que nos transformamos em mais um mecanismo de uma grande máquina; e é sob esta inspiração que podemos dizer que Baudelaire foi um lírico no auge do capitalismo. Benjamin diz que essa multiplicidade faz com que o herói moderno não seja um herói, e

sim um embuste, alguém que representa um papel de herói. Para ele “a modernidade heróica mostra ser uma tragédia em que o papel do herói está vago”²⁴.

Ao falar acerca das horas no campo do trabalho vê-se a nova noção de tempo, totalmente ligada ao trabalho. O *tic-tac* do relógio rege à vida do homem da modernidade e estabelece como trilha sonora seu incessante som somado ao ensurdecedor(e enlouquecedor) barulho das maquinas e suas engrenagens.

Charles Chaplin, no clássico “Tempos Modernos”, extrai magistralmente o cotidiano quase mecânico destes trabalhadores. Fernando Pessoa que, por meio de suas diferentes faces, traduziu a pluralidade e a desfragmentação desta nova Era. Suas faces são:

Alberto Caetano que, em seu refúgio campestre, traz a sabedoria que domina toda a temática que está nas modernas cidades: as coisas simplesmente são o que são!

Álvaro de Campos, que adiciona em seus versos o amargo sabor do suor misturado ao ambiente febril do calor da motorização, tanto no sentido figurado, como no próprio.

Ricardo Reis, que canta em suas odes perfeitas os temas que dominaram os gregos, e, com um profundo pessimismo em relação ao incerto amanhã ele diz hoje: Carpe Diem!

A maquina torna-se soberana nas cidades e o tom acinzentado proveniente das chaminés das grandes fabricas transforma este cenário em uma pintura fria e fúnebre que potencializa seu efeito com o choque entre os diferentes componentes deste quadro, evidenciando o conflito entre a ostentação e a pobreza construindo um campo de atritos e tensões, sejam elas veladas ou explicitas.

Esta brutal realidade foi impressa por artistas e suas formas de composição, tais como a poesia, o teatro, as telas de pintura, as projeções de cinema, os rolos de filmes fotográficos.

“ Esta multiplicidade viva que se insere na produção artística, e que de maneira nenhuma é uma forma disfarçada de colectivismo cultural, vem reforçar a idéia de que os actos de escrita e de leitura não deixam de afirmar aquela funda experiência de liberdade que toda arte deve atingir.”²⁵

²⁴ BENJAMIN, Walter. **O narrador**. In: Benjamin, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

²⁵ LIND, George e COELHO, Jacinto. **Páginas de estética e teoria literária**. Lisboa: Estudos Portugueses. 1994.

É neste circuito de tensões e mudanças na própria estrutura das cidades que as nações anunciavam disputas sangrentas por poder e territórios colocando em risco a vulnerável paz deste já conturbado mundo.

“O processo estético traduz, agora, de maneira mais fiel o devir do homem e da sociedade, nas múltiplas e simultâneas mutações operadas, feitas em sucessivas rupturas, inovações, curto-circuitos, saltos, hiatos, desvios, mudanças, ... repentinas diferenças, intempestivos "outros", e, claro, seqüelas, numa continuidade paradoxalmente descontínua, que sucede à continuidade linear da arte dos amigos”²⁶.

Alem desse turbilhão de mudanças existentes nas próprias cidades, não passa despercebida as relacionados ao mundo e às tensões cada vez mais eminentes a luta por territoriais e a ganância perturbadora das nações por mais e mais lucro e conquistas, o que coloca em risco a paz deste já conturbado mundo.

Sobre as disputas imperialistas, temos na literatura o clássico “Coração das Trevas”²⁷ de Joseph Conrad. A missão de Marlow, personagem que possui longos monólogos sobre a situação e paisagem à sua volta, era buscar o coronel Kurtz, que havia se estabelecido como uma espécie de mito entre os moradores do coração da selva do Congo, local de domínio francês. Nos diálogos deste general, tachado como louco, há uma condução bem sóbria e realística do que é um ideal civilizatório e sua camuflagem de patriotismo

Há inúmeros outros exemplos literários sobre a tênue linha entre o bem e o mal; Entretanto a relativização deste conceito, tão polemico, só é capaz de ser discutida em tempos de descontinuidades e suas conseqüentes desfragmentações. Afinal, um terreno movediço é fértil para proliferação de propostas desesperadas em tempos desesperados.

As manchas mais sombrias deste período se materializaram na forma de conflitos armados, intolerância, abusos e, sobretudo, a intolerância humana frente às diferenças físicas, culturais e sociais. A disseminação do ódio imerso aos ideais mais obscuros e cruéis tomou proporções globais, envolvendo as disputas imperialistas, que já instituía-se o prelúdio de um massacre e territoriais na 1º Guerra Mundial.

²⁶ CALHEIROS, Luís. A "Desconfiança" Estética dos Últimos Tempos. Reflexões Sobre Estética, Crítica da Arte e História da Arte do Século XX. Editora Viseu, Rio de Janeiro 1996.

²⁷ Este livro foi utilizado como inspiração à Francis Ford Coopola em 1979, que o adaptou ao cenário da Guerra do Vietnã com o nome de “Apocalypse Now”.

Fernando Pessoa conclui o sobre a 1º Guerra Mundial:

A guerra actual é uma guerra entre dois princípios sociológicos, entre dois critérios de civilização. Vendo bem, aprofundando este confuso embate de raças, povos e nações, encontra-se, em última busca, dois princípios em conflito. Um desses princípios é representado pela Alemanha; o outro é representado, numa das suas formas, pela França, na outra das suas formas pela Inglaterra, e a Rússia, terceira força aliada a estas (porque as pequenas nações em guerra não representam, nenhuma delas, um critério civilizacional distinto) opõe-se, por outro detalhe, à doutrina social representada pela Alemanha. A Itália e a Áustria, é claro, não significam coisa nenhuma²⁸.

Neste mesmo documento, fala sobre a posição que deveria ter Portugal: “*Para a criação da civilização Ibérica é preciso a rigorosa independência das nações componentes dessa civilização. É um erro crasso supor que a fusão imperialista facilita a actividade civilizacional. Antes a entrava. Veja-se como se abaixou o nível intelectual da Alemanha depois da fundação do Império*”²⁹.

Com o termino da guerra, a Europa mergulhou em uma imensa pobreza. Era necessário retirar os cadáveres do chão, os vidros e concretos estavam destroçados e todo pairava no ar o odor de terror que inebriou esta população. Em meio a esta reformulação europeia, temos o apogeu do nefasto espírito que, sob diversas formas e nomes, tomou diversos governos europeus. Estamos diante das ditaduras que se revestiram como nacionalista.

Portugal, por sua vez, também a experimentou, com Salazar. Temos documentos de Fernando Pessoa que inicialmente são uma grande apologia a este governo especificamente. O trecho abaixo foi retirado do documento “O Interregno” datado de 1928.

Mas quando um país está assim organicamente dividido, metade oposta a metade, está criado um estado de guerra civil – de guerra civil pelo menos latente. Ora num estado de guerra, civil ou outra, é a Força Armada que assume a expressão do Poder. Assume-a, ordinariamente, em subordinação a um poder político constituído, a um regime. No nosso caso, porém, precisamente o que falta é um regime. Tem pois a Força Armada que ser ela mesma o regime; tem que assumir por si só todo o Poder.

²⁸PESSOA, Fernando. **ULTIMATUM e PÁGINAS DE SOCIOLOGIA POLÍTICA**. Recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Morão. Introdução e organização de Joel Serrão. Lisboa: Ática, 1980.

²⁹ Idem.

*É esta a primeira Doutrina do Interregno, a primeira justificação da Ditadura Militar*³⁰.

Em 1935, em sua já citada “nota autobiográfica”, Pessoa retrata-se, dizendo que suas próprias palavras foram um equívoco a ser esquecido. Nessa dicotômica posição, há uma importante questão que, apesar de não ser o foco de análise desta pesquisa, nunca deve ser esquecido: situações desesperadoras levam o homem a cometer atrocidades em nome de um bem maior ou seriam simplesmente homens com suas convicções capazes de levá-las ao extremo?

Não são mais cabíveis os manuais de civilidade palaciana e diversos conceitos de arte, postura e de até maior utilidade e inteligência. O homem burguês admira toda pompa do homem palaciano, mas considera fútil vários de seus conceitos, não sendo capaz de se adaptar a seus moldes.

Há, assim, na arte e nos próprios comportamentos, uma grave crise paradigmática: resquícios da beleza palaciana conflitando-se com as impetuosas boulevares. O personagem Casanova, do filme “Casanova e a revolução”, do diretor Ettore Scola³¹, simboliza a decadência da postura e arte palaciana, mas ainda sustenta a glória de toda esta Era com o fascínio dos demais elementos que compõem este cenário.

Outro ponto interessante é a postura do banqueiro que, desconhecendo os bons modos da corte, não compartilha dos mesmos conceitos de arte, beleza e intelectualidade dos demais componentes. É o choque dos resquícios de uma Era que se vai e de outra que se fixa.

Assim temos uma obra cinematográfica que retrata de como as pessoas lidavam com o choque dos resquícios do passado e a ascensão dos valores do presente. Diante de um turbilhão de mudanças, temos a necessidade latente de novas formas de expressão do mundo e do homem.

E é em meio a este turbilhão de acontecimentos que a arte e toda sua sensibilidade traz à tona e escancara os chamados “Movimentos de Vanguarda”. De teor artístico, literário, estilístico e, sobretudo, com um tom inovador, temos expostas diferentes formas

³⁰Cf. primeira publicação, O Interregno. Defesa e Justificação da Ditadura Militar em Portugal. Lisboa, Núcleo de Acção Nacional, 1928

³¹ Filme **Casanova e a Revolução** de Ettore Scola. 1982.

de ruptura e novas propostas sobre o que é o fazer artístico, suas conceituações e novas propostas.

No plano literário, a escrita e a arte são vistas como meios expressivos na representação da velocidade, da violência, que exprimem o dinamismo da vida moderna, em oposição a formas tradicionais de expressão.

Com o começo da Primeira Guerra Mundial, os valores do mundo tradicional são postos em causa e, com isso, se agrava um clima de tensão social que se vinha se arrastando por alguns anos. Os valores antigos começam a ser questionados e o mesmo acontece às formas de arte que representam esse mundo.

“ O surto da nossa vanguarda literária está, sem duvida, relacionado com o movimento modernista, sobretudo a partir da publicação em 1915 da revista Orpheu. Aí se sentir realmente uma violência no campo expressivo que muito contribuiu para uma essencial subversão das formas. Tal movimento acabou por pôr em questão os processos de expressão tradicionais, os quais se dirigiam a um público de gosto conservador.”³²

Nesse quadro, modernidade e os movimentos que dela emergiram a transformam-na em inconveniente questionadora dos valores e princípios da sociedade, na expressão das diversas contradições que não poderiam mais ser escondidas pela face da hipocrisia que tomava conta de todas as cidades. Críticas sobre a industrialização, críticas sobre o imperialismo, críticas sobre a cidade, críticas sobre a pobreza... Críticas e mais críticas faziam-se presentes. Fernando Pessoa é também um crítico desta nova Era que abruptamente rompe laços e impõe desafios?

A resposta a esta questão é disseminada em toda sua arte, a arte da literatura que não apenas entretém, mas também questiona. Assim como a famosa questão levantada sobre a História ser entendida como diversão ou possuir o caráter de “coisa seria”, Literatura e História possuem essas duas facetas. A diferença aqui é o elemento *ficção*, que não está necessariamente ligado à literatura, dando a ela um espaço maior para se trabalhar conceitos e idéias.

³² LIND, George **Estudos sobre Fernando Pessoa**. Lisboa Estudos Portugueses. 1988

CAPÍTULO 2

QUESTÕES SOBRE OS HETERÔNIMOS , A HETERONÍMIA E SUAS
LIGAÇÕES COM A MODERNIDADE

FIGURA 3 – Fernando Pessoa. Autor: Biraian.
FONTE: <http://palavrastodaspalavras.wordpress.com/page/2/>.

2.1 A Gênese dos heterônimos ou o dia triunfal de Fernando Pessoa

*“O poesia pertence ao seu próprio tempo”*³³

As palavras dessa epígrafe estão estampadas no jornal da Unicamp, na edição de abril de 2005. Ao apresentar em entrevista este posicionamento, Marjorie Perloff, importante nome da crítica literária e estudiosa dos movimentos vanguardistas, inclusive de algumas características da obra de Fernando Pessoa, sublinha a ligação que existe entre o poeta e sua realidade.

Seguindo esta linha de pensamento, afirmo que a obra literária de Fernando Pessoa é um documento notável da mudança de paradigmas e mentalidades que se inscrevem na chamada modernidade e carregam consigo as características desta realidade que se coloca a frente de seus contemporâneos. Desta forma, a criação heteronímica e as técnicas utilizadas por Fernando Pessoa são traços da modernidade e seu impacto sobre a sensibilidade do artista pertencente a esta modernidade. A produção artística e intelectual de Fernando Pessoa foi, sem dúvida, o centro de toda sua vida; os heterônimos, seu grande projeto e êxtase pessoal.

Antes de dar início à reflexão sobre a gênese dos heterônimos, temos uma importante questão latente: o que é um heterônimo.

Primeiramente, cabe dizer que o termo heterônimo não surgiu no mesmo momento em que foram criados Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis. Em nota presente no livro “A metafísica das sensações”³⁴, de José Gil, temos a seguinte informação, retirada de uma correspondência de Fernando Pessoa à Fernandes Lopes, datada de 26/4/1919: *“Pessoa só cria o termo heterônimos alguns anos depois do aparecimento destes. Em 1919 ainda falava de Campos, Caeiro, etc. como pseudônimos, embora lhes conferisse já características que mais tarde lhe atribuiria à heteronímia”* (GIL, 1987, p. 205).

³³JORNAL DA UNICAMP Edição de abril de 2005. Disponível em: <http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/jornalPDF/ju283pag06.pdf>.

³⁴ Ao falar sobre sensações, José Gil em realidade está falando sobre a concepção estética chamada sensacionismo, uma forma de se produzir artisticamente através da intelectualização das sensações. Esta concepção será tratada posteriormente sob a óptica de Álvaro de Campos.

Fernando Pessoa conceitua e define as características da heteronímia na edição de número 17 da revista portuguesa *Presença*, da seguinte forma:

O que Fernando Pessoa escreve pertence a duas categorias de obras, a que poderemos chamar ortônimas e heterônimas. Não se poderá dizer que são anônimas e pseudônimas, porque deveras o não são. A obra pseudônima é do autor em sua pessoa, salvo no nome que assina; a heteronímia é do autor fora de sua pessoa, é de uma individualidade completa fabricada por ele, como seriam os dizeres de qualquer personagem de qualquer drama seu. As obras heterônimas de Fernando Pessoa são feitas por, até agora, três nomes de gente – Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos. Estas individualidades devem ser consideradas como distintas da do autor delas³⁵.

Também tem-se que:

De acordo com o crítico literário Jacinto do Prado Coelho os heterônimos são figuras que derivam do poder de “se desdobrar, de viver lucidamente experiências humanas exemplares, posições básicas perante a vida”³⁶.

José Gil, em poucas palavras, conceitua os heterônimos como “Um dispositivo de produção de sensações literárias e de multiplicação dessas sensações”³⁷. Nesse sentido, toda a carga de sensações trabalhadas por cada heterônimo revela uma forma diferente de explorar os sentidos humanos sob diferentes olhares, situações e perspectivas.

Ao apresentar as biografias dos heterônimos, ele nos dá o cenário e as concepções por eles definidas, o que imprime a legitimidade necessária para a produção de cada um deles, visto que ela só possui o status de obra de arte quando intelectualizada; por isto a necessidade de se saber quais são as perspectivas e idéias defendidas por cada um destes diferentes personagens.

Os heterônimos são outros “eus” que carregam consigo identidades de sujeitos que compõem a realidade que o cerca. Com tais conceituações torna-se possível dizer que o heterônimo corresponde a outro escritor que não se confunde com o ortônimo (que é ele mesmo), que também é um heterônimo cuja produção é assinada pelo próprio autor – ou

³⁵PESSOA, Fernando. **Tabua bibliográfica. In: Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação.** Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966.

³⁶COELHO, Jacinto do Prado. **Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa.** São Paulo: EDUSP, 1977.

³⁷Ao citar sensações, refiro-me a estética sensacionista criada por Alberto Caeiro mas formalmente elencada por Álvaro de Campos em “Apontamentos para uma estética não aristotélica” e estudada a fundo pelo filósofo José Gil nas obras “Metafísica das Sensações” e “Diferença e Negação em Fernando Pessoa”.

seja, ele mantém sua identidade de fato “*O heterônimo é um criador, alguém que analisa as sensações, criando series e multiplicidades, resultado de um devir . outro possui, por seu turno, a propriedade do devir outro*”³⁸.

Assim, temos que uma obra literária, para de fato ser considerada como de autoria heteronímica, tem que ter um caráter de independência estilística e de personalidade do próprio autor, definindo uma trajetória própria em que suas idéias e conceitos o diferenciem de outras criações.

A origem dos heterônimos literários³⁹ Ricardo Reis, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, o ortônimo Fernando Pessoa (ele mesmo) e o semi-heterônimo Bernardo Soares tiveram seu início por volta de 1912.

Aí por 1912, salvo erro (que nunca pode ser grande), veio-me à idéia escrever uns poemas de índole pagã. Esbocei umas coisas em verso irregular (não no estilo Álvaro de Campos, mas num estilo de meia regularidade), e abandonei o caso. Esboçara-se-me, contudo, numa penumbra mal urdida, um vago retrato da pessoa que estava a fazer aquilo. (Tinha nascido, sem que eu soubesse, o Ricardo Reis).

Os demais heterônimos e a lapidação do próprio Ricardo Reis ocorreram entre um ano e meio ou dois anos depois.

Ano e meio, ou dois anos depois, lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro – de inventar um poeta bucólico, de espécie complicada, e apresentar-lho, já me não lembro como, em qualquer espécie de realidade. Levei uns dias a elaborar o poeta mas nada consegui. Num dia em que finalmente desistira – foi em 8 de Março de 1914 – acerquei-me de uma cómoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Foi essa a sensação imediata que tive. Abri com um título, O Guardador de Rebanhos.

Alberto Caeiro nasceu em Lisboa, mas viveu quase toda a sua vida no campo. Não teve profissão nem educação quase alguma (PESSOA, Fernando, Correspondência a Casais Monteiro, 1935)

³⁸ GIL, Jose. **A metafísica das sensações**. Lisboa Relógio d’água, 1987

³⁹ Há certa diferença entre o heterônimo comum e o heterônimo literário; No primeiro caso temos um desdobramento do autor sendo que não há uma estruturação complexa; Seria como José Gil diz uma primeira etapa no processo de despersonalização do autor, a qual só é devidamente alcançada com os heterônimos literários, que não são apenas desdobramentos de Fernando Pessoa. São entes que produzem obras poéticas e estão desvinculados, estilisticamente, de Fernando Pessoa.

Fernando Pessoa o descreve como “*um homem de estatura média e embora realmente frágil (morreu tuberculoso), não parecia tão frágil como era.*” (PESSOA, Fernando, Correspondência a Casais Monteiro, 1935)

Ele poupou detalhes sobre a aparência física de Alberto Caeiro, ao defini-lo para Casais Monteiro; É por meio de Álvaro de Campos que temos exposta uma descrição mais profunda de Alberto Caeiro:

Vejo-o diante de mim, e vê-lo-ei talvez eternamente como primeiro o vi. Primeiro os olhos azuis de criança que não tem medo; depois os malarres já um pouco saliente, a cor pálida, e o estranho ar grego, que vinha de dentro e era uma calma, e não de fora, porque não era expressão nem feições. O cabelo quase abundante era louro mas se faltava luz, acastanhava-se.

A estatura era média tendendo para mais alta. O gesto era branco. O sorriso era como era, a voz era igual, lançada num tom de quem não procura senão dizer a que está dizendo – nem alta nem baixa, clara, livre de intenção, de hesitações de timidez”⁴⁰.

Álvaro de Campos prolonga-se mais um pouco em sua descrição.

*As mãos um pouco delgadas, mas não muito; a palma era larga. “A expressão da boca, a última coisa em que se reparava – como se falar fosse, para este homem, menos que existir - era a de um sorriso como o que se atribui em verso às coisas inanimadas belas, só porque nos agradam – flores, campos largos, águas com sol -, um sorriso de existir, e não de nos falar.”*⁴¹

Desta forma, temos que, por meio da descrição de Caeiro, podemos visualizá-lo como um homem cuja imagem traz à tona a sensação de pureza e inocência. É possível também visualizar elementos que fazem dele um homem que vive à sua maneira; a forma simples e rústica do campo são elementos que dão um toque a mais de serenidade ao poeta que vive no campo em um tempo que a cidade fervilhava em plena expansão. O comportar-se quase que indiferentemente ao concreto que dominava, o colorido das metrópoles européias, e quase que sem instrução ser um mestre, evoca uma grande contradição à sabedoria acadêmica e o culto ao cenário citadino.

⁴⁰ CAMPOS, Álvaro. **Notas para recordação de meu mestre Caeiro**. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.

⁴¹ idem

O mestre do universo heteronímico criado por Fernando Pessoa tem um compromisso em transparecer um mestre da forma mais límpida possível às sensações captadas ao seu redor. Como o descrito acima, seu mundo é o campo e a vida rudimentar, o que contrasta com o movimento de urbanização que sacudia Portugal.

O elemento recorrente em suas poesias é a natureza; entretanto, sua intenção não é fazer uma mera apologia a este cenário bucólico: utiliza desta temática como instrumento poético, trazendo assim a realidade que ele vê, sente e ouve.

Ao tentar criar um “*poeta bucólico, de espécie complicada*” com o intuito de “*fazer uma partida ao Sá-Carneiro*”, Fernando Pessoa não realiza sua tarefa com êxito. “*Levei uns dias a elaborar o poeta mas nada consegui*”⁴².

Entretanto ao desvincular-se de uma obrigação ele consegue, enfim criar seu poeta.

*Num dia em que finalmente desistira – foi em 8 de Março de 1914 – acerquei-me de uma cómoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, O Guardador de Rebanhos. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre.*⁴³

José Gil questiona a qualificação de “poeta bucólico de espécie complicada” que Fernando Pessoa dá a Caeiro: “*Sendo Caeiro (aparentemente) de uma simplicidade extrema se situa no pólo oposto (ou pelo menos muito diferente) do poeta bucólico complicado*”⁴⁴.

Para Gil, temos à frente um poeta bucólico, mas sem o teor de complexidade. É possível afirmar isto graças à própria idéia de transparecer as sensações como elas são, ou seja, imprimir o que o cerca da maneira mais límpida possível, ou seja da maneira que elas são. É a partir da escrita simples que Alberto Caeiro imprime a complexa sensação das “*coisas como elas são*”.

⁴² PESSOA, Fernando. Correspondência a Adolfo Casais Monteiro In: Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas. Introdução, organização e notas de António Quadros. Lisboa: Publ. Europa-América, 1986

⁴³ idem

⁴⁴ GIL, Jose. **A metafísica das sensações**. Lisboa: Relógio d'Água, 1987

Elas partem desta forma de sentir e convertem-na em suas propostas poéticas, transformando-as de acordo com seus princípios, ou seja: adaptando-a às propostas artísticas delineadas individualmente por cada um dos heterônimos.

É Caeiro, o mestre, que exige a criação dos demais heterônimos literários, seus discípulos Reis e Campos.

Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir – instintiva e subconscientemente – uns discípulos. 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 indivíduo. Num jacto, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a Ode Triunfal de Álvaro de Campos – a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem.

Ricardo Reis cronologicamente surgiu antes de seu mestre Caeiro. Entretanto, foi apenas com o nascimento de Caeiro que Ricardo Reis pode tomar forma e assim definir-se como parte desta obra literária. “Ricardo Reis nasceu em 1887 (não me lembro do dia e mês, mas tenho-os alguns), no Porto, é médico e está presentemente no Brasil”⁴⁵.

Nesta mesma carta temos a descrição dos aspectos físicos de Reis: “*Ricardo Reis é um pouco, mas muito pouco, mais baixo, mais forte, mas seco*” e “*é de um vago moreno mate*”⁴⁶. Esse heterônimo apresenta-se como um homem de feição firme e traços fortes. Não possui uma áurea de pureza e inocência como a de Caeiro e sustenta uma postura firme, junto a um ar um tanto aristocrático e conserva uma série de costumes aprendidos ao longo de sua educação rígida e tradicionalista.

Explora poeticamente itens da Grécia clássica tais como os deuses, e os cultua em uma espécie saudosismo a esta época tão equilibrada e sóbria, contrapondo a realidade torpe e desconecta que ele vê a sua frente. Esse heterônimo é classificado pelo crítico literário Jacinto Coelho como “um civilizado, um pagão da decadência, posterior ao Cristianismo. Austero e contido com uma experiência de milênios atrás de si, cultiva a elegância de maneiras, a beleza do artifício a arquitetura estrita da Ode”⁴⁷.

⁴⁵ PESSOA, Fernando. Correspondência a Adolfo Casais Monteiro In: Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas. Introdução, organização e notas de António Quadros. Lisboa: Publ. Europa-América, 1986

⁴⁶ idem

⁴⁷ ibidem

Suas obras poéticas são rigidamente construídas com o padrão culto da linguagem e o uso de termos ritmados, que criam a obra prima por ele idealizada: odes que evidenciam a beleza clássica e contemplam os deuses, a sabedoria e equilíbrio que emana de suas imagens.

“Tem pois o poeta que concentrar antes de mais nada, o seu fixo esforço” na “altiva mente”, abandonando o verso “as suas “leis” e a sua “sorte”⁴⁸.

Nessa perspectiva, vê-se que ele tem uma preocupação constante com a construção da poesia, sempre primando por termos cultos que trazem consigo uma melodia que provocam sensações de leveza, despertando um grau de admiração pela Grécia Clássica e toda sua produção cultural. Para Ricardo Reis, “um poema é a projeção de uma idéia em palavras através da emoção” e “Na prosa o ritmo existe; na poesia o ritmo é”⁴⁹.

Sobre este posicionamento, José Augusto Seabra diz: “ Importa salientar que, para Reis, a emoção aparece ao mesmo tempo como espécie de um elo intermediário entre o significado e o significante poemático”⁵⁰.

Seria Ricardo Reis a face dos indivíduos que cultuam o passado e toda norma que revestia a mentalidade humana e refletia nas artes e comportamentos sociais? Ou uma reação direta e implacável ao desequilíbrio e falta de harmonia que cerca sua realidade?

Deduções à parte, o certo é que sua obra tem como cerne uma dedicação incrível aos temas que lhe são adequados e um perfeccionismo ao transformá-los em obra de arte. Contrário a Ricardo Reis, temos Álvaro de Campos, que rompe com a rigidez e perfeccionismo e institui uma série de rompimentos e coloca em questão outras formas de concepção de obra de arte. “E, de repente, e em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo indivíduo. Num jacto, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a Ode Triunfal de Álvaro de Campos – a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem”⁵¹.

Ao perverter a norma escrita e destruir a beleza cultuada por Ricardo Reis, Álvaro de Campos, heterônimo nascido em “derivação oposta à de Ricardo Reis” propõe uma série de desconstruções de conceitos, que, de acordo com seu ponto de vista não caberiam mais

⁴⁸ COELHO, Jacinto. **Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa**. São Paulo EDUSP 1977

⁴⁹ LOPES, Teresa Rita. **Pessoa por Conhecer** - Textos para um Novo Mapa. São Paulo EDUSP 1997

⁵⁰ SEABRA, José Augusto. **Fernando Pessoa ou o poetodrama**. Rio de Janeiro. Perspectiva

⁵¹ Para Ricardo Reis são artes verdadeiras a Poesia e a Escultura. Já para Alvaro de Campos, temos como artes a Literatura, a Engenharia, a Política, a Figuração (dramas teatrais e danças) e a Decoração.

nesta nova realidade. Assim como os demais heterônimos, ele possui sua descrição e formação intelectual expostos na já citada carta a Casais Monteiro:

“Álvaro de Campos nasceu em Tavira, no dia 15 de Outubro de 1890 (às 1.30 da tarde, diz-me o Ferreira Gomes; e é verdade, pois, feito o horóscopo para essa hora, está certo). Este, como sabe, é engenheiro naval (por Glasgow), mas agora está aqui em Lisboa em inactividade.”

“Álvaro de Campos é alto (1,75 m de altura, mais 2 cm do que eu), magro e um pouco tendente a curvar-se. Cara rapada todos – [...] Campos entre branco e moreno, tipo vagamente de judeu português, cabelo, porém, liso e normalmente apartado ao lado, monóculo.”

“Álvaro de Campos teve uma educação vulgar de liceu; depois foi mandado para a Escócia estudar engenharia, primeiro mecânica e depois naval. Numas férias fez a viagem ao Oriente de onde resultou o Opiário. Ensinou-lhe latim um tio beirão que era padre.”⁵²

Por meio das informações biográficas e descrições acima, temos a imagem de um homem aparentemente normal, até mesmo comum, pelas ruas das metrópoles se não fosse sua habitual mania de curvar-se. Esta quebra com uma postura rígida e ideal, somadas ao monóculo, transformam-no em uma figura excêntrica em meio a uma multidão padronizada. Seria esta mania uma forma de não ser confundido em meio à multidão? Um protesto ao não enquadrar-se?

Ao compararmos Ricardo Reis a Álvaro de Campos, temos certa similariedade em relação as aparências. as diferenças aparecem intensamente nas manias e trejeitos.

Ricardo Reis é como uma vareta ereta e Álvaro de Campos uma vareta envergada. Assim temos que Fernando Pessoa dá voz ao mais histericamente histérico dos heterônimos, criando a face mais enérgica e potente da modernidade cosmopolita.

As relações entre a sensação e a disciplina permitem a pessoa e o estabelecimento de oposições estruturais entre os três heterônimos. Caeiro tem uma disciplina: “as coisas devem ser sentidas tais como são”; Reis tem outra disciplina diferente: as coisas devem ser sentidas não só como são, mas também de moda a integrarem-se num certo ideal de

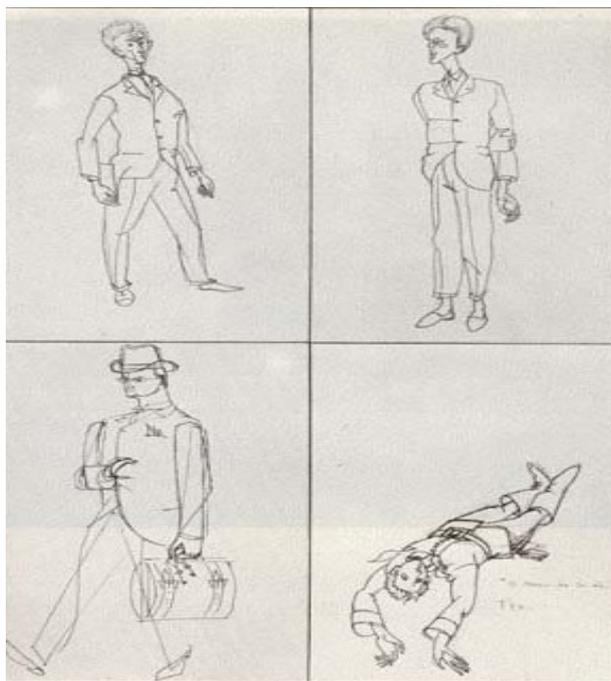
⁵² PESSOA, Fernando. Correspondência a Adolfo Casais Monteiro In: Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas. Introdução, organização e notas de António Quadros. Lisboa: Publ. Europa-América, 1986

*medida e regras clássicas. Em Álvaro de Campos as coisas devem simplesmente ser sentidas*⁵³.

Ocupando a última face desse quadrado heteronímico, temos o ortônimo Fernando Pessoa, ou Fernando Pessoa ele mesmo.

*Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive. E tanto assim que, escritos que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutra papel e escrevi, a fio, também, os seis poemas que constituem a Chuva Oblíqua, de Fernando Pessoa. Imediatamente e totalmente... Foi o regresso de Fernando Pessoa Alberto Caetano a Fernando Pessoa ele só. Ou, melhor, foi a reacção de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caetano.*⁵⁴

Através da afirmação acima, temos que Fernando Pessoa acaba se colocando como um outro heterônimo. Como assume sua própria identidade, caracteriza-se como um ortônimo. O ortônimo Fernando Pessoa possui características marcantes que o destacam das tensões e diferenças que envolvem os demais heterônimos. Ele não possui um padrão estilístico único. Segue apenas uma regra: a profunda intelectualização das palavras.



⁵³ BERNARDI, Carlos. **Senso Íntimo: Poética e Psicologia, de Fernando Pessoa a James Hillman.** Disponível em http://www.triplov.com/fernando_pessoa/Carlos-Bernardi/index.htm

⁵⁴PESSOA, Fernando. **Correspondência a Adolfo Casais Monteiro In: Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas.** Introdução, organização e notas de António Quadros. Lisboa: Publ. Europa-América, 1986

FIGURA 4 – Fernando Pessoa e seus heterônimos. Autor
 Almada Negreiros
 FONTE: <http://arquivopessoa.net/>.

Na ilustração assim, de cima para baixo temos na primeira na coluna a representação de Alberto Caeiro e Álvaro de Campos; na segunda coluna, de cima para baixo, temos Ricardo Reis e Fernando Pessoa ele mesmo.

Temos a evidenciação de certo comprometimento com a lucidez e autocontrole que faz com que seu discurso seja como uma poça de água límpida, quase um espelho que só não o é totalmente porque, em alguns momentos em que “sua racionalidade e inibição” estão um pouco “suspensos”, esta poça de água fica agitada e turva

A esta transformação Fernando Pessoa dá um nome: Bernardo Soares. É por meio da privação, mesmo que parcial, das funções em torno da faculdade de raciocinar que surge este semi-heterônimo que possui traços de equilíbrio que não são próprios de Fernando Pessoa.

Mas por que Bernardo Soares é um semi-heterônimo? Tendo em vista os atributos básicos necessários para que uma criação estilística possa caracterizar um heterônimo, temos que surge aqui a necessidade de revelar as características, bem como os porquês do autor – ou melhor, semi-autor, Bernardo Soares – não se constituir como um heterônimo, bem como sua representatividade na obra de Fernando Pessoa.

Fernando Pessoa caracteriza Bernardo Soares como um ajudante de guarda livros da cidade de Lisboa, de vida modesta, que lá permaneceu por toda sua vida sem feitos notáveis.

Segundo Pessoa, Bernardo Soares *“É um semi-heterônimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade”*⁵⁵.

Temos, por meio da conceituação de Bernardo Soares feita por Fernando Pessoa, importantes dados que envolvem o semi-heterônimo ao “pai de todos os heterônimos”, visto que, a partir de informações já esboçadas anteriormente sobre a vida de Fernando Pessoa, temos como afirmar que sua vida também foi modesta e ele permanecia a maior

55 PESSOA, Fernando. **Correspondência a Adolfo Casais Monteiro In: Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas.** Introdução, organização e notas de António Quadros. Lisboa: Publ. Europa-América, 1986

parte de seu tempo cercado por seus livros. Desta forma, tendo tais dados em perspectiva, uma interrogativa surge: seria Fernando Pessoa o superior de Bernardo Soares, ou seja, o guardador de livros?

A obra de Bernardo Soares foi o “Livro do desassossego”, em que ele expôs “*impressões sem nexos, nem desejo de nexos*”⁵⁶; ele ainda completa: “*Narro indiferentemente a minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida. São as minhas Confissões, e, se nelas nada digo, é que nada tenho que dizer*”⁵⁷.

Além do vazio acerca de sua própria existência, expressado de forma crua e dura neste trecho, presente no livro do autor, temos também o reflexo de um sentimento de ausência de estima ou valor em relação a si mesmo, sobretudo quando somado a nulidade de reconhecimento; vemos potencialmente que ele nem mesmo vê um sentido na própria existência. Esta representação o coloca abaixo do próprio sentir-se humano. “*Um cansaço tão terrível da vida que não há sequer hipótese de dominá-lo*”⁵⁸.

Toda esta carga de nulidade própria atingiu o cerne deste homem moderno que, exausto frente aos novos paradigmas e demandas a ele impostas, passa a não reconhecer-se como um sujeito no mundo.

Este espírito se solidifica na medida em que as certezas tornam-se cada vez mais incertas, as quais esfacelam as perspectivas antigas de pertencer-se, impondo uma adequação radical a esta nova realidade, mesmo ainda havendo vestígios do estranho ontem.

Sendo Bernardo Soares um “semi-alguém”, ele reflete um ser angustiado, confuso, cujo vazio existencial atormenta sua vida e faz dela algo vazio segundo sua própria percepção. Bernardo Soares é o símbolo do desassossego.

Fernando Pessoa, em correspondência enviada a Adolfo Casais Monteiro em 13 Janeiro de 1935, diz que Bernardo Soares é “uma simples mutilação “da personalidade dele próprio”. Diz também que este semi-heterônimo surge quando ele está cansado ou sonolento. Aqui temos que Bernardo Soares é Fernando Pessoa em um estado não natural, ou seja, despido de alguns aspectos que fazem parte dele. Desta forma, temos “o fora do habitual” experimentado pelo autor.

56 PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego por Bernardo Soares**. v. I. Lisboa: Ática, 1982, p. 12.

57 Idem.

58 Ibidem.

Assim sendo, temos que a fuga do autor refletiu-se em outro autor que, portanto, não se separa de sua personalidade, criando uma relação de dependência, o que, por sua vez, descarta a designação de heterônimo; entretanto, seu papel não é menos importante na obra de Fernando Pessoa.

Bernardo Soares se configura como o ponto de extravasamento do ortônimo Fernando Pessoa. Este é o local onde as emoções e devaneios explodem, visto que, por meio do semi-heterônimo que possui as qualidades de “raciocínio e inibição [...] um pouco suspensas”, permitem a expressão livre dos desassossegos. Há controvérsias sobre a existência de um “dia triunfal”, ou mesmo se ele foi apenas um. Esta discussão se fundamenta no fato de que há escritos datados de antes do dia triunfal e assinados por Alberto Caeiro.

Em realidade, tendo sempre em vista o complexo jogo de idéias e a constante tensão entre realidade e ficção que Fernando Pessoa impõe aos leitores e estudiosos de sua obra, pode-se supor que a colocação da data não é necessariamente real.

Uma coisa não há de se questionar: não importa a quantidade de dias ou horas, qualquer que seja – Fernando Pessoa será sempre um grande triunfo para toda a literatura portuguesa. “*O universo de cada heterônimo compõem assim as sensações expressas e o horizonte ainda por dizer*”⁵⁹.

2.2 O dispositivo heteronímico ou o fazer artístico de Fernando Pessoa

A heteronímia é uma marca visível do impacto da modernidade sobre Fernando Pessoa. Ao compor uma obra artística aos pedaços, ele traz à tona que a própria humanidade está fragmentada e perdida entre os pedaços de si mesmo e as transformações ao seu redor, que os influencia também.

É neste cenário de vasta mutilação que a modernidade se constrói sobre a base da incerteza e da velocidade das transformações; o homem perdeu seu chão fixo e perdeu-se interiormente, mas condicionou-se a seguir o fluxo da multidão, sendo que poucos manifestaram-se criticamente aos caminhos que a humanidade se dirigia. Fernando Pessoa e seus outros “eus” não fazem parte desta multidão.

⁵⁹ GIL, Jose. **A metafísica das sensações**. Lisboa: Relógio d'Água, 1987

Segundo José Gil, a heteronímia é o processo de criação de que Fernando Pessoa utiliza para a elaboração de sua obra literária e questionamento da modernidade, ou seja, da realidade que vivia.

Nas palavras de Jose Gil, temos a seguinte consideração: “o heterônimo embora tendo uma expressão alheia à seu criador, conserva o horizonte que lhe permite criar e ser múltiplo – porque sua obra resulta simplesmente da exploração deste horizonte original”⁶⁰.

A heteronímia também chamada por Gil de “dispositivo de criação poética” é composto por dois desdobramentos: o primeiro, de natureza orgânica, segundo ele a “histeria neurastênica”⁶¹, e o segundo, a “tendência para criar”⁶² em torno dele um “outro mundo”⁶³, igual a esse mas com outra gente, nunca me saiu da imaginação”⁶⁴. Assim, temos que é por meio de uma condição mental que “explode para dentro”⁶⁵, este autor pode despersonalizar-se e “assim tudo acaba em silencio e poesia...”⁶⁶.

Antes de iniciar a explicitação entre as duas formas de despersonalização poética, temos que fazer as devidas considerações sobre o que Fernando Pessoa constitui como despersonalização. José Gil sinaliza-nos que a despersonalização é a completa destituição do “Eu” em favor de outra “personalidade”, a qual se diferencia do dito “Eu” inicial e transfere para toda a criação diferentes visões, às vezes até conflitantes a respeito do mundo e seus componentes; temos outra sensibilidade e mentalidade atuando.

O próprio Fernando Pessoa revela esta essência na carta a João Gaspar Simões, dizendo que não há nada nele que o ligue aos seus heterônimos; São outros entes dotados de autonomia.

Desta forma, temos uma despersonalização que terá como resultado vários seres, os chamados heterônimos, que acabaram até mesmo sumindo ou figurado muito pouco. Entretanto, é na despersonalização segunda que temos outro tipo de heterônimo, o heterônimo literário, composto pelos personagens Álvaro de Campos, Alberto Caeiro e

⁶⁰ idem

⁶¹PESSOA, Fernando. **Correspondência a Adolfo Casais Monteiro In: Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas**. Introdução, organização e notas de António Quadros. Lisboa: Publ. Europa-América, 1986

⁶² Idem.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Bi-ibidem.

⁶⁵ GIL, Jose. **A metafísica das sensações**. Lisboa: Relógio d'Água, 1987

⁶⁶ Idem.

Ricardo Reis; considere-se que temos também o ortônimo Fernando Pessoa ele mesmo e o semi-heterônimo Bernardo Soares.

Essa diferenciação é vital, pois a relevância literária e o teor de despersonalização estão empregados nestes seres. Os demais fazem parte de criações que não se fixam, não possuem personalidades próprias. O processo de despersonalização sinaliza a ligação profunda da fragmentação do “eu” e da criação de vários “eus” como forma artística de revelar a necessidade deste artista em ser vários, pois ser um não bastou como resposta e ser vários talvez o levasse a alguma resposta sobre si e sobre o mundo.

Fernando Pessoa fala na já citada carta a Gaspar Simões sobre o ponto central de sua personalidade como artista. Ele é um poeta dramático, ou seja, tem continuamente em tudo quanto escreve “a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo” e continua seu pensamento dizendo: v^o outro - eis tudo”⁶⁷.

Nesta mesma carta, ainda esclarece:

*Sabe como poeta, sinto. Como poeta dramático sinto-me despregando-me de mim; que domo dramático (sem o poeta) transnudo automaticamente o que sinto para uma expressão alheia ao que senti, construindo na emoção uma pessoa inexistente que a sentisse verdadeiramente, e por isso sentisse, em derivação, outras emoções que eu, puramente eu, me esqueci de sentir.*⁶⁸

Fernando Pessoa se auto-define como poeta dramático por criar poesias heteronímicas, ou seja, de seres completamente diversos a ele tal qual o dramaturgo cria seus personagens. Em outros termos, sua sensibilidade estética e artística se aproxima do gênero dramático em alguns pontos, os quais ele esclarece em suas correspondências.

Ele voa, ou seja, despersonaliza-se e se transforma em outro o que possibilita que tudo acabe em “*silencio e poesia*”. “Há transformação e transferência da emoção no sentido da consciência, de tal modo que a expressão poética equivale a uma emoção da consciência, graças a uma “*intelectualização da emoção*”... este é o terceiro grau de análise das sensações”⁶⁹.

⁶⁷ PESSOA, Fernando. **Correspondência a Gaspar Simões**. In: PESSOA, Fernando. Textos de Crítica e de Intervenção. Lisboa: Ática, 1980

⁶⁸ idem

⁶⁹ GIL, Jose. **A metafísica das sensações**. Lisboa: Relógio d'Água, 1987

Antes de entrar nas questões sobre dramaturgia e o gênero ao qual pertence, torna-se coerente trazer aqui qual é seu significado:

“Dramático é aquele em que o artista usa como intermédio entre si e o público a representação...A peça teatral é pois uma composição literária destinada a apresentação dos atores em um palco dialogando entre si.

O texto dramático é complementado pela ação dos atores no espetáculo teatral e possui uma estrutura específica caracterizada:

1- Pela presença de personagens que devem estar ligados com lógica uns aos outros e a ação.

2 – Pela ação dramática (trama, enredo) que é o conjunto de atos dramáticos, maneiras de ser e de agir dos personagens encadeadas a unidade do efeito e segundo uma ordem composta de exposição, conflito, complicação, climax e desfecho.

3 – Pela situação ou ambiente que é o conjunto de circunstâncias físicas, sociais, espirituais em que se situa a ação.

4 – Pelo tema ou seja, a idéia de que o autor (dramaturgo) deseja expor sua interpretação real ou inventada por meio da interpretação.”⁷⁰

Para fundamentar sua tese de poeta dramaturgo, Coutinho cita Shakespeare e seu personagem Hamlet, intitulando Shakespeare como o supremo despersonalizado. Apesar de comparar-se à Shakespeare quanto ao caráter de dramático, temos que sublinhar que o próprio Pessoa se diferencia desse dramaturgo que compõe sua arte em atos, enquanto que ele compõe sua arte em pessoas, os seus heterônimos; é desta idéia que temos os termo “drama em gente”. “Nos textos sobre a escala de despersonalização, Fernando Pessoa separa-se nitidamente de Shakespeare”⁷¹.

Ele é claramente um poeta que possui as qualidades necessárias do dramaturgo no que cabe a despersonalização, ou seja, na criação dos personagens. Fernando Pessoa não é um dramaturgo, pois não coloca suas criações em um palco; as próprias criações são um palco e podem interligar-se, formando um ciclo de conversações, dialogo enfim de discussões levantadas por eles mesmos.

Cada grupo de estados de alma mais aproximados insensivelmente se tornará uma personagem, com estilo próprio, com sentimentos porventura diferentes, até opostos, aos típicos do poeta na sua pessoa viva. E assim se terá levado a poesia lírica – ou qualquer forma literária análoga em sua substância à poesia lírica – até à poesia dramática, sem, todavia, se lhe dar a forma do drama, nem explícita nem implicitamente.

⁷⁰ COUTINHO, A. **Notas de Teoria Literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978

⁷¹ GIL, Jose. **A metafísica das sensações**. Lisboa: Relógio d'Água, 1987

*Suponhamos que um supremo despersonalizado como Shakespeare, em vez de criar o personagem de Hamlet como parte de um drama, o criava como simples personagem, sem drama. Teria escrito, por assim dizer, um drama de uma só personagem, um monólogo prolongado e analítico. Não seria legítimo ir buscar a esse personagem uma definição dos sentimentos e dos pensamentos de Shakespeare, a não ser que o personagem fosse falhado, porque o mau dramaturgo é o que se revela.*⁷²

Fernando Pessoa crê que o ofício do dramaturgo e, sobretudo, sua ligação com a despersonalização, aliado a poesia e sua liberdade de formas, são os elementos fundamentais que formam sua obra artística.

*Assim têm estes poemas de Caetano de Almeida, os de Ricardo Reis e os de Álvaro de Campos que ser considerados Não há que buscar em quaisquer deles idéias ou sentimentos meus, pois muitos deles exprimem idéias que não aceito, sentimentos que nunca tive. Há simplesmente que os ler como estão, que é aliás como se deve ler*⁷³.

Ainda sobre a despersonalização do poeta em seu fazer artístico, temos a proposição de graus:

O primeiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, concentrado no seu sentimento, exprime esse sentimento. Se ele, porém, for uma criatura de sentimentos variáveis e vários, exprimirá como que uma multiplicidade de personagens, unificadas somente pelo temperamento e o estilo. Um passo mais, na escala poética, e temos o poeta que é uma criatura de sentimentos vários e fictícios, mais imaginativo do que sentimental, e vivendo cada estado de alma antes pela inteligência que pela emoção. Este poeta exprimir-se-á como uma multiplicidade de personagens, unificadas, não já pelo temperamento e o estilo, pois que o temperamento está substituído pela imaginação, e o sentimento pela inteligência, mas tão somente pelo simples estilo. Outro passo, na mesma escala de despersonalização, ou seja de imaginação, e temos o poeta que em cada um dos seus estados mentais vários se integra de tal modo nele que de todo se despersonaliza, de sorte que, vivendo analiticamente esse estado de alma, faz dele como que a expressão de um outro personagem, e, sendo assim, o mesmo estilo tende a variar. Dê-se o passo final, e teremos um poeta que seja vários poetas, um poeta dramático escrevendo em poesia lírica. Cada grupo de estados de alma mais aproximados insensivelmente se tornará uma personagem, com estilo próprio, com sentimentos porventura diferentes, até opostos, aos típicos do poeta na sua pessoa viva. E assim se terá levado a poesia lírica – ou qualquer

⁷² PESSOA, Fernando. **Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação**. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966.

⁷³ Idem.

*forma literária análoga em sua substância à poesia lírica – até à poesia dramática, sem, todavia, se lhe dar a forma do drama, nem explícita nem implicitamente.*⁷⁴

Todas as colocações sobre a despersonalização, que não foram breves, tem um porquê: esta é a chave da personalidade de Fernando Pessoa.

Pessoa escreve sobre os graus da poesia, explicitando que a dramaticidade, ou seja, a despersonalização está intimamente ligada ao potencial artístico do poeta, reflete apenas as emoções sentidas poeticamente. Em um primeiro patamar, ou seja, no lugar mais baixo desta escala, temos o poeta que reflete o real e, por isso, vulgariza a obra artística, pois ali está a sua verdade que pode não ser a verdade absoluta; e esta, pouco importa para o artista e sua poesia.

O segundo patamar ainda reflete um teor pessoal, entretanto, mais intelectualizado, o que permite ser mais despersonalizado que o artista anterior; é no terceiro grau que temos a despersonalização, e, portanto, um alto grau de intelectualização que permite assim que ele seja vários seres em imprima este posicionamento na forma artística por ele trabalhada, neste caso a poesia.

Desta forma, temos uma compreensão maior e uma produção mais diversa, atingindo, assim, um numero maior de pessoas compreendendo Pessoa. Há de se notar que o uso da poesia não é um mero acaso. Segundo Fernando Pessoa, na já citada carta a Casais Monteiro, é mais fácil *outrar-se*, ou seja, produzir heteronimicamente usando a poesia; isto deve-se, sobretudo, à liberdade na construção e utilização das palavras na arte poética.

Alberto Caeiro se posiciona da seguinte forma:

Como ele me disse uma vez “Só a prosa é que se emenda. O verso nunca se emenda. A prosa é artificial. O verso é que é natural.

Nós não falamos em prosa. Falamos em verso. Falamos em verso sem rima nem ritmo.

*Fazemos pausas na conversa que na leitura da prosa se não podem fazer. Falamos, sim, em verso, em verso natural - isto é, em verso sem rima nem ritmo, com as pausas do nosso fôlego e sentimento.*⁷⁵

⁷⁴ Ibidem

⁷⁵ CAEIRO, Alberto. **Páginas de Estética e de Teoria Literárias**. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.

Como sempre, Alberto Caeiro evoca o teor de naturalidade e espontaneidade⁷⁶ que deve revestir todas as coisas, inclusive na sua obra de arte.

Esclarecidos os pontos que conferem a Fernando Pessoa a titulação de poeta dramático, passaremos agora para o mecanismo de atuação deste teatro criado por ele e encenado pelos três heterônimos, seu ortônimo e semi heterônimo, diferentes atores atuando no palco da vida, delineado e delimitado por Pessoa. O “drama em gente”, como é também conhecido, acaba criando um palco que reflete a vida e encenam os homens e suas escolhas perante as transformações de seu tempo.

Assim como a História não é algo estático, a poesia também não é; digo isto, apoiando-me na idéia lançada pelo filósofo Alain Badiou, em sua obra “Pequeno Manual de Inestética”. Há uma série de exageros ao colocar Fernando Pessoa como um autor incompreensivo, inclusive para a contemporaneidade, mas o autor acerta ao dizer que Pessoa apresenta-se como um poeta filósofo⁷⁷ repleto de autenticidades que podem ser vistas em nossa contemporaneidade, assim como o próprio Pessoa afirma pertencer a um tempo a frente ao que ele mesmo vive.

Os heterônimos possibilitam dupla perspectiva de análise: a de um conjunto, ou seja como um espetáculo teatral ou solitário, refletindo uma espécie de monólogo. Estes seres trabalham diversos temas e também discordam e discutem entre si. É nesse ponto que vemos uma peça teatral em que os atores encenam (e por que não vivem?) diferentes faces que compõem a realidade experimentada pelos seres que compõem este cenário, um tanto caótico, chamado modernidade⁷⁸.

Os diálogos revelam a diversidade e os antagonismos latentes que se tornaram cada vez mais freqüentes e nada velados. A polidez e inteligência das críticas de Ricardo Reis a Álvaro de Campos contrastam com o tom seco deste ultimo. Suas discordâncias não se limitam ao campo da composição poética: alcançam os princípios de beleza e estética e rompem com uma série destas propostas, o que evidencia claramente a existência de múltiplos conceitos e o rompimento de muitos outros.

⁷⁶ As coisas são o que são para este heterônimo.

⁷⁷ Fernando Pessoa não se intitula como um filósofo poeta, mas sim como um poeta entusiasta da filosofia.

⁷⁸ Ao utilizar o termo modernidade já o concebo como um conceito caótico, dada sua complexidade e multiplicidade em torno de uma possível conceituação. Acredito na probabilidade da maioria dos conceitos esboçados pelos pensadores que a viveram de fato seja se não certa ao menos relevante.

Ambos são seguidores e admiradores de Alberto Caeiro. Constroem suas obras considerando a óptica de “sentir as coisas como elas são”, mas adaptando-a a seus conceitos de beleza e estética que os diferenciam entre si.

São nestas discussões, que não são as únicas, que vemos o quão elaborado é o dialogo entre estes heterônimos e o grau de independência que há entre eles. Isto reforça a despersonalização do próprio Fernando Pessoa, que, alias, também discute com os demais heterônimos com seu ortônimo. Como assinala, de forma pertinente, José Gil: “o heterônimo embora tendo uma expressão alheia à seu criador, conserva o horizonte que lhe permite criar e ser múltiplo – porque sua obra resulta simplesmente da exploração deste horizonte original”.

Esta observação traz à tona uma característica básica da modernidade: a desfragmentação do homem em múltiplos, embora tenha sido uno, um dia; a problemática que se levanta a partir desta constatação é: Fernando Pessoa queria a multiplicidade ou buscava de alguma forma ser apenas um e só não o conseguia devido às multiplicidades que se mostravam à sua frente e o caráter multifacetado do pensador moderno?

Há diversas propostas sobre esta questão. Para Jacinto do Prado Coelho, autor de “Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa” ele busca uma unidade entre toda a diversidade que o compõe, argumentado que a obra de Fernando Pessoa deve apenas ser lida em seu conjunto heteronímico, já que esta é a unidade textual que dá sentido a sua obra.

Indo na contra-mão desta concepção, temos diversos autores, como Leyla Perrone-Moisés em sua obra “A quem do eu, além do outro”, que consideram que a obra de Pessoa é, em realidade, uma leitura de diversos autores, ou seja: de heterônimos separados de seu ente produtor e que podem ser lidos sem necessariamente criar-se uma conexão direta, contrapondo à própria idéia de que estas obras podem ser lidas como uma unidade, um dialogo entre diferentes partes que formam o imaginário e as idéias expressas em seu tempo.

Temos aqui esboçada a problemática que envolve todo o homem moderno: sua desfragmentação e busca pela unidade perdida; não temos mais apenas um ser, temos um homem com comportamentos múltiplos que se encaixam de acordo com o momento vivido ou sentido. Isso ocorre não apenas como uma necessidade de mascara social, mas também

porquê o homem deste tempo já não tem certeza do que há a sua volta, as barreiras entre o certo e o errado são fluidas sem falar nas mudanças profundas ocorridas em um curto espaço de tempo.

As metrópoles mostram um cenário totalmente novo que vende a utopia de uma grande beleza nos centros, mas possuem a face cruel da desigualdade nas periferias; eis outra face da modernidade: a contradição que habita os espaços e os próprios sentimentos do homem mergulhado na incerteza do amanhã e até mesmo ansioso por mudanças ou derramando lágrimas saudosistas dos velhos tempos.

Outra problemática que vemos ao longo da obra de Fernando Pessoa, discutida por diversos autores, diz respeito à leitura de seus heterônimos: devem ser lidos como fragmentos de uma só obra ou vistos separadamente? Temos à nossa frente duas formas de se ler uma obra, e, segundo o próprio Fernando Pessoa, temos a possibilidade de ler os heterônimos individualmente, o que forma quatro poetas e seus diferentes dramas, ou, em conjunto, que seria uma forma de diálogos entre estes diferentes autores.

Por fim e não menos importante, temos como questão heteronímica: a abordagem do poeta fingidor e o tom ficcional que reveste sua composição mas que revela uma extensa potencialidade com real.

Este tema está explicitado na poesia “autopsicografia” de autoria do ortônimo Fernando Pessoa mas percorre todos os heterônimos:

Autopsicografia

*O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.*

*E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.*

*E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração*

Como pertinentemente aponta a filósofa Marilena Chauí, o poeta é um “finge-dor” e seu fingimento, isto é sua criação artística é tão constitutivo de seu ser Poeta que ele finge, ou seja, transforma em poema, em obra de arte, a dor que talvez sinta.⁷⁹

É por meio das palavras insinceras do poeta que temos a composição artística que não possui comprometimento direto com o real, mas pode ser também um espelho dele. Dessa forma, a arte do fingimento cria toda uma nova realidade que, mesmo ficcional, não perde seu valor, pois possui uma áurea de possibilidades que, apesar de fingidas, podem ser sentidas como reais pelo leitor (e por que não pelo próprio poeta?). “A arte da insinceridade não propõe nenhuma moral, nenhuma filosofia de vida: diz respeito apenas a arte poética”⁸⁰.

Sobre a idéia acima citada, ou seja, sobre a sinceridade do poeta, Jose Gil coloca em nota a seguinte colocação de Fernando Pessoa: “A sinceridade é o grande obstáculo que o artista tem que vencer; Só uma longa disciplina, uma aprendizagem de não sentir senão literariamente as coisas podem levar o espírito a esta culminância”⁸¹.

Se o poeta é insincero – ou seja finge –, temos o paradoxo de acreditar ou não em seu dizer. É neste ponto que temos a crucial noção de que temos à frente uma obra de ficção, o que implica o poder do poeta de criar sua realidade, que pode não ser tão diferente do real, ou ser uma esfera não palpável aos nossos padrões. O fato é que Fernando Pessoa propõe uma teoria complexa e dúbia que faz com que o leitor a todo momento duvide da própria sensação relatada pelo artista. É essa dupla possibilidade, ou seja, a sinceridade e o fingimento, que transforma a obra de Fernando Pessoa em um emaranhado ainda mais complexo. E o leitor se pergunta acreditar ou não acreditar, eis a questão! “Esta investida no fingimento, supostamente consciente, de Pessoa, propicia por meio da literatura uma crítica contundente aos pressupostos da razão e da representação”⁸².

Desta forma, a dor que o poeta sente não é de fato sentida, mas ao menos ficcionalmente temos a sensação de que ele, de fato, sente – ou seja –, outra esfera de realidade foi criada para a expressão artística tomar a forma desejada pelo poeta; é a construção da própria verdade do artista.

⁷⁹ CHAUI, Marilena. *Convite a Filosofia*. São Paulo. Atica, 1994

⁸⁰ GIL, Jose. *A metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio d'Água, 1987

⁸¹ Idem

⁸² Ibidem

Isto forma uma diversidade de sensações e interpretações perante a poesia que, ao ser apresentada ao mundo, deixa de ser uma criação única do poeta para atingir o mundo, ser legado dele e submeter-se aos diferentes olhares e percepções de sua época e das demais épocas à sua frente, como a nossa contemporaneidade. Temos, assim, uma grande crítica à verdade absoluta pregada pelo cientificismo, crença que dominava o pensamento de sua época. Além, da própria heteronímia constituir-se como uma série de problemáticas que refletem o homem inserido na modernidade, os próprios heterônimos também revelam-se críticos desta nova e intoxicante realidade.

Álvaro de Campos trabalha energeticamente ao longo de sua obra as diversas sensações que o mundo ao seu redor produz nele mesmo; não é contra os avanços científicos, mas sim ao exagerado papel que este possui na vida das pessoas e a conseqüente banalização do fator humano em detrimento da máquina.

Nessa concepção, temos um importante conceito que percorre toda a obra heteronímica e é uma das coisas que o destaca em meio a uma multidão de poetas e pensadores críticos deste progresso desenfreado. Toda sua obra passa por um processo de intelectualização das sensações, ou seja, todo o trabalho de Fernando Pessoa e seus heterônimos são resultado de um intenso exercício intelectual: suas obras artísticas são devidamente construídas e partem de conceitos pensados e planejados pelo autor.⁸³

O que é uma sensação intelectualizada? Uma de três coisas: a) uma sensação decomposta pela análise instintiva ou dirigida, nos seus elementos componentes; b) uma sensação a que se acrescenta conscientemente qualquer outro elemento que nela, mesmo indistintamente, não existe; c) uma sensação que de propósito se falseia para dela tirar um efeito definido, que nela não existe primitivamente.⁸⁴

Teria o homem perdido não apenas sua identidade, mas também sua essência nesta corrida incessante que o progresso e a modernidade colocam frente aos seus desafiantes, a humanidade?

⁸³ Este processo de intelectualização das sensações é uma forma de se trabalhar racionalmente a poesia, que classicamente é vista como um item restrito a subjetividade do autor. Assim, ele abre os olhares para a compreensão de todos, ou seja pela compreensão da obra artística.

⁸⁴ CAMPOS, Álvaro. **Apontamentos para uma estética não Aristotélica**. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.

É, como Álvaro de Campos diz, sentindo tudo de todas as maneiras que as pessoas são capazes de manter viva a sua essência humana; portanto, com todos seus sentidos sinta tudo ao seu redor ou mesmo crie outro arredores, apenas sinta!

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, creio que questões pontuais sobre a modernidade, que são trabalhadas por Fernando Pessoa por meio de seus heterônimos e por sua própria técnica de criação a heteronímica, foram exploradas ao menos minimamente.

Tomando como exemplo o heterônimo Álvaro de Campos, mais especificamente sua composição “Ode Triunfal”⁸⁵, há uma elaboração do típico cenário fabril londrino.

*“Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo!
Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto,
Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento
A todos os perfumes de óleos e calores e carvões
Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável!
Fraternidade com todas as dinâmicas!
Promíscua fúria de ser parte-agente
Do rodar férreo e cosmopolita
Dos comboios estrénuos,
Da faina transportadora-de-cargas dos navios,
Do giro lúbrico e lento dos guindastes,
Do tumulto disciplinado das fábricas,
E do quase-silêncio ciciante e monótono das correias de transmissão!”*⁸⁶

Senti-me tateando as peças cheias de graxa que não saem da mão do poeta e parecem penetrar no próprio leitor ; tem-se uma grotesca escuridão, misturada a um nojo desta gosma que insiste em não sair.

Ao ler o poema, não sinto-me menos incomodada que o próprio poeta; sinto as fuligens em minha roupa e o cheiro quase insuportável que causa náusea (preciso de varias pausas afinal este exercício de sentir todo este cenário embrulha o estomago até do mais forte dos humanos).

O *tic tac* dos relógios, os ruídos das engrenagens e a ensurdecadora canção das máquinas do local de trabalho mexem com o leitor e sua audição. Assim como o poeta, sentimos em nossas bocas a secura que é fruto da desidratação provocada pelo calor do ambiente fabril, misturada ao suor que goteja de sua face e sustenta um ar doentio, que intoxica o lugar abafado, quente e com uma miscelânea de odores entorpecedores que seu

⁸⁵ Vide anexo 3

⁸⁶ CAMPOS, Álvaro. **Ode Triunfal.In: Poesia Completa de Álvaro de Campos** Rio de Janeiro: Companhia das Letras 2005

olfato não suporta, apesar de esforçar-se ao menos um pouco para ignorar o odor fétido que toma conta deste lugar.

Saindo deste território, ou seja, das fábricas, há o encontro com a frivolidade burguesa que se expõe nos pontos-chave desta metrópole: o centro repleto de cafés, bares e vitrines; este é o estilo de vida: ver e ser visto!

Entretanto isto não pressupõe que o que se vê é real: estamos diante do mundo das aparências, em que diversas narrativas podem ser montadas e apresentadas nos palcos que são as ruas, com a multidão como platéia. Alguns irão ver outros seguirão o percurso pré-estabelecido rumo a suas casas, transformando tudo em um movimento ordenado quase mecânico.

É contra este movimento que alguns naturalizam o que os artistas “desnaturalizam”.

Isto demonstra a dupla face que possui a modernidade: boa e ruim; entretanto, aí temos a crítica aos excessos e uma forma de pregar um equilíbrio maior, ou ao menos a ponderação frente às máquinas e todo o *status* que esta tomava do ser humano, transformando-o em algo menor, que, assim como a natureza, seria superado.⁸⁷

Charles Chaplin, em *O grande ditador*, ao proferir o famoso *ultimo discurso* alertou o mundo com sua frase “Não sois máquinas! Homens é o que sois!”⁸⁸

Será que os homens foram capazes de ouvir sua frase?

Os pedaços de um ser formam o homem da modernidade que desmembrou-se em diversos outros “eus” que mal se reconhecem diluindo a unicidade de uma alma e instituindo diferentes faces dentro de um único eu; È esse o espírito que Fernando Pessoa e seus heterônimos trazem para o circuito artístico e que revelam o caótico estado que o humano construiu dentro de si mesmo.

O homem que tenta ser apenas racional cai em um profundo estado patológico que o mais complexo dos remédios não vai curar. Isto acontece porque este homem perdeu algo que sustentava seu ser, e, mesmo juntando os pedaços soltos de sua alma, não é capaz de integrá-los.

⁸⁷ O grande feito que o homem da modernidade prega é o triunfo dele sobre a natureza.

⁸⁸ Frase proferida no filme “O grande ditador” de Charles Chaplin 1940

Mais do que de inteligência, precisamos de afeição e tolerância para com o próximo. Sem essas virtudes, a vida será um compasso ditado por poucos e copiado sem questionamento por muitos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BERNARDI, Carlos. **Senso Íntimo: Poética e Psicologia, de Fernando Pessoa a James Hillman**. Disponível em http://www.triplov.com/fernando_pessoa/Carlos-Bernardi/index.htm
- CAEIRO, Alberto. **Páginas de Estética e de Teoria Literárias**. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.
- CALHEIROS, Luís. A **"Desconfiança" Estética dos Últimos Tempos. Reflexões Sobre Estética, Crítica da Arte e História da Arte do Século XX**. São Paulo: Viseu, 2003.
- CAMPOS, Álvaro. **Apontamentos para uma estética não Aristotélica**. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.
- CAMPOS, Álvaro. **Notas para recordação de meu mestre Caeiro**. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.
- CAMPOS, Álvaro. **Ode Triunfal**. Poesia Completa de Álvaro de Campos. Edição Tereza Lopes Cidade: Editora Companhia das Letras, 2007.
- CHARTIER, Roger. O Mundo Como Representação. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 11, n. 5, 1991. p. 173-191.
- CHAUÍ, Marilena. **Convite a Filosofia**. São Paulo. Atica, 1994
- COELHO, Jacinto do Prado. **Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa**. São Paulo: EDUSP, 1977.
- COUTINHO, A. **Notas de Teoria Literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- DUBY, Georges. **Diálogos sobre a nova história**. Lisboa: Dom Quixote, 1989.
- GIL, Jose. **A metafísica das sensações**. Lisboa: Relógio d'Água, 1987

GIL, Jose. **Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa**. Lisboa: Relógio d'Água, 1999

GULLAR, Ferreira. **A Razão Poética** . Texto publicado no caderno Mais! Do jornal Folha de São Paulo Edição de 10/06/1996 disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/gular04.html>

LEFEBVRE, Henri. **Introdução a Modernidade: Prelúdios**. Rio de Janeiro: Paz & Terra. 1969.

LIND, George e COELHO, Jacinto. **Páginas de estética e teoria literária**. Lisboa: Estudos Portugueses. 1994.

LIND, George **Estudos sobre Fernando Pessoa**. Lisboa Estudos Portugueses. 1988

LOPES, Teresa Rita. **Pessoa por Conhecer** – Textos para um Novo Mapa São Paulo: EDUSP, 1997.

MOISES, Leyla P. **Fernando Pessoa – Aquém do eu, além do outro**. Rio de Janeiro Companhia das letras, 1982

PAZ, Octavio. **Fernando Pessoa o desconhecido de si mesmo**. Paz e Terra , Rio de Janeiro 1982.

PERLOFF, Marjorie. **O momento futurista - Avant-Garde, Avant-Guerre, e a linguagem de ruptura**. São Paulo, EDUSP 1993

PESSOA, Fernando. **Correspondência a Gaspar Simões**. In : **Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas**. Introdução, organização e notas de António Quadros. Lisboa: Publ. Europa-América, 1986

PESSOA, Fernando. **Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas**. Introdução, organização e notas de António Quadros. Lisboa: Publ. Europa-América, 1986.

PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego por Bernardo Soares**. v. I. Lisboa: Ática, 1982.

PESSOA, Fernando. **Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação**. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966.

PESSOA, Fernando . **Tabua Bibliográfica**. Revista Presença, Dez. 1928.

ROCHA, Reuben da Cunha. **Cronopios revista digital de literatura e arte**. ano 5. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/critica.asp?id=4402>.

SCHORSKE, Carl E. **Pensando com a História:** Indagações na passagem para o Modernismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SEABRA, José Augusto. **Fernando Pessoa ou o poetodrama.** Rio de Janeiro. Perspectiva 1983

SOUSA, Francisco . **O poeta anfíbio e a historia das mentalidades.** Revista Entrelaces Disponível em: <http://www.entrelaces.ufc.br/herbert.pdf>

TRICÁRIO, Luciano Torres. Para o modernismo, a modernidade. Cadernos de Arquitetura e Urbanismo, Belo Horizonte, v. 14, n.15, Dez. 2007.

ULTIMATUM e PÁGINAS DE SOCIOLOGIA POLÍTICA. Fernando Pessoa. Recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Morão. Introdução e organização de Joel Serrão. Lisboa: Ática, 1980.

Filme “Casanova e a Revolução” de Ettore Scola. 1982.

Filme “O grande ditador” de Charles Chaplin 1940

ANEXO A – CARTA A ADOLFO CASAIS MONTEIRO

Carta a Adolfo Casais Monteiro - 13 Jan. 1935

Caixa Postal 147

Lisboa, 13 de Janeiro de 1935.

Meu prezado Camarada:

Muito agradeço a sua carta, a que vou responder imediata e integralmente. Antes de, propriamente, começar, quero pedir-lhe desculpa de lhe escrever neste papel de cópia. Acabou-se-me o decente, é domingo, e não posso arranjar outro. Mas mais vale, creio, o mau papel que o adiamento.

Em primeiro lugar, quero dizer-lhe que nunca eu veria “outras razões” em qualquer coisa que escrevesse, discordando, a meu respeito. Sou um dos poucos poetas portugueses que não decretou a sua própria infalibilidade, nem toma qualquer crítica, que se lhe faça, como um acto de lesa-divindade. Além disso, quaisquer que sejam os meus defeitos mentais, é nula em mim a tendência para a mania da perseguição. À parte isso, conheço já suficientemente a sua independência mental, que, se me é permitido dizê-lo, muito aprovo e louvo. Nunca me propus ser Mestre ou Chefe-Mestre, porque não sei ensinar, nem sei se teria que ensinar; Chefe, porque nem sei estrelar ovos. Não se preocupe, pois, em qualquer ocasião, com o que tenha que dizer a meu respeito. Não procuro caves nos andares nobres.

Concordo absolutamente consigo em que não foi feliz a estreia, que de mim mesmo fiz com um livro da natureza de “*Mensagem*”. Sou, de facto, um nacionalista místico, um sebastianista racional. Mas sou, à parte isso, e até em contradição com isso, muitas outras coisas. E essas coisas, pela mesma natureza do livro, a “*Mensagem*” não as inclui.

Comecei por esse livro as minhas publicações pela simples razão de que foi o primeiro livro que consegui, não sei porquê, ter organizado e pronto. Como estava pronto, incitaram-me a que o publicasse: acedi. Nem o fiz, devo dizer, com os olhos postos no prémio possível do Secretariado, embora nisso não houvesse pecado intelectual de maior. O meu livro estava pronto em Setembro, e eu julgava, até, que não poderia concorrer ao

prémio, pois ignorava que o prazo para entrega dos livros, que primitivamente fora até fim de Julho, fora alargado até ao fim de Outubro. Como, porém, em fim de Outubro já havia exemplares prontos da “*Mensagem*”, fiz entrega dos que o Secretariado exigia. O livro estava exactamente nas condições (nacionalismo) de concorrer. Concorri.

Quando às vezes pensava na ordem de uma futura publicação de obras minhas, nunca um livro do género de “*Mensagem*” figurava em número um. Hesitava entre se deveria começar por um livro de versos grande – um livro de umas 350 páginas –, englobando as várias subpersonalidades de Fernando Pessoa ele mesmo, ou se deveria abrir com uma novela policiária, que ainda não consegui completar.

Concordo consigo, disse, em que não foi feliz a estreia, que de mim mesmo fiz, com a publicação de “*Mensagem*”. Mas concordo com os factos que foi a melhor estreia que eu poderia fazer. Precisamente porque essa faceta – em certo modo secundária – da minha personalidade não tinha nunca sido suficientemente manifestada nas minhas colaborações em revistas (excepto no caso do *Mar Português* parte deste mesmo livro) – precisamente por isso convinha que ela aparecesse, e que aparecesse agora. Coincidiu, sem que eu o planeasse ou o premeditasse (sou incapaz de premeditação prática), com um dos momentos críticos (no sentido original da palavra) da remodelação do subconsciente nacional. O que fiz por acaso e se completou por conversa, fora exactamente talhado, com Esquadria e Compasso, pelo Grande Arquitecto.

(Interrompo. Não estou doido nem bêbado. Estou, porém, escrevendo directamente, tão depressa quanto a máquina mo permite, e vou-me servindo das expressões que me ocorrem, sem olhar a que literatura haja nelas. Suponha – e fará bem em supor, porque é verdade – que estou simplesmente falando consigo).

Respondo agora directamente às suas três perguntas: (1) plano futuro da publicação das minhas obras, (2) gênese dos meus heterónimos, e (3) ocultismo.

Feita, nas condições que lhe indiquei, a publicação da “*Mensagem*”, que é uma manifestação unilateral, tenciono prosseguir da seguinte maneira. Estou agora completando uma versão inteiramente remodelada do *Banqueiro Anarquista*, essa deve estar pronta em breve e conto, desde que esteja pronta, publicá-la imediatamente. Se assim fizer, traduzo imediatamente esse escrito para inglês, e vou ver se o posso publicar em Inglaterra. Tal qual deve ficar, tem probabilidades européias. (Não tome esta frase no sentido de Prémio

Nobel imanente). Depois – e agora respondo propriamente à sua pergunta, que se reporta a poesia – tenciono, durante o verão, reunir o tal grande volume dos poemas pequenos do Fernando Pessoa ele mesmo, e ver se o consigo publicar em fins do ano em que estamos. Será esse o volume que o Casais Monteiro espera, e é esse que eu mesmo desejo que se faça. Esse, então, será as facetas todas, excepto a nacionalista, que “*Mensagem*” já manifestou.

Referi-me, como viu, ao Fernando Pessoa só. Não penso nada do Caeiro, do Ricardo Reis ou do Álvaro de Campos. Nada disso poderei fazer, no sentido de publicar, excepto quando (ver mais acima) me for dado o Prêmio Nobel. E contudo – penso-o com tristeza – pus no Caeiro todo o meu poder de despersonalização dramática, pus em Ricardo Reis toda a minha disciplina mental, vestida da música que lhe é própria, pus em Álvaro de Campos toda a emoção que não dou nem a mim nem à vida. Pensar, meu querido Casais Monteiro, que todos estes têm que ser, na prática da publicação, preteridos pelo Fernando Pessoa, impuro e simples!

Creio que respondi à sua primeira pergunta.

Se fui omisso, diga em quê. Se puder responder, responderei. Mais planos não tenho, por enquanto. E, sabendo eu o que são e em que dão os meus planos, é caso para dizer, *Graças a Deus!*

Passo agora a responder à sua pergunta sobre a gênese dos meus heterônimos. Vou ver se consigo responder-lhe completamente.

Começo pela parte psiquiátrica. A origem dos meus heterônimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente, um histero-neurasténico. Tendo para esta segunda hipótese, porque há em mim fenômenos de abulia que a histeria, propriamente dita, não enquadra no registro dos seus sintomas. Seja como for, a origem mental dos meus heterônimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. Estes fenômenos – felizmente para mim e para os outros – mentalizaram-se em mim; quero dizer, não se manifestam na minha vida prática, exterior e de contacto com outros; fazem explosão para dentro e vivo – os eu a sós comigo. Se eu fosse mulher – na mulher os fenômenos histéricos rompem em ataques e coisas parecidas – cada poema de Álvaro de Campos (o mais histericamente histérico de mim) seria um alarme para a vizinhança. Mas

sou homem – e nos homens a histeria assume principalmente aspectos mentais; assim tudo acaba em silêncio e poesia...

Isto explica, *tant bien que mal*, a origem orgânica do meu heteronimismo. Vou agora fazer-lhe a história directa dos meus heterônimos. Começo por aqueles que morreram, e de alguns dos quais já me não lembro – os que jazem perdidos no passado remoto da minha infância quase esquecida.

Desde criança tive a tendência para criar em meu torno um mundo fictício, de me cercar de amigos e conhecidos que nunca existiram. (Não sei, bem entendido, se realmente não existiram, ou se sou eu que não existo. Nestas coisas, como em todas, não devemos ser dogmáticos). Desde que me conheço como sendo aquilo a que chamo eu, me lembro de precisar mentalmente, em figura, movimentos, carácter e história, várias figuras irreais que eram para mim tão visíveis e minhas como as coisas daquilo a que chamamos, porventura abusivamente, a vida real. Esta tendência, que me vem desde que me lembro de ser um eu, tem-me acompanhado sempre, mudando um pouco o tipo de música com que me encanta, mas não alterando nunca a sua maneira de encantar.

Lembro, assim, o que me parece ter sido o meu primeiro heterônimo, ou, antes, o meu primeiro conhecido inexistente – um certo *Chevalier de Pas* dos meus seis anos, por quem escrevia cartas dele a mim mesmo, e cuja figura, não inteiramente vaga, ainda conquista aquela parte da minha afeição que confina com a saudade. Lembro-me, com menos nitidez, de uma outra figura, cujo nome já me não ocorre mas que o tinha estrangeiro também, que era, não sei em quê, um rival do Chevalier de Pas... Coisas que acontecem a todas as crianças? Sem dúvida – ou talvez. Mas a tal ponto as vivi que as vivo ainda, pois que as relembro de tal modo que é mister um esforço para me fazer saber que não foram realidades.

Esta tendência para criar em torno de mim um outro mundo, igual a este mas com outra gente, nunca me saiu da imaginação. Teve várias fases, entre as quais esta, sucedida já em maioridade. Ocorria-me um dito de espírito, absolutamente alheio, por um motivo ou outro, a quem eu sou, ou a quem suponho que sou. Dizia-o, imediatamente, espontaneamente, como sendo de certo amigo meu, cujo nome inventava, cuja história acrescentava, e cuja figura – cara, estatura, traje e gesto – imediatamente eu via diante de mim. E assim arranjei, e propaguei, vários amigos e conhecidos que nunca existiram, mas

que ainda hoje, a perto de trinta anos de distância, ouço, sinto, vejo. Repito: ouço, sinto vejo... E tenho saudades deles.

(Em eu começando a falar – e escrever à máquina é para mim falar –, custa-me a encontrar o travão. Basta de maçada para si, Casais Monteiro! Vou entrar na gênese dos meus heterônimos literários, que é, afinal, o que V. quer saber. Em todo o caso, o que vai dito acima dá-lhe a história da mãe que os deu à luz).

Aí por 1912, salvo erro (que nunca pode ser grande), veio-me à idéia escrever uns poemas de índole pagã. Esbocei umas coisas em verso irregular (não no estilo Álvaro de Campos, mas num estilo de meia regularidade), e abandonei o caso. Esboçara-se-me, contudo, numa penumbra mal urdida, um vago retrato da pessoa que estava a fazer aquilo. (Tinha nascido, sem que eu soubesse, o Ricardo Reis).

Ano e meio, ou dois anos depois, lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro – de inventar um poeta bucólico, de espécie complicada, e apresentar-lho, já me não lembro como, em qualquer espécie de realidade. Levei uns dias a elaborar o poeta mas nada consegui. Num dia em que finalmente desistira – foi em 8 de Março de 1914 – acerquei-me de uma cômoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, *O Guardador de Rebanhos*. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive. E tanto assim que, escritos que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutra papel e escrevi, a fio, também, os seis poemas que constituem a *Chuva Oblíqua*, de Fernando Pessoa. Imediatamente e totalmente... Foi o regresso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só. Ou, melhor, foi a reacção de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro.

Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir – instintiva e subconscientemente – uns discípulos. 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

indivíduo. Num jacto, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos – a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem.

Criei, então, uma *coterie* inexistente. Fixei aquilo tudo em moldes de realidade. Graduei as influências, conheci as amizades, ouvi, dentro de mim, as discussões e as divergências de critérios, e em tudo isto me parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve. Parece que tudo se passou independentemente de mim. E parece que assim ainda se passa. Se algum dia eu puder publicar a discussão estética entre Ricardo Reis e Álvaro de Campos, verá como eles são diferentes, e como eu não sou nada na matéria.

Quando foi da publicação de “*Orpheu*”, foi preciso, à última hora, arranjar qualquer coisa para completar o número de páginas. Sugeri então ao Sá-Carneiro que eu fizesse um poema “antigo” do Álvaro de Campos – um poema de como o Álvaro de Campos seria antes de ter conhecido Caeiro e ter caído sob a sua influência. E assim fiz o *Opiário*, em que tentei dar todas as tendências latentes do Álvaro de Campos, conforme haviam de ser depois reveladas, mas sem haver ainda qualquer traço de contacto com o seu mestre Caeiro. Foi dos poemas que tenho escrito, o que me deu mais que fazer, pelo duplo poder de despersonalização que tive que desenvolver. Mas, enfim, creio que não saiu mau, e que dá o Álvaro em botão...

Creio que lhe expliquei a origem dos meus heterônimos. Se há, porém, qualquer ponto em que precisa de um esclarecimento mais lúcido – estou escrevendo depressa, e quando escrevo depressa não sou muito lúcido –, diga, que de bom grado lho darei. E, é verdade, um complemento verdadeiro e histérico: ao escrever certos passos das *Notas para recordação do meu Mestre Caeiro*, do Álvaro de Campos, tenho chorado lágrimas verdadeiras. É para que saiba com quem está lidando, meu caro Casais Monteiro!

Mais uns apontamentos nesta matéria... Eu *vejo* diante de mim, no espaço incolor mas real do sonho, as caras, os gestos de Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Construí-lhes as idades e as vidas. Ricardo Reis nasceu em 1887 (não me lembro do dia e mês, mas tenho-os algures), no Porto, é médico e está presentemente no Brasil. Alberto Caeiro nasceu em 1889 e morreu em 1915; nasceu em Lisboa, mas viveu quase toda a sua vida no campo. Não teve profissão nem educação quase alguma. Álvaro de Campos nasceu em Tavira, no dia 15 de Outubro de 1890 (às 1.30 da tarde, diz-me o Ferreira Gomes; e é verdade, pois, feito o horóscopo para essa hora, está certo). Este, como sabe, é engenheiro

naval (por Glasgow), mas agora está aqui em Lisboa em inactividade. Caeiro era de estatura média, e, embora realmente frágil (morreu tuberculoso), não parecia tão frágil como era. Ricardo Reis é um pouco, mas muito pouco, mais baixo, mais forte, mas seco. Álvaro de Campos é alto (1,75 m de altura, mais 2 cm do que eu), magro e um pouco tendente a curvar-se. Cara rapada todos – o Caeiro louro sem cor, olhos azuis; Reis de um vago moreno mate; Campos entre branco e moreno, tipo vagamente de judeu português, cabelo, porém, liso e normalmente apartado ao lado, monóculo. Caeiro, como disse, não teve mais educação que quase nenhuma – só instrução primária; morreram-lhe cedo o pai e a mãe, e deixou-se ficar em casa, vivendo de uns pequenos rendimentos. Vivia com uma tia velha, tia-avó. Ricardo Reis, educado num colégio de jesuítas, é, como disse, médico; vive no Brasil desde 1919, pois se expatriou espontaneamente por ser monárquico. É um latinista por educação alheia, e um semi-helenista por educação própria. Álvaro de Campos teve uma educação vulgar de liceu; depois foi mandado para a Escócia estudar engenharia, primeiro mecânica e depois naval. Numas férias fez a viagem ao Oriente de onde resultou o *Opiário*. Ensinou-lhe latim um tio beirão que era padre.

Como escrevo em nome desses três?... Caeiro por pura e inesperada inspiração, sem saber ou sequer calcular que iria escrever. Ricardo Reis, depois de uma deliberação abstracta, que subitamente se concretiza numa ode. Campos, quando sinto um súbito impulso para escrever e não sei o quê. (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-heterónimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade. A prosa, salvo o que o raciocínio dá de ténue à minha, é igual a esta, e o português perfeitamente igual; ao passo que Caeiro escrevia mal o português, Campos razoavelmente mas com lapsos como dizer “eu próprio” em vez de “eu mesmo”, etc., Reis melhor do que eu, mas com um purismo que considero exagerado. O difícil para mim é escrever a prosa de Reis – ainda inédita – ou de Campos. A simulação é mais fácil, até porque é mais espontânea, em verso).

Nesta altura estará o Casais Monteiro pensando que má sorte o fez cair, por leitura, em meio de um manicômio. Em todo o caso, o pior de tudo isto é a incoerência com que o

tenho escrito. Repito, porém: escrevo como se estivesse falando consigo, para que possa escrever imediatamente. Não sendo assim, passariam meses sem eu conseguir escrever.

Falta responder à sua pergunta quanto ao ocultismo (escreveu o poeta). Pergunta-me se creio no ocultismo. Feita assim, a pergunta não é bem clara; compreendo porém a intenção e a ela respondo. Creio na existência de mundos superiores ao nosso e de habitantes desses mundos, em experiências de diversos graus de espiritualidade, subtilizando até se chegar a um Ente Supremo, que presumivelmente criou este mundo. Pode ser que haja outros Entes, igualmente Supremos, que hajam criado outros universos, e que esses universos coexistam com o nosso, interpenetradamente ou não. Por estas razões, e ainda outras, a Ordem Extrema do Ocultismo, ou seja, a Maçonaria, evita (excepto a Maçonaria anglo-saxónica) a expressão “Deus”, dadas as suas implicações teológicas e populares, e prefere dizer “Grande Arquitecto do Universo”, expressão que deixa em branco o problema de se Ele é criador, ou simples Governador do mundo. Dadas estas escalas de seres, não creio na comunicação directa com Deus, mas, segundo a nossa afinação espiritual, poderemos ir comunicando com seres cada vez mais altos. Há três caminhos para o oculto: o caminho mágico (incluindo práticas como as do espiritismo, intelectualmente ao nível da bruxaria, que é magia também), caminho místico, que não tem propriamente perigos, mas é incerto e lento; e o que se chama o caminho alquímico, o mais difícil e o mais perfeito de todos, porque envolve uma transmutação da própria personalidade que a *prepara*, sem grandes riscos, antes com defesas que os outros caminhos não têm. Quanto a “iniciação” ou não, posso dizer-lhe só isto, que não sei se responde à sua pergunta: não pertenço a Ordem Iniciática nenhuma. A citação, epígrafe ao meu poema *Eros e Psique*, de um trecho (traduzido, pois o *Ritual* é em latim) do Ritual do Terceiro Grau da Ordem Templária de Portugal, indica simplesmente – o que é facto – que me foi permitido folhear os Rituais dos três primeiros graus dessa Ordem, extinta, ou em dormência desde cerca de 1881. Se não estivesse em dormência, eu não citaria o trecho do Ritual, pois se não devem citar (indicando a ordem) trechos de Rituais que estão em trabalho.

Creio assim, meu querido camarada, ter respondido, ainda com certas incoerências, às suas perguntas. Se há outras que deseja fazer, não hesite em fazê-las. Responderei

conforme puder e o melhor que puder. O que poderá suceder, e isso me desculpará desde já, é não responder tão depressa.

Abraça-o o camarada que muito o estima e admira.

Fernando Pessoa -1935

Pessoa, Fernando. **Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas**. Introdução, organização e notas de António Quadros. Lisboa: Publ. Europa-América, 1986

ANEXO B – CARTA A JOÃO GASPAR SIMÕES

Carta a João Gaspar Simões - 11 Dez. 1931

Apartado 147,

Lisboa, 11 de Dezembro de 1931.

Meu querido Gaspar Simões:

Muito obrigado pela sua carta, que acabo de receber, e pela página do jornal de Málaga. Não faz mal não ter vindo na “*Presença*” 33 o trecho do guarda-livros ou o soneto do Álvaro de Campos; ainda bem que veio a tradução do *Hino a Pan*. Essa, sim, é que me comprometeria se estivesse ausente. E porquê zangar-se comigo por ter dado ao “*Descobrimento*” colaboração extensa? Estou pronto a dá-la de igual extensão à “*Presença*”. Em um e outro caso considero, porém, a índole da publicação. Não julgo justo enviar-lhe colaboração que vá absorver-lhe três páginas, sobretudo devendo a “*Presença*” entregar o melhor e maior do seu espaço aos poetas e prosadores mais jovens, intercalando apenas os da minha idade por amizade para connosco, aplauso nosso para convosco e enchimento de intervalos.

Feitas estas considerações antepreliminares, e que são a resposta à sua carta, vou ver se consigo fazer a crítica ao seu livro “*Mistério da Poesia*”; incluirá a crítica ao seu estudo a meu respeito, visto que é inserto no livro, apesar de eu lha ter prometido há já muito tempo. Deve v. Compreender, antes de mais nada, que vou fazer a crítica assim mesmo, escrevendo corrente e directamente à máquina a que estou sentado, sem procurar fazer literatura, ou frases, ou quanto não surja espontaneamente no decurso mecânico de escrever. Como não trouxe comigo o seu livro, terei que indicar em vez de citar, onde haja (se directamente houver) razão para isso. Aviso isto para que v. não veja um vago propositado onde há somente não ter trazido o livro.

De há muito que tenho uma alta opinião do seu talento em geral e das suas qualidades de crítico em particular. Quero que, antes de mais e acima de tudo, reconheça isto, e que isto é a minha opinião fundamental. O que porventura se manifeste de discordância no seguimento desta carta atinge tão-somente os acidentes e os pormenores. Prova-lhe, aliás, este meu conceito da sua inteligência o facto – que talvez não tenha elementos para notar – de que uso para consigo das palavras “admiração” e “admirador”, que não costumo distribuir ao acaso; “apreço” é o até onde vou onde não posso, a bem comigo, ir mais longe.

A meu ver, “*O Mistério da Poesia*” marca, na evolução do seu espírito e da expressão dele, um estádio intermédio entre “*Temas*” e um livro seu futuro. “*O Mistério da Poesia*” é essencialmente – a meu ver, sempre – um livro de estádio intermédio: é mais profundo e mais confuso que “*Temas*”. O Gaspar Simões cresceu mentalmente – cresce-se mentalmente até aos 45 anos – e está atravessando uma fase de uma doença do crescimento. Sente a necessidade de explicar mais, e mais profundamente, do que fez em “*Temas*”, mas em parte, não atingiu ainda o comando dos meios de aprofundamento, e, em parte, busca aprofundar pontos da alma humana que não haverá nunca meios para aprofundar. De aí – sempre, a meu ver – o que de febril, de precipitado, de ofegante estorva a lucidez substancial de certas observações, e priva outras, centralmente, de lucidez.

À parte o que vejo nisto de uma simples manifestação de evolução íntima, creio que se entrega um pouco mais do que deveria às influências e sugestões do meio intelectual europeu, com todas as suas teorias proclamando-se ciência, com todos os seus talentosos e hábeis proclamando-se e proclamados génios. Não o acuso de não ver isto; na sua idade

nunca isto se vê. Pasma hoje – pasmo com horror – do que admirei – a – sincera e inteligentemente – até aos 30 anos, no passado e no (então) presente da literatura internacional. Comigo isto deu-se tanto com a literatura como com a política. Pasma hoje, com vergonha inútil (e por isso injusta) de quanto admirei a democracia e nela cri, de quanto julguei que valia a pena fazer um esforço para bem da entidade inexistente chamada o “povo”, de quão sinceramente, e sem estupidez, supus que à palavra “humanidade” correspondia uma significação sociológica, e não a simples acepção biológica de “espécie humana”.

Entre os guias que o induziram no relativo labirinto para que entrou, parece-me que posso destacar o Freud, entendendo por Freud ele e os seus seguidores. Acho isto absolutamente compreensível, não só pelas razões gerais acima expostas, mas pela, particular, de que o Freud é em verdade um homem de génio, criador de um critério psicológico original e atraente, e com o poder emissor derivado de esse critério se ter tornado nele uma franca paranóia de tipo interpretativo. O êxito europeu e ultra-europeu do Freud procede, a meu ver, em parte da originalidade do critério; em parte do que este tem da força e estreiteza da loucura (assim se formam as religiões e as seitas religiosas, compreendo nestas, porque o são, as de miticismo político, como o fascismo, o comunismo, e outras assim); mas principalmente de o critério assentar (salvo desvios em alguns sequazes) numa interpretação sexual. Isto dá azo a que se possam escrever, a título de obras de ciência (que por vezes, de facto, são), livros absolutamente obscenos, e que se possam “interpretar” (em geral sem razão nenhuma crítica) artistas e escritores passados e presentes num sentido degradante e Brasileira do Chiado assim ministrando masturbações psíquicas à vasta rede de onanismos de que parece formar-se a mentalidade civilizacional contemporânea. Compreenda-me v. bem: não quero com isto sequer supor que seja este último pormenor do Freudismo o que fez, a v., passes hipnóticos. Mas foi este pormenor que criou o vasto interesse no Freudismo em todo o mundo, e que, portanto, fez a publicidade do sistema. Foi por um processo idêntico que, tendo o Junqueiro derivado a sua celebridade do fenómeno extraliterário de atacar a Igreja Católica (em que intimamente cria) e os “burgueses” (de cuja classe era excessivo ornamento), nós, no meu tempo, o passámos a admirar literariamente, e ainda que não concordássemos com qualquer daqueles dois elementos que haviam criado a celebridade pela qual o líamos e admirávamos.

Ora, a meu ver (é sempre “a meu ver”), o Freudismo é um sistema imperfeito, estreito e utilíssimo. É imperfeito se julgamos que nos vai dar a chave, que nenhum sistema nos pode dar, da complexidade indefinida da alma humana. É estreito se julgamos, por ele, que tudo se reduz à sexualidade, pois nada se reduz a uma coisa só, nem sequer na vida intra-atômica. É utilíssimo porque chamou a atenção dos psicólogos para três elementos importantíssimos na vida da alma, e portanto na interpretação dela: 1.º - o subconsciente e a nossa consequente qualidade de animais irracionais; 2.º - a sexualidade, cuja importância havia sido, por diversos motivos, diminuída ou desconhecida anteriormente; 3.º - o que poderei chamar, em linguagem minha, a *translação*, ou seja a conversão de certos elementos psíquicos (não só sexuais) em outros, por estorvo ou desvio dos originais, e a possibilidade de se determinar a existência de certas qualidades ou defeitos por meio de efeitos aparentemente irrelacionados com elas ou eles.

Já antes de ter lido qualquer coisa de ou sobre Freud, já antes de ouvir falar nele, eu tinha pessoalmente chegado à conclusão marcada (1) e a alguns resultados dos que incluí sob a indicação (3). No capítulo (2) tinha feito menos observações, dado o pouco que sempre me interessou a sexualidade, própria ou alheia - a primeira pela pouca importância que sempre dei a mim mesmo, como ente físico e social, a segunda por um melindre (adentro da minha própria cabeça) de me intrometer, ainda que interpretativamente, na vida dos outros. Não tenho lido muito do Freud, nem sobre o sistema freudiano e seus derivados; mas o que tenho lido tem servido extraordinariamente - confesso - para afiar a faca psicológica e limpar ou substituir as lentes do microscópio crítico. Não precisei do Freud (nem ele, que eu saiba, me esclareceria esse pormenor) para saber distinguir a vaidade do orgulho, nos casos em que podem confundir-se, por meio de manifestações em que essas qualidades surgem indirectamente. Não precisei também do Freud para, no próprio campo da indicação (2), conhecer, pelo simples estilo literário, o pederasta e o onanista, e, adentro do onanismo, o onanista praticante e o onanista psíquico. Os três elementos constitutivos do estilo do pederasta, os três elementos constitutivos do estilo do onanista (e a divergência, em um deles, entre o praticante e o psíquico) - para nada disto precisei de Freud ou dos freudianos. Mas muitas outras coisas, neste capítulo e nos outros dois, de facto Freud e os seus me esclareceram: nunca me havia ocorrido, por exemplo, que o tabaco (acrescentarei “e o álcool”) fosse uma translação do onanismo. Depois do que li neste sentido, num breve

estudo de um psicanalista, verifiquei imediatamente que, dos cinco perfeitos exemplares do ananista que tenho conhecido, quatro não fumavam nem bebiam; e o que fumava abominava o vinho.

O assunto obrigou-me a cair no sexual, mas foi para exemplificar, como v. compreende, e para lhe dizer quanto, criticando embora e divergindo, reconheço o poder hipnótico do freudismo sobre toda a criatura inteligente, sobretudo se a sua inteligência tem a feição crítica. O que desejo agora acentuar e que me parece que esse sistema e os sistemas análogos ou derivados devem por nós ser empregados como estímulo da argúcia crítica, e não como dogmas científicos ou leis da natureza. Ora o que me parece é que v. se serviu deles um pouco neste último sentido, sendo portanto correspondentemente arrastado, por o que há de pseudocientífico em muitas partes desses sistemas, o que conduz à falseação; por o que há de audaz em outras partes, o que conduz à precipitação; e por o que há de abusivamente sexual em outras, o que conduz a um rebaixamento automático, sobretudo perante o público, do autor criticado, de sorte que a explicação, sinceramente buscada e inocentemente exposta, redundava numa agressão. Porque o público é estúpido? Sem dúvida, mas o que faz o público, que é o ser colectivo, por isso mesmo o priva da inteligência, que é só individual. A Robert Browning, não só grande poeta, mas poeta intelectual e subtil, referiam uma vez o que havia de indiscutível quanto à pederastia de Shakespeare, tão clara e constantemente afirmada nos Sonetos. Sabe o que Browning respondeu? “Então ele é menos Shakespeare!” (If so the less Shakespeare he!). Assim é o público, meu querido Gaspar Simões, ainda quando o público se chame Browning, que nem sequer era colectivo.

Nestas considerações, feitas em tom mental de conversa solitária, e assim transmitidas à rapidez da máquina, vai a maior parte da crítica que tenho que fazer, adversamente, ao “*Mistério da Poesia*”. Elas versam, para falar pomposamente, um dos aspectos metodológicos do seu livro. Mas há nele também elementos de pressa escusada e de precipitação crítica a que qualquer questão de método é alheia. Se v. confessadamente não tem os elementos biográficos precisos para ajuizar do que poderia ser a alma do Sá-Carneiro, por que se baseia na falta de elementos para formar um juízo? Tem v. a certeza, só porque eu o digo e repito, que tenho saudades da infância e que a música constitui para mim – como direi? – o meio natural estorvado da minha íntima expressão? E repare que cito o estudo sobre Sá-Carneiro, que, dada a sua falta de elementos, é admirável de espírito

crítico, e o estudo a meu respeito que peca só por se basear, como verdadeiros, em dados que são falsos por eu, artisticamente, não saber senão mentir.

Concretizo. A obra de Sá-Carneiro é toda ela atravessada por uma íntima desumanidade, ou, melhor, inumanidade; não tem calor humano, nem ternura humana, excepto a introvertida. Sabe poquê? Porque ele perdeu a mãe quando tinha dois anos e não conheceu nunca o carinho materno. Verifiquei sempre que os amadrastados da vida são falhos de ternura, sejam artistas, sejam simples homens; seja porque a mãe, lhes falhasse por morte, seja porque lhes falhasse por frieza ou afastamento. Há uma diferença: os a quem a mãe faltou por morte (a não ser que sejam secos de índole, como o não era o Sá-Carneiro) viram sobre si-mesmos a ternura própria, numa substituição de si-mesmos à mãe incógnita; os a quem a mãe faltou por frieza perdem a ternura que tivessem e (salvo se são génios de ternura) resultam cínicos implacáveis, filhos monstruosos do amor natal que se lhes negou.

Concretizo mais, agora comigo. Nunca senti saudades da infância; nunca senti, em verdade, saudades de nada. Sou, por índole, e no sentido directo da palavra, futurista. Não sei ter pessimismo, nem olhar para trás. Que eu saiba ou repare só a falta de dinheiro (no próprio momento) ou um tempo de trovoadas (enquanto dura) são capazes de me deprimir. Tenho, do passado, somente saudades de pessoas idas, a quem amei; mas não é saudade do tempo em que as amei, mas a saudade delas queria-as vivas hoje, e com a idade que hoje tivessem, se até hoje tivessem vivido. O mais são atitudes literárias, sentidas intensamente por instinto dramático, quer as assinasse Álvaro de Campos, quer as assinasse Fernando Pessoa. São suficientemente representadas, no tom e na verdade, por aquele meu breve poema que começa, *O sino da minha aldeia...* O sino da minha aldeia, Gaspar Simões, é o da Igreja dos Mártires, ali no Chiado. A aldeia em que nasci foi o Largo de S. Carlos, hoje do Directório, e a casa em que nasci foi aquela onde mais tarde (no segundo andar; nasci no quarto) haveria de instalar-se o Directório Republicano. (Nota: a casa estava condenada a ser notável, mas oxalá o 4.º andar dê melhor resultado que o 2.º).

Depois destas concretizações, ou coisa parecida, desejo regressar (se ainda tiver cabeça, pois já estou cansado) a um ponto metodológico. A meu ver (cá estão as três palavras outra vez), a função do crítico deve concentrar-se em três pontos: (1) estudar o artista exclusivamente como artista, e não fazendo entrar no estudo mais do homem que o

que seja rigorosamente preciso para explicar o artista; (2) buscar o que poderemos chamar a *explicação central* do artista (tipo lírico, tipo dramático, tipo lírico elegíaco, tipo dramático poético, etc.); (3) compreendendo a essencial inexplicabilidade da alma humana, cercar estes estudos e estas buscas de uma leve aura poética de desentendimento. Este terceiro ponto tem talvez qualquer coisa de diplomático, mas até com a verdade, meu querido Gaspar Simões, há que haver diplomacia.

Nada disto, creio, precisa ser esclarecido, salvo, talvez, o que indiquei como (2). Prefiro – até para abreviar – explicar por um exemplo. Escolho-me a mim mesmo, porque é quem está aqui mais perto. O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático; tenho continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo. Voo outro – eis tudo. Do ponto de vista humano – em que ao crítico não compete tocar, pois de nada lhe serve que toque – sou um histero-neurasténico com a predominância do elemento histérico na emoção e do elemento neurasténico na inteligência e na vontade (minuciosidade de uma, tibieza de outra). Desde que o crítico fixe, porém, que sou essencialmente poeta dramático, tem a chave da minha personalidade, no que pode interessá-lo a ele, ou a qualquer pessoa que não seja um psiquiatra, que por hipótese, o crítico não tem que ser. Munido desta chave, ele pode abrir lentamente todas as fechaduras da minha expressão. Sabe que, como poeta, sinto; que, como poeta dramático, sinto despegando-me de mim; que, como dramático (sem poeta), transmudo automaticamente o que sinto para uma expressão alheia ao que senti, construindo na emoção uma pessoa inexistente que a sentisse verdadeiramente, e por isso sentisse, em derivação, outras emoções que eu, puramente eu, me esqueci de sentir.

Agora vou parar. Vou reler esta carta, fazer quaisquer emendas que forem precisas, e enviar-lha. Além disso, sou instantaneamente solicitado a acabar de escrever à máquina por um amigo meu, ainda mais bêbado do que eu, que acaba de chegar e não estima embebedar-se sozinho. O “vou reler esta carta” quer, pois, dizer que a vou reler logo, ou amanhã. Não deverei fazer emendas, salvo as do que saiu errado entre mim e a máquina. Se v. achar qualquer ponto mal esclarecido, diga, que eu direi. E v. não esqueceu, é claro, que o que aí vai é feito sem preparação nenhuma – atirado pelas páginas fora com a rapidez com que a máquina pode ceder ao pensamento decorrente.

Não, não esqueci que não referi o que haverá possivelmente de errado no seu conceito do meu entendimento emotivo da música. Saltei esse pormenor porque me estorvava a rapidez da exposição e porque não sei nada a respeito dele. Mas essa vontade de música é outra das graças do meu espírito dramático. É conforme as horas, os locais, e a parte de mim que esteja virada a fingir para os locais e as horas.

Nem esqueci, é claro, que, lá para trás nesta carta, escrevi qualquer coisa sobre “afiar a faca psicológica” e “limpar ou substituir as lentes do microscópio crítico”. Registro, com orgulho, que pratiquei, falando do Freud, uma imagem fálica e uma imagem iónica; assim sem dúvida ele o entenderia. O que concluiria não sei. Em qualquer caso, raios o partam!

E agora estou, definitivamente, cansado e sedento. Desculpe o que as expressões tenham falhado às ideias e o que as ideias tenham roubado à mentira ou à indecisão.

Um grande abraço do seu muito amigo e admirador
Fernando Pessoa

P. S. – Houve um ponto da sua carta a que não respondi ou me referi. É o que trata da nota do “*Descobrimento*” sobre Camilo Pessanha.

Quero referir-me simplesmente à influência que o Pessanha pudesse ter tido sobre o Sá-Carneiro. Não teve nenhuma. Sobre mim teve, porque tudo tem influência sobre mim; mas é conveniente não ver influência do Pessanha em tudo quanto, de versos meus, relembre o Pessanha. Tenho elementos próprios naturalmente semelhantes a certos elementos próprios do Pessanha; e certas influências poéticas inglesas, que sofri muito antes de saber sequer da existência do Pessanha, actuam no mesmo sentido que ele.

Mas quanto ao Sá-Carneiro... Eu conhecia, de cor, quase todos os poemas do Pessanha, por mos ter várias vezes dito o Carlos Amaro. Comuniquei-os ao Sá-Carneiro, que, como é de supor, ficou encantado com eles. Não vejo, porém, que tenham influenciado o Sá-Carneiro em qualquer coisa. Uma grande admiração não implica uma grande influência, ou, até, qualquer influência. Tenho uma grande admiração por Camões (o épico, não o lírico), mas não sei de elemento algum camonianiano que tenha tido influência em mim,

influenciável como sou. E isto por uma razão precisamente igual como à que explica a não-influência de Pessanha sobre Sá-Carneiro. É que o que Camões me poderia “ensinar” já me fora “ensinado” por outros. A exaltação e a sublimação do instinto de pátria são fenómenos inensináveis em sua substância: ou temos naturalmente o sentimento patriótico, ou o não temos; ou temos a capacidade de exaltar e sublimar os nossos sentimentos ou a não temos. (E, à parte isto, o sentimento patriótico é uma das coisas mais correntes em todas as literaturas, sendo, aliás, a sublimação construtiva do ódio, que é tão necessário à existência como o amor – a outra coisa igualmente corrente em todas as literaturas). E a construção e amplitude do poema épico, tem-as Milton (que li antes de ler os “*Lusíadas*”) em maior grau que Camões.

Ora Sá-Carneiro tinha em si mesmo, ou de outras influências, tudo quanto o Pessanha lhe poderia dar, quando primeiro ouviu, como ele diz, “dos seus versos”. Isto explica, ao mesmo tempo, a não-influência e a grande admiração.

Muito seu,

F. P.

1931

PESSOA, Fernando. **Textos de Crítica e de Intervenção**. Lisboa: Ática, 1980

ANEXO C – POESIA ODE TRIUNFAL DE ALVARO DE CAMPOS

À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica

Tenho febre e escrevo.

Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,

Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.

Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r-r eterno!

Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!

Em fúria fora e dentro de mim,
 Por todos os meus nervos dissecados fora,
 Por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto!
 Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos,
 De vos ouvir demasiadamente de perto,
 E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso
 De expressão de todas as minhas sensações,
 Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!
 Em febre e olhando os motores como a uma Natureza tropical -
 Grandes trópicos humanos de ferro e fogo e força -
 Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro,
 Porque o presente é todo o passado e todo o futuro
 E há Platão e Virgílio dentro das máquinas e das luzes eléctricas
 Só porque houve outrora e foram humanos Virgílio e Platão,
 E pedaços do Alexandre Magno do século talvez cinquenta,
 Átomos que hão-de ir ter febre para o cérebro do Ésquilo do século cem,
 Andam por estas correias de transmissão e por estes êmbolos e por estes volantes,
 Rugindo, rangendo, ciciando, estrugindo, ferreando,
 Fazendo-me um acesso de carícias ao corpo numa só carícia à alma.
 Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!
 Ser completo como uma máquina!
 Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo!
 Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto,
 Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento
 A todos os perfumes de óleos e calores e carvões
 Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável!
 Fraternidade com todas as dinâmicas!
 Promíscua fúria de ser parte-agente
 Do rodar férreo e cosmopolita
 Dos comboios estrénuos,
 Da faina transportadora-de-cargas dos navios,
 Do giro lúbrico e lento dos guindastes,
 Do tumulto disciplinado das fábricas,
 E do quase-silêncio ciciante e monótono das correias de transmissão!

Horas europeias, produtoras, entaladas
 Entre maquinismos e afazeres úteis!
 Grandes cidades paradas nos cafés,
 Nos cafés - oásis de inutilidades ruidosas
 Onde se cristalizam e se precipitam
 Os rumores e os gestos do Útil
 E as rodas, e as rodas-dentadas e as chumaceiras do Progressivo!
 Nova Minerva sem-alma dos cais e das gares!
 Novos entusiasmos de estatura do Momento!
 Quilhas de chapas de ferro sorrindo encostadas às docas,
 Ou a seco, erguidas, nos planos-inclinados dos portos!
 Actividade internacional, transatlântica, Canadian-Pacific!
 Luzes e febris perdas de tempo nos bares, nos hotéis,
 Nos Longchamps e nos Derbies e nos Ascots,
 E Piccadillies e Avenues de L'Opéra que entram
 Pela minh'alma dentro!
 Hé-lá as ruas, hé-lá as praças, hé-lá-hô la foule!
 Tudo o que passa, tudo o que pára às montras!
 Comerciantes; vários; escrocs exageradamente bem-vestidos;
 Membros evidentes de clubes aristocráticos;
 Esquálidas figuras dúbias; chefes de família vagamente felizes
 E paternais até na corrente de oiro que atravessa o colete
 De algibeira a algibeira!
 Tudo o que passa, tudo o que passa e nunca passa!
 Presença demasiadamente acentuada das cocotes
 Banalidade interessante (e quem sabe o quê por dentro?)
 Das burguesinhas, mãe e filha geralmente,
 Que andam na rua com um fim qualquer;
 A graça feminil e falsa dos pederastas que passam, lentos;
 E toda a gente simplesmente elegante que passeia e se mostra
 E afinal tem alma lá dentro!
 (Ah, como eu desejaria ser o souteneur disto tudo!)
 A maravilhosa beleza das corrupções políticas,
 Deliciosos escândalos financeiros e diplomáticos,

Agressões políticas nas ruas,
 E de vez em quando o cometa dum regicídio
 Que ilumina de Prodígio e Fanfarra os céus
 Usuais e lúcidos da Civilização quotidiana!
 Notícias desmentidas dos jornais,
 Artigos políticos insinceramente sinceros,
 Notícias passez à-la-caisse, grandes crimes -
 Duas colunas deles passando para a segunda página!
 O cheiro fresco a tinta de tipografia!
 Os cartazes postos há pouco, molhados!
 Vients-de-paraître amarelos como uma cinta branca!
 Como eu vos amo a todos, a todos, a todos,
 Como eu vos amo de todas as maneiras,
 Com os olhos e com os ouvidos e com o olfacto
 E com o tacto (o que palpar-vos representa para mim!)
 E com a inteligência como uma antena que fazeis vibrar!
 Ah, como todos os meus sentidos têm cio de vós!
 Adubos, debulhadoras a vapor, progressos da agricultura!
 Química agrícola, e o comércio quase uma ciência!
 Ó mostruários dos caixeiros-viajantes,
 Dos caixeiros-viajantes, cavaleiros-andantes da Indústria,
 Prolongamentos humanos das fábricas e dos calmos escritórios!
 Ó fazendas nas montras! Ó manequins! Ó últimos figurinos!
 Ó artigos inúteis que toda a gente quer comprar!
 Olá grandes armazéns com várias secções!
 Olá anúncios eléctricos que vêm e estão e desaparecem!
 Olá tudo com que hoje se constrói, com que hoje se é diferente de ontem!
 Eh, cimento armado, beton de cimento, novos processos!
 Progressos dos armamentos gloriosamente mortíferos!
 Couraças, canhões, metralhadoras, submarinos, aeroplanos!
 Amo-vos a todos, a tudo, como uma fera.
 Amo-vos carnivoramente.
 Pervertidamente e enroscando a minha vista
 Em vós, ó coisas grandes, banais, úteis, inúteis,

Ó coisas todas modernas,
 Ó minhas contemporâneas, forma actual e próxima
 Do sistema imediato do Universo!
 Nova Revelação metálica e dinâmica de Deus!
 Ó fábricas, ó laboratórios, ó music-halls, ó Luna-Parks,
 Ó couraçados, ó pontes, ó docas flutuantes -
 Na minha mente turbulenta e encandescida
 Possuo-vos como a uma mulher bela,
 Completamente vos possuo como a uma mulher bela que não se ama,
 Que se encontra casualmente e se acha interessantíssima.
 Eh-lá-hô fachadas das grandes lojas!
 Eh-lá-hô elevadores dos grandes edifícios!
 Eh-lá-hô recomposições ministeriais!
 Parlamentos, políticas, relatores de orçamentos,
 Orçamentos falsificados!
 (Um orçamento é tão natural como uma árvore
 E um parlamento tão belo como uma borboleta).
 Eh-lá o interesse por tudo na vida,
 Porque tudo é a vida, desde os brilhantes nas montras
 Até à noite ponte misteriosa entre os astros
 E o mar antigo e solene, lavando as costas
 E sendo misericordiosamente o mesmo
 Que era quando Platão era realmente Platão
 Na sua presença real e na sua carne com a alma dentro,
 E falava com Aristóteles, que havia de não ser discípulo dele.
 Eu podia morrer triturado por um motor
 Com o sentimento de deliciosa entrega duma mulher possuída.
 Atirem-me para dentro das fornalhas!
 Metam-me debaixo dos comboios!
 Espanquem-me a bordo de navios!
 Masoquismo através de maquinismos!
 Sadismo de não sei quê moderno e eu e barulho!
 Up-lá hô jockey que ganhaste o Derby,
 Morder entre dentes o teu cap de duas cores!

(Ser tão alto que não pudesse entrar por nenhuma porta!
 Ah, olhar é em mim uma perversão sexual!)
 Eh-lá, eh-lá, eh-lá, catedrais!
 Deixai-me partir a cabeça de encontro às vossas esquinas.
 E ser levado da rua cheio de sangue
 Sem ninguém saber quem eu sou!
 Ó tramways, funiculares, metropolitanos,
 Roçai-vos por mim até ao espasmo!
 Hilla! hilla! hilla-hô!
 Dai-me gargalhadas em plena cara,
 Ó automóveis apinhados de pândegos e de...,
 Ó multidões quotidianas nem alegres nem tristes das ruas,
 Rio multicolor anónimo e onde eu me posso banhar como quereria!
 Ah, que vidas complexas, que coisas lá pelas casas de tudo isto!
 Ah, saber-lhes as vidas a todos, as dificuldades de dinheiro,
 As dissensões domésticas, os deboches que não se suspeitam,
 Os pensamentos que cada um tem a sós consigo no seu quarto
 E os gestos que faz quando ninguém pode ver!
 Não saber tudo isto é ignorar tudo, ó raiva,
 Ó raiva que como uma febre e um cio e uma fome
 Me põe a magro o rosto e me agita às vezes as mãos
 Em crispações absurdas em pleno meio das turbas
 Nas ruas cheias de encontrões!
 Ah, e a gente ordinária e suja, que parece sempre a mesma,
 Que emprega palavrões como palavras usuais,
 Cujos filhos roubam às portas das mercearias
 E cujas filhas aos oito anos - e eu acho isto belo e amo-o! -
 Masturbam homens de aspecto decente nos vãos de escada.
 A gentalha que anda pelos andaimes e que vai para casa
 Por vielas quase irreais de estreiteza e podridão.
 Maravilhosamente gente humana que vive como os cães
 Que está abaixo de todos os sistemas morais,
 Para quem nenhuma religião foi feita,
 Nenhuma arte criada,

Nenhuma política destinada para eles!
 Como eu vos amo a todos, porque sois assim,
 Nem imorais de tão baixos que sois, nem bons nem maus,
 Inatingíveis por todos os progressos,
 Fauna maravilhosa do fundo do mar da vida!
 (Na nora do quintal da minha casa
 O burro anda à roda, anda à roda,
 E o mistério do mundo é do tamanho disto.
 Limpa o suor com o braço, trabalhador descontente.
 A luz do sol abafa o silêncio das esferas
 E havemos todos de morrer,
 Ó pinheirais sombrios ao crepúsculo,
 Pinheirais onde a minha infância era outra coisa
 Do que eu sou hoje...)
 Mas, ah outra vez a raiva mecânica constante!
 Outra vez a obsessão movimentada dos ônibus.
 E outra vez a fúria de estar indo ao mesmo tempo dentro de todos os comboios
 De todas as partes do mundo,
 De estar dizendo adeus de bordo de todos os navios,
 Que a estas horas estão levantando ferro ou afastando-se das docas.
 Ó ferro, ó aço, ó alumínio, ó chapas de ferro ondulado!
 Ó cais, ó portos, ó comboios, ó guindastes, ó rebocadores!
 Eh-lá grandes desastres de comboios!
 Eh-lá desabamentos de galerias de minas!
 Eh-lá naufrágios deliciosos dos grandes transatlânticos!
 Eh-lá-hô revoluções aqui, ali, acolá,
 Alterações de constituições, guerras, tratados, invasões,
 Ruído, injustiças, violências, e talvez para breve o fim,
 A grande invasão dos bárbaros amarelos pela Europa,
 E outro Sol no novo Horizonte!
 Que importa tudo isto, mas que importa tudo isto
 Ao fúlgido e rubro ruído contemporâneo,
 Ao ruído cruel e delicioso da civilização de hoje?
 Tudo isso apaga tudo, salvo o Momento,

O Momento de tronco nu e quente como um fogueiro,
 O Momento estridentemente ruidoso e mecânico,
 O Momento dinâmico passagem de todas as bacantes
 Do ferro e do bronze e da bebedeira dos metais.
 Eia comboios, eia pontes, eia hotéis à hora do jantar,
 Eia aparelhos de todas as espécies, férreos, brutos, mínimos,
 Instrumentos de precisão, aparelhos de triturar, de cavar,
 Engenhos brocas, máquinas rotativas!
 Eia! eia! eia!
 Eia electricidade, nervos doentes da Matéria!
 Eia telegrafia-sem-fios, simpatia metálica do Inconsciente!
 Eia túneis, eia canais, Panamá, Kiel, Suez!
 Eia todo o passado dentro do presente!
 Eia todo o futuro já dentro de nós! eia!
 Eia! eia! eia!
 Frutos de ferro e útil da árvore-fábrica cosmopolita!
 Eia! eia! eia! eia-hô-ô-ô!
 Nem sei que existo para dentro. Giro, rodeio, engenho-me.
 Engatam-me em todos os comboios.
 Içam-me em todos os cais.
 Giro dentro das hélices de todos os navios.
 Eia! eia-hô! eia!
 Eia! sou o calor mecânico e a electricidade!
 Eia! e os rails e as casas de máquinas e a Europa!
 Eia e hurrah por mim-tudo e tudo, máquinas a trabalhar, eia!
 Galgar com tudo por cima de tudo! Hup-lá!
 Hup-lá, hup-lá, hup-lá-hô, hup-lá!
 Hé-la! He-hô! H-o-o-o-o!
 Z-z-z-z-z-z-z-z-z-z!
 Ah não ser eu toda a gente e toda a parte!
 Londres, 1914 - Junho.