

Londres, 1914 – Junho: A obra-prima do Futurismo

Gianluca Miraglia*

Keywords

Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, Mário de Sá-Carneiro, Teixeira de Pascoas, *Ode Triunfal*, Futurismo.

Abstract

The encounter between Fernando Pessoa and the Futurism was brief and yet crucial. The result: a masterpiece and a heteronym at the same time.

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, Mário de Sá-Carneiro, Teixeira de Pascoas, *Ode Triunfal*, Futurismo.

Resumo

O encontro entre Fernando Pessoa e o Futurismo foi breve e todavia determinante. Dele surgiram, ao mesmo tempo, uma obra-prima e um heterónimo.

* Centro de Tradições Populares Portuguesas / Polo CLEPUL.

Este ano de 2017, em que se celebra o centenário da conferência realizada no Teatro República, a 14 de Abril de 1917, e da edição do número único da revista *Portugal Futurista*, voltando a estar no centro das atenções da crítica e da historiografia literária o movimento de vanguarda surgido em Itália e liderado por Filippo Tommaso Marinetti, oferece a oportunidade para examinar mais em detalhe a relação que Fernando Pessoa manteve com o futurismo. A bibliografia sobre o assunto é já copiosa e regista contribuições valiosas¹, contudo permanecem aspectos que exigem ser aprofundados e esclarecidos. Como ponto de partida sirvo-me de um excelente e documentado artigo que Jerónimo Pizarro publicou em 2009, integrado num dossiê monográfico² destinado a assinalar os 100 anos da publicação do primeiro Manifesto Futurista no jornal *Le Figaro*, e no qual, após ter reunido e analisado os textos pessoanos pertinentes, o estudioso chega à seguinte conclusão: “Pessoa foi apenas passageira e superficialmente futurista” (PIZARRO, 2009: 78). Adianto desde já que concordo em parte com a afirmação categórica de Pizarro, ou seja subscrevo o advérbio passageiramente e discordo do advérbio superficialmente, mas antes de explicar os motivos que me levam a isso, é imprescindível refutar os fundamentos de uma opinião algo difusa no âmbito dos estudos pessoanos segundo a qual o impacto do futurismo em Pessoa mais do que superficial teria sido irrelevante³: a ser verdade, tudo o que eu escrevesse sobre o assunto seria inútil e inoportuno. A mais nítida e assertiva formulação dessa ideia encontra-se num livro a todos os títulos notável, um ensaio que marcou uma viragem na história dos estudos pessoanos: *Fernando Pessoa Revisitado*, de autoria de Eduardo Lourenço. Com efeito, no quarto capítulo, “O Mistério-Caeiro na Luz de Campos e Vice-Versa”, deparamos com as seguintes frases acerca da *Ode Triunfal*:

¹ Para ampla indicação bibliográfica até ao ano de 2004, veja-se o livro *Pessoana* de José BLANCO (2008), e mais precisamente, no 2.º volume, *Índices*, as entradas “Futurismo” e “Marinetti”. Artigos mais recentes sobre o futurismo em Portugal podem ser lidos em *International Yearbook of Futurism*, vol. 3, 2013, e na revista *Colóquio-Letras*, n.º 194, Janeiro de 2017.

² “Futurismo, 1909-2009”, em *Estudos Italianos em Portugal*, nova série, n.º 4, 2009, pp. 7-152. O artigo de Jerónimo Pizarro, “Pessoa e ‘Monsieur’ Marinetti”, foi reeditado em *Pessoa Existe?* (2012).

³ Em geral, a crítica tende a desvalorizar ou menorizar a influência do futurismo e salienta o que distingue Fernando Pessoa do movimento vanguardista de Marinetti, quer seja na concreta realização poética quer seja na teorização estética. Um exemplo extremo de negação de qualquer relação entre futurismo e sensacionismo pode ler-se num artigo de João BARRENTO: “[...] a filosofia ‘sensacionista’ – o Ismo final e definitivo do modernismo português – estava já toda praticamente formulada, nos seus aspectos mais supoerficiais e mistificadores e nos seus paradoxos mais profundos, havia dez anos [...] precisamente... em alemão. Não, portanto, em italiano futurista ou nos manifestos em francês do *Figaro* de 1909, como se poderia julgar a partir da generalizada, mas inaceitável, tese que vê no sensacionismo ‘o equivalente português do futurismo’ (G. R. Lind)” (BARRENTO, 1986: 6). Existem posições diferentes, como as de HESS (1964), LIND (1970) ou SIMÕES (2009), entre outras, mas são claramente minoritárias.

Ostensivamente whitmaniana no seu andamento, no recorte das imagens e no processo de as acumular, mas mais ainda na fraternidade exaltada do erotismo turvo que a estrutura e banha num grau que só em inglês será mais transparente ou cru, a *Ode Triunfal*, nem sequer esconde, como o primeiro Reis, a ruína da ficção que ficticiamente representa. Em termos whitmanianos Campos é a erosão efectiva, incarnada, do mundo e da visão admiravelmente exaltante de Walt Whitman e pela mesma ocasião *desse Futurismo que tão ingenuamente fascinava em Paris o seu amigo Sá-Carneiro e a ele lhe nascia* exausto.

(LOURENÇO, 1981: 77-78)⁴

A referência à fascinação ingénua que o Futurismo teria exercido sobre Mário de Sá-Carneiro não é casual nem fortuita. A interpretação da *Ode Triunfal* proposta por Eduardo Lourenço, como veremos mais à frente, compõe-se de uma *pars destruens*, que visa desancorar, escarnecendo-a, a leitura que Sá-Carneiro nos deixou do primeiro poema de Álvaro de Campos, em carta datada de 30 de Junho de 1914 (Fig. 1)⁵, e de uma *pars construens*, uma minuciosa hexegese textual que supostamente capta o sentido latente e autêntico da ode. Irene Ramalho Santos, que perfilha o mesmo ponto de vista de Eduardo Lourenço, vai ainda mais além na ridicularização das frases de Sá-Carneiro, descrevendo-as como “admiração extasiada” (190), “reação arrebatada” (191), “litania eufórica em louvor da *Ode Triunfal*” (199) e “arroubos laudatórios” (199), para concluir, com o claro intuito de apoucar a influência do futurismo, que, por um lado, as composições de Álvaro de Campos ultrapassam as teorias estéticas de Marinetti e, por outro, ambos os escritores utilizavam o termo futurismo apenas com valor metafórico:

Na sua carta, Sá-Carneiro vai ao ponto de dizer que, em última análise, a *Ode Triunfal* realiza perfeitamente Marinetti, o fundador do futurismo. Na opinião de Pessoa, no entanto, e como sugere a linguagem de Sá-Carneiro, as odes de Campos, transcendem amplamente o futurismo de Marinetti. De facto, para os dois modernistas portugueses, *o futurismo não era mais do que uma metáfora para a modernidade poética*, ou um termo conveniente para englobar os -ismos da sua própria vanguarda: paulismo, interseccionismo, sensacionismo.

(RAMALHO SANTOS, 2007: 191-192)

⁴ O itálico aqui, como em todas as outras citações, é de minha responsabilidade.

⁵ Durante muito tempo julgou-se que esta carta era de 20 de Junho de 2014, mas Cunha (SÁ-CARNEIRO, 2003) e Vasconcelos e Pizarro (SÁ-CARNEIRO, 2015) corrigem o erro com base em motivos convincentes.

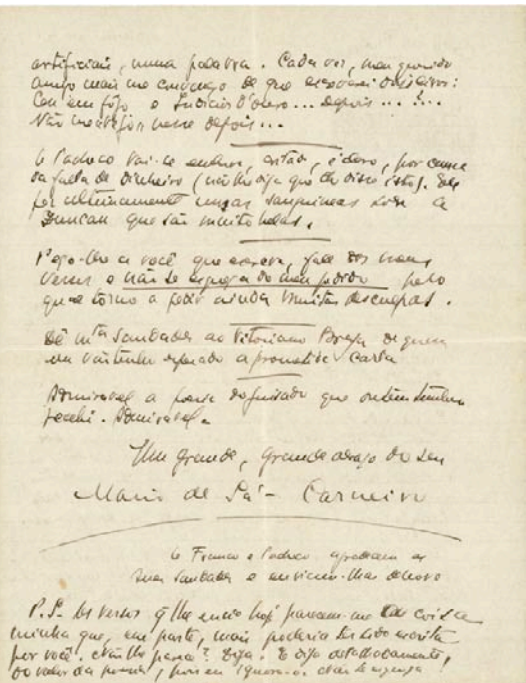
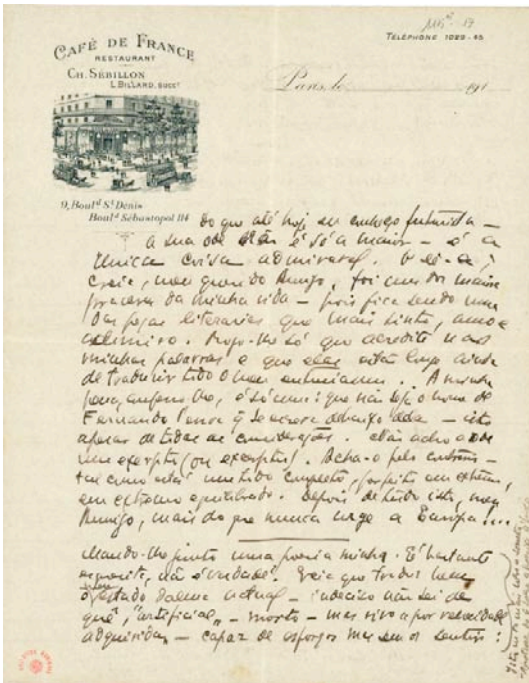
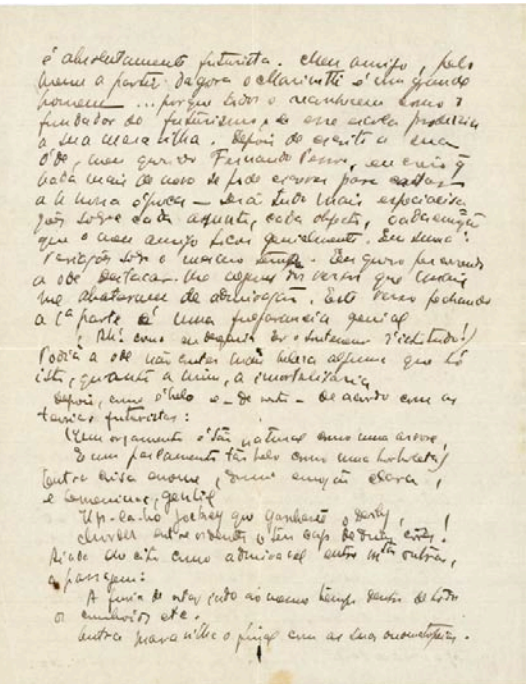
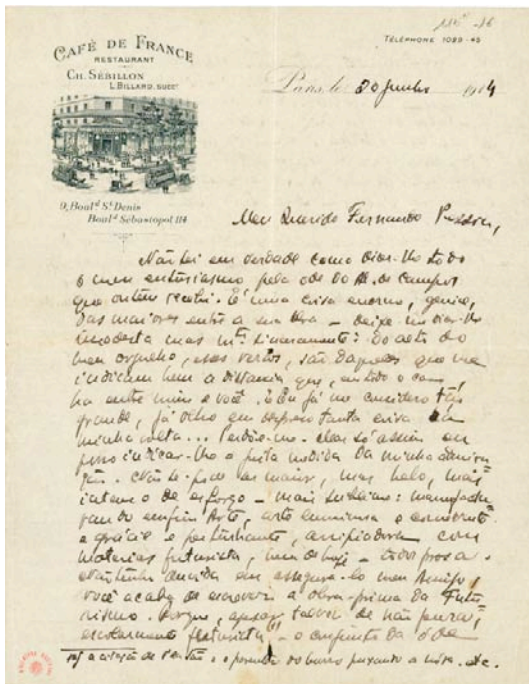


Fig. 1. BNP/E3, 115^s-16 e 17, carta de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa datada de 30 de Junho de 1914.

Acerca das qualidades de leitor e de crítico que Mário de Sá-Carneiro possuía, postas em causa pelos autores mencionados, será oportuno lembrar que Sá-Carneiro, apesar de manifestar uma admiração forte e sincera para com Fernando Pessoa, ao qual solicitava em continuação a crítica franca e construtiva sobre textos poéticos e narrativos que lhe enviava, não acatava passivamente as sugestões que o amigo lhe dava em matéria literária: discutia-as, aceitando umas e rejeitando outras (cf. DE MARCHIS, 2011: 43-45). Mais, quando era ele a comentar os poemas de Fernando Pessoa, não se coibia de os criticar sem algum acanhamento. Tome-se como exemplo do que era o diálogo franco e aberto entre os dois escritores a carta datada de 26 de Fevereiro de 1913, na qual, após dar largas a uma admiração que, diga-se de passagem, sendo tão eufórica como a suscitada pela leitura da *Ode Triunfal*, tem escapado à zombaria dos críticos⁶, Sá-Carneiro examina os poemas “O Braço sem Corpo” e “A Voz de Deus”, e manifesta o seu desagrado em relação a um verso do segundo (“Quem é este archote, que mão tem o guia”), que julga destoar dos outros por lhe faltar originalidade. Se formos agora ler a carta datada de 10 de Março de 1913, verificamos que Fernando Pessoa emendou o poema (“Acho a ‘Voz de Deus’ completa e genialmente completa na sua nova versão”; SÁ-CARNEIRO, 2015: 101), alterando justamente o verso que o amigo não apreciara. Em conclusão, Sá-Carneiro era tudo menos um leitor ingénuo e superficial. Fernando Pessoa enviava-lhe os seus poemas na convicção de encontrar nele um atento, seguro e fiável crítico, porventura a única pessoa capaz de o compreender plenamente no plano literário:

Agradeço-lhe entranhadamente (mas não num agradecimento de coração, num agradecimento comovido e orgulhoso aonde vai toda a minha alma) o que você diz na parte da sua carta: “Afinal estou em crêr q[ue] em plena altura, pelo menos quanto a sentimento artístico, ha em Portugal só nós dois,.. E, muito especialmente, nas linhas em que fala da m[inha] compreensão em face dos seus versos.

(SÁ-CARNEIRO, 2015: 176; 14 de Maio de 1913)

Sendo este, na sua concreta realidade, o relacionamento que se estabelecera entre os dois escritores, vejamos então as frases que Sá-Carneiro escreveu na carta datada de 30 de Junho de 1914, após ter tido conhecimento do primeiro texto atribuído a Álvaro de Campos – uma versão da *Ode Triunfal* à qual faltavam os versos iniciais, e que não se devia afastar da que foi impressa na revista *Orpheu*, um ano mais tarde:

⁶ Mais do que o entusiasmo de Sá-Carneiro pelas obras de Campos, Pessoa e Reis, deveria chamar a atenção dos estudiosos a falta dele em relação as obras de Caetano de Castro: um aspecto intrigante que não me parece ter sido abordado até hoje.

Não se pode ser maior, mais belo, mais intenso de esforço — mais sublime: manufacturando emfim Arte, arte luminosa e comovente e grácil e perturbante, arrepiadora com materiaes futuristas, bem de hoje — todos prosa. Não tenho duvida em assegura-lo, meu Amigo, você acaba de escrever a obra-prima do Futurismo. Porque, apesar talvez de não pura, escolarmente futurista [em nota de rodapé o autor alude a passagens da *Ode Triunfal*: “ref. a citação de Platão e o parenteses do burro puxando a nora, etc.”.], o conjunto da ode é absolutamente futurista. Meu amigo, pelo menos a partir d’agora o Marinetti é um grande homem... porque todos o reconhecem como o fundador do futurismo, e essa escola produziu a sua maravilha. Depois de escrita a sua ode, meu querido Fernando Pessoa, eu creio q[ue] nada mais de novo se pode escrever para cantar a nossa época — [...]

(SÁ-CARNEIRO, 2015: 223)

Segundo Eduardo Lourenço, Mário de Sá-Carneiro tresleu a *Ode Triunfal*, e, em vez de ler o que lá está, ficou-se pelo “mimetismo whitmaniano” (87), tornando-se no protótipo de uma longa série de leitores que acabariam por vulgarizar uma interpretação inocente, superficial e profundamente errada do poema. Como assevera o crítico, sem esconder a sua perplexidade: “com uma ingenuidade que espanta, repete-se que esse primeiro Álvaro de Campos é o cantor da Máquina, da Electricidade e outras realidades concretas, encarnações não duvidosas do Momento” enquanto “mais certo e justo seria escrever que é o seu *des-cantor*, se a palavra existisse” (LOURENÇO, 1981: 87).

Antes de examinarmos em detalhe a interpretação alternativa que Eduardo Lourenço propõe e que, diga-se desde já, levanta problemas quer na perspectiva da *intentio auctoris*, quer na da *intentio operis*, voltamos à carta de Sá-Carneiro para pôr em luz alguns elementos relevantes. O entusiasmo com o qual Mário de Sá-Carneiro reagiu à *Ode Triunfal*, se for filologicamente restituído ao contexto em que se dá, torna-se menos espantoso e disparatado do que Eduardo Lourenço e Irene Ramalho Santos nos querem levar a crer. Poucos dias antes, o autor de *A Dispersão* tinha lido um artigo de Nicolas Beauduin⁷, “La psychologie des poètes nouveaux et la vie moderne”, publicado nas páginas da revista *A Águia*⁸, no qual se saudava o aparecimento em França de uma poesia nova, capaz de acompanhar e expressar a profunda transformação que se dera na civilização moderna. Particularmente significativa, para a caracterização dessa poesia, é a citação de parte de uma palestra do professor Esch⁹ que Beauduin intercala na sua exposição e que transcrevo a seguir:

⁷ Nicolas Beauduin (1881-1960). Director da revista *La Vie des Lettres* (1913- 1926), foi antologado, juntamente com G. Apollinaire, F.T. Marinetti, F. Divoire e A. Salmon, entre outros, na *Anthologie des Poètes Nouveaux*, Paris, 1913.

⁸ Fernando Pessoa enviara-lhe a revista que continha as recensões de *A Confissão de Lúcio* e de *Dispersão*.

⁹ Mathias Esch (1882-1928), luxemburguês, foi autor de livros sobre a moderna poesia de expressão em língua francesa como *L’ouvre de Maurice Maeterlink*, Paris, 1911, e *Émile Verharen. L’homme – La*

Au renouveau d'action, à l'exaltation de toutes les énergies humaines, à cette courageuse affirmation de l'existence, à la glorification de tous les aspects et de tous les élans de la vie contemporaine, en un mot, à la grandeur morale de notre temps, devait répondre un art nouveau, une beauté nouvelle... La physionomie particulière et inédite de notre époque, la pulsation de la vie innombrable, inventions, conquêtes, héroïsmes humaines, et surtout l'essor de la vie technique devaient peu à peu dégager une beauté neuve non plus comme la beauté classique, une beauté statique, c'est à dire immobile et figée dans une attitude éternelle, ni comme celle du romantisme, une beauté que consiste dans la volupté de l'oeil et de l'oreille, mais une beauté vivante, dynamique, une beauté en mouvement... *La poésie moderne sera en partie une poésie résultant précisément de l'effort moderne, dès gestes, de cris, des tumultes de la vie contemporaine, beauté en action, non plus contemplative; beauté barbare et brutale peut-être où il passe comme de secousses violentes des vertiges inconnues, comme des trépidations de moteurs et des halètements de machine et qui sera animée du rythme exaspéré de l'existence moderne.* Cet art n'aura pas les qualités convenues qui plaisent, les qualités gracieuses et proprement féminines; il faudra nous y faire et y habituer nos nerfs. Ce sera non une révolution mais un élargissement du domaine de la poésie lyrique telle qu'on l'entendait jusqu'ici. Car enfin on peut se demander avec raison pourquoi la poésie demeurerait toujours essentiellement sentimentale alors qu'il y a dans la vie moderne bien d'autres émotions, bien d'autres secousses... Eh bien, c'est à l'aurore de cette esthétique lyrique nouvelle que nous assistons en ce moment; elle monte dans les horizons gigantesques qu'a ouverts devant nous la pensée scientifique, brutale encore et sanglant comme tout ce qui est productif, mais déjà nous saisissons dans le lointain encore mal discipliné comme un vaste Te Deum à la gloire du XX^e siècle.

(BEAUDUIN, 1914: 164)

[À renovação da acção, à exaltação de todas as energias humanas, a esta corajosa afirmação da existência, à glorificação de todos os aspectos e de todos os impulsos da vida contemporânea, numa palavra, à grandeza moral dos nossos tempos, deverá corresponder uma arte nova, uma beleza nova... A fisionomia peculiar e inédita da nossa época, o palpitar da vida inumerável, invenções, conquistas, heroísmos humanos, e sobretudo o impulso da vida técnica deverão aos poucos libertar uma beleza nova, já não como a beleza clássica, uma beleza estática, ou seja imóvel e fossilizada numa atitude eterna, nem como a do Romantismo, uma beleza que consiste na volúpia dos olhos e dos ouvidos, mas uma beleza viva, dinâmica, uma beleza em movimento... A poesia moderna será em parte uma poesia que resulta justamente do esforço moderno, dos gestos, dos gritos, dos tumultos da vida contemporânea, beleza em acção, já não contemplativa: beleza bárbara e brutal talvez onde perpassam como que violentos abanões de vertigens desconhecidas, trepidações de motores e arquejos de máquinas e que será animada pelo ritmo exasperado da vivência moderna. Esta arte não terá as qualidades convencionais que agradam, as qualidades agradáveis e tipicamente femininas; teremos que a isso habituar os nossos nervos. Não será uma revolução mas um alargamento do domínio da poesia lírica como é entendida até agora. Podemos perguntar com razão por que é que a poesia continua fundamentalmente sentimental quando na vida moderna existem outras emoções, outros abalos. Enfim, assistimos neste momento à aurora dessa nova estética lírica, que surge nos horizontes

Poète de la vie moderne. Étude sur les tendances nouvelles dans la littérature contemporaines, Luxembourg, 1917.

gigantescos que o pensamento científico abriu à nossa frente, brutal ainda e sangrenta como tudo o que é produtivo, mas já percebemos nas vozes ainda mal disciplinadas como que um vasto Te Deum à glória do século XX.]

Sá-Carneiro, vale a pena reparar nisso, classifica sem hesitação Nicolas Beauduin como “futurista, por que o q[ue] ha de novo e interessante no paroxismo é no fundo de Marinetti”(SÁ-CARNEIRO, 2015: 212). E, imediatamente a seguir, confessa a Pessoa a profunda decepção experimentada ao ler um poema do poeta francês, titulado “Music-halls”, que descobrira casualmente numa revista, acrescentando, entre parêntese, um comentário que revela o conhecimento partilhado com Fernando Pessoa das teorias estéticas futuristas: “(lembre-se como os futuristas acham-se beleza nos *music-halls* e gritam que os devemos cantar)”(SÁ-CARNEIRO, 2015: 212; Marinetti publicou *The Variety Theather* no *Daily Mail* em Novembro de 1913). Ou seja, quando Sá-Carneiro lê a *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos está quer sob a impressão que lhe causara o artigo de Beauduin, trazendo-lhe à memória as teorias futuristas, quer sob o desapontamento que lhe provocara o poema do escritor francês (“A poesia é má, lepidóptera como nunca”; SÁ-CARNEIRO, 2015: 212). Em suma, a sua leitura é feita à luz do conhecimento directo do que era o movimento futurista na sua realização parisiense. A “apoteótica carta”, no dizer de Richard ZENITH (2015: 17), nasce então da surpresa e do espanto, por quanto fosse já grande a sua admiração por Pessoa, perante um texto totalmente inesperado que corporificava perfeita e genialmente todas as ideias que o movimento de vanguarda vinha proclamando desde há uns tempos, sem que tivesse surgido até então alguém capaz de as traduzir numa obra literária.

Nas cartas sucessivas não se vislumbra rasto de que alguma vez Fernando Pessoa tenha procurado corrigir o equívoco em que teria caído o amigo, se dermos fé à crítica que nega a componente futurista na sua poesia, apontando para o verdadeiro sentido da ode ou porventura chamando-lhe a atenção para a *fons et origo* ser outra que não o futurismo, ou seja os assombrosos poemas de Walt Whitman, e não é necessário engendrar improváveis estratégias de ocultação para explicar o facto, pois são conhecidos vários documentos em que Fernando Pessoa sublinha, por vezes com visível orgulho e regozijo, o carácter futurista da ode, como é o caso de um texto atribuído a Frederico Reis:

E os futuristas, que não haviam conseguido devéras e a valêr metter nos seus versos, de modo eterno e moderno, abstracto, a vida actual, competente, científica, ruidosa e productiva, vêm o seu ideal realizado, realizado completamente, inultrapassavelmente pelo genio febril, nervoso de Alvaro de Campos, que na sua enorme Ode II triumpha de uma vez para sempre de todos os varios futuristas por acabar, que na França, na Italia e na Inglaterra não conseguem dizer o que querem.¹⁰

¹⁰ Ideia semelhante encontra-se noutro texto: “Álvaro de Campos revelou o que todos os futuristas, paroxistas e modernistas vários andam há anos a querer fazer” (PESSOA, 1994: 238; cf. PESSOA, 1966:

Nas cartas a Armando Côrtes-Rodrigues, Álvaro de Campos é identificado como “Álvaro futurista” (PESSOA, 1985: 34; 2 de Setembro de 1914), e descreve-se a *Ode Triunfal* como “o canto das máquinas e da civilização moderna” (Pessoa, 1985: 60; 4 de Março de 1915). Existem, como é notório, outros documentos nos quais Fernando Pessoa fez questão de se distanciar do futurismo, mas devem ser vistos à luz de um natural desejo e urgência que ele, como modernista, sentia de reivindicar a sua originalidade. A muito citada carta dirigida ao director do *Diário de Notícias*, sucessiva à publicação do primeiro número de *Orpheu*, estabelece uma distinção com base na realização: “A minha *Ode Triunfal*, no 1º número do *Orpheu*, é a única coisa que se aproxima do futurismo. Mas aproxima-se pelo assumpto que me inspirou, não pela realização — e em arte a forma de realizar é que caracteriza e distingue as correntes e as escolas” (PESSOA, 2014: 534). É uma distinção algo forçada senão capciosa, pois, como Pessoa bem sabia, com esta bitola poderiam ser considerados futuristas apenas e exclusivamente os poemas escritos segundo as teorias expressas por Marinetti no *Manifesto tecnico della letteratura*, ou seja as “poesie parolibere”, com a consequência que seriam excluídas todas as composições recolhidas na *Antologia dei Poeti Futuristi*, inclusive as de Marinetti¹¹. Com efeito os poemas recolhidos na antologia são todos anteriores ao Manifesto que foi publicado em Maio de 1912 e que Marinetti reproduz na introdução do volume antecedendo-o por estas palavras: “Ma noi Futuristi non ci accontenteremo certo di queste nostre prime vittorie ideali. Il volume che vi presento riapparirà in successive edizioni, aumentato di nuove poesie di un'essenza sempre più futurista. Noi andremo molto più lontano, ne siamo certi, quando avremo realizzato questo Manifesto Tecnico della Letteratura Futurista” [Mas nós, os Futuristas, não ficaremos satisfeitos certamente com essas nossas primeiras vitórias ideais. O volume que vos apresento reaparecerá em sucessivas edições, aumentado com novos poemas de uma essência cada vez mais futurista. Nós iremos mais longe, estamos convictos, quando realizaremos este Manifesto Técnico da Literatura Futurista] (AA.VV., 1912: 12).¹²

Seja como for, quando Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa falam de futurismo, em 1913 e em 1914, entendem com este termo, e literalmente, as teorias proclamadas nos manifestos que o movimento lançara em rápida sucessão a partir

169; BNP/E3, 20-95). Lembre-se também o epitáfio de Álvaro de Campos: “Foi o único Grande Resultado do Futurismo. Não foi um resultado do Futurismo” (PESSOA, 2014: 515).

¹¹ Dificil dizer, aliás, se Pessoa conhecia o *Manifesto técnico...* na altura em que escreveu a “*Ode Triunfal*”; ver *infra*.

¹² Ao Manifesto, Marinetti faz seguir o poema “*Battaglia Peso+Odore*”, primeiro exemplo de texto “parolibero”.

de 1909, em particular o primeiro, e o dos pintores futuristas, datado de 1911, dos quais transcrevo as partes que me parecem mais significativas para termos um quadro do que esteve na base da ideação e da escrita da *Ode Triunfal*:

3. La letteratura esaltò, fino ad oggi, l'immobilità pensosa, l'estasi e il sonno. Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno.

4. Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. [...]

9. Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommosa: canteremo marea multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; le officine appese alle nuvole pei contorti fili dei loro fumi; i ponti simili a ginnasti giganti che scavalcano i fiumi [...] balenanti al sole con un luccichio di coltelli; i piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto [...] e il volo scivolante degli aeroplani [...].

(AA.VV, s.d. : 7-8)

[...] noi dobbiamo ispirarci ai tangibili miracoli della vita contemporanea, alla ferrea rete di velocità che avvolge la Terra, ai transatlantici, alle *Dreadnought*, ai voli meravigliosi che solcano i cieli, alle audacie tenebrose dei navigatori subacquei, alla lotta spasmodica per la conquista dell'ignoto. E possiamo noi rimanere insensibili alla frenetica attività delle grandi capitali, alla psicologia nuovissima del nottambulismo, alle figure febbrili del *viveur*, della *cocotte*, dell'*apache* e dell'alcoolizzato?

(AA.VV., s.d.: 24)

8. Rendere e magnificare la vita odierna, incessantemente e tumultuosamente trasformata dalla scienza vittoriosa.

(AA.VV. s.d.: 26)

[3. A literatura exaltou até hoje a imobilidade pensativa, o êxtase, o sono. Nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo de corrida, o salto mortal, a bofetada e o soco.

4. Nós afirmamos que a magnificência do mundo enriqueceu-se de uma beleza nova: a beleza da velocidade (...).

9. Nós iremos cantar as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela revolta; iremos cantar as marés multicoloridas e polifônicas das revoluções nas capitais modernas; iremos cantar o vibrante fervor noturno dos arsenais e dos estaleiros incendiados por violentas luas elétricas; as estações sôfregas, devoradoras de serpentes que fumam; as oficinas penduradas às nuvens pelos fios contorcidos de suas fumaças; as pontes, semelhantes a ginastas gigantes que galgam os rios (...); os piróscafos avventurosos que farejam o horizonte, as locomotivas de largo peito (...) o voo rasante dos aviões (...)]

[(...) nós temos que nos inspirar nos milagres tangíveis da vida contemporânea, na férrea rede de velocidade que envolve a Terra, nos transatlânticos, nos *Dreadnought*, nos voos maravilhosos que sulcam os céus, nas audácias tenebrosas dos navegadores subaquáticos, na luta espasmódica para a conquista do desconhecido. E poderemos nós ficar insensíveis à

frenética actividade das grandes capitais, à psicologia novíssima do noctambulismo, às figuras febris do *viveur*, da *cocotte* e do alcoólico?

[8. Descrever e magnificar a vida hodierna, incessante e tumultuosamente transformada pela ciência vitoriosa.]

Se lermos agora os versos da *Ode Triunfal* (Figs. 7 a 13) não temos dificuldade em reconhecer a transposição quase directa das ideias expressas nos manifestos, ou seja, a celebração da civilização industrial, das grandes cidades e da sua vida febril, feita através da descrição entusiasta dos portos, das estações de comboio, de “la foule”, da vida política, da imprensa, da moderna agricultura e do comércio, dos bens de consumo, do armamento, dos lugares onde as multidões se juntam, dos meios de transporte, da multidão e da sua vida privada, da gente ordinária, dos desastres, das revoluções, da violência. Para além disso, sobressai o louvor da nova beleza, “totalmente desconhecida dos antigos” (PESSOA, 2014: 48), a celebração da máquina e a identificação com ela, o que nos remete de imediato para o futurismo e não com certeza para os dois ou três poemas que se podem respigar no volume *Leaves of Grass* de Walt Whitman e que, de forma dir-se-ia pacata em comparação, cantam a a civilização moderna¹³.

Na opinião de Eduardo Lourenço, todavia, o que acabei de expor não passa do conteúdo superficial do texto, do seu “mimetismo whitmaniano” (87), enquanto o verdadeiro sentido da ode é outro. Julgar que Campos é o cantor da civilização moderna, afirma categoricamente Eduardo Lourenço, significa não saber ler o que lá está e não perceber que Campos, pelo contrário, é o seu “des-cantor” (87). Para ser mais rigoroso, o autor deveria ter acrescentado que Campos é tal *malgré lui* e sem ter consciência disso, porque até ao dia de hoje, apesar das perseverantes investigações no espólio pessoano, não veio à luz qualquer documento, nem sequer um rascunho ou uma breve nota que indique ter sido essa a verdadeira intenção de Pessoa ao escrever a *Ode Triunfal*. Como é óbvio, isto não invalida a interpretação de Eduardo Lourenço, pois não seria esta a primeira nem a última vez que a *intentio operis* diverge da do autor, embora no caso de um poeta intelectualizado como Fernando Pessoa se afigure algo inusitado em tais proporções. Seja como for, a análise textual que sustenta a interpretação alternativa alicerça-se em versos que são tudo menos eloquentes e explícitos. Veja-se o *incipit*:

À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica
Tenho febre e escrevo.

(PESSOA, 2014: 48)

¹³ É o caso dos poemas “To a Locomotive in Winter”, “Song of the Broad-Axe” e “Song of the Exposition”. Obviamente será sempre possível detectar uma remota componente whitmaniana na *Ode Triunfal* pelo facto de Walt Whitman ter sido um dos autores que inspiraram os futuristas.

Eduardo Lourenço assevera que “o carácter intensamente negativo em relação a toda e qualquer apropriação autêntica do Moderno, significado pelo triunfo técnico é anunciado sem ambages no começo mesmo da pseudo-Ode Triunfal”(LOURENÇO, 1981: 87); e a negatividade seria uma constante ao longo de toda a composição, constituindo o seu traço essencial. Todavia, nos dois versos iniciais da ode não só ecoam expressões de Marinetti (“l’insonnia febbrile”), como o adjetivo “dolorosa”, que na transcrição de Eduardo Lourenço aparece em itálico, provavelmente para comprovar o suposto carácter intensamente negativo, demonstra a profunda assimilação do espírito futurista por parte do autor da *Ode Triunfal*, se nos lembramos dumas frases contidas no *Manifesto dei pittori futuristi*:

La nostra nuova coscienza non ci fa più considerare l’uomo come centro della vita universale. Il dolore di un uomo è interessante, per noi, quanto quello di una lampada elettrica, che soffre, e spasima, e grida con le più strazianti espressioni di dolore [...]

(AA.VV., s.d. : 29)

A nossa nova consciência não nos faz já considerar o homem como centro da vida universal. Para nós, a dor de um homem é interessante como o de uma lâmpada eléctrica, que sofre, e padece, e grita com as mais lancinantes expressões de dor [...]

Convocados para demonstrar de forma inequívoca e terminante o des-canto, são igualmente os versos sobre a “gente ordinária e suja” (PESSOA, 2014: 54), que aos olhos do crítico, constituem um “momento de dostoienskiana piedade pelos ‘humilhados e ofendidos’ que a sua consciência infinitamente vulnerável tantas vezes fingiu virar do avesso, num cinismo pseudonietzschiano que leitores apressados e unilaterais não lhe perdoaram [...]”(LOURENÇO, 1981: 92). Acerca deste arrojado exegético já se expressou lapidarmente Jacinto do Prado Coelho¹⁴, limito-me aqui a sublinhar mais uma vez que esta leitura só pode ser reconduzida à *intentio operis* dado que a *intentio auctoris* é indesmentível:

Thus Alvaro de Campos resembles Whitman most of the three. But he has nothing of Whitman’s “camaraderie”. He is always apart from the crowd, and when feeling with them it is very clearly and very confessedly to please himself and give himself brutal sensations.

¹⁴ Jacinto do Prado Coelho aponta quatro pontos susceptíveis de discussão acerca do volume de Eduardo Lourenço, o quarto é o seguinte: “[...] atitude projectiva de entusiasmo (a reflectir-se num estilo caudaloso, metafórico, dramatizante, não raro superlativante), que chega a aliciar-nos para interpretações que me parecem forçadas ou arbitrarias (por exemplo: a pp.102-104, a respeito da *Ode Marítima*, Lourenço fala de ‘uma piedade dostoienskiana’ incompatível, a meu ver, com a atmosfera do poema, onde os homens são ‘nem bons nem maus’, ‘maravilhosa gente humana que vive como cães’)” (COELHO, 1988: 256). Em lugar de *Ode Marítima*, um evidente lapso, deve ler-se *Ode Triunfal*.

The idea that a child of eight is demoralized (Ode II, ad finem) is positively pleasant to him, for the idea of that satisfies two very strong sensations – cruelty and lust.

(PESSOA, 1994: 224-225; cf. PESSOA, 1966: 342-343; BNP/E3, 21-90^v)

Enfim, o que eu quero frisar é apenas e só a que extremos interpretativos pode levar a rasura do futurismo em Fernando Pessoa, à qual costuma fazer de contraponto o enaltecimento da influência de Walt Whitman. O encontro com a obra do poeta americano teria sido o evento determinante para que Pessoa se transformasse no que hoje ele é, ou seja um dos autores maiores do século XX. Como escreve Susan Brown:

Without the model of Whitman, Pessoa might very well have languished and died as a second-rate *fin de siècle* decadent searching in vain for the necessary poetic form to express his fragmented psychic condition.¹⁵

(BROWN, 1991: 3)

É sintomático que, para evidenciar a componente whitmaniana, a autora se debruce quase exclusivamente sobre a *Saudação a Walt Whitman*, e de forma semelhante procede Irene Ramalho Santos, explicando, aliás, o motivo de tal opção: “O whitmaniano modo de excesso-de-ser hiperbólico é também característico de duas outras grandes odes de Álvaro de Campos: *Ode Triunfal* e *Ode Marítima*. Mas para entender em Pessoa a recepção de Whitman e a resposta a Whitman é sobretudo a *Saudação a Walt Whitman* que interessa” (RAMALHO SANTOS, 2007: 81). Ou seja, a crítica que nega a componente futurista na poesia de Álvaro de Campos prefere sábia e prudentemente abstrair da interpretação da *Ode Triunfal* e concentrar a sua atenção noutros textos da fase chamada sensacionista, nos quais, *et pour cause*, encontra mais facilmente o que procura. Dir-se-ia que, de forma implícita, reconhece a existência de uma diferença entre o primeiro poema de Campos e os sucessivos, mas, ao silenciá-la, transmite a ideia de que característica da fase sensacionista do heterónimo é a de uma substancial homogeneidade. Não foi esta a impressão com que ficou um leitor que acompanhou os primeiros passos poéticos do engenheiro: Mário de Sá-Carneiro. Se o primeiro texto que Pessoa lhe enviou, deixou-o deslumbrado, embora já estivesse ao par da incipiente ficção heteronímica, pois em carta datada de 27 de Junho de 1914 diz-se “ansioso” por conhecer as obras do Álvaro de Campos, a leitura do segundo, ou seja, “Dois excerptos de odes”, a 5 de Julho de 1914, suscita-lhe um entusiasmo mais contido¹⁶.

¹⁵ Vale a pena notar como, não tendo, aparentemente, a poesia em língua inglesa de Fernando Pessoa sofrido o choque whitmaniano, nenhum crítico se tenha aproveitado até agora dessa teoria para explicar o seu carácter *second-rate*.

¹⁶ Em carta a Guisado, datada de 30 de Julho de 1914, Sá-Carneiro escreve: “Repito-lhe todos os meus agradecimentos, todos os meus ‘bravos’ e todos os meus rogos para que me envie mais versos, sem esquecer o soneto a que o Pessoa aludiu (sobre o Pessoa: que me diz das obras do A.

O poema não se lhe afigura tão significativo como a ode e nota nele um certo tom paúlco, e, por conseguinte, a mão do ortónimo:

Admiravel o que hoje me chegou do Alvaro de Campos. Não me entusiasma tanto como a 1ª ode mas isso será apenas um factor da minha vibratilidade (Entretanto, por enormes que ache os excerptos de hoje, mesmo em inteligencia creio maior, mais significativa e marcante a 1ª ode). A ode de hoje é admiravel, portanto, bellissima — um tudo nada paúlca — e um tudo nada, vamos lá, Fernando Pessoa. De resto, nota-se tambem evidentemente pela sua leitura que o Campos conhece bem a obra do Ricardo Reis e do Caetano, dos quais ressumam influencias.

(SÁ-CARNEIRO, 2015: 231)

Também a *Ode Marítima*, pelo que se deprende da carta datada de 24 de Dezembro de 1915, não teve em Mário de Sá-Carneiro um impacto semelhante ao da *Ode Triunfal*, e só a distância de meses, quando a leu a Carlos Franco, que não recebera o segundo número de *Orpheu*, lhe reconhece o estatuto de obra-prima:

Assim tive a gloria de lhe dar a conhecer a sua espantosa “Ode Maritima,, — com quem eu ao principio estive um pouco zangado, por causa do tamanho; mas que reputo hoje uma obra definitiva, uma obra-prima, marcante e clássica, na qual acredito a ferro e fogo. Li-lhe a ode toda, dum folego — e o Carlos Franco ficou entusiasmado.

(SÁ-CARNEIRO, 2015: 439)

Ter-se-á reparado que nos comentários de Sá-Carneiro desaparece qualquer referência ao futurismo. De facto, a componente futurista, dominante na *Ode Triunfal*, vai-se diluindo nas composições seguinte. Não faltam versos quer na *Ode Marítima* quer nas odes que permaneceram inacabadas, *Saudação a Walt Whitman* e *A Passagem das Horas*, que remetem para esse movimento de vanguarda (cf. os artigos de SIMÕES, 1997 e 2009, e HESS, 1964), mas o que mais ressalta, em termos de futurismo, são os elementos formais, como as onomatopeias. É curioso notar igualmente que, à medida que a influência de Whitman, ainda matizada na *Ode Marítima*, se torna cada vez mais forte, vai-se esbatendo aquele “Power of construction and orderly development of a poem that no poet since Milton has attained” (PESSOA, 1966: 140). O próprio Fernando Pessoa sublinha, como traço marcante da sua primeira ode o movimento “rectilíneo”¹⁷, e na carta endereçada a Ferreira Gomes e publicada no jornal *A Informação*, Pessoa / Campos, em resposta a um inquérito literário, sublinha a diferença entre as suas duas odes publicadas, uma diferença que não é apenas estrutural:

Campos? Eu acho admiráveis, sobretudo a primeira (futurista) é para mim uma coisa enorme, genial e das maiores do Pessoa. Cada vez urge mais a Europa!”(SÁ-CARNEIRO, 1977: 71).

¹⁷ Cf. o poema “Há tanto tanto tempo que não sou capaz” (PESSOA, 2014: 302)

Agrada-me estridentemente a *Ode Triunfal*, inserta em *Orfeu 1*. Sei bem que a *Ode Marítima*”, trazida por *Orfeu 2*, tem mais construção e arredores, mas não esqueço que escrevi a primeira com a emoção em linha recta, e que ela é a obra prima da sensibilidade moderna. São favores que devo aos Deuses não quero ser ingrato com eles, desconhecendo-o.

(PESSOA, 2014: 547)

Estabelecido que a *Ode Triunfal* é um poema futurista, que pouco ou nada deve à leitura de Walt Whitman¹⁸, e que pelas suas características se diferencia dos demais textos da fase sensacionista, podemos finalmente voltar à afirmação de Jerónimo Pizarro que está na origem deste artigo e explicar o meu parcial acordo e desacordo com ela. Concordo com o crítico acerca do primeiro advérbio, passageiramente, pois julgo que a relação de Pessoa com o futurismo foi limitada no tempo e, afinal, deu origem a escrita de um único texto realmente futurista, mas discordo em relação ao segundo advérbio, superficialmente, pelo simples facto que a *Ode Triunfal* é nada mais nada menos que o acto de nascimento de Álvaro de Campos. Na famosa carta a Casais Monteiro, Pessoa relata com estas palavras o aparecimento do heterónimo: “E, de repente, e em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo individuo. Num jacto, e à machina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a *Ode Triunfal* de Alvaro de Campos – a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem” (PESSOA, 2016: 647). Richard ZENITH (2015), em recente artigo sobre a origem de Campos, comenta que não ha quase nada de verdadeiro nessas frases, e chama a atenção para a existência de testemunhos manuscritos no espólio, ignorados até há pouco tempo, que desmentem a versão mítica. De todos os modos, o crítico reconhece que o tempo de escrita do poema deve ter sido breve, e, a meu ver, acerca disso Fernando Pessoa não se afasta da verdade, assim como é sincero ao dizer que a ode e o seu

¹⁸ Em relação à versificação escreve Jorge de SENA: “certo sopro de epopeia, certa largueza panteista do tom, certa expansividade retórica e evocativa, transparentes, sobretudo, no heterónimo Álvaro de Campos, são, sob o versilibrismo métrico e strófico, muito menos de Walt Whitman que do próprio Pascoaes, que antecipara e realizara, em muito da sua obra, aquela atmosfera de grande ode pindárica, no verdadeiro sentido originário” (apud COELHO, 1996: 244). Em particular, na *Ode Triunfal* as frases exclamativas e os numerosos vocativos lembram mais o estilo de Pascoaes do que os versos de *Leaves of Grass*. Por seu lado, Reiner Hess, criticando a descrição do estilo de Campos feita por Jacinto do Prado Coelho que o define “estilo whitmaniano típico”, afirma: “Eu não sei, contudo, porque Pessoa/Campos devia precisamente ter adoptado o estilo de Whitman, visto os horizontes serem incompatíveis, visto o estilo de Pessoa/Campos ser sempre mais nervoso, energético (onde se dá em Whitman, a glorificação das máquinas em estilo tão exaltado e frenético como é o caso permanente de Pessoa/Campos?), visto, por fim, nem a prosa ritmada nem as enumerações caóticas serem invenções peculiares a Whitman para que tivessem podido despertar o interesse de Pessoa. O que J. do Prado Coelho faz é caracterizar minuciosamente o estilo futurista [...]. Sendo assim, parece-me mais acertado inverter uma frase de Prado Coelho, para dizer que após a descoberta do futurismo, Pessoa/Campos descobre Whitman” (HESS, 1964: 210). A última asserção é um convite para ulteriores investigações que não pode ser recusado.

autor surgiram simultaneamente. Há um dado ao qual a crítica pessoana, que se têm debruçado sobre a criação heteronímica, me parece não ter dado a relevância que merece: por que razão Álvaro de Campos é um engenheiro? A ficção que Pessoa vai com o tempo elaborando e aprimorando até as “Notas para a recordação do mestre Caeiro” e à carta a Casais Monteiro (13 de Janeiro de 1935) não fornece explicação alguma, e muito menos o choque com a obra de Walt Whitman, para quem nele acredita. Na realidade é a própria *Ode Triunfal* a exigir que o seu autor seja o que é, pelas razões que Fernando Pessoa explica no rascunho duma carta endereçada a Marinetti:

Je tiens à vous dire, très franchement, que je ne suis nullement futuriste; j'ai cependant lu, dans votre attitude, (pás dans votre Ouvrage) cet amour dès choses modernes qui était déjà en moi, et dont j'ai cherché à donner, dans l'Ode Triomphale, l'expression purement d'ingénieur, purement mécanique et technique.

(PESSOA, 2014: 535)

Não ignoro os documentos presentes no espólio que indicam como ao longo do ano de 1914 Fernando Pessoa hesitou na atribuição de poemas e de projectos aos heterónimos que acabava de criar. Teresa Rita Lopes foi a primeira a chamar a atenção para um plano relativo a Alberto Caeiro que inclui cinco odes futuristas, e mais recentemente quer Richard Zenith, quer sobretudo Pedro Sepulveda e Jorge Uribe, ao editar com pontual comentário as listas de planos editoriais que Pessoa foi elaborando ao longo da sua vida, acrescentaram novos dados para um conhecimento mais detalhado dessa fase de indefinição. Mas a minha convicção é a de que deve ter havido um momento em que a figura do engenheiro se impôs a Fernando Pessoa, e esse momento, que coincide com a escrita da *Ode Triunfal*, é um *point of no return*, tanto que nas trocas de pastas, para utilizar uma expressão de Teresa Rita LOPES (2002: 22), não consta uma mudança de autoria desse poema. O motivo é que este texto, pelas suas características intrínsecas, levou Fernando Pessoa a imaginá-lo como expressão de uma personalidade literária com traços únicos: um artista-engenheiro, concepção, aliás, de clara feição futurista¹⁹. Mas há mais. Um pormenor da *Ode Triunfal* tem sido totalmente descurado pela crítica pessoana: por que razão o local onde supostamente o poema foi escrito é Londres? Responder que é porque na altura Álvaro de Campos estava a estudar no estrangeiro significa pura e simplesmente trocar o efeito pela causa. Voltamos a

¹⁹ Por este motivo, não posso subscrever o que afirmam Pedro Sepulveda e Jorge Uribe: “Certamente, o processo de autonomização de Campos, e o desenvolvimento da sua consistência como figura autoral, estiveram relacionados com o afastamento do futurismo, que desapareceria do título da sua produção” (SEPULVEDA e URIBE, 2016: 91) O que aconteceu foi exactamente o contrário: Campos autonomiza-se justamente por nascer genuinamente futurista.

abrir o número 30 da revista *A Águia* para ler o artigo “O Paroxismo” no qual Teixeira de Pascoaes comenta e critica as ideias avançadas por Nicolas Beauduin:

Sim ha duas Realidades. Na imediata, a civilização elabora o seu corpo; na outra o seu espírito. Os jovens poetas franceses adoram a primeira, como a devem adorar todos os povos que são grandes e ricos, e aspiram a dominar materialmente, de facto. *Mas nós, os portugueses, somos pouca gente e vivemos n’um pequeno território. O movimento científico, industrial, militar, etc., não atingirá no nosso meio, uma grandeza capaz de se tornar inspiradora. Faltam-nos grandes cidades cheias dum grande Ruído... O imperialismo não é para as nações pequenas, e cantar o das outras seria, sobretudo ridículo.*

O nosso campo de Acção é diferente. Queremos movimento e vida viva, mas num espaço infinito... A nossa *Realidade* não pode ser imediata. Ao ímpeto conquistador dos grandes povos oponhamos sentimentos que o suavisem. Tentemos dar uma alma ao grande corpo... A nós pertence-nos atingir o *Sentido da Ilusão*, o segredo de criar para além d’um mundo que está sob o domínio dos Bancos, dos *Trusts*, dos *Dreadnoughts*...

(PASCOAES, 1990: 197)²⁰

Fernando Pessoa, que obviamente conhecia o escrito de Pascoaes, deve ter concordado com a falta, em Portugal, de grandes cidades e dum grande “Ruído”, por isso cuidou de circunstanciar o poema de forma a evitar o ridículo em que teria caído uma celebração da vida moderna feita a partir de Lisboa. Foi, então, justamente a necessidade de ficcionar a escrita da ode numa das grandes capitais europeias²¹ que origina o elemento biográfico, os estudos e a vida no estrangeiro, que posteriormente serão integrados na biografia imaginária de Álvaro de Campos. Ou seja, é a necessidade de conferir plausibilidade à composição poética

²⁰ O artigo foi publicado na revista *A Águia*, n.º 30. Já no número 28 da mesma revista, Abril de 1914, Pascoaes expressara ideia semelhante depois de censurar um futurista italiano que chegara a cantar “as fortalezas de Hamburgo”: “Eu compreendo que o belga, o suíço, povos incaracterísticos mais apagados que os rebanhos dos seus outeiros, como dizia Oscar Wilde, adorem o progresso, o esplendor do ouro, os silvos das locomotivas, velocidades de automóveis, voos de aeroplanos, enfim a forma burguesa da Civilização. Mas nós os portugueses, devemos amar alguma coisa mais do que o progresso” (PASCOAES, 1990: 178). Veja-se *infra* a citação mais extensa do texto de Pascoaes.

²¹ As grandes capitais eram tradicionalmente Londres, Paris e Berlim; o facto de Pessoa optar pela primeira pode ter várias razões. Na polémica Pascoaes-Sérgio (PASCOAES, 1990: 11-173) a cidade inglesa é referida várias vezes e Pascoaes, a páginas tantas, escreve: “O meu amigo é uma vítima simpática das Cartas Constitucionais, dos eléctricos do underground furando num delírio o subsolo de Londres, do vapor, do bico auer, e oxalá não o seja da aviação aérea! Eu também estive em Londres, meu bom amigo! Penetrei-me de sombrio nas escuras celas da trágica Torre! Passei, cá fora, na esplanada entre os míseros corvos, borrifados de lama, e de *spleen* [...] bebi o *fog* a largos haustos. Vi pastar ovelhinhas nos verdes campos de Hyde Park. Vi os leões do Regent Park, as pontes sobre o Tamisa, esse rio parente do meu Tâmega... Vi centenas de canudos fumegantes farruscando um ar já enfarruscado... Fui, por momentos, uma gota de água nesse profundo e agitado turbilhão de povo que tanto admiro! (PASCOAES, 1990: 142-143). Em 1915, Pascoaes publicou um poema inspirado nos dias que passou na capital inglesa, “Londres”, na revista *Atlântida*, n.º 19, Maio de 1917, pp. 529-535.

futurista que implica um autor que tivesse uma vivência das grandes capitais europeias.

Pelo que estamos a verificar, parece existir uma ligação nítida e directa entre a escrita da *Ode Triunfal* e o que ia sendo entretanto publicado na revista *A Águia*, e não só no número 30. Se compulsarmos o anterior número 28, que tem data de Abril de 1914, encontramos um extracto da conferência proferida por Teixeira de Pascoaes na Associação dos Estudantes do Porto e que tinha o título de “A Era Lusíada”. Nessa palestra, o poeta de Amarante desferiu um ataque virulento contra o movimento futurista²². Uma investida que tem por base a leitura da *Antologia dei poeti futuristi*, como comprova a citação de livros mencionados na introdução de Marinetti (*Canto dei Motori*, de Luciano Folgore; *Aeroplani*, de Paolo Buzzi, e *Poesie elettriche* de Corrado Govoni) e a alusão a um poema de Paolo Buzzi, “Al porto di Kiel”:

Na Itália, nota-se também um movimento literário, embora orientado por um restrito ideal de progresso, no frio e metálico sentido da palavra. Refiro-me ao *futurismo*.

“Cantos do Motor”, “Aeroplanos”, “Versos eléctricos”, são títulos de Poemas! Vide até onde leva a obsessão científico-industrial! Ó pobre Musa futurista, o teu olhar é um brilho de verniz, em pupilas de vidro! Passeias a vapor entre nuvens de poeira, no teu férreo vulto estridente, vestido de reclames comerciais...

Oh que ilusão, que estúpida ilusão a do homem que tenta matar a divina fome do espírito, dando-lhe a roer carvão e ferro! Ele confunde o movimento simples com a vida complexa, o que se desloca no espaço com o que sonha no Infinito. Mas isto é ainda retórica-, a retórica descendo da epiderme verbal e querendo atingir a essência viva, a alma!

Não: a Vida, a única matéria-prima da Beleza, não está nos motores, nos aeroplanos ou na luz eléctrica. Tudo isto é esqueleto. A Poesia, mesmo quando epitáfio, não desce ao fundo da sepultura; conserva-se cá fora, sobre o mármore, onde pousam as aves cantando e onde bate o luar e a luz do sol...

O destino das Musas, neste mundo é invariável. Elas tiveram e terão sempre em vista elevar a alma do homem acima da sua própria contingência, pondo-a em contacto amoroso com os Deuses. [...] Mas o destino das Musas, na Itália é sacrificado ao delírio industrial, à restrita ideia fixa de progresso e de bruto domínio pelas armas.

Um poeta futurista italiano chegou mesmo a cantar as fortalezas de Hamburgo! Ainda se fora alemão?!...

Nós os portugueses, queremos renascer e não apenas progredir. Queremos vida e não movimento inanimado, espírito e não retórica.

(PASCOAES, 1991: 177-178)

É muito provável, senão mesmo certo que tenha sido a leitura dos artigos publicados na revista *A Águia* o interruptor que desencadeou a escrita da *Ode*

²² O não ter lembrado esta conferência é a pecha, grave, dum recente artigo que reconstitui detalhadamente a recepção do futurismo na literatura portuguesa, Miraglia (2011).

Triunfal, e o simultâneo aparecimento de Álvaro de Campos²³: um ataque frontal ao ideário estético de Teixeira de Pascoaes, que proclama, de forma genial, a beleza dos motores e da luz elétrica. A ruptura com o movimento saudosista é inevitável e Sá-Carneiro conclui significativamente o seu comentário à *Ode Triunfal* com estas palavras: “Depois de tudo isto, meu Amigo, mais do que nunca urge a Europa!...” (SÁ-CARNEIRO, 2015: 224). Que o poema tenha sido escrito no mês de Junho de 1914, não constitui novidade alguma, já o afirmaram, entre outros, LOPES (2002: 19) e ZENITH (2008: 100), mas talvez seja o caso de chamar a atenção para o facto de isto não contradizer a versão da criação do heterónimo que Pessoa relata na carta a Casais Monteiro, como poderiam levar-nos a crer vários textos críticos, inclusive recentes:

[...] no 8 de Março de 1914 o autor teria escrito a maior parte dos poemas que haveriam de formar o conjunto poético *O Guardador de Rebanhos* – obra maior de Alberto Caeiro –, uma longa *Ode* de Álvaro de Campos e, ainda, seis poemas assinados com o próprio nome de Fernando Pessoa. Nesse mesmo dia, Pessoa teria compreendido definitivamente e estipulado para si mesmo o tipo de relação que reuniria os nomes de Caeiro, Campos, Pessoa e Reis como constituintes de um conjunto de obras poéticas interdependentes.

(SEPULVEDA e URIBE, 2014: 5)

Pessoa “tomando um papel” escreveu os “trinta e tantos poemas a fio” de *O Guardador de Rebanhos*, de Alberto Caeiro. Depois, pegou noutra papel e escreveu, “também a fio”, os poemas de ‘Chuva Oblíqua’. “Imediatamente e totalmente...”, a seguir, “sem interrupção nem emenda, surgiu a *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos”.

(CASTRO, 2014: 62-63)

Na realidade, se lermos com atenção a carta, verificamos que Fernando Pessoa dedica um longo parágrafo à descrição do que aconteceu no dia 8 de Março, e, pelo que diz respeito à criação poética, menciona a escrita dos trinta e tantos poemas a fio de *O Guardador de Rebanhos* e aqueles de “Chuva Oblíqua”, antes de pôr um ponto parágrafo. Da *Ode Triunfal*, e da figura de Ricardo Reis, fala apenas e só no parágrafo seguinte que começa, significativamente, com um participio absoluto. A pontuação, a meu ver, indica de forma clara, senão inequívoca que Pessoa separa a criação de Alberto Caeiro da dos outros dois maiores heterónimos no plano temporal. O que acontece é que, por razões que só eles podiam explicar, numerosos pessoanos, ao passarem por cima da sintaxe, põem em relação sem mais nem menos o adverbio ‘logo’ com o dia 8 de Março, abusivamente, digo eu, para rematar com um advérbio este artigo que já vai longo e que, como talvez se lembre o paciente leitor, num advérbio teve a sua origem.

²³ A ideia que Caeiro-Campos nasce como reacção contra as ideias proclamadas pela revista *A Águia* encontra-se em LOPES (2002); veja-se o Apêndice.

Apêndice. Apontamentos e versos na folha no verso da folha 70-4.

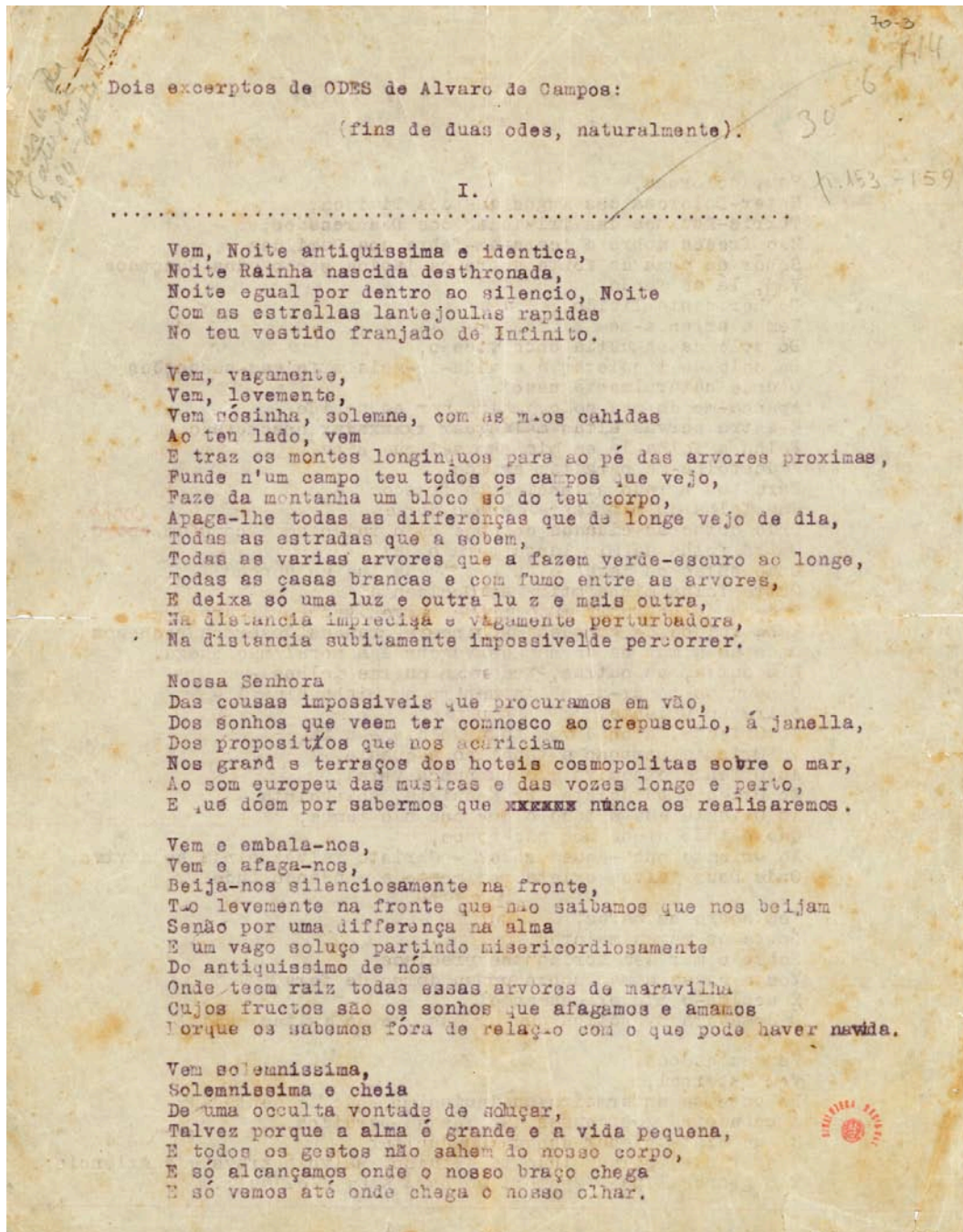


Fig. 2. BNP/E3, 70-3r.

Vem, dolorosa,
 Mater-Dolorosa das Angustias dos Tímidos,
 Turrís-Eburnea das Tristezas dos Desprezados,
 Mão fresca sobre a testa-em-febre dos Humildes,
 Sabôr de agua da fonte sobre os labios seccos dos Cançados.
 Vem, lá do fundo
 Do horizonte livido,
 Vem e arranca-me
 Do solo da angustia onde vicejo,
 Do solo de inquietação e vida-de-mais e falsas-sensações
 D'onde naturalmente nasci.
 Apanha-me do meu solo, malmequer esquecido,
 E entre ervas altas malmequer ~~ixxxxxxx~~ ensombrado,
 Folha a folha lê em mim não sei que sina,
 E desfolha-me para teu agrado,
 Para teu agrado silencioso e fresco.
 Uma folha de mim lança para o Norte,
 Onde estão as cidades de Hoje cujo ruido assim como ^{Corpo} um ~~coito~~.
 Outra folha de mim lança para o Sul
 Onde estão os mares e as aventuras que se sonham.
 Outra folha minha atira ao Occidente,
 Onde arde ao rubro tudo o que talvez seja o futuro,
 E há ruidos de grandes machinas e grandes desertos rochosos
 Onde as almas se tornam selvagens e a moral não chega.
 E a outra, as outras, todas as outras folhas -
 Ó occulto tocar-a-rebate dentro em minha alma ! -
 Atira ao Oriente,
 Ao Oriente, d'onde vem tudo, o dia e a fé,
 Ao Oriente pomposo e fanatico e quente,
 Ao Oriente excessivo que eu nunca verei,
 Ao Oriente buddhista, brahmanista, shintoista,
 Ao Oriente que é tudo o que nós não temos,
 Que é tudo o que nós não somos,
 Ao Oriente onde - quem sabe? - Christo talvez ainda hoje viva,
 Onde Deus talvez exista ~~realmente~~ e mandando tudo...
 Com corpo

Vem sobre os mares,
 Sobre os mares maiores,
 Sobre o mar sem horizontes precisos,
 Vem e passa a mão sobre p, seu dorso de féra,
 E acalma-o mysteriosamente,
 Ó domadora hypnotica das cousas que se agitam muito!

Vem cuidadosa,
 Vem maternal,
 Pé ante pé enfermeira antiquissima, que te sentaste
 Á cabeceira dos deuses das fés já perdidas,
 E que viste nascer Jehovah e Jupiter,
 E sorriste, porque tudo te é falso, galvo a treva e o silencio,
 E o grande Espaço Mysterioso para além d'olles...

Fig. 3. BNP/E3, 70-3v.

Por esta hora mystica e espiritual e anti-uissima,
 Por esta hora em que talvez, ha muito mais tempo do que parece,
 Platão, sonhando, viu a idéade Deus
 Esculpir corpo e existencia nitidamente plausivel
 Dentro do seu pensamento exteriorizado como um campo.

Seja por esta hora que me leveis a enterrar,
 Por esta hora que eu não sei como viver,
 Em que não sei que sensações ter, ou fingir que tenho,
 Por esta hora cuja misericórdia é torturada e excessiva,
 Cujas sombras veem de qualquer coisa que não as cousas,
 Cuja passagem não roça vestes no chão da Vida Sensível
 Nem deixa perfume nos Caminhos do Olhar.

Cruza as mãos sobre o joelho, ó companheira que não tenho nem
 quero ter,
 Cruza as mãos sobre o joelho eolha-me em silencio,
 A esta hora em que eu não posso ver que tu me olhas,
 Olha-me em silencio e em segredo e pergunta a ti-propria
 - Tu que me conheces - quem eu sou....

*É o que nos cabe, p...
 O' que é a vida...
 O' que é a vida...*

É como um bebedor

1. Fraternidade com todas as
dynamicas...
2. Clamor das mãos e dos pés
de amargura e de dor...
mas aqui não subita a luz pela
sua...
3. O Caez. | So lamento,
Subida lenta da encosta
para lá do Espaço
que a face usual
e do ol
Por restituir a sensu
Companheira a tua.
4. | *Alto & Certo*
Comunicação de
5. | *"que vêm, e vão"*
o que é...

Fig. 5. BNP/E3, 70-4v.

A seguinte é a transcrição dos textos que se encontram na metade inferior da página 70-4^v, manuscritos com vários instrumentos de escrita:²⁴

1. Fraternidade com todas as dynamicas...
2. Clarim claro da manhã ao fundo
Do semicirculo frio do horizonte...
Mão após mão subida da luz pela escada
Do Oriente,²⁵
Subida lenta da encosta para lá do Espaço,
Até que a face usual e □ do Sol
Nos restitue o sermos companheiros de tudo.
Ah, nas cidades manhã raiando
Raiando com ruidos de passos infrequentes nas ruas,
Depois com subitas muitas pessoas nas ruas –
Operarios passando trabalhar.
3. O Caes.
4. □
5. □

Alv[aro] de Campos
Annuncios electricos “que vem, e estão, e vão...”²⁶

E a manhã nos campos, que até corria.
Ó minha infância é Cheiro a campo, a terra!
Ó Cheiro que corria com a natureza!

E casto como um lenhador!

A lista na parte inferior direita da folha enumera cinco pontos. No ponto 1 temos a transcrição do verso inicial da primeira ode de Álvaro de Campos que Mário de Sá-Carneiro recebeu em fins de Junho de 1914. Poucos dias depois, Fernando Pessoa enviaria mais um trecho, ou seja os primeiros 32 versos. O poema viria a receber mais tarde, talvez apenas nos primeiros meses de 1915, o título de *Ode Triunfal*.

²⁴ Publicado pela primeira vez na edição crítica da poesia de Campos organizada por Cleonice Berardinelli (PESSOA, 1990: 65). A transcrição, além de ser incompleta, pois não reproduz nem menciona as linhas a lápis na margem inferior esquerda, não teve em conta o traço que separa os versos do ponto 2 da palavra “Caes”, que é seguida de ponto final, e atribui os versos seguintes ao ponto 3. Veja-se “Dois Excerptos de odes (fins de duas odes, naturalmente)” (Pessoa, 2014: 599-600).

²⁵ Com “d” ou “D” inicial; o sintagma poderia ser a conclusão do verso anterior.

²⁶ Na vertical, a tinta preta; trata-se do verso 100 da *Ode Triunfal*.

O ponto 2 identifica a segunda ode com uma série de versos cujos dois primeiros coincidem com os do documento 70-20 (folha dactilografada a tinta roxa, excepto uns versos manuscritos a tinta preta) que nas edições da poesia de Campos (PESSOA, 2014: 148) é considerado um fragmento da ode *A Passagem das Horas*.

O ponto 3 indica apenas a palavra “Caes”, o que parece sugerir que Pessoa ainda não tinha escrito qualquer verso da ode, tendo só uma ideia do seu assunto. Com muita probabilidade corresponde ao poema que mais tarde receberia o título de *Ode Marítima*.

Os pontos 4 e 5 são deixados em branco.

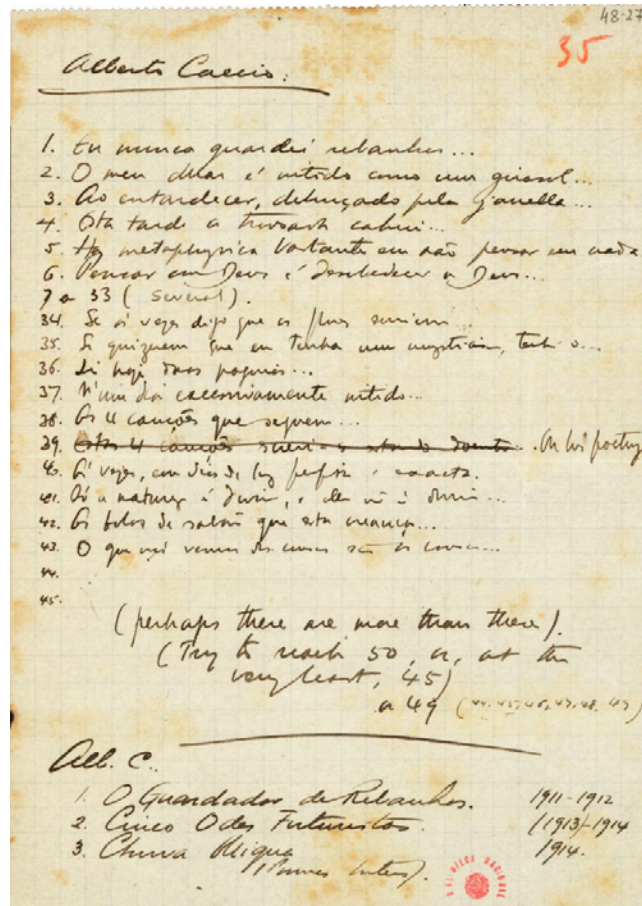


Fig. 6. BNP/E3, 48-27r.

Aa lista que começa “1. Fraternidade com todas as dynamicas...” deve ser colocada diacronicamente entre o projecto editorial cf. o “Cinco Odes Futuristas”, atribuído a Alberto Caero; veja-se o documento 48-27r, datado do mês de Março de 1914, e o projecto editorial “Cinco Odes Triumphaes” – que faz parte da “Bibliotheca de Cultura Cosmopolita” (48C-24r) e está atribuído a Álvaro de Campos –, ambos descritos em SEPULVEDA e URIBE, 2016: 63-66; 76-77. Em 48C-24r, para além das “Cinco Odes Triumphaes”, atribuem-se a Campos dois textos: “O Sensacionismo” e “Modernas Correntes na Literatura Portuguesa”. Este último

texto parece ser anterior a 1915 – cf. PESSOA (2014: 491) – por duas razões. Em primeiro lugar, e “Modernas Correntes na Literatura Portuguesa” fala-se de Alberto Caeiro como chefe do sensacionismo e de Fernando Pessoa como representante principal do paulismo. Em segundo lugar, em relação ao sensacionismo lê-se: “O sensacionismo prende-se á attitude energica, vibrante, cheia de admiração pela Vida, pela Materia e pela Força, que tem lá fóra representantes com Verhaeren, Marinetti, a Condessa de Noailles e Kipling (tantos generos diferentes dentro da mesma corrente!)” (PESSOA, 2014: 491). Os autores mencionados não voltam a aparecer nos textos em que Fernando Pessoa delinea a genealogia do sensacionismo ou aponta as afinidades dos heterónimos com outros poetas, o que me leva a pensar que, por um lado, o termo “chefe” referido a Caeiro não é um sinónimo de “mestre”, e que, por outro, esse texto pode remontar a um período em que ainda não existiam discípulos. Com efeito, o documento 48-27^r (Fig. 6) atribui a Alberto Caeiro uma lista de obras dividida em 3 pontos. O primeiro referencia “O Guardador de Rebanhos”, com data de 1911-1912 (obviamente fictícia, mas é a mesma que aparece no fim do caderno com a cota 145); o segundo “Cinco Odes Futuristas”, com data (1913)-1914, que nessa altura não deviam passar de esboços, sendo notável como este projecto se vai manter inalterado após a mudança autoral, ao longo dos anos; o terceiro “Chuva Obliqua”, datado de 1914. Ou seja, aparentemente estamos diante da evolução de um único autor que passa por três fases diferentes às quais é possível aplicar, em parte, a definição de sensacionismo contida em “Modernas Correntes na Literatura Portuguesa”.

A ideia de que Caeiro se teria desdobrado em Campos já foi proposta por Teresa Rita Lopes, que discute o documento 48-27, no prefácio à sua edição da *Poesia* de Álvaro de Campos (e previamente em *Pessoa Inédito*, 1993, pp. 46-47):

Caeiro, que acabaria por ser apresentado pelos discípulos como um Cristo às avessas, solar, materialista, começa por ser assim um anti-Pascoaes. E porque é “o mais original dos poetas modernos”, é encarregado de escrever as tais “Cinco Odes Futuristas” e “Poemas Interseccionistas”. Isso explica que exista um poema neste livro (T.15) encimado pela indicação “A.C. 5 Odes” – que seria, naturalmente ainda obra de Caeiro mas que este mais tarde teria de endossar a Campos, como veremos. Acontece que este poema deve ter sido escrito entre Março e Junho, antes da “Ode Triunfal” que deu presença viva ao Engenheiro. Só então, na presença um do outro, o papel de cada um deles se definiu. Pessoa apeteceu um subversor [...] que pusesse em causa a revista *A Águia*, Pascoaes e os seus, ridicularizando o seu nacionalismo patego, as suas ideias e os seus versos atrelados a carroças trôpegas. Caeiro foi assim criado para pregar a libertação de ideias feitas e versos presos, para libertar de suas gaiolas a alma e o verso: para exaltar, à maneira de Whitman [...] a vida moderna. Por isso autor de “Cinco Odes Futuristas” – que cantam, como a ode já referida, “os primeiros minutos nos cafés de novas cidades!”. Caeiro não é ainda o pastor de rebanhos (mesmo metafóricos) instalado nesse cenário que, só depois de Campos ter definido o seu espaço próprio, ficou a ser o seu.[...] Acontece assim que os papeis de “A.C.” e “A. de C.” Estiveram confundidos no início. Quando Pessoa concebeu o “Engenheiro”, igualmente subversor, moderno, indisciplinado, arrogante [...] recambia o “Guardador de

Rebanhos” para a sua casa do monte apascentar as suas ovelhas-pensamentos, aprendendo e ensinando a ter raiz, e deixa para Campos esse papel de cantor do que é moderno e intenso [...]. Passa-lhe então a pasta das “Cinco Odes Futuristas” e até da “Chuva Oblíqua”. (LOPES, 2002: 20-22)

Trata-se de uma reconstrução, baseada nos documentos do espólio, que me parece ser bastante próxima daquilo que deve ter sido o processo que levou à criação dos dois heterónimos, embora seja necessário corrigir alguns detalhes: Caeiro foi desde o princípio o pastor de rebanhos, simplesmente deixa de evoluir para outras fases, enquanto Campos, como explico no artigo, nasce sob o signo do futurismo e não de Whitman. O facto de haver na origem da poesia de Caeiro uma intenção polémica para com a Renascença Portuguesa, ou seja o desejo de contrapor à corrente saudosista, tradicionalista, uma corrente cosmopolita é claro, e já tinha sido mais vezes assinalado por Jorge de SENA (1984: 103; 322) mas até agora não se reparou que igual intenção está na origem de Campos. No número de Janeiro de 1914 da revista *A Águia*, Pascoaes publica o poema “A Minha Aldeia”, que faz parte da colectânea de versos *Sempre*. É uma celebração entusiasta da vida rural que vale a pena cotejar com a *Ode Triunfal*, em particular pelo que diz respeito à descrição das pessoas (“O aleijado, a viúva, a criança abandonada” – “mendigos desgraçados”) repassada de compaixão em Teixeira de Pascoaes, e marcada pela impassibilidade ou antes por um certo fascínio mórbido em Álvaro de Campos. Note-se, aliás, que a exclamação “Como vos amo” que o engenheiro repete nos versos 86, 87 e 178 relembra igual sintagma de Pascoaes quer nessa composição (“Como eu vos amo, sim!”), quer em “Tarde de Outono” (“Como eu vos amo, ó tardes de abandono!”) poema contido no mesmo livro. Por fim, podemos imaginar qual foi a reacção de Teixeira de Pascoaes quando leu nas páginas da revista *Orpheu* os seguintes versos da *Ode Triunfal*: “Ó coisas todas modernas, | Ó minhas contemporâneas, forma actual e próxima | Do sistema imediato do Universo! Nova Revelação metálica e dinâmica de Deus!” (PESSOA, 2014: 52). Que a divindade se revelasse através das coisas modernas é a total subversão da visão do mundo de Pascoaes, e não admira que, em entrevista a Álvaro Bordalo, o poeta de Amarante tenha utilizado a palavra *blaguer* para definir Fernando Pessoa.²⁷

²⁷ “[...] a impressão que tenho é a de que em política era o mesmo que em poesia. Tinha a arte de tornar o ‘sim’ igual ao ‘não’ e vice-versa... Em suma um ‘blaguer’ genial” (PASCOAES, 2004: 252). Nessa entrevista Pascoaes enaltece a figura de Sá-Carneiro, em sua opinião, o único poeta do movimento futurista; de todos os modos, pouco tempo depois, no prólogo a um volume de versos de Idílio Sardoeira, reconhece também a Pessoa o mérito de ter estado na origem da renovação da poética na lírica portuguesa do século XX: “A Poesia não pode ser nova nem velha; a Poética, sim. Percebe-se que a partir de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa está na forja uma nova Poética”. (PASCOAES, 2004: 119).

ODE TRIUNFAL

À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica
Tenho febre e escrevo.
Escrevo rangendo os dentes, féra para a beleza disto,
Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.

Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r eterno!
Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!
Em fúria fóra e dentro de mim,
Por todos os meus nervos dissecados fóra,
Por todas as papilas fóra de tudo com que eu sinto!
Tenho os lábios sêcos, 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 Vergílio dentro das máquinas e das luzes eléctricas
Só porque houve outróra e fóram humanos Vergílio e Platão,
E pedaços do Alexandre Magno do século talvez cinquenta,
Átomos que não de ir ter febre para o cérebro do Esquilo 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 excesso de caricias 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-modêlo!
Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto,

Fig. 7. *Ode Triunfal*, in *Orpheu*, n.º 1, 1915, p. 77.

Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento
 A todos os perfumes de ólios e calores e carvões
 Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável!

Fraternidade com todas as dinâmicas!
 Promiscua 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 afazêres úteis!
 Grandes cidades paradas nos cafés,
 Nos cafés — oásis de inutilidades ruidosas
 Onde se cristalisam 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 sêco, erguidas, nos planos-inclinados dos portos!
 Actividade internacional, transatlantica, *Canadian-Pacific!*
 Luzes e febris perdas de tempo nos bares, nos hoteis,
 Nos Longchamps e nos Derbies e nos Ascots,
 E Piccadillies e Avenues de l'Opéra que entram
 Pela minh'alma dentro!

Hé-la as ruas, hé-lá as praças, hé-lá-hô *la foule!*
 Tudo o que passa, tudo o que pára às montras!
 Comerciantes; vadios; escrocs exageradamente bem-vestidos;
 Membros evidentes de clubs aristocráticos;
 Esquálidas figuras dúbias; chefes de família vagamente felizes
 E paternais até na corrente de oiro que atravessa o colête
 De algibeira a algibeira!
 Tudo o que passa, tudo o que passa e nunca passa!
 Presença demasiadamente acentuada das cocottes;
 Banalidade interessante (e quem sabe o quê por dentro?)
 Das burguezinhas, mãe e filha geralmente,
 Que andam na rua com um fim qualquer;
 A graça feminina e falsa dos pederastas que passam, lentos;
 E toda a gente simplesmente elegante que passeia e se mostra
 E afinal tem alma lá dentro!

Fig. 8. *Ode Triunfal*, in *Orpheu*, n.º 1, 1915, p. 78.

(Ah, como eu desejaria ser o *souteneur* disto tudo !)

A maravilhosa belesa das corrupções políticas,
Deliciosos escândalos financeiros e diplomáticos,
Agressões políticas nas ruas,
E de vez em quando o comêta dum regicídio
Que ilumina de Prodigio e Fanfarra os céus
Usuais e lúcidos da Civilização quotidiana !

Noticias desmentidas dos jornais,
Artigos políticos insinceramente sinceros,
Noticias *passez à-la-caisse*, grandes crimes —
Duas colunas dêles passando para a segunda página !
O cheiro frêsko a tinta de tipografia !
Os cartazes postos ha pouco, molhados !
Viens-de-paraitre amarelos com 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 intelligência como uma antena que fazeis vibrar !
Ah, como todos os meus sentidos teem cio de vós !

Adubos, debulhadoras a vapor, progressos da agricultura !
Química agricola, e o comércio quase uma sciência !
O' 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 armazens com várias secções !
Olá anúncios eléctricos que veem e estão e desaparecem !
Olá tudo com que hoje se constroi, 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, aéroplanos !

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

Fig. 9. *Ode Triunfal*, in *Orpheu*, n.º 1, 1915, p. 79.

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
Possúo-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 á 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 d'êle.

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!
Masóquismo 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 côres!

(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,

Fig. 10. *Ode Triunfal*, in *Orpheu*, n.º 1, 1915, p. 80.

E ser levantado da rua cheio de sangue
Sem ninguém saber quem eu sou!

Ó tramways, funiculares, metropolitanos,
Rocai-vos por mim até ao espasmo!
Hilla! hilla! hilla-hô!
Dai-me gargalhadas em plena cara,
O automóveis apinhados de pândegos e de putas,
O multidões quotidianas nem alegres nem tristes das ruas,
Rio multicolor anónimo e onde eu não 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 o 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 rôsto 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 estreitesa e podridão.
Maravilhosa 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,
É 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...)

Fig. 11. *Ode Triunfal*, in *Orpheu*, n.º 1, 1915, p. 81.

Mas, ah outra vez a raiva mecânica constante!
 Outra vez a obsessão movimentada dos ómnibus.
 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.
 O' ferro, ó aço, ó alumínio, ó chapas de ferro ondulado!
 O' 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 hõ 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 nú 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 hoteis 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!

Fig. 12. *Ode Triunfal*, in *Orpheu*, n.º 1, 1915, p. 82.

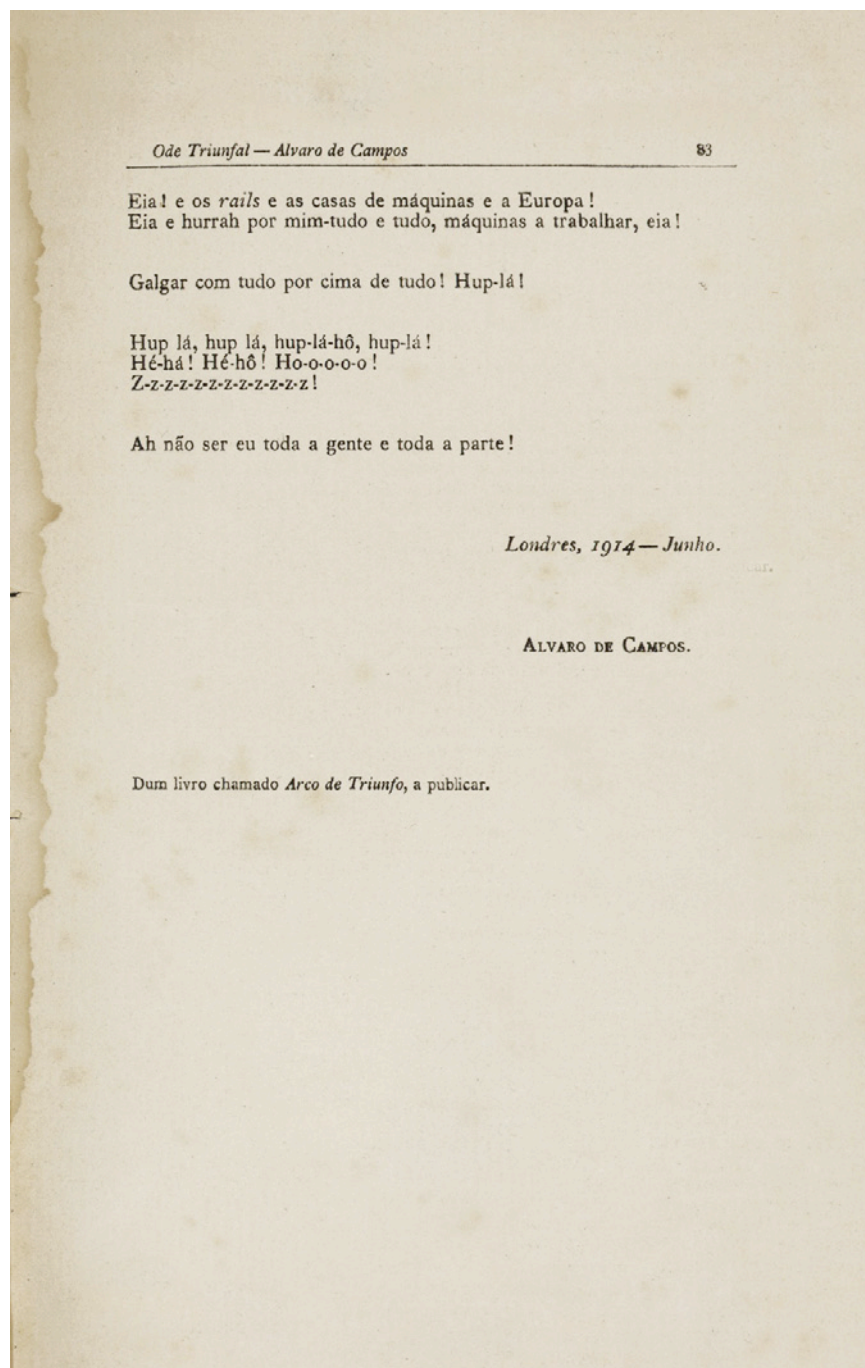


Fig. 13. *Ode Triunfal*, in *Orpheu*, n.º 1, 1915, p. 83.

Bibliografia

- AA.VV. (1912). *Antologia dei poeti futuristi*. Milano: Edizioni Futuriste di “Poesia”.
- AA.VV. (s.d.) *I Manifesti del Futurismo*. Milano.
- BARRENTO, João (1986). “O sensacionismo português fala... alemão”, in *Colóquio-Letras*, n.º 94, Novembro, pp. 5-13.
- BEAUDUIN, Nicolai (1914). “La psychologie dès poètes nouveaux et la vie moderne”, in *A Águia*, 2.ª série, vol. 5, n.º 30, Junho, pp. 161-165.
- BROWN, Susan (1991). “The Whitman-Pessoa Connection”, in *Walt Whitman Quarterly Review*, vol. 9, n.º 1, Verão, pp. 1-14
- CASTRO, Mariana Gray de (2014). “Pessoa, Coleridge, homens de Porlock e dias triunfais”, in *Revista Estranhar Pessoa*, n.º 1, Outono, pp. 58-70.
- COELHO, Jacinto do Prado (1996). *A Letra e o Leitor*. Porto: Lello & Irmão Editores. 3.ª edição.
- ____ (1988). *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa: Verbo.
- DE MARCHI, Giorgio (2011). “Mário de Sá-Carneiro: Modernism Achieved by Means of Wrong Beauty”, in *Portuguese Modernisms – Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*. Edited by Steffen Dix and Jerónimo Pizarro. Oxford: Legenda, pp. 42-54.
- HESS, Reiner (1964). “Fernando Pessoa e Walt Whitman”, in *Aufsätze zur portugiesischen Kulturgedichte*. Hans Flasche (org.). Münster: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, vol. 4, pp. 181-211.
- LIND, Georg Rudolf (1970). *Teoria Poética de Fernando Pessoa*. Porto: Inova.
- LOPES, Teresa Rita (2002). “Prefácio”, in *Álvaro de Campos – Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 11-44.
- ____ (1993) (org.) *Pessoa Inédito*. Lisboa: Livros Horizonte.
- LOURENÇO, Eduardo (1981). *Pessoa Revisitado: leitura estruturante do drama em gente*. Lisboa: Moraes Editores. 2.ª edição.
- MIRAGLIA, Gianluca (2011). “The reception of Futurism”, in *Portuguese Modernisms – Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*. Edited by Steffen Dix and Jerónimo Pizarro. Oxford: Legenda, pp. 236-249.
- PASCOAES, Teixeira de (2004). *Ensaios de Exegese Literária e Vária Escrita*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (1990). *A Saudade e o Saudosismo*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- ____ (s.d.). *Obras Completas*. Lisboa: Bertrand.
- PESSOA, Fernando (2016). *Eu Sou Uma Antologia: 136 autores fictícios*. Edição de Jerónimo Pizarro e Patrício Ferrari. Lisboa: Tinta-da-china. Edição de bolso.
- ____ (2014). *Obra Completa Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e António Cardiello. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (1994). *Poemas Completos de Alberto Caetano*. Recolha, transcrição e notas Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Editorial Presença.
- ____ (1990). *Poemas de Álvaro de Campos*. Edição crítica de Cleonice Berardinelli. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (1985). *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*. Lisboa: Livros Horizonte.
- ____ (1966). *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- PIZARRO, Jerónimo (2012). *Pessoa Existe?* Lisboa: Ática.
- ____ (2009). “Pessoa e ‘Monsieur’ Marinetti”, in *Estudos Italianos em Portugal*, nova série, n.º 4, pp. 77-88.

- RAMALHO SANTOS, M. Irene (2007). *Poetas do Atlântico: Fernando Pessoa e o modernismo anglo-americano*. Porto: Afrontamento
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (2015). *Em Ouro e Alma – Correspondência com Fernando Pessoa*. Edição crítica de Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china
- _____ (2003). *Correspondência com Fernando Pessoa*. Edição de Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Relógio D'Água. 2 tomos.
- _____ (1977). *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Luís de Montalvor, Cândida Ramos, Alfredo Guisado, José Pacheco*. Leitura, selecção e notas de Arnaldo Saraiva. Porto: Limiar.
- SENA, Jorge de (1984). *Fernando Pessoa & C.^a Heterónima (Estudos Coligidos 1940-1978)*. Lisboa: Edições 70. 2.^a edição.
- SEPÚLVEDA, Pedro e Jorge URIBE (2016). *O Planeamento Editorial de Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____ (2014). “Este caderno”, in *Revista Estranhar Pessoa*, n.º 1, Outono, pp. 5-9.
- SIMÕES, Manuel (2009). “Os mitos futuristas e a ‘Ode triunfal’ de Álvaro de Campos”, in *Estudos Italianos em Portugal*, nova série, n.º 4, pp. 89-98.
- _____ (1997). “Marinetti, Pessoa e o Futurismo”, in *Sentido que a Vida Faz: estudos para Óscar Lopes*. Porto: Campo das Letras, pp. 477-485.
- ZENITH, Richard (2015), “Campos Triunfal”, *Revista Estranhar Pessoa*, n.º 2, Outubro, pp. 13-29.
- _____ (2008). *Fotobiografias Século XX – Fernando Pessoa*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Science, astronomy and *taedium metaphysicum*: An investigation into the boredom of Giacomo Leopardi and Fernando Pessoa

Elio Attilio Baldi*

Keywords

Pessoa, Leopardi, Boredom, Science, Astronomy, Illusion, Time and Space, Infinity, Relativity.

Abstract

Giacomo Leopardi and Fernando Pessoa seem to share an unusually complex metaphysics of boredom, a trace which is strikingly modern. This metaphysics partially feeds upon science and, more specifically, astronomy. This paper looks at the similarities in Leopardi's and Pessoa's intricate philosophies of boredom, which are interwoven with their views on reality and illusion, space and time, relativity and the role of humans in the universe.

Palavras-chave

Pessoa, Leopardi, tédio, ciência, astronomia, ilusão, tempo e espaço, infinito, relatividade.

Resumo

Giacomo Leopardi e Fernando Pessoa parecem compartilhar uma metafísica do tédio involuntariamente complexa, um aspecto notavelmente moderno. Essa metafísica alimenta-se parcialmente das ciências e, mais especificamente, da astronomia. Este artigo enfoca as similaridades entre as intrincadas filosofias do tédio de Pessoa e Leopardi, que se encontram entrelaçadas às suas respectivas visões sobre realidade e ilusão, espaço e tempo, relatividade -- e sobre o papel do ser humano no universo.

* University of Amsterdam.

Pessoa écoutant une voix, celle de Leopardi [...] se donne une identité et un hétéronyme de plus [Pessoa, in listening to a voice, that of Leopardi [...] gives himself an extra identity and heteronym.

(RAVOUX-RALLO, 1997: 39)

Giacomo Leopardi (1798-1837) and Fernando Pessoa (1888-1935) seem to be bound by an elective affinity, in spite of the different epochs in which they lived. Both were poet-philosophers of poor health but rich minds, prolific and precocious writers and thinkers, innovative but *maudit*. Prisoners of their own reason, they fell prey to the worst possible condition that they could imagine: boredom. In the writings of both poets we find boredom in many interstices, overtly mentioned or laid down as a fine dust on their closely-written pages. Both, I will argue, have constructed a complex metaphysics of boredom, bound to their ambiguous stance towards science and the idea of progress. There are remarkable similarities in their stance on the interwovenness and inextricability of reality and illusion, science and myth. Their method of interrogation comprised a very similar compound of poetry and philosophy, of feeling and thinking – what Leopardi called ‘ultrafilosofia’. It is therefore not all that surprising that Pessoa possessed two volumes of Leopardi’s works, one in French and one in Italian (LEOPARDI, 1909; LEOPARDI, 1924).

Nevertheless, even though both writers have been compared to many poets, writers and philosophers, there seems to have been fairly little critical attention to the intertextual connections between the pluri-personal, dispersed writings of Pessoa and the equally fragmented, labyrinthic non-whole that constitutes Leopardi’s literary heredity. Except for a few articles and contributions of several critics, mostly in French, and a brief comparison by the Italo-Portuguese writer Antonio Tabucchi, I have found only a book about the Portuguese and Brazilian reception of Leopardi’s works by Mariagrazia RUSSO (2003) and rather cursory remarks in articles and books that treat other themes.¹ In this article, I propose to provide material for this potentially fruitful comparison between Leopardi and Pessoa, arguing that there is a specific, analogous relationship between their respective philosophies about boredom and their interest in science, and more specifically astronomy.

It goes without saying that there are many possible complications for a comparison of their boredom. First of all, there is a linguistic problem, in the sense that Pessoa and Leopardi wrote in different languages and thus did seldom use the same words to express their boredom; and even if they did use the same words, these words certainly had different cultural and historical connotations at the

¹ Cf. DAROS (1997), LARUE (1997), RAVOUX-RALLO (1997), RUSSO (2003); A comparison between Pessoa and Pirandello has seemed, for instance, more logical for critics (especially with Antonio Tabucchi as ‘intermediator’), although much of Pirandello’s poetics can be traced back to Leopardi. Contemporaneity seems a strong guiding principle here.

moment they used them. My interest in this article is however not so much philological, but more thematic, thus not paying too much attention to the intricacies of verbal differences, but more to the constancies that can be distilled from repeated semantic foregrounding of boredom in the context of a philosophy on life and literature.²

Another problem is the lack of a centre in the philosophical poetry and poetic philosophy of both writers. Leopardi's *Zibaldone* is a non-linear, rhizomatic collection of annotations about all kinds of subjects, in which he weaves and unweaves like a writerly equivalent of Penelope. The same is even more emphatically true for Fernando Pessoa, whose literary heredity presents the added complexity of a heteronymous constellation of authorial personae. This loss of self and dispersal of authorship have to be taken into account and can in my view be partially explained through the effects of the specific boredom that both 'non-existent' authors embodied. This is not an attempt to deny the complexities of such a decentred authorship, but rather to acknowledge it by studying possible if partial reasons for its existence. On the whole, however, I agree with the reading of Paulo de Medeiros, who maintains that, even though the implications of Pessoa's heteronomy are complex and theoretically interesting, they have tended to dominate critical attention for Pessoa's works in a way that is not wholly desirable (MEDEIROS, 2013). Furthermore, in this paper marginalia will be an important tool in delineating the figure of the writer-reader Pessoa, since I agree with Patricio Ferrari when he states that "to think of this author outside the context of his personal library would mean to neglect a longstanding connection that both provoked and generated literature" (FERRARI, 2008: 69-70), just as "the critical normativization of the *Zibaldone*'s fragmentariness tends to dismiss its burden of potentiality" since Leopardi's text is "annotated with thousands of marginalia, interlinear and inline additions, and underlining" (STOYANOVA, 2014).

A last methodological, or rather epistemological, premise to be made is that – also taking into consideration the authorship without a centre that is attached to both names – I do not envisage to point out a unidirectional 'influence' of Leopardi on Pessoa. By pointing to shared themes, philosophical and poetical constancies (which exist even in the most paradoxical reasoning), I merely intend to examine the literary and historical sources that have helped to shape their peculiar, but at the same time very similar, literary crystallizations of so unclear a phenomenon as boredom. I also investigate the way this specific construction of boredom interconnects with scientific discourses and interests, and more specifically with discoveries and divulgations within astronomy: the connection of boredom and astronomy is, to my knowledge, very rare and sets Pessoa and Leopardi "apart

² However, on an earlier occasion I did delve deeper into the matter of linguistic, cultural and historical similarities and differences, in a master thesis entitled "Pien di quella ineffabile noia. La noia metafisica nelle opere di Giacomo Leopardi e Fernando Pessoa".

together”, one might say. Moreover, in this article it is argued that the boredom of Leopardi and Pessoa was strikingly modern, as can be said of many other aspects of their writing (CORSINOVI, 2001; MEDEIROS, 2013).

Boredom and modernity

Arthur Schopenhauer wrote about Leopardi (in Thomas Kuhn’s English translation): “He is completely filled with ennui and steeped in it; everywhere the theme of his work is the derision and wretchedness of this existence; he depicts it on each and every page of his work, but in such a multiplicity of forms and aspects, with such a wealth of images, that he never becomes boring” (KUHN, 1976: 286). This statement suits Pessoa equally well: he molds images around the theme of boredom incessantly and repetitively, but at the same time manages to present such a monotonous subject in a wide range of colours and forms. Boredom, for both, is dreadfully close to being the essence of life, and presents a palette of the greatest subtlety and diversity. But what important elements does their boredom share?

When it comes to boredom, Leopardi and Pessoa are generally not referring to a normal “what-the-blooming hell-is-a-chap-to-do-hereability” (Pessoa, cit. in SADLIER, 1998: 145). Both rather experience a tedium that is inextricably interwoven with the burden of consciousness, which explains their jealous statements with respect to animals (who, in their view, do not experience boredom) and inanimate objects. All creatures below a certain level of consciousness have the advantage of being fully present to the world, in whatever form they encounter or register it. This explains the paradoxical jealousy that Pessoa and Leopardi experience vis-à-vis all those who are “metaphysically younger” than they are, be it for historical reasons (earlier human beings) or reasons of age (children).

The attitude of Leopardi and Pessoa towards their boredom is highly ambiguous: although they know no pain or evil worse than boredom, at the same time they are convinced of its sublime nature. One could even argue that Leopardi has nobilitated boredom as “noia” in Italian, which before him could hardly be sublime, whereas after Leopardi someone like Alberto Moravia can write a novel about an artist and call it *La noia*. Nonetheless, regarding this one should point out that in his *Canti* (poetry) Leopardi adopts the traditionally “higher” terms, such as “affanno”, “fastidio” and “tedio”, words that stem from a tradition that comprises Francesco Petrarca, Marsilio Ficino and Vittorio Alfieri (to name only a few of an important tradition of melancholy writers and thinkers in Italy and outside of Italy that goes back to the classics). However, in his *Zibaldone* (prose), Leopardi writes often about “noia”, without feeling the need to choose a more “elevated” expression (cf. DALLE PEZZE and SALZANI, 2009: 9).

But the sublimity of Leopardi's and Pessoa's boredom does not merely rest on a (literary) tradition that endows it with an aura of nobility. Even though both of them undoubtedly can be inserted in a longer tradition, they are also attributing to a renewal and modernization of that tradition. It seems therefore appropriate, in their case, to speak of "boredom", a word with a far more "modern" connotation than "melancholy". What their boredom has in common with earlier melancholy is that it encompasses their view on the world, representing therefore not merely a mood but a continuous state of being. Part of the reason for this ubiquity of their boredom is the fact that their philosophy is imbued with boredom (and vice versa), which (as in Heidegger's case) forms the key to the revelation of the painful truth. Boredom is "*amica della verità*" [the friend of truth]³ as well as the most reasonable thing that exists, "*quanto la vita degli uomini ha di sostanzievole e di reale*" [that which is substantial and real in the life of men] (LEOPARDI, 2011: 1691; LEOPARDI, 1982: 248).

To establish the modernity of Leopardi's and Pessoa's boredom, the following passage of a study on boredom by Awee Prins, Dutch professor of philosophy, can be enlightening:

The imprint of boredom on the eighteenth-, nineteenth- and twentieth-century thought is inversely proportional to the persuasiveness of metaphysics. After the romantic, the cosmic and the grim boredom, in the twentieth century the 'bored boredom' presents itself. Is this boredom not the basic mood and final accomplishment of metaphysics; of the experienced nihilism and her material countenance, technology? In the completion of metaphysics in the worldwide reigning technology, or, to be more precise: in the *perseverance* of that completion and the *self-evident course* of that technological manipulation, a deep boredom delineates itself. *Fear*, basic mood of the 'discovered' nihilism that is at the basis of Western philosophy and ground theme of a philosophical and literary generation reaching from Kierkegaard to Sartre, has been replaced by the perpetually *ongoing* nihilism of *boredom*: the as yet hopeless persistence of the nihilism that has *breached* the fear. The *horror metaphysicum* has become *taedium metaphysicum*. After the abolition of the Hereafter we have ended up in a perennial 'Still-here'.

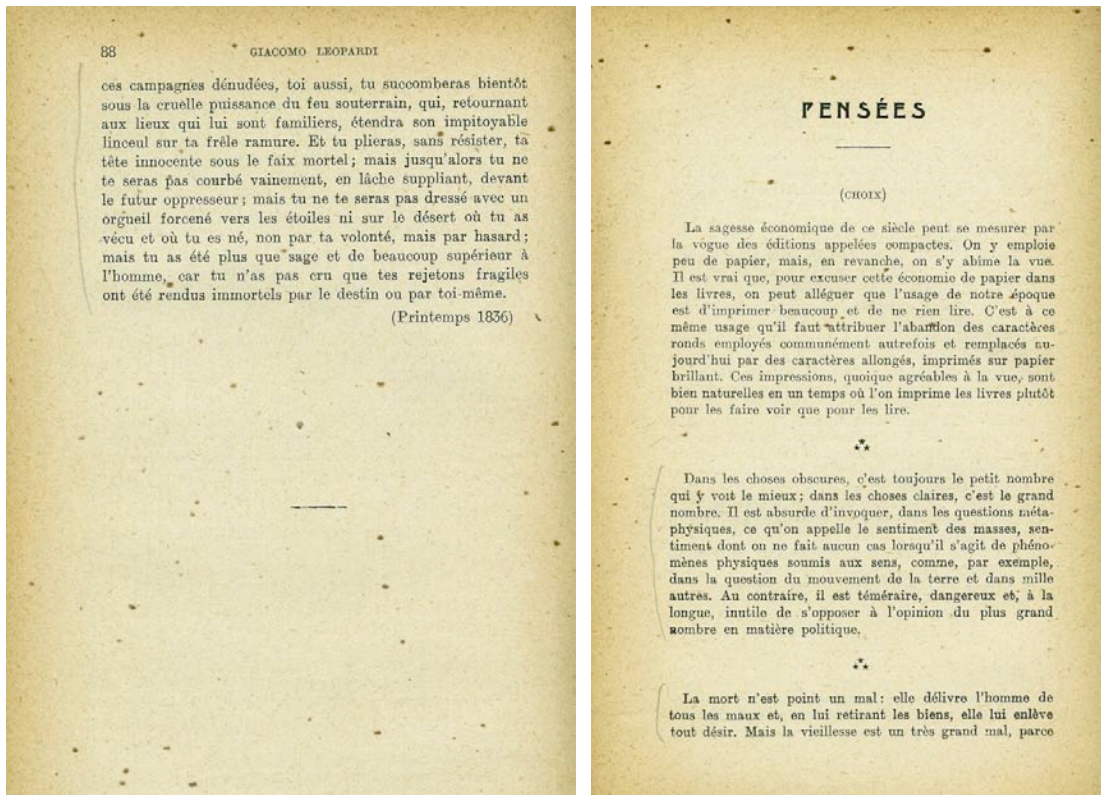
(PRINS, 2007: 19, translation mine)

Even though Leopardi's boredom is often claimed to be "romantic" or "cosmic" – a logical consequence of the period in which he lived –, I would argue that the description of Prins is certainly applicable to Leopardi's *taedium metaphysicum*. His writings, and those of Pessoa, offer a convincing example of boredom filling the void that has been left by metaphysics, because the "truth" of boredom for them is, in fact, inversely proportionate to the persuasiveness of metaphysics. To explore this, we should consider the way in which their boredom is bound up with illusions.

³ All translations from the *Zibaldone* come from Giacomo LEOPARDI (2013).

Boredom and illusion

There is a logic of loss to Pessoa's and Leopardi's boredom. Every loss brings boredom more prominently to the fore. Their boredom is constituted by a series of absences which bring them close to nothingness, but fail to nullify completely (which would be itself a blessing, because for both non-life is preferable to life) (cf. Pessoa's – or a previous owner's? – underlined passages in LEOPARDI, 1909: 88, 114).



Figs. 1 & 2: Giacomo Leopardi, *Poésies complètes* from 1909, from volume in Pessoa's library (CFP 8-316), p. 88 & p. 114.

There is, also, a Faustian undercurrent in the writings of the two poet-philosophers: Pessoa explicitly takes up the Faustian theme by writing his own *Fausto*, whereas the work of Leopardi presents clear thematic affinities with the Faust myth (D'INTINO, 2001). The fascination to "sentir tudo de todas as maneiras" and "viver tudo de todos os lados," is especially present in Álvaro de Campos, the heteronym of Pessoa who strives to be all at the same time (RAGUENET, 1997). Like in Puskin's version of Faust, Pessoa's Faust embodies boredom because nothing satisfies him mentally, he stays the same self no matter how many horizons he explores. Interestingly, for Pessoa (or rather, for Bernardo Soares) the Persian poet, mathematician and astronomer Omar Khayyam fulfills a similar role within the framework of a theory on boredom: "O tédio de Khayyam não é o tédio de quem não sabe o que faça [...] É mais profundo e mais nobre o tédio do sabio persa. É o tédio de quem pensou claramente e viu que tudo era obscuro: de quem mediu

todas as religiões e todas as philosophias e depois disse, como [...] Septimio Severo: 'Omnia fui, nihil...', 'Fui tudo; nada vale a pena'' (PESSOA, 2009: 78; BNP/E3, 1-5^r).

Leopardi describes how this Faustian ambition can bring an individual of high sensibility and imagination close to boredom:

Egli resta vuoto, disingannato profondamente e stabilmente, perchè ha tutto profondamente e vivamente provato: non si è fermato alla superficie, non si va affondando a poco a poco; è andato al fondo, ha tutto abbracciato, e tutto rigettato come affettivamente indegno e frivolo: non gli resta altro a vedere, a sperimentare, a sperare.

(LEOPARDI, 2011: 1071-1072)

He remains empty, profoundly and enduringly disenchanted, because he has experience everything intensely and profoundly. He has not paused at the surface, he does not proceed to immerse himself in it gradually, he has gone straight to the bottom, he has embraced everything, and rejected everything as in reality unworthy and frivolous.

(LEOPARDI, 2013: 757-758)

It is illusions that give life, but if there are no illusions left, all that remains is boredom. The problem, in Leopardi's view, is that desire is intrinsically infinite, so that nothing can satisfy it completely (LEOPARDI, 1982: 66-67). A powerful poetic expression of the inevitability of boredom that derives from the intrinsically insatiable nature of desire is to be found in the *Canto notturno d'un pastore errante dell'Asia*, in which Leopardi daydreams in the end in famous verses:

Forse s'avessi io l'ale
Da volar su le nubi,
E noverar le stelle ad una ad una.
O come il tuono errar di giogo in giogo,
Più felice sarei, dolce mia greggia,
Più felice sarei, candida luna,
O forse erra dal vero,
Mirando all'altrui sorte, il mio pensiero:
Forse in qual forma, in quale
Stato che sia, dentro covile o cuna,
È funesto a chi nasce il dì natale.

(LEOPARDI, 1987: 84)

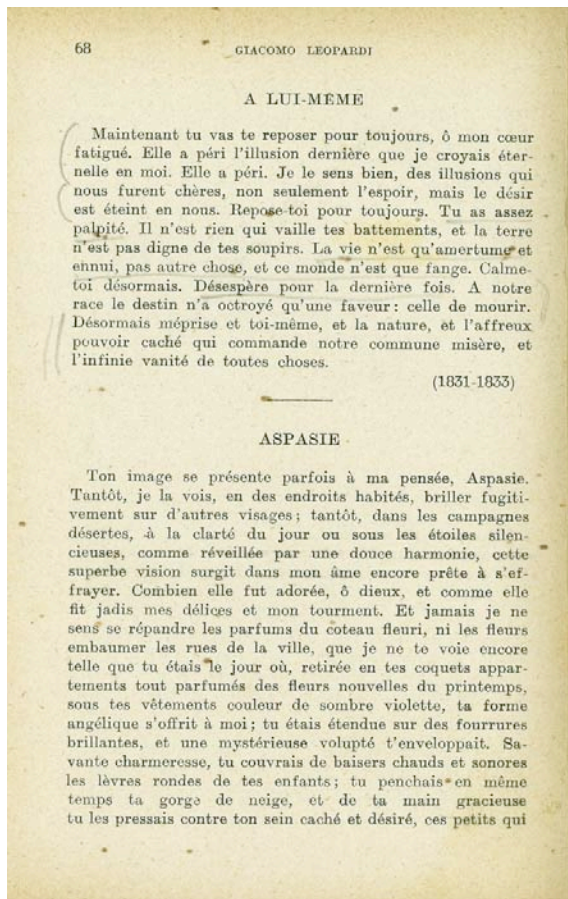
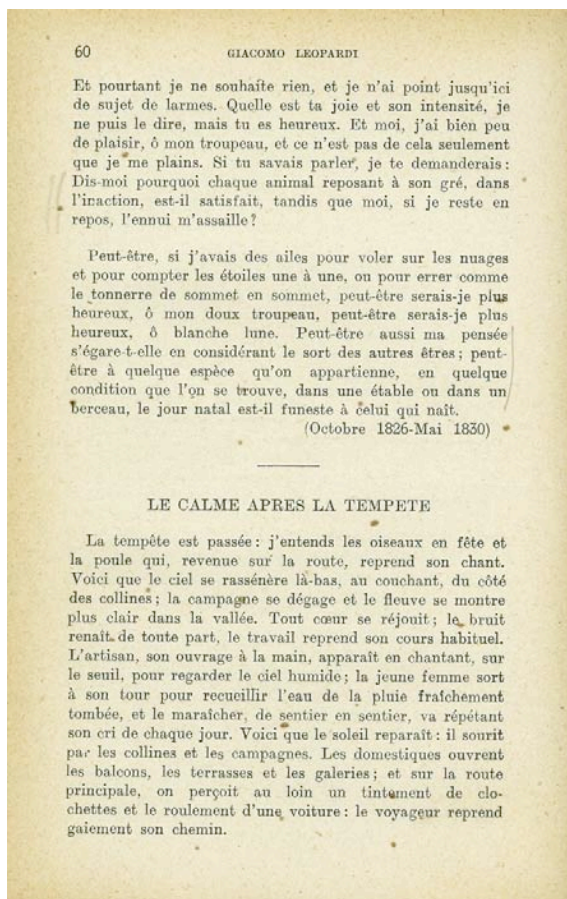
Maybe if I had wings
to fly above the clouds
and count the stars out one by one,
or, like thunder, graze, from peak to peak,
I'd be happier, my gentle flock,
happier, bright moon.
Or maybe my mind's straying from the truth,
imagining destinies of others.
Maybe in whatever form or state,
be it in stall or cradle,
the day we're born is cause for mourning.

(LEOPARDI, 2010: 201, 203)

The rhyme in "ale" traverses the whole poem that is written under the aegis of boredom. With the "ale" (wing), desire is ubiquitous in the poem, as if the wish to fly elevate oneself above the "fango" (mud), in a clear reference to predecessors such as Noël Antoine Pluche (MARTINELLI, 2005: 234). This dialectics of boredom and desire, characteristic of man, is present throughout the canto. Revealingly, the desinence "ale" appears in words like "male" (bad/evil), and this "male" is not only tied through rhyme to "ale" but also to "natale" ("of birth", as well as "christmas"), thus revealing the drama of birth (PERELLA, 1990: 69).

This rather Freudian standpoint *avant la lettre* indicates in a straightforward manner that man is not made for happiness. If the capacity to delude oneself dries up, what remains is a boundless desert of boredom: “Numa cella ou num deserto está o infinito”, writes Bernardo Soares; but it is an infinite which is “tornado interior e apertado” in a night without stars (PESSOA, 2010: I, 251; BNP/E3, 3-34^r).

Interesting in this respect is Pessoa’s *Canto a Leopardi* in which he responds, with a dialogue, to a dialogue of Leopardi: both are ‘conversing’ with their heart, but Pessoa is speaking at the same time with Leopardi, over the grave, through his verses that echo Leopardi’s (but every echo comes with a difference). The clear intertextual reference is to Leopardi’s canto *A sé stesso*, in which the poet from Recanati laments the loss of sweet metaphysical deceptions, and therefore of all desire, which leaves life as “amaro e noia” and the earth, again, as “fango”. Leopardi’s last line is “e l’infinita vanità del tutto” (LEOPARDI, 1987: 190-191) The French translation of the poem in Pessoa’s library is almost entirely underlined (LEOPARDI, 1909: 68).



Figs. 3 & 4: Giacomo Leopardi, *Poésies complètes* from 1909, from volume in Pessoa’s library (CFP 8-316), p. 60 & p. 68.

Pessoa responds with his own canto, which ends with the following verses:

Assim, na noite abstracta da Razão, inutilmente, majestosamente,
 Dialoga consigo o coração,
 Fala alto a si mesma a mente;
 E não há paz nem conclusão,
 Tudo é como se fora inexistente.

(PESSOA, 2000: 97)

Many recurring elements of the boredom-bound philosophy of both are to be found in these lines: reason creates its own abstract night, which is as useless as it is majestic, and which brings no peace or conclusion. The last line is very significant: everything is as if it were inexistente. The implication is that reason reveals the illusory façade that we weave around what we are used to call the world. This is precisely the common element that Antonio Tabucchi points out in the boredom of these two writers: “un ennui qui provient d’une discordance entre le virtuel et l’actuel, entre le réel et le concept du réel” [a boredom which derives from a discrepancy between the virtual and the actual, between the real and the concept of the real] (TABUCCHI, 1998: 104).

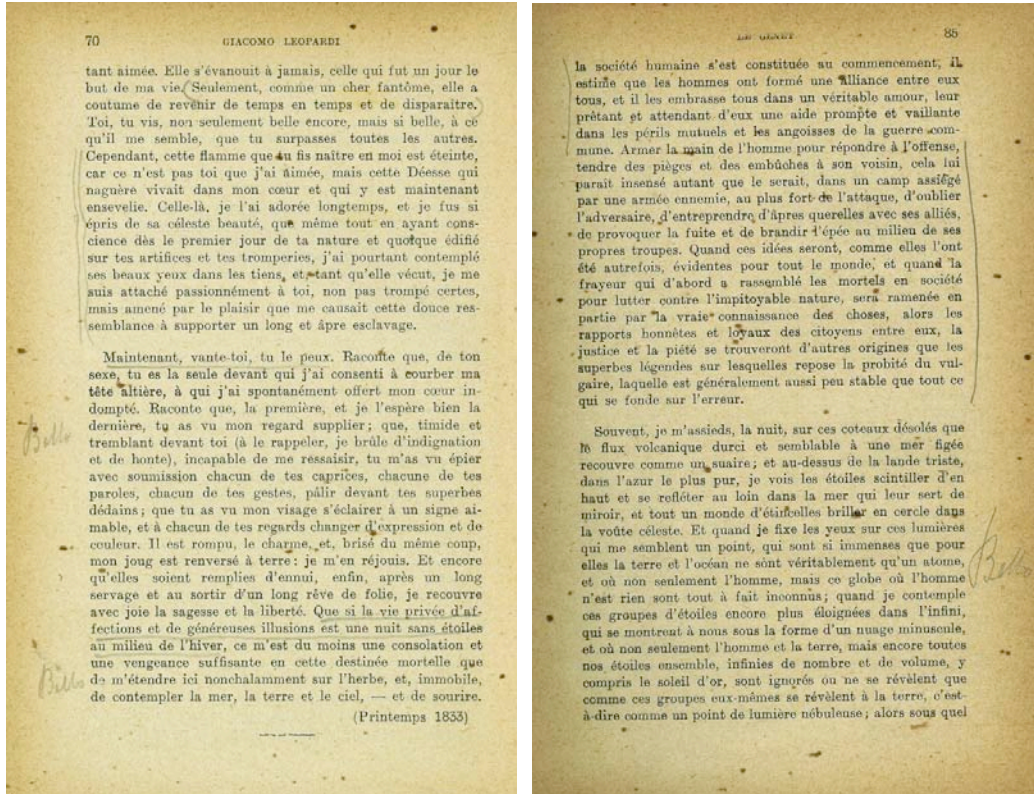
Most of Pessoa’s more well-known heteronyms and semi-heteronyms, such as Álvaro de Campos and Bernardo Soares, share a core of boredom. One of the heteronyms, Alberto Caeiro – who is revered as a master by many other heteronyms – has a quality that is envied by almost all his “colleagues”: to live in simplicity, accepting the world for what it is, without forcing one’s own illusions upon it, preferring existence above significance, looking above thinking. He strives to be as close as possible to “o primeiro olhar do primeiro homem”, to a perpetual newness that can only be reached by “uma aprendizagem de desaparecer” (PESSOA, 2012: 76, 66). Caeiro is convinced that objective reality is, in fact, the only reality and that lies lie only within the brains of human beings, and therefore he is content to live by the exact opposite of the philosophy of Leopardi and most of Pessoa’s heteronyms, he is the poetical incarnation of the metaphysical infancy the others strive for in vain.

The shepherd

Caeiro’s poetical oeuvre repeatedly foregrounds the poet who regards himself as a shepherd. In his relation to the world, Caeiro is therefore closer to the experience of a herd of animals (and even feels a sort of solidarity with trees, plants and stones) than to most human beings. There are striking similarities between Caeiro’s ruminations and Leopardi’s *Canto notturno di un pastore errante in Asia* (present twice in Pessoa’s library, with several verses underlined) (LEOPARDI, 1909: 57-60; cf. Fig. 3). However, Leopardi’s shepherd is jealous of his herd, which goes through life on the verge of unconsciousness, existing instead of living, and therefore

oblivious to that terrible tedium that the shepherd can never shed. As Ricardo Reis explains, Caetano's poetry ultimately means not only a liberation of desperation, but also of hope, the shedding of which is just as important in keeping illusion and, as a consequence, boredom at bay (PESSOA, 2012: 17). The motif of the shepherd is also present in the writings of Pessoa, who in his poem "Ó pastora, ó pastorinha" envies shepherds for their capability of simply having "ovelhas e riso", and for craving no more than that (PESSOA, 1997: 86). Another heteronym – Campos? – interestingly includes science in the equation, when he writes: "Deus anti-científico [...] Dá-nos a paz e admite | Nos vales esquecidos dos pastores ignotos [...] A paz que é dos que não conhecem e esquecem sem querer" (PESSOA, 2014: 364-365; BNP/E3, 66A-76).

The image of the shepherd is an important one in Leopardi's philosophy and poetry, and can be traced back to a very early occasion, namely to the history of astronomy which Leopardi wrote at the age of 15, and it returns in an early poetic fragment from 1819, *Odi, Melissa*. Astronomy is, for Leopardi, the most sublime and noble of the physical sciences (MARTINELLI, 1999; MARTINELLI, 2005: 190). Part of this sublimity is due to the fact that astronomy (like boredom) makes us feel our nullity, our smallness in comparison to the universe (as a marked passage of Leopardi in Pessoa's library explains, next to which we can read "Bello"; LEOPARDI, 1909: 85).



Figs. 5 & 6: Giacomo Leopardi, *Poésies complètes* from 1909, from volume in Pessoa's library (CFP 8-316), p. 70 & p. 85.

In his astronomical history, Leopardi explains that the first shepherds already contemplated the stars and that this first contemplation constituted the first step of mankind on the road to progress, in the march towards consciousness and (the later Leopardi would add) unhappiness (MARTINELLI, 2005: 217-234; POLIZZI, 2015: 4, 17-19). The infinite desire that makes us unhappy is thus brought back by Leopardi – even if he does not refer to this explicitly – to its etymological roots, to the Latin “*de-sidera*”, a condition in which the stars are absent, and one cannot think anymore simply, as Caeiro does, that “*as estrelas não são senão estrelas*” (PESSOA, 2015: 50).

Science and the boredom of too much knowledge

Progress and knowledge seem to be thus, for Leopardi and Pessoa, the road to loss, loss of life-giving innocence. Pessoa’s copy of *Poésies completes* has the following passage underlined: “*La vérité sans imposture ne peut rien*” [Truth without imposture can do nothing] – and “*Bello*” at the margins of the following statement of the poet from Recanati: “*vie privée de affections et de généreuses illusions est une nuit sans étoiles au milieu de l’hiver, ce m’est du moins une consolation et une vengeance suffisante en cette destinée mortelle que de m’entendre ici nonchalamment sur l’herbe, et, immobile, de contempler la mer, la terre et le ciel*” [A life devoid of affections and generous illusions is a mid-winter night without stars, it’s my solace and my revenge for a fate that’s hard enough for me, that idle and immobile on the grass I can gaze at sea and land and sky, and I can smile] (LEOPARDI, 1909: 117, 70; Fig. 5).

This rupture of illusions results in an imprisonment within the perpetual sameness of a conscious self that can never be “other”, and especially no happily unconscious other. The following lines from “*Ela canta, pobre ceifeira*” of Pessoa seem to point to the complex and contradictory relation between science and consciousness (as we have seen before in the case of Leopardi’s echoing rhyme in “-ale”):

Ah, poder ser tu, sendo eu !
 Ter a tua alegre inconsciência,
 E a consciência disso! Ó céu!
 Ó campo! Ó canção! A ciência
 Pesa tanto e a vida é tão breve!

(PESSOA, 1987: 108)

The combination of “*inconsciência*” with “*alegre*” is often to be found in the writings of Pessoa and several of his heteronyms. What is of special interest in these verses, however, is the threefold repetition of “*ciência*”, first as part of “*inconsciência*” and “*consciência*” and then apart, in an increasing triad from unconsciousness to science. This echo engenders a strong phonetic as well as poetic

emphasis on the word “science” and suggests a semantic interconnection between science and consciousness. The suggestion seems to be that science contributes to the demystification and demythification of the world, which is deprived of its illusions and shows its real face. This does not mean that the poet strives for this demystification: Pessoa here seems to agree with Caeiro that the “ceifeira”, and the world of “sciencelessness” that he inhabits, is more (or at least equally) appealing. The seeming progression from “inconsciência” to “ciência” is contradicted by the loss of lightness that Pessoa denounces (comparable to the lightness that Leopardi poetically captures with the “ale”-motif). Science can be construed as a medium that propagates the profound but burdensome, weighty truths that were already intuitively known to those in prey of *taedium metaphysicum*. However, as opposed to the *taedium metaphysicum* that Awee Prins describes, both in Leopardi’s and Pessoa’s case it is not so much technology, but science that accompanies and feeds their perpetual boredom.

In his famous *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* of 1818 the young Leopardi writes:

Che natura o che leggiadra illusione speriamo di trovare in un tempo dove tutto è civiltà, e ragione e scienza e pratica e artifizii [...] quando gli affetti i moti i cenni i diversi casi del cuore e della volontà umana si prevedono e predicono come fanno gli astronomi le apparenze delle stelle e il ritorno delle comete;

(LEOPARDI, 1957: 23)

What nature or lovely illusions do we hope to find during a time in which all is civilized, all is reason and science and practice and artifice [...] when the affections, impulses, gestures and various situations of the human heart and the will are foretold and preordained in the same way in which the astronomers read the appearance of the stars and the return of the comets.

(*apud* CAMILLETI, 2013: 124)

Again, we encounter a reason that destroys the illusions which bring life, and this reason is linked to astronomy through an analogy. The implication seems to be that telescopes make us look inside ourselves far more than they give us a new world of wonder: to be able to peer and even predict with such precision forms our predicament. Not only can astronomy alter our view of the world, it can also alter the *perception of our perception*: this was precisely an important effect of the discoveries of Copernicus and Galilei, something which made those discoveries very unsettling for many. Not only did their “unearthing” accelerate the departure of God from the heavens, but it unveiled the unpleasant truth that our senses often “lie” (BUCCIANINI, 2012: XX-XXI; cf. LEOPARDI, 1982: 76). In the theatrical rendition of Bertolt Brecht, Galileo even goes as far as to state explicitly: “Today is 10 January 1610. Today mankind can write in its diary: Got rid of Heaven” (BRECHT, 1980: 24). In concordance with these discoveries, Pessoa sustains that “o universo objectivo é uma hallucinação simultanea dos sensorios, uma media abstracta entre illusões”

(in LOPES, 1993: 270; BNP/E3, 88-11^r). Similarly, he writes in his project *Chronicas Decorativas* about the constitution of a “Liga Anti-Scientifica” to protect all those parts and worlds that are “forçados a entrar nas campanhas da realidade.” In the same text, Pessoa writes, and arguably not coincidentally, about the purported discovery by Newton of the “leis dos astros” (in BOSCAGLIA, 2016b: 169-170).

Time, space and infinity

Science, as squire of reason, thus contributes to uncovering the evanescent vanity of illusions (even though it offers its own illusions in replacement). One of the most important among these vanities (and poetic *topoi*) is time. Boredom as a mood is very much bound to time, but the way in which this occurs can differ significantly. Modern boredom is constituted mostly by absences and denials and this is also true for the concept of time: not the slowness or speed of time is cause for modern boredom, but the non-existence of it (SVENDSEN, 2005: 127). Leopardi overtly denies the existence of time in his *Zibaldone*, and – almost casually – obliterates space in the same purging gesture: “Insomma l’esser del tempo non è altro che un modo, un lato [...] del considerar che noi facciamo l’esistenza delle cose che sono, o che passano o si suppongono poter essere. Medesimamente dello spazio” [In short, the existence of time is none other than a mode, an aspect (...) of our consideration of things that are, or may be or are supposed to be. The same in relation to space] (LEOPARDI, 2011: 4233). Likewise, Pessoa is convinced that neither time nor space can exist as more than conceptual, Kantian categories, which are inside our brains and not “real” (PESSOA, 1968: 45). And, like Leopardi, he writes, in *Sakyamuni*: “Nunca houve tempo nem espaço” (PESSOA, 1986a: 229). Significantly, we find a note – though not by Pessoa – to the same effect, on the bottom of page 281 of his copy of *Les énigmes de l’univers*, a book “to read” – according to Pessoa – “on the train” (FERRARI, 2008: 69). This volume explains the effects of (then) new scientific discoveries for our world view. In that note, we read that the “noção subjectiva” of space is “intenção da dimensão”, whereas time is an “intellectualização da consecução fenomenal” (HAECKEL, 1899: 281).

Leopardi’s boredom has often been termed “cosmological” or even “romantic”. Pessoa himself, at least in the guise of the Baron of Teive, calls Leopardi a “victim” of the “romantic illusion” together with Quental and Vigny, although none of them had the “romantic temperament” (PESSOA, 2007: 88). Even though Leopardi’s boredom undoubtedly shares elements – such as the relation to the sublime – with these strands of boredom, it is important to point out that there is a significantly modern, existential aspect to his “noia”. Nicholas Rennie has argued, in concordance with a cosmological explanation of Leopardi’s “mal de vivre”, that the boredom of the poet from the Marche was due to his consciousness of the infinity of the universe, of the eternal, petrified, non-human non-life of

matter that encapsulates decaying life. This, according to Rennie, constituted the most destabilizing effect of the Copernican revolution for Leopardi (RENNIE, 2005: 144). It is undoubtedly true that Leopardi's boredom shares many facets with that of important precursors like Blaise Pascal (SAVOCA, 1999). But Leopardi does not stop at this "cosmological boredom", because he does not leave the illusion of infinity (temporal or spatial) untouched. He knew all too well that, in the end, also the sun would consume itself and stop existing, and that the same even holds true for the whole universe. Let us consider for example these lines from "Cantico del gallo Silvestre" (not present in Pessoa's library):

Solo l'universo apparisce immune allo scadere e languire [...] Tempo verrà che esso universo e la natura medesima, sarà spenta [...] ma un silenzio nudo, e una quiete altissima, empieranno lo spazio immenso. Così questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale, innanzi di essere dichiarato né inteso, si dileguerà e perderassi.

(LEOPARDI, 1982: 215)

Only the universe itself seems immune from decay and enfeeblement [...] The time will come, when the universe, and nature herself, will be snuffed out [...] but a naked silence, and a most lofty calm, will fill the immensity of the space. And so this wondrous and terrifying mystery of universal existence, ere ever it be declared or understood, will perish and pass away.

(LEOPARDI, 1983: 173).

Similarly, in the *Frammento apocrifo di Stratone di Lampsaco*, Leopardi writes of the "distruzione di esso universo e dei detti ordini" [the cause of its own destruction and of the destruction of such natural order] (LEOPARDI, 1982: 221). Leopardi's boredom thus did not spring so much from his conception of a universe that nullifies mankind while being itself infinite. On the contrary: we as humans are nothing, but we nonetheless invent infinity, which therefore becomes nothing itself (ROSELLI, 2014).

This is why, for Leopardi, the *Storia del genere umano* is "la storia di una vera e propria nostalgia dell'illusione dell'infinito" [the history of a true and proper nostalgia for the illusion of the infinite] (DI MEO, 2001: 90). Both in Leopardi and Pessoa we find an urge to regain infinity, even if only as an illusion: to fake infinity and to let yourself be fooled, even briefly, by your own imagination. As Leopardi explains in his *Zibaldone*, in the minds of great men a sort of battle between titans is continually fought between imagination that offers palliative illusions and cold reason (LEOPARDI, 2011: 136-137; 213-217). Illusions are vital, in the sense that they bring life, but reason proceeds mercilessly and systematically to their destruction. Significantly, Leopardi combines "reason" in his *Zibaldone* with a whole range of negative adjectives, from "destructive" to "miserable", from "corrupting" to "unhappy", that leave little room for doubt about the troubled relationship he had with reason and which can be confronted with Pessoa's stance in the "Ceifeira" poem (SANTI, 2011: 66). But the "original sin" of looking at the stars to ponder

instead of simply seeing them has irrevocably brought us in the current of futile progress. The frequency with which Leopardi commences a “dialogue” with the stars, questioning them in anguished, poetic manner, is telling in this respect. Emblematic examples are to be found in his canto *Le ricordanze* as well as in *Il Risorgimento* (both present in Pessoa’s library), in which he declares “Spente le stelle in ciel” [the stars in heaven were lost] (LEOPARDI, 1987: 48). Pessoa echoes in his *Fausto*: “Estrellas-nadas, sóes irreaes” (PESSOA, 1988: 112; spelling according to manuscript BNP/E3, 29-28^v).

Seeing inside or looking beyond the veil?

Nevertheless, the ultimate and most precious illusion (that of infinity) is worth trying to save, and the placebo, the substitute for infinity is that which *seems* infinite to our senses, the indefinite (CALVINO, 1993: 69-71). Leopardi and Pessoa navigate between extreme precision and blurred lines, in a continuous oscillation between finding and denying limits and precise delineations. Leopardi understood that precisely when our view is blocked by a hedge (the famous “sieve”), the mind can imagine infinity beyond that hedge: it can *fake* infinity. This is explained by Leopardi himself in a note from the *Zibaldone*, which he famously translated into a verse of the poem “L’infinito”: “nel pensier mi fingo” [in thought I imagine/fake myself], which brings to mind Pessoa’s “O poeta é um fingidor” (LEOPARDI, 2011: 171; PESSOA, 1995: 235). This hedge works, as does poetry itself, as an illusory consolation, however brief it may be: “nel ritirarsi, assume la forma del ‘lampo’ che cancella mostrando, cioè illumina e oscura, o piuttosto illumina l’oscuramento delle illusioni che distrugge” [retreating, it assumes the form of the ‘flash’ which erases whilst showing, or illuminates and obscures, or rather illuminates the obscuration of the illusions that it destroys] (MUÑIZ MUÑIZ, 1991: 62). It is interesting to note here that in 1933, the year before his “Canto a Leopardi”, Pessoa wrote the poem “Contemplo o que não vejo”, in which a strikingly similar scenario to that of Leopardi’s *Infinito* is depicted, with a wall instead of a hedge, but the same impossible contemplation of unseen, endless skies, the same contrast between “this side” and “beyond”, a similar stress on the contrast of an inward and outward form of “seeing” (PESSOA, 1995: 171). Sydney T. Klein already notes in a volume that is to be found in Pessoa’s library that we can search infinity outwards, but also inwards (KLEIN, 1917: 140). And in fact, Bernardo Soares notes in his *Livro do Desassossego* (in a passage that is entitled “Via láctea”) that it is precisely scientists who understand this truth and adopt a scientific approach towards our own illusions:

O homem de sciencia reconhece que a unica realidade para si é elle proprio, e o unico mundo real o mundo como a sua sensação lh’o dá. Porisso, em lugar de seguir o falso caminho de procurar ajustar as suas sensações ás dos outros, fazendo sciencia objectiva,

procura, antes, conhecer perfeitamente o seu mundo, e a sua personalidade. [...] É muito diferente já da sciencia dos antigos scientificos, que, longe de buscarem as leis da sua propria personalidade e a organização dos seus sonhos, procuravam as leis do “exterior” e a organização d’aquillo a que chamavam “Natureza”.

(PESSOA, 2010: I, 75; BNP/E3, 7-37^v)

The master of non-boredom, Alberto Caeiro, was not bothered by the fact that infinity is the same as nothingness: since both of them are non-existent, it is simply not worth to occupy oneself with them. One cannot *see* if something is unlimited, and therefore to comprehend infinity we need the falsity of thought, Caeiro explains to Campos. Sadly, Campos cannot accept this with the same light-heartedness, and instead is stuck with the stalemate of reality being an illusion and illusion being impossible (PESSOA, 1980: 267). Caeiro is practically immune to such paralyzing thoughts, because of his “sciencia de ver, que não é nenhuma” (PESSOA, 2015: 101). But, for those who see within as well as without, it is impossible to *unsee* certain things, to forget a surplus of learning (which is precisely what Caeiro teaches). One cannot artificially become a shepherd again, metaphysical growth being just as irreversible as normal, physical growth.

The impossibility of “simply seeing” is to be found also in semantic distinctions in the terms that are being used by both Leopardi and Pessoa. In Leopardi’s works we find the quasi-synonymous pair “vedere-mirare”, which for him tend to denote different things: “vedere” is a form of seeing which tends to be outwardly directed, whereas “mirare” displaces sight, redirecting it inwards: it is seeing inside, reflecting (GIOANOLA, 1991: 213). Although Pessoa does not make a constant distinction between semantic twins, he does occasionally draw upon a similar semantic shift, as we can see in *A Morte do Príncipe*: “Vejo, vejo... Vejo através das cousas... As cousas escondiam... As cousas não eram senão um véu... Ergue-se o pano, ergue-se o pano do teatro... Tenho medo, tenho medo... Ah vejo, vejo enfim... Vejo enfim tudo... Olhai... Olhai... Agora vejo” (PESSOA, 1986a: 222). This passage reveals clearly the importance and irreversibility of the shift from “olhar” to “ver”. Also, arguably, the resonance and suggestive (phonetic) similarity between “vejo” and “véu” is significant here: what is usually *seen* is a *veil*, nothing more, and the echo suggests that the connection is more than casual. This is corroborated by other instances in which the combination is foregrounded by Pessoa, such as in the poem “Visão”, in which “céu”, “vê” and “véu” form a triangle, in a poem that is about meaning behind the veil of vision, behind the veil of the sky that we ourselves project (PESSOA, 1986b: 160).

Not coincidentally, we find the motif of the veil which covers a deeper truth or further horizon very often in Omar Khayyam, as well as in Leopardi, forming a sort of semantic web which is confirmed in the FitzGerald translation of Khayyam’s *Rubaiyat* that is contained in Pessoa’s library (KHAYYAM, 1928; TARANI, 2011). The references in FitzGerald’s translation and annotation quite possibly

constituted a privileged gateway for Pessoa towards Leopardi's poetry and philosophy: Khayyam, in FitzGerald's reinterpretation, propounded a philosophy that was a mixture of "pessimism, nihilism, Epicureanism, fatalism, tedium and agnosticism", and Pessoa worked intensively on Khayyam between 1926 and 1935 (years in which also his "Canto a Leopardi" is composed) (BOSCAGLIA, 2016a: 54-55). In the edition of FitzGerald's translation that is introduced and annotated by Edward Heron-Allen, Leopardi is mentioned frequently (KHAYYAM, 1908). Even though Pessoa possessed another volume of Heron-Allen in his library, he does not seem to have possessed this version of the *Rubaiyat*. One would venture a guess, though, that Pessoa did not need Heron-Allen's annotations to notice the patterns and similarities that bind Leopardi's reflections to (FitzGerald's and) Khayyam's.

In his *Textos Filosóficos*, Pessoa on several occasions refers to the distinction between the indefinite and the infinite, the first being an aspect of the world of the senses, the second a fabrication of our minds. The most concise definition is the following: "*o indefinido, que se torna o infinito quando abusivamente tido por concreto*" (PESSOA, 1968: 197). Leopardi and Pessoa both, on various occasions, point to the fact that when infinity is caged in ourselves, it is no longer infinite. Both argue that, in fact, infinity and nothingness are simply the same, instead of opposites (LEOPARDI, 2011: 4098; PESSOA in LOPES, 1993: 413, 417). But if our dearest illusion and prime source of (ephemeral) pleasure reduces itself to nothing, what do we have left? Boredom, as the psychological and phenomenological translation of abstract nothingness, fills the void, like air automatically fills all interstices. The gap between the purportedly objective, real world and the infinity to which desire is necessarily directed, provides the natural habitat of apparent nothingness, in which boredom thrives (GALIMBERTI, 1973: 52-53; ALOISI, 2010: 248).

Entropy

When Miguel de Unamuno writes his philosophical treatise about the tragic sense of life, one of the authors that figures in his book is Giacomo Leopardi. Unamuno was a great admirer of Leopardi, and mentions him already several times in a book that is also present in Pessoa's library: *Por tierras de Portugal y España* of 1911. Two years after this, in his *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, Unamuno writes about Leopardi's "Cantico del gallo Silvestre", in which Leopardi, as we have seen, gives a clear indication of the fact that he does not believe even the universe itself to last infinitely. Unamuno comments on this in modernizing scientific terms, adopting the term "entropy", which had become one of the keywords of science in his (and Pessoa's) time. Unamuno writes: "This eventuality [of the regress of the universe into nothing, described by Leopardi and quoted on page 26] they now label, using a scientific and most rationalist term, "entropy". Very well then, this entropy is a kind of ultimate homogeneity, a state

of perfect equilibrium. For a soul avid for life, it is the closest to nothingness that can be imagined" (UNAMUNO, 1977: 137). In the French translation of Leopardi in Pessoa's library we find the following marked passage: "à qui plait ou à qui est utile cette vie profondément malheureuse de l'univers, qui ne se perpétue que par la ruine et la mort des éléments qui la composent?" (LEOPARDI, 1909: 98) [who is gladdened or who is benefited by this most unhappy life of the universe, preserved by the injury and death of all those things that go to make it up?] (LEOPARDI, 1983: 104).

In spite of the undeniable interest that both Pessoa and Leopardi showed in science, they could not believe in progress in the sense that progress would bring an end to suffering and boredom. That is why the concept of entropy seems so appropriate for describing their view on life. In Pessoa's library we find the above-mentioned book of Haeckel, which contains a passage on Rudolf Clausius, the "inventor" of entropy. In this passage a phrase has been underlined – though not by Pessoa – which states that the entropy of the cosmos tends to a maximum (HAECKEL, 1899: 283).

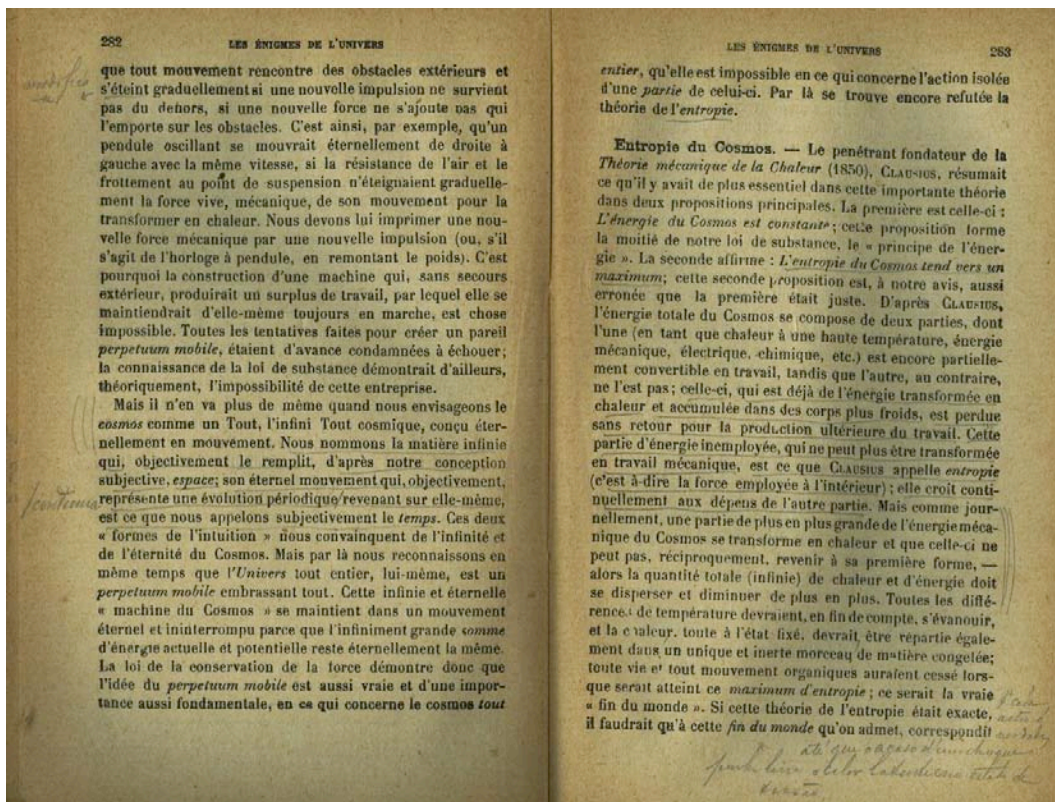


Fig. 7. Ernest Haeckel, *Les énigmes de l'univers* in Pessoa's library (CFP 1-64), pp. 282-283.

In another book in Pessoa's library, on the consequences of the discoveries of Albert Einstein, we find the following – again underlined – passage:

En résumé, la configuration des étoiles, telle que nous la voyons, n'est qu'une apparence fallacieuse, provenant de la rencontre, sur notre rétine, d'impressions impossibles à classer dans le temps et dans l'espace. Le spectacle du ciel étoilé, que poètes et théologiens vantent comme l'exemple de l'harmonie parfaite, est celui de l'incohérence la plus désordonnée.

(MOCH, 1922: 53)

[In short, the configuration of the stars, as we see them, is nothing but a fallacious appearance, deriving from the encounter on our retina of impressions that are impossible to classify in time and space. The spectacle of a starry sky, which poets and theologians flaunt as example of the perfect harmony, is one of the most disordered incoherence.]

These scientific insights provided all the more reason (even if not Reason with a big "r") for Pessoa to reconfirm his belief in the ultimate chaos (a word that is very often to be found in his writings, and the combination of "caos" and "ser" is a frequent one), disorder and entropy of nature and the world as a whole. Interestingly, this sentiment is also a defining one for Pessoa's boredom: "O tédio é a sensação physica do chaos, e de que o chaos é tudo" (PESSOA, 2010: I, 398; BNP/E3, 4-51^r). Even without these discoveries, Leopardi came to similar conclusions, becoming more and more disillusioned with positivistic, mechanistic, orderly, linear science, preferring his own "ultrafilosofia" as an alternative (BINI, 1997). Leopardi's ultrafilosofia is a state of intrinsic and intricate interwovenness between feeling and thought, which chimes with Soares' "emocões do pensamento" or Pessoa's contention that "O que em mim sente stá pensando" (PESSOA, 2010: I, 251; PESSOA, 1987: 108).

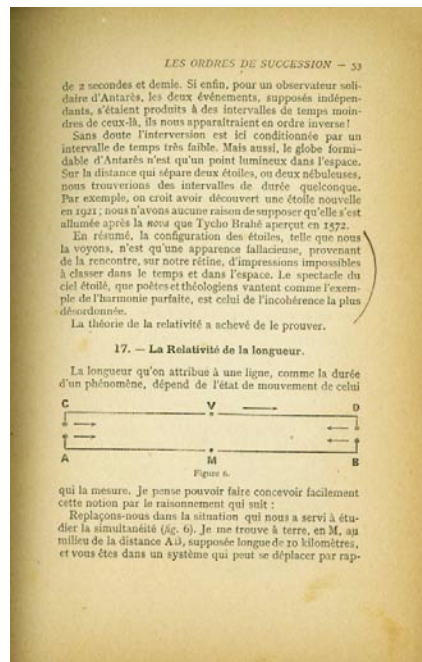


Fig. 8. Gaston Moch, (1922). *Initiation aux théories d'Einstein*. Paris: Larousse (CFP 5-23), p. 53.

Relativity

The reflection above on the intrinsic chaos of life can lead to the contention that *everything* becomes relative, up to the most fundamental categories underlying our thinking and world view. In fact, Leopardi explains in a note from the *Zibaldone*:

Quest'è un osservazione vastissima che distrugge infiniti sistemi filosofici ec.; e appiana e toglie infinite contraddizioni e difficoltà nella gran considerazione delle cose, massimamente generale, e appartenente ai loro rapporti. Non v'è quasi altra verità assoluta se non che *Tutto è relativo*. Questa dev'esser la base di tutta la metafisica.

(LEOPARDI, 2011: 281)

This is a vast observation that destroys countless philosophical systems etc., and resolves and overcomes countless contradictions and difficulties in the broad consideration of things, especially in general, and concerning their relationships. There is almost no other absolute truth, except that All is relative. This must be the basis for all metaphysics

(LEOPARDI, 2013: 256)

Leopardi is describing here a hypothetical metaphysical foundation – everything is relative – that has become, *de facto*, our most important “truth” after Einstein, whose discoveries can be said to have brought us into a period of *absolute relativity*, a most disturbing and paradoxical reality. As Bertrand Russell stated in 1926: “It would be disappointing if so fundamental a change as Einstein has introduced involved no philosophical novelty” (RYCKMAN, 2005: 4). Pessoa, who in his library had several books which explained the discoveries of Einstein, certainly responded to this new demolition of the fundamental laws of nature as well as the accompanying deconstruction of our vision. Already in 1906, Pessoa agreed with Auguste Comte saying that “the Relative alone exists”, but he extends this into the question: “Or does he mean the relative alone has absolute existence?” (PESSOA, 1968: 126) This very question was at the heart of many philosophical reappraisals that Einstein’s discoveries evoked at the time, many pertaining to Kantian imperatives, by (then) neo-Kantians such as Ernst Cassirer, Hermann Cohen, Rudolf Carnap and Paul Natorp (RYCKMAN, 2005: 13-52). In Pessoa’s library, we find the following passage underlined: “il restait trois idées fondamentales auxquelles on s’accordait à attribuer un caractère absolu, si bien qu’on ne songeait même pas à se demander si cette opinion était fondée. Ces idées sont celle d’espace, de temps et de masse [...] Or, Einstein a démontré qu’il n’en est rien.” [three fundamental ideas remained to which one agreed to attribute an absolute character, so much so that one did not even dream of asking oneself about the foundations of this opinion. These ideas are those of space, time and mass [...] Well, Einstein has proved that there is nothing of the kind] (MOCH, 1922: 13; cf. KLEIN, 1917: XII, 16-17).

The main problem for Pessoa (and, in a very different scientific, cultural and historical context, for Leopardi) remained, however, that this relativity regarded science itself as well, which is a socially valid construction, that “só vale humanamente”, and can therefore not only show how everything is “nullo e vão”, but itself becomes, of necessity, “pobre e nada” as well (PESSOA in LOPES, 1993: 409; PESSOA, 2000: 173-174). In this respect, Leopardi and Pessoa anticipate both Popper (more specifically his insight that science can only falsify and not verify) and Kuhn (because they privilege the epistemological nature of science, which cannot offer absolute truths) (CORSINOVI, 2001: 256). In spite of their vivid interest in science, both poet-philosophers could not believe that it offered ultimate truths. Like boredom, science uncovers truths, but it cannot replace the truth, become itself the “only truth”, such as boredom seems to be for Leopardi and Pessoa: “E si può dire che, essendo tutto l’altro vano, alla noia riducasi, e in lei consista quanto la vita degli uomini ha di sostanzievole e di reale” (LEOPARDI, 1983 126) [And we may say that, since all the rest is vain, whatever is substantial and real in the life of men is reduced to boredom and consists of nothing else] (LEOPARDI, 1982: 274). It should be added here, as a parenthesis, that Leopardi developed from a fairly positivistic and positive view of science to the much more complex and ambivalent stance that I am describing here: thus, in a way, mirroring the societal development he theorizes from thoughtless admiration of the starry skies to disturbing thoughts that go beyond the veil (GRECO, 2009: 220-221, 226; ROMEO *et al.*, 2000). The paradox that relativity is absolute suits Leopardi’s and Pessoa’s philosophical standpoint well. At the same time they would certainly have agreed with Arthur Koestler’s view on Einstein’s discoveries (a view that is also propounded more generally by G. H. Lewes, author of another volume present in Pessoa’s library):

Einstein’s Space is no closer to reality than Van Gogh’s sky. The splendor of the exact sciences originates in no deeper truth than that of Bach and Tolstoj; it starts from the very act of creation. The discoveries of a scientist imprint his own order on the chaos, and depend on the system of reference of the observer; it changes from century to century like a nude by Rembrandt and one by Manet.

(KOESTLER, 1970: 253; cf. LEWES, 1904: 14; POLIZZI, 2015: 12)

Science has contributed to the nullification of illusions, providing only temporary substitutions. The dearest of those illusions, infinity, has turned out to be the same as nothingness. For Leopardi and Pessoa only the non-existent can be infinite, which means that the infinite is coterminous with nothingness (LEOPARDI, 2011: 4178; PESSOA in LOPES, 1993: 413, 417). The infinite enters the realm of the relative, just as in Sydney Klein’s volume, which calls upon its readers to recognize that: “our present conditions, our conceptions of the immense and minute [...] are purely relative [...] from this arise those pseudo-conceptions which we call the infinitely extended and the infinitely lasting” (KLEIN, 1917: 13).

Man and poetry: *almost nothing*⁴

Nonetheless, even this seemingly simple (albeit negative) solution of the infinity-nothingness enigma does not convince Leopardi or Pessoa of the fact that nothing remains – which would be a good thing, since in their view non-existence is always better than existence. Both have a very ambivalent and problematic relation to nothingness and infinity: both concepts are curiously attractive and frightening at the same time. Nothingness morbidly attracts, but is in itself impossible to attain. The problem is that human beings cannot actually be nothing, we are rather *almost nothing*. This “almost” is a crucial difference and might well explain the attraction of poetry, the fact that both poets continued to write poetry even if they considered it all to be in vain. Poetry can serve as a consolation to those who write and read it, because, as Leopardi explains:

Hanno questo di proprio le opere di genio, che quando anche rappresentino al vivo la nullità delle cose, quando anche dimostrino evidentemente e facciano sentire l'inevitabile infelicità della vita [...] tuttavia ad un'anima grande che si trovi anche in uno stato di estremo abbattimento, disinganno, nullità, noia e scoraggiamento della vita [...] servono sempre di consolazione, raccendono l'entusiasmo.

(LEOPARDI, 2011: 259-260)

It is a property of works of genius that, even when they represent vividly the nothingness of things, even then they clearly show and make you feel the inevitable unhappiness of life [...] nevertheless to a great soul that finds itself in a state of extreme dejection, disenchantment, nothingness, boredom, and discouragement about life [...] such works always bring consolation, and rekindle enthusiasm

(LEOPARDI, 2013: 177)

Poetry is often associated with its eternal quality, but it also has a very ephemeral side, of words that are heard (and read) and then disappear, it is in fact ‘almost nothing’, always on the verge of non-existence, existing through its being read, repeated, worded. In his famous “Tabacaria”, Álvaro de Campos recognizes this: “Mas ao menos fica da amargura do que nunca serei | A calligraphia rapida d'estes versos, | Portico partido para o Impossivel” (PESSOA, 2014: 202). This is the “essencia musical dos meus versos inuteis” (PESSOA, 2014: 204). Pessoa himself suggests the comparison between poetry and life, when he writes about the rhythm of poetry: “O ritmo consiste numa graduação de sons e de faltas de som, como o mundo na graduação do ser e do não ser” (PESSOA, 1966: 75)

According to Tabucchi, Pessoa has learned from Leopardi the vital lesson to bring infinity within a domestic setting, in the small confines of a house

⁴ My use of ‘almost nothing’ is suggested and informed by a reading of Davide Rondoni: http://www.daviderondoni.altervista.org/public2/index.php?option=com_content&view=article&id=248:giacomo-leopardi-the-almost-nothing-the-extreme-hook-prosa&catid=21:inglese

(TABUCCHI, 1998: 52). Again, this is confirmed in the crucial poem “Tabacaria” of Álvaro de Campos, who writes of himself: “E cantou a cantiga do Infinito numa capoeira” (PESSOA, 2014: 201). Both poets feverishly write and desire without hope that their illusions can be saved from reality. They study the shimmering “cinzento azulado” (PESSOA, 2015: 106) of the non-white moon, or the diffuse splendor of the stars that “mentem luz” (PESSOA, 2010: I, 489), that irradiate an old light which symbolizes the unattainability of the present, a light that can better be seen when one does not look directly at it, a false and hypothetical light (cf. KLEIN, 1917: 6). “Desconheço-me a luz e tédio”, Soares writes (PESSOA, 2010: I, 293). In this approximate phrase of the sleep-deprived, he tries to contain all the nothingness that does not belong to him, which excludes and escapes him. Leopardi was already happily nullified by then, lying bedded in the non-bored non-life of stones and trees.

Bibliography

Quoted books from Pessoa’s library

- KHAYYÁM, Omar (1928). *Rubáiyát of Omar Khayyám*. The astronomer poet of Persia rendered into English verse by Edward FitzGerald. Leipzig: Bernhard Tauchnitz. “Collection of British and American Authors, n.º 4231”. [1910; reprinted after March 1928]. CFP 8-296.
- HAECKEL, Ernst [1902]. *Les Énigmes de l’univers*. Paris: Librairie C. Reinwald, Schleicher Frères. CFP 1-64.
- KLEIN, Sydney T. (1917). *Science and the Infinite, or through a window in the blank wall*. London: William Rider & Son, Limited. 2nd impression. CFP 1-77.
- LEOPARDI, Giacomo (1924). *Conti scelti: batracomiomachia ed estratto dai paralipomeni*. Con commenti del professore Raffaello Fornaciari. 9.^a tiratura. Firenze: G. Barbera. CFP 8-315.
- LEOPARDI, Giacomo (1909). *Poésies complètes: Dialogue du passant et du marchand d’almanachs; Dialogue de la nature et d’un islandais; Eloge des oiseaux; Dialogue de Malambrun et de Farfarello; Dialogue de la nature et d’une âme; Pensées choisies*. Traduction inédite de Victor Orban. Notice biographique et bibliographique par Alphonse Siché. Paris: Louis-Michaud éditeur. “Bibliothèque des poètes français et étrangers”. CFP 8-316.
- LEWES, George Henry (1904). *Science and Speculation*. London: Watts & Co. 64 p. 21 cm. “Rationalist Press Association. Extra series, n.º 3”. CFP 1-98.
- MOCH, Gaston (1922). *Initiation aux théories d’Einstein*. Préface de Alphonse Berget. Paris: Bibliothèque Larousse. CFP 5-23.
- UNAMUNO, Miguel de (1911). *Por Tierras de Portugal y de España*. Madrid: Biblioteca Renacimiento. CFP 8-660 MN.

Further bibliography

- ALOISI, Alessandra (2010). “Esperienza del sublime e dinamica del desiderio in Giacomo Leopardi,” in *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi: atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani: Recanati 23-26 settembre 2008*. Firenze: Olschki.

- BIDI, Daniela (1997). "Giacomo Leopardi's Ultrafilosofia," in *Italica*, vol. 74, n.º 1, pp. 52-66.
- BOSCAGLIA, Fabrizio (2016a). "Fernando Pessoa and Islam: an Introductory Overview With a Critical Edition of Twelve Documents," in *Pessoa Plural – A Journal of Pessoa Studies*, n.º 9, Primavera, pp. 37-106.
- _____ (2016b). "As *Chronicas Decorativas* de Fernando Pessoa: edição crítica de oito documentos," in *Pessoa Plural – A Journal of Pessoa Studies*, n.º 9, Primavera, pp. 148-183.
- BRECHT, Bertolt (1980). *Life of Galileo*. London: Methuen.
- BUCCIANINI, Massimo, Michele CAMEROTA e Franco GIUDICE (2012). *Il telescopio di Galileo: una storia europea*. Torino: Einaudi.
- BUESCU, Helena Carvalhão (2013). "Pessoa's Unmodernity: Ricardo Reis," *Fernando Pessoa's Modernity Without Frontiers: Influences, Dialogues, Responses*. Woodbridge, Suffolk, UK: Tamesis, pp. 75-85.
- CALVINO, Italo (1993). *Lezioni americane: sei proposte per il nuovo millennio*. Milano: Mondadori.
- CAMILLETTI, Fabio A. (2013). *Classicism and Romanticism in Italian Literature: Leopardi's Discourse on Romantic Poetry*. Translated by Gabrielle Sims. Warwick: Pickering & Chatto.
- CORSINOVİ, Graziella (2001). "Le anticipazioni della modernità", in *Lo Zibaldone 100 anni dopo: composizione, edizioni, temi*. Firenze: Olschki, vol. II, pp. 449-466.
- DALLE PEZZE, Barbara and Carlo SALZANI (2009). "The Delicate Monster: Modernity and Boredom," in *Essays on Boredom and Modernity*. Amsterdam: Rodopi, pp. 5-34.
- DAROS, Philippe (1997). *Poètes du spleen: Leopardi, Baudelaire, Pessoa*. Paris: Honoré Champion Éditeur.
- D'NTINO, Franco (2001). "Il Monaco indiatolato: lo Zibaldone e la tentazione faustiana di Leopardi", in *Lo Zibaldone 100 anni dopo: composizione, edizioni, temi: Vol. II*. Firenze: Olschki, pp. 467-512.
- DI MEO, Antonio (2001). "Leopardi e la questione della pluralità de' mondi". *Giacomo Leopardi: il pensiero scientifico*. Roma: Edizioni Fahrenheit 451, pp. 79-110.
- FERRARI, Patricio (2008). "Fernando Pessoa as a Writing-reader: Some Justifications for a Complete Digital Edition of his Marginalia," in *Portuguese Studies*, vol. 24, n.º 2, special issue, *Pessoa: The Future of the Arcas*, pp. 69-114.
- GALIMBERTI, Cesare (1973). *Linguaggio del vero in Leopardi*. Firenze: Olschki.
- GIOANOLA, Elio (1991). "Leopardi e la malinconia". *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna*. Roma: Bulzoni, pp. 191-219.
- GRECO, Pietro (2009). *L'astro narrante. La luna nella scienza e nella letteratura italiana*. Springer: Milano.
- KHAYYAM, Omar (1908). *The Second Edition of Edward Fitzgerald's Rubá'iyyât of 'Umar Khayyám* [2nd version]. Edited with an introduction and notes by E. Heron-Allen. London.
- KUHN, Reinhard (1976) *The Demon of Noontide. Ennui in western literature*. Princeton: Princeton University Press.
- KOESTLER, Arthur (1970). *The Act of Creation*. London: Pan.
- LARUE, Anne (1997). "Le beau mal de méditer," in *Revue de littératures française et comparée*, n.º 9, pp. 245-261.
- LEOPARDI, Giacomo (2013). *Zibaldone: The Notebooks of Leopardi*. Edited by Michael Caesar e Franco D'Intino. Translated by Kathleen Baldwin et al. Penguin: Birmingham
- _____ (2011). *Zibaldone di pensieri*. Milano: Mondadori.
- _____ (2010) *Canto notturno d'un pastore errante dell'Asia*. Translated by Jonathan Galassi. London: Penguin.
- _____ (1987). *Canti*. Milano: Mondadori.
- _____ (1983). *Moral Tales*. Translated by Patrick Creagh. Manchester: Carcanet New Press.
- _____ (1982). *Operette morali*. Milano: BUR.
- _____ (1957). *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*. Bologna: Cappelli.
- LOPES, Teresa Rita (1993) (org.). *Pessoa inédito*. Lisboa: Livros Horizonte.
- MARTINELLI, Bruno (2005). *Leopardi e la condizione dell'uomo*. Pisa: Giardini Editori e Stampatori.

- _____ (1999). "Il pastore e l'astronomo: la scena del 'Canto notturno'," in *Otto/Novecento*, vol. 23, n.º 2, pp. 5-66.
- MEDEIROS, Paulo de (2013). *Pessoa's Geometry of the Abyss: modernity and the book of disquiet*. London: Legenda.
- MUÑOZ MUÑOZ, María de las Nieves (1991). "Noia, spleen, malinconia: accerchiamento di un concetto," in *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna*. Roma: Bulzoni, pp. 53-66.
- PERELLA, Nicolas J. (1990). "Leopardi and the primacy of desire," in *Giacomo Leopardi. Proceedings of the congress held at the University of California, Los Angeles. November 10-11, 1988, Forum Italicum*, 1990, pp. 57-86.
- PESSOA, Fernando (2015). *Poemas de Alberto Caetano*. Edição crítica de Ivo Castro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____ (2014). *Obra Completa de Álvaro de Campos*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro e António Cardiello. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____ (2012). *Fernando Pessoa: un'affollata solitudine: poesie eteronime*. Milano: BUR.
- _____ (2010). *Livro do Desasocego*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____ (2009). *Rubaiyat*. Edição crítica de Maria Aliete Galhoz. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____ (2007). *A Educação do Stoico*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____ (2000). *Poemas 1934-1935*. Edição crítica Luís Prista. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____ (1997). *Quadras*. Edição crítica de Luís Prista. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____ (1995). *Poesias*. Lisboa: Ática.
- _____ (1988). *Fausto: tragédia subjectiva*. Lisboa: Presença.
- _____ (1986a). *Ficção e Teatro: O banqueiro anarquista; Novelas policiais; O marinheiro e outros*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- _____ (1986b). *Obra Poética e em Prosa*. Porto: Lello & Irmão.
- _____ (1980). *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática.
- _____ (1968). *Textos Filosóficos*. Edição de António de Pina Coelho. Lisboa: Ática.
- _____ (1966). *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*. Edição de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- POLIZZI, Gaspare (2015). *Io sono quella che fuggi*. Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- PRINS, Awée. 2007. *Uit verveling: Being Bored*. Kampen: Klement.
- RAGUENET, Sandra (1997). "L'hétéronymie de Fernando Pessoa: devenir et dissémination," in *Le spleen du poète. Autour de Fernando Pessoa*. Paris: Ellipses, pp. 101-114.
- RAVOUX-RALLO, Elizabeth (1997). "Pessoa chante Leopardi," in *Le spleen du poète: autour de Fernando Pessoa*. Paris: Ellipses, pp. 31-40.
- RENNIE, Nicolas (2005). *Speculating on the Moment: the Poetics of Time and Recurrence in Goethe, Leopardi, and Nietzsche*. München: Wallstein.
- ROMEO, Luciano, Gianfranco ABATE and Walter LUPI (2000). *Leopardi e l'astronomia: atti del convegno nazionale di studi*. Cosenza: Progetto 2000.
- ROSELLI, Daria (2014). *Giacomo Leopardi e gli orizzonti dell'infinito-nulla*. Roma: Aracne Editrice.
- RUSSO, Mariagrazia (2003). *Um só dorido coração: implicações leopardiane nella cultura letteraria di lingua portoghese*. Viterbo: Sette Città.
- RYCKMAN, Thomas (2005). *The Reign of Relativity: Philosophy in Physics 1915-1925*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- SANTI, Giulia (2011). *Sul materialismo leopardiano: tra pensiero poetante e poetare pensante*. Milano: Mimesis Edizioni.

- SADLER, Darlene (1998). *An introduction to Fernando Pessoa. Modernism and the paradoxes of authorship*. Gainesville: University Press of Florida.
- SAVOCA, Giuseppe (1999). "Leopardi e Pascal: tra (auto)ritratto e infinito," in *Revue des Etudes Italiennes*, vol. 45, n.º 3-4, pp. 251-264.
- STOYANOVA, Silvia and Ben Johnston (2014). "Remediating Giacomo Leopardi's Zibaldone: Hypertextual Semantic Networks in the Scholarly Archive," in *Proceedings of the Third AIUCD Annual Conference on Humanities and Their Methods in the Digital Ecosystem*. New York: ACM.
- SVENDSEN, Lars (2005). *A Philosophy of Boredom*. London: Reaktion Books.
- TABUCCHI, Antonio (1998). *La nostalgie, l'automobile et l'infini: lectures de Pessoa*. Paris: Éditions du Seuil.
- TARANI, Tommaso (2011). *Il velo e la morte: saggio su Leopardi*. Firenze: Società editrice fiorentina.
- UNAMUNO, Miguel de (1986). *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*. Madrid: Alianza Editorial.

Algunos apuntes hacia una teoría de la traducción y la creación literaria en Fernando Pessoa

Pauly Ellen Bothe*

Keywords

Fernando Pessoa, Translation, Translation Theory, Poetics, George Steiner, Walter Benjamin, Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Edward FitzGerald.

Abstract

This essay presents a reading and interpretation of a well-known document on translation from Fernando Pessoa's Archive (BNP/E3, 14¹-99^r). The purpose of this reading is to outline the translation theory that inspires Fernando Pessoa's work as a translator and poet. Within the essay other documents are presented and analyzed, among them two unpublished documents on translation.

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Tradução, Teoria da Tradução, Teoria Poética, George Steiner, Walter Benjamin, Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Edward FitzGerald.

Resumo

Este ensaio apresenta uma aproximação à teoria da tradução que inspira a prática da tradução e à prática poética de Fernando Pessoa mediante a leitura e interpretação de um conhecido documento do espólio pessoano (BNP/E3, 14¹-99^r). Da mesma maneira se apresentam e analisam outros documentos, entre eles dois documentos inéditos relativos à tradução.

Palabras clave

Fernando Pessoa, Traducción, Teoría de la Traducción, Teoría Poética, George Steiner, Walter Benjamin, Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Edward FitzGerald.

Resumen

Este ensayo presenta una aproximación a la teoría de la traducción que inspira la práctica de la traducción y práctica poética de Fernando Pessoa mediante la lectura e interpretación de un conocido documento del archivo pessoano (BNP/E3, 14¹-99^r). También se presentan y analizan otros documentos, entre ellos dos inéditos relativos a la traducción.

* Departamento de Lenguas Modernas e Interculturalidad – Universidad La Salle Oaxaca.

“Toda teoria deve ser feita para poder ser posta em prática, e toda a prática deve obedecer a uma teoria. Só os espíritos superficiais desligam a teoria da prática, não olhando a que a teoria não é senão uma teoria da prática, e a prática não é senão a prática de uma teoria” [Toda teoría debe ser hecha para ponerse en práctica, y toda práctica debe obedecer a una teoría. Solo los espíritus superficiales desvinculan la teoría de la práctica, no observando que la teoría no es sino una teoría de la práctica, y la práctica no es sino la práctica de una teoría].¹ Así hablaba Fernando Pessoa sobre la teoría en el breve artículo con el que inicia su colaboración en la *Revista de Comercio e Contabilidade* el 25 de enero de 1926 (PESSOA, 2000: 246).

La teoría que subyace a la obra pessoana ha representado hasta ahora un reto para sus estudiosos. El esfuerzo colosal que implica sistematizar textos y voces autorales (no solo las heterónimas²) para visualizar su teoría puede valorarse desde los estudios seminales de Jacinto do Prado COELHO, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa* (1949), y de Georg Rudolf LIND en su *Teoria Poética de Fernando Pessoa* (1970). Prado Coelho y Lind fueron, asimismo, editores de *Páginas Íntimas e de Auto Interpretação* (1966) y *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias* (1967), que constituyen algunas de las primeras compilaciones de textos teóricos pessoanos. La sistematización y edición del legado intelectual de Pessoa es una labor póstuma para la que ya muchos editores han seguido diversos criterios. Por ese motivo, hablar de la teoría poética de Fernando Pessoa despierta, sobre todo hoy, múltiples opiniones. Entre sus papeles inéditos, Pessoa dejó fragmentos valiosos acerca de lo que podríamos llamar, con Lind, su teoría poética, pero lamentablemente (o tal vez no tanto) el poeta no tuvo tiempo de sistematizar esas ideas teóricas acerca de la literatura. Su teoría de la traducción, esto es, tanto la que se desprende de su práctica, como la que encontramos en sus notas, si es que podemos referirnos a ideas sueltas como siendo parte de una teoría, es una más de las voces (múltiples, ya que creó varios autores-traductores) de su teoría poética y presenta su propio desafío. En las páginas siguientes quisiera delinear, así sea provisionalmente, la teoría de la traducción sugerida por la práctica de la traducción pessoana.

Existe un texto de Fernando Pessoa bastante conocido y citado, aunque no tan estudiado, que comienza: “I do not know whether anyone has ever written a History of Translation(s)” (BNP/E3, 14¹-99^r) [Ignoro si alguna vez alguien ha escrito una Historia de la(s) Traducción(es)].³

¹ Las traducciones que incluye este artículo, si no se indica lo contrario, son de la autora.

² Ver *Eu sou uma Antologia: 136 Autores Fictícios* (PESSOA, 2013b).

³ Este documento fue dado a conocer por Anne TERLINDEN en 1990. Posteriormente, fue publicado en *Pessoa Inédito* (cf. LOPES, 1993), y en *Selected Prose* (PESSOA, 2001). No es hasta finales del siglo XX que aparecen libros como los que Pessoa invocaba: *Translators Through History* (1995), por ejemplo, editado y traducido por Jean DELISLE y Judith WOODSWORTH; o mejor aún, *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (1995), de Lawrence VENUTI; libros que han sido reconocidos como obras seminales en la cada vez menos reciente área académica de los Estudios de traducción.

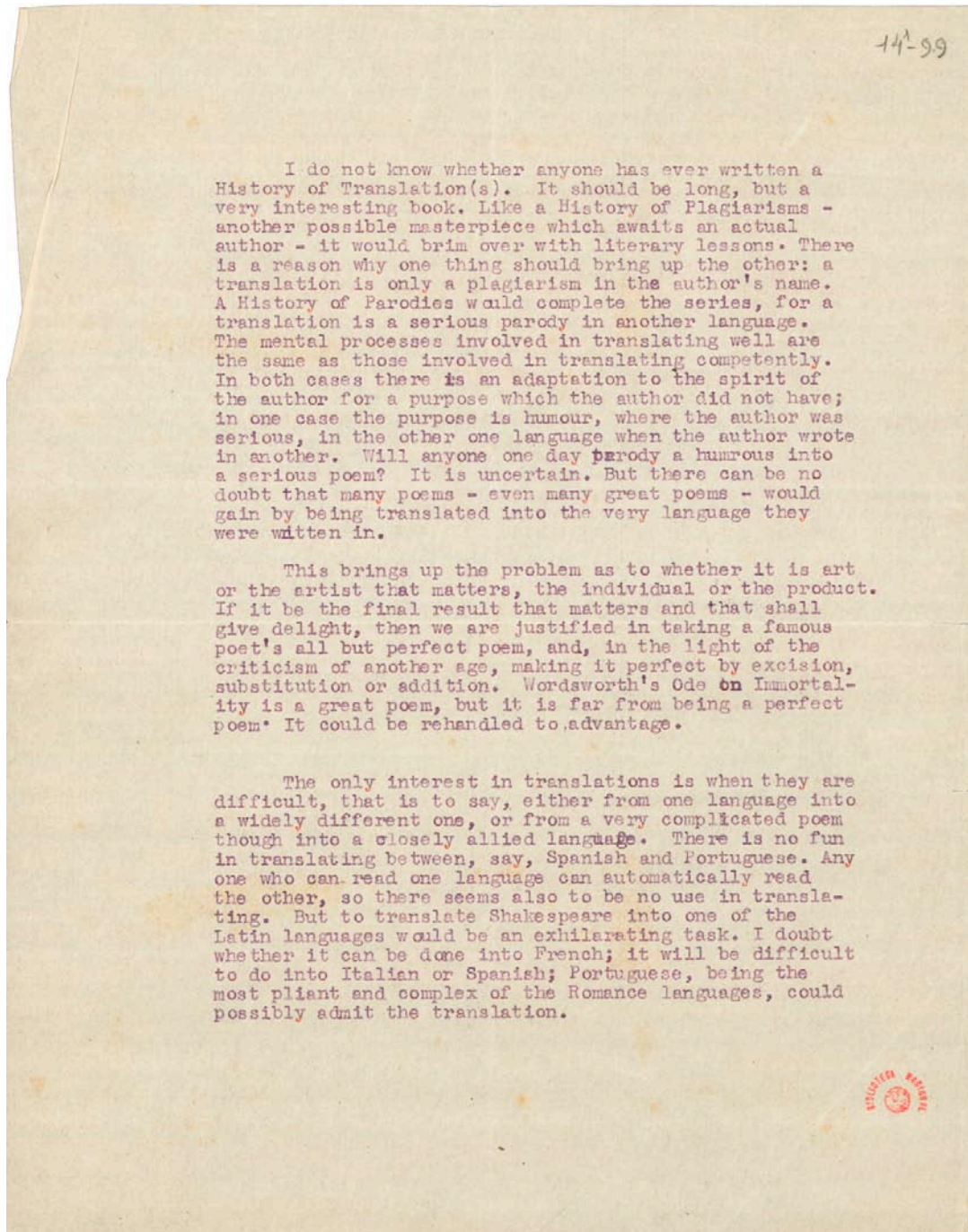


Fig. 1. BNP/E3, 14-99.

En este texto, de escasas líneas, Pessoa desarrolla una muy interesante teoría de la traducción que revela además una teoría de la creación poética. Lo que Pessoa propone es entender la traducción dentro del mecanismo de la tradición literaria (en su más amplio sentido). Para esto recurre al humor, una herramienta característica del Pessoa ensayista, proporcionando una de las definiciones de traducción más ilustrativas que he encontrado:

I do not know whether anyone has ever written a History of Translation(s). It should be long, but a very interesting book. Like a History of Plagiarisms – another possible masterpiece which awaits an actual author – it would brim over with literary lessons. There is a reason why one thing should bring up the other: a translation is only a plagiarism in the author's name. A History of Parodies would complete the series, for a translation is a serious parody in another language. The mental processes involved in translating well are the same as those involved in translating competently. In both cases there is an adaptation to the spirit of the author for a purpose which the author did not have; in one case the purpose is humour, where the author was serious, in the other one language when the author wrote in another. Will anyone one day parody a humorous into a serious poem? It is uncertain. But there is no doubt that many poems – even many great poems – would gain by being translated into the very language they were written in.

[Ignoro si alguna vez alguien ha escrito una Historia de la(s) Traducción(es). Sería un libro extenso, pero muy interesante. Como una Historia de los Plagios – otra obra maestra que aguarda un autor – rebosaría de lecciones literarias. Hay una razón por la que una cosa nos lleva a la otra: una traducción no es otra cosa sino un plagio en nombre del autor. Una Historia de las Parodias completaría la serie, pues una traducción es una parodia seria en otra lengua. Los procesos mentales que se ocupan para traducir bien son los mismos que se utilizan para traducir competentemente. En ambos casos hay una adaptación del espíritu del autor a un propósito que el autor no tuvo: en un caso el propósito es el humor, cuando el autor quiso ser serio; en el otro el propósito es una lengua, cuando el autor escribió en otra. Será parodiado alguna vez un poema de humor en un poema serio? Es incierto. Pero no hay duda de que muchos poemas – grandes poemas inclusive – ganarían mucho si fueran traducidos a la mismísima lengua en la que fueron escritos.]

Dejando de lado si existe otra postura teórica de Pessoa frente a la traducción, quisiera aprovechar la oportunidad para dar un ejemplo de cómo el poeta pudo haber llevado esta teoría a la práctica.

El ejemplo que propongo para ilustrar esta idea la he tomado de un artículo reciente, “Mar Salgado: Fernando Pessoa perante uma acusação de plágio” (BARRETO, 2013). Cuenta el autor que en el semanario *Fradique* del 14 de marzo de 1935 se publicó la carta de un lector, firmada con el nombre José Elísio da Fonseca, en la cual se acusa a Fernando Pessoa de plagio. En un número anterior del mismo semanario portugués, un colaborador habría citado unos versos de Pessoa alabándolos, lo que desconcertó al acusador, quien se el 14 de marzo reclamó que esos versos eran de António Correia de Oliveira, citándolos de memoria. En efecto, es posible que Fernando Pessoa se hubiera inspirado en el poema de António Correia de Oliveira para escribir dos versos de su conocido poema “Mar

Portugués”, aunque existen otras hipótesis. Pero lo normal es eso mismo: un lector lee a un escritor, luego “se inspira” y escribe su propio texto. Así funciona la tradición literaria. No hay nada que salga de la nada. La literatura escrita toma lo que encuentra en la oralidad y, normalmente, la oralidad no tiene “autor”; y toma, asimismo, de lo que ha sido escrito con anterioridad. Los autores y sus respectivos derechos son un invento reciente de la civilización. Pessoa, en el texto arriba mencionado, incluye esta idea sobre la autoría mientras continúa reflexionando sobre la traducción:

This brings up the problem as to whether it is art or the artist that matters, the individual or the product. If it be the final result that matters and that shall give delight, then we are justified in taking a famous poet's all but perfect poem, and, in the light of the criticism of another age, making it perfect by excision, substitution or addition. Wordsworth's Ode on Immortality is a great poem, but it is far from being a perfect poem. It could be rehandled to advantage.

(BNP/E3, 14¹-99^r)

[Esto nos lleva al problema de si es el arte o el artista que interesa, el individuo o el producto. Si lo que interesa es el resultado final y que ese resultado sea deleitoso, entonces sería justificable tomar el poema de algún famoso poeta y, a la luz de la crítica de otra época, perfeccionarlo por escisión, sustitución o adición. La “Oda a la Inmortalidad” de Wordsworth es un gran poema, pero está lejos de ser un poema perfecto. Podría ser reescrito con ventaja.]

Lo que propone Pessoa es continuar y perfeccionar la tradición mediante el mecanismo de la traducción; esto es, mantener lo que podría entenderse como “la esencia” del texto “removiendo, sustituyendo o adicionando” lo que haga falta para hacer justicia no tanto a la “lengua original” en que se escribió, como a la que George STEINER (1980) llamaría “lengua universal”, esa que apenas atisbamos entre texto y texto, entre lengua y lengua, como veremos enseguida. Pessoa sintió esta necesidad de perfeccionamiento en más de una ocasión. Es, de hecho, posible, en este sentido, encontrar varios casos de “plagio” en la obra pessoana.

Esta forma de apropiación de lo literario, que lleva a leer literalmente la sentencia pessoana (cf. “no hay duda de que muchos poemas – grandes poemas inclusive – ganarían mucho si fueran traducidos a la mismísima lengua en la que fueron escritos”), extravasa la noción comúnmente aceptada de lo que es una traducción (si es que la hay) de una lengua original a una lengua receptora.⁴ En Pessoa esta idea surge para explicar lo que sucede cuando se traduce y lo que resulta del acto de traducir. Además, nos deja ver no solo el eje en que traducción y creación se tocan, sino también su difícil deslinde. Es con terminología adecuada a

⁴ Ver, por ejemplo, la definición normalizada que proporciona Esteban TORRE (1994) en las primeras páginas de su *Teoría de la traducción literaria*: “podemos definir más exactamente la traducción como el paso de un TLO, o texto de lengua original, a un TLT, o texto de la lengua receptora” (p. 7).

describir los fenómenos traductológicos (escisión, substitución, adición) que Pessoa expresa lo que sería en realidad una teoría de la creación literaria. Pero Pessoa no está solo en esto. Octavio Paz, entre muchos otros escritores y poetas, se inclina hacia el mismo lado de la balanza cuando se trata de definir la traducción y su relación con la literatura. Dice Paz:

Cada texto es único y, simultáneamente, es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no-verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase. Pero ese razonamiento puede invertirse sin perder validez: todos los textos son originales porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único.

(PAZ, 1990: 13)

Esta postura teórica está emparentada con la de Walter Benjamin, quien se habrá, a su vez, inspirado en Johann Wolfgang von Goethe, como probablemente lo hizo también Pessoa (y así hasta Babel).

Alfonso Reyes, discutiendo la cuestión de la originalidad y la libertad en la creación poética, cita la opinión de Goethe sobre este espinoso tema, y la opinión de Goethe contradice la de aquel acusador de Fernando Pessoa (haya sido el propio Correia de Oliveira, como especula Barreto, o no).⁵ Dice Reyes que a Goethe le extrañaba que Lord Byron se defendiera tan mal de quienes le achacaban plagios literarios (REYES, 1993: 414), y cita la opinión siguiente del poeta germano:

Cuanto han hecho los predecesores y los contemporáneos ¿no pertenece al poeta por derecho propio? ¿Por qué no ha de cortar la flor donde la encuentra? Sólo apropiándose los tesoros ya adquiridos puede juntarse un tesoro inmenso. ¿No me apropié yo la idea de Job y una canción de Shakespeare en mi personaje de Mefistófeles?

(*apud* REYES, 1993: 414)

Fernando Pessoa contaba en su biblioteca personal con un ejemplar de *Conversations of Goethe with Eckermann* (<http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/8-376>), y no sorprenderá que el mismo pasaje que llamó la atención de Reyes, haya llamado la de Pessoa, quien subraya abundantemente las palabras de Goethe: "He [Byron] ought to have expressed himself more strongly against them. 'What is there is mine,' he should have said; 'and whether I got it from a book or from life, is of no consequence; the only point is, whether I have made a right use of it'" [Debió defenderse mejor, con más fuerza. 'Lo que está allí es mío', debió decir; 'y no importa si lo tomé de un libro o de la vida; lo único importante es si le he dado un buen uso'] (ECKERMANN, 1930: 82) Y más adelante: "Thus my Mephistopheles sings a song from Shakespeare, and why should he not? Why should I give myself

⁵ BARRETO propone una posibilidad: que Pessoa haya pensado que fue el mismo Correia de Oliveira quien escribió la nota sobre el plagio de versos (2013: 51).

trouble of inventing one of my own, when this said just what was wanted?" [De este modo, mi Mephistopheles canta una canción de Shakespeare, y ¿por qué no habría de hacerlo? ¿Por qué habría de darme a la trabajosa tarea de inventar una canción mía si esta decía lo que se requería?] (ECKERMANN, 1930: 83). El párrafo subrayado termina diciendo: "Also, if the prologue to my *Faust* is something like the beginning of Job, that is again quite right, and *I am rather to be praised than censured*" [Y, si el prólogo a mi *Fausto* es parecido al comienzo de Job, eso es en efecto correcto, y *debían agradecerme, antes que censurarme*] (ECKERMANN, 1930: 83, énfasis mío).

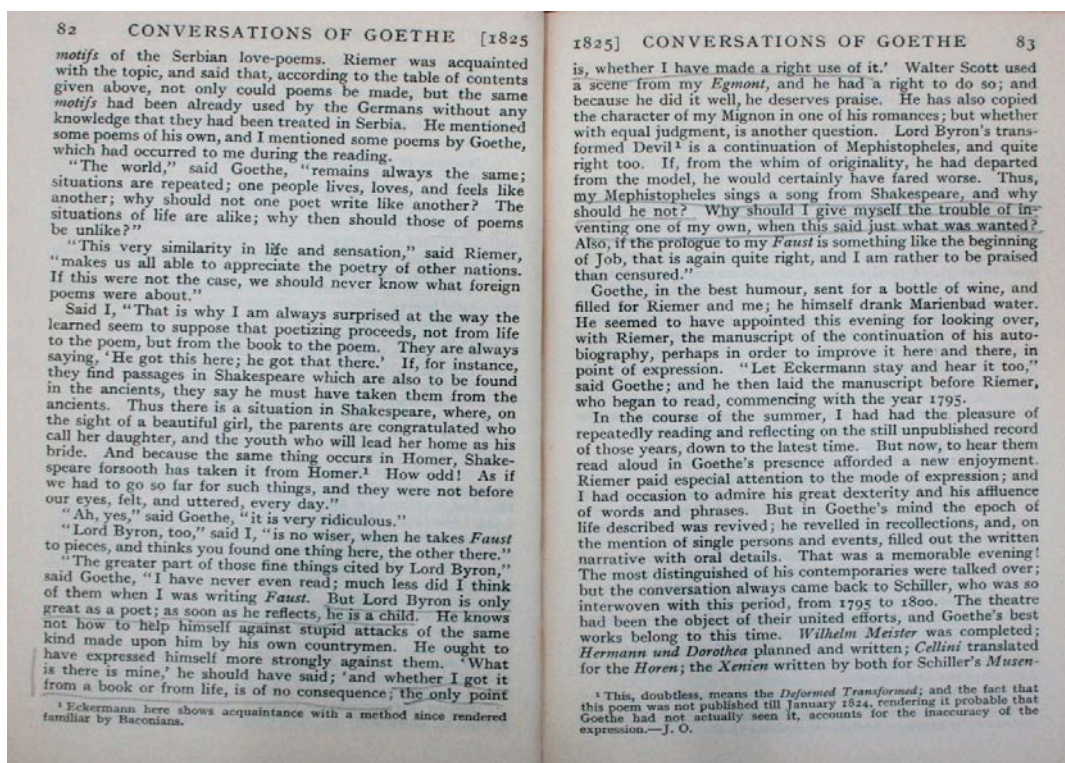


Fig. 2. Páginas subrayadas por Fernando Pessoa en su volumen de *Conversaciones de Goethe con Eckermann*.

Reyes precisa, sin embargo, que no hay que malentender esta idea, que el artista no debe mirar sus obras como meras repeticiones o reproducciones (REYES, 1993: 415), sino como formas nuevas: "El arte reside en el tratamiento, en la forma" (REYES, 1993: 415). Walter Benjamin lleva esta visión goethiana al ámbito de la traducción en su conocido ensayo "La tarea del traductor": "La traducción es ante todo una forma" (en VEGA, 1994: 286). Para Benjamin una obra contiene en sí misma la posibilidad de su traducción, y esta traducibilidad "tiene una doble significación"; por un lado, puede significar "que entre el conjunto de sus lectores la obra encuentra un traductor adecuado; por otro, puede significar también y "con mayor propiedad", que "la obra, en su esencia, consiente una traducción y, por consiguiente, la exige, de acuerdo con la significación de su forma" (en VEGA, 1994:

286). Esto es, tiene una esencia que debe “migrar”, “pasar de un lado a otro”, o en palabras de Benjamin (o casi, dado que cito una traducción⁶): “Así como las manifestaciones de la vida están íntimamente relacionadas con todo ser vivo, aunque no representan nada para éste, también la traducción brota del original, pero no tanto de su vida como de su ‘supervivencia’, pues la traducción es posterior al original” (in VEGA, 1994: 286-287). La pregunta crucial, que aparece al inicio del ensayo de Benjamin – “¿Se hace acaso una traducción pensando en los lectores que no entienden el idioma original?” –, obtiene la siguiente respuesta: “Esta pregunta parece explicar suficientemente la diferencia de categoría entre original y traducción en el reino del arte” (in VEGA, 1994: 285). La traducción no se hace para comunicar, sino para sobrevivir.

Pessoa entendería esta supervivencia como “reinspiración”, concepto que descubre Jerónimo Pizarro en un ensayo que dedica al análisis de las versiones pessoanas de los *Rubáiyát*, de las que hablaremos más adelante. Pizarro cita una anotación suelta en la que el poeta habría señalado: “Aquella reinspiración sin la cual traducir es sólo parafrasear en otra lengua” (cf. PIZARRO, 2013: 265).

George Steiner, en su ineludible *Después de Babel*, explica que esta forma de entender el fenómeno de la traducción en el mundo de lo literario responde a una perspectiva gnóstica: “[...] el ensayo de Benjamin se inscribe de lleno en la tradición gnóstica” (STEINER, 1980: 84). Esta tradición se funda en la idea de una “lengua universal”. Como explica Steiner:

La traducción es a un tiempo posible e imposible, según una oposición dialéctica característica de la argumentación esotérica. Tal antinomia surge del hecho de que todas las lenguas son fragmentos cuyas raíces, en un sentido tan algebraico como etimológico, existen y se justifican sólo gracias a *die reine Sprache*. Este “lenguaje puro” – en otros puntos de su obra, Benjamin se referiría a él como al Logos que da sentido al discurso pero que no se muestra en ninguna lengua viva particular – es como una corriente oculta empeñada en explayarse en los canales obstruidos de nuestras diversas lenguas.

(STEINER, 1989: 85)

Este argumento de Steiner devuelve a la memoria las palabras de Hugo von Hofmannsthal, en su famosa *Carta de Lord Chandos*:

Und aus dem Sallust floß in jenen glücklichen, belebten Tagen wie durch nie verstopfte Röhren die Erkenntnis der Form in mich herüber, jener tiefen, wahren, inneren Form, die jenseits des Geheges der rhetorischen Kunststücke erst geahnt werden kann, die, von welcher man nicht mehr sagen kann, daß sie das Stoffliche anordne, denn sie durchdringt es, sie hebt es auf und schafft Dichtung und Wahrheit zugleich, ein Widerspiel ewiger Kräfte, ein Ding, herrlich wie Musik und Algebra.

(HOFMANNSTHAL, 2002: 22)

⁶ Todas las citas del texto de Benjamin son de la traducción de Murena.

[Y desde aquellos dichosos y vívidos días de Salustio, como por canales que no se tapan nunca, fluyó hacia mí una forma profunda, verdadera, interna que apenas puede adivinarse más allá de la disposición de la obra retórica, esa forma de la cual no se puede decir ya que se subordina a lo material, pues lo atraviesa, lo eleva y logra poesía y verdad a la vez, una lucha de poderes eternos, una cosa hermosa como música y álgebra.]

Pessoa percibe estos mismos “canales ocultos” como un “traductor invisible” en otro de sus textos sobre traducción:⁷

Porque o certo é que, a maioria de nós, não mentimos nem fingimos quando, ignorante[s] do grego, soffremos o entusiasmo de Homero, ou, hospedes e peregrinos no latim, temos o culto de Horacio ou de Catullo. Não mentimos nem fingimos; presentimos. E esse presentimento, feito de não sei que mixto de intuição, de sugestão e de entendimento obscuro, é uma especie de traductor invisivel, que acompanha pelas eras fóra, e torna universal como a musica, a arte dada em linguagem, esse producto de Babel, com cuja queda o homem pela segunda vez cahiu.

(BNP/E3, 14¹-22^r)

[Porque lo cierto es que, la mayoría de nosotros, no mentimos ni fingimos cuando, ignorantes del griego, sufrimos el entusiasmo de Homero, o, huéspedes y peregrinos en el latín, tenemos el culto de Horacio o de Catulo. No mentimos ni fingimos; presentimos. Y ese presentimiento, hecho de no sé qué mixto de intuición, sugestión y de oscura comprensión, es una especie de traductor invisible, que acompaña a lo largo de las eras, y torna universal como la música, el arte dada en lenguaje, ese producto de Babel, con cuya caída el hombre cayó por segunda vez.]

Las semejanzas entre estas citas son extraordinarias y creo que son elocuentes.

“Entender es traducir” es el nombre del primer capítulo del libro, ya citado, de Steiner. “Cualquier lectura profunda de un texto salido del pasado de la propia lengua y literatura, constituye un acto múltiple de interpretación” (STEINER, 1980: 32). Este acto, siguiendo la idea expuesta antes por Fernando Pessoa, sería un ejercicio idéntico al acto de traducción. Como Steiner subraya, en este caso “la distancia que separa la lengua-fuente de la lengua-receptora es la del tiempo” (STEINER, 1980: 45). La lengua del pasado es otra lengua. “Las herramientas”, explica el crítico, “empleadas en ambas operaciones”, esto es, en la traducción y en la interpretación, “son las mismas” (STEINER, 1980: 45). En “Entender es traducir”, Steiner hace posible que comprendamos que la noción comúnmente aceptada de la traducción, a que hicimos referencia antes, necesita ser entendida en un sentido más amplio. “El modelo esquemático de la traducción”, dice, “es el de un mensaje proveniente de una lengua-fuente que pasa a través de una lengua-receptora, luego de haber sufrido un proceso de transformación.” Pero, continúa: “el escollo reside en el hecho evidente de que una lengua difiere de la otra, y para que el mensaje logre ‘pasar’ es necesario que se dé esa transformación interpretativa que

⁷ Publicado por Teresa Rita Lopes en *Pessoa por Conhecer* (1990: I, 109) y en *Pessoa Inédito* (1993: 385).

algunas veces es descrita, aunque no siempre con acierto, en términos de codificación y descodificación” (STEINER, 1980: 44-45). Una perfecta ilustración de esta “transformación interpretativa” la encontramos en el “Pierre Menard, autor del Quijote”, de Jorge Luis Borges (1994), un texto clásico de las antologías de textos sobre traducción.

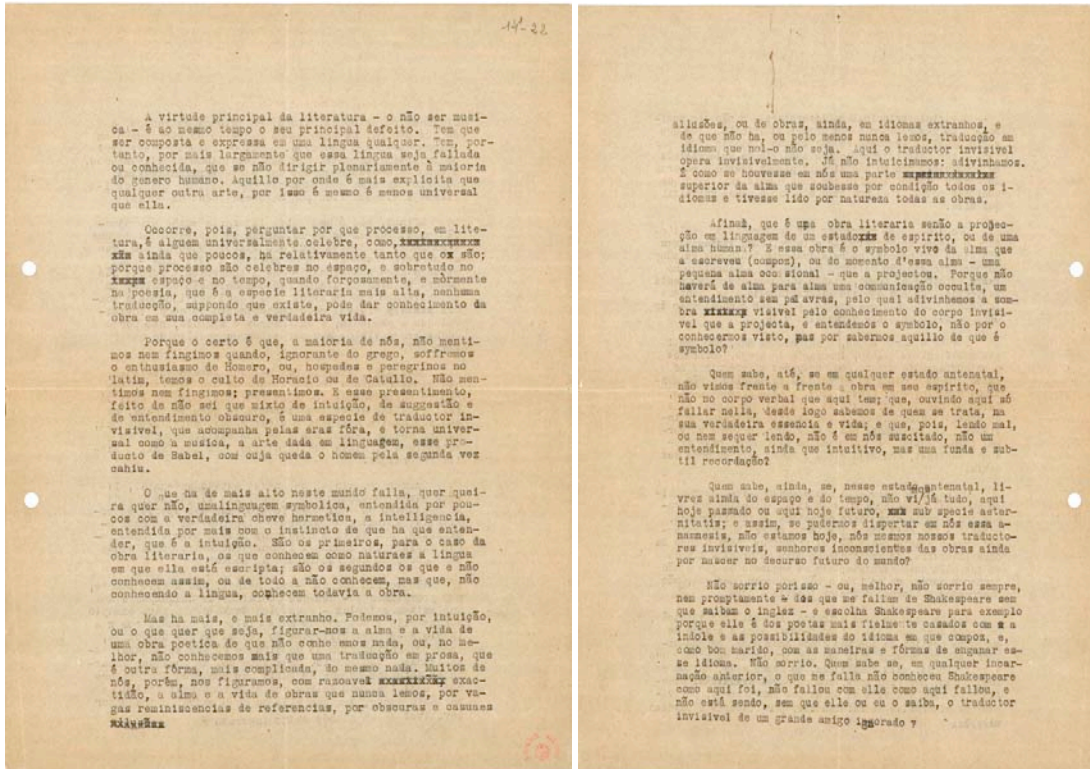


Fig. 3. BNP/E3, 14-22. Este texto fue publicado por primera vez en *Pessoa Inédito* (LOPES, 1993: 385-386)

Es posible que Fernando Pessoa, cuando fue acusado de plagio por la “apropiación” de los versos de Correia de Oliveira, no se sintiera culpado, sino halagado, dado que el resultado de su “traducción” habría aportado algo nuevo a la tradición literaria portuguesa. En términos de Benjamin, esa “apropiación” le permitió sobrevivir; y por ello, en palabras de Goethe, habría que “agradecer[le], antes que censurar[le].” Ahora bien, Barreto argumenta que Pessoa habría reaccionado a la acusación de plagio con un pequeño poema en el que se encuentran críticas veladas a Salazar, y no directamente a Correia de Oliveira. Pero este es asunto que no nos incumbe aquí. Lo interesante es el hecho de que Pessoa reaccionara. Y que por esas fechas, por casualidad o no, estuviera escribiendo un ensayo sobre Correia de Oliveira del cual se conservan varios fragmentos, uno de los cuales es especialmente ácido (PESSOA, 2013a: 197-202). El ensayo habla del carácter portugués y místico de Correia de Oliveira y señala, abiertamente, sus fallas (como la falta de humor, y por ende, de sentido crítico), sin esconder sus virtudes (pocas, a saber, algunos momentos aislados de gran inspiración y

sentimiento). En opinión de Barreto, a hipótesis más creíble es que Pessoa haya sospechado que la acusación de plagio estaba relacionada con un ataque político, lo que no excluye que haya llegado a creer que Correia de Oliveira era el autor de la carta al semanario *Fradique*. Coincidiendo con esta última hipótesis, aunque quizá no sea descabellado pensar que todo lo tramó, como en otras ocasiones, Fernando Pessoa.

Transcribo, para satisfacer la curiosidad, los plagiados (o traducidos) versos a los cuales he aludido, tal cual aparecen en la carta reproducida en el ensayo de José Barreto. En el lado izquierdo están los versos de Fernando Pessoa; en el derecho aquellos “citados de memoria” por el repentino defensor de António Correia de Oliveira:

Ó mar salgado, quanto do teu sal
São lágrimas de Portugal!

Ó ondas do mar salgado,
De onde vos vem tanto sal?
– Das ondas que hão chorado
Em praias de Portugal.⁸

Pessoa realizó una gran cantidad de traducciones durante su vida. Tradujo no solo cartas comerciales – concernientes a su profesión –, libros de esoterismo y colecciones de proverbios para ganarse la vida, sino también poemas y prosas de diversos autores – que habrá elegido por motivos varios –, y, en ocasiones, sus propios poemas. Sus traducciones fueron principalmente hechas en portugués y en inglés. No todas traducciones fueron publicadas, pero le exigieron arduas horas de trabajo, como se puede apreciar, por ejemplo, al leer la versión inglesa – atribuida inicialmente a Alexander Search – de *El estudiante de Salamanca*, de José de Espronceda, transcrita y editada por Nicolás BARBOSA LÓPEZ (2016). Entre las traducciones que Pessoa publicó y que probablemente respondían a sus estándares están las aparecidas entre 1924 y 1925 en *Athena: Revista de Arte*. Cito los títulos como aparecen en la revista: “O Corvo”, de Edgar Allan Poe; “La Gioconda”, de Walter Pater; “A Decisão de Georgia”, de O. Henry; y “Da Anthologia Grega”, que curiosamente no firma, aunque pensara que era legítimo hacerlo.⁹

⁸ Según BARRETO (2013): “A quadra de Correia de Oliveira foi publicada no livro *Cantigas* (Lisboa: Férrin, 1902) e a sua transcrição fiel deveria ser, em lugar daquela que o correspondente deu no *Fradique*, a seguinte: ‘Ó ondas do mar salgado, | D’onde vos vem tanto sal? | Vem das lágrimas choradas | Nas praias de Portugal’”.

⁹ “Posso traduzir, atravez de idioma intermedio, qualquer poema grego, desde que consiga approximar-me do rhythmo do original, para o que basta saber simplesmente *ler* o grego, o que de facto sei, ou que obtenha uma equivalencia rhythmica. | D’essa maneira traduzi alguns poemas da Anthologia Grega. A unica coisa a perguntar, a quem saiba grego e portuguez, é se a minha traducção está certa quanto ao sentido do poema, e se consegue uma equivalencia rhythmica sufficiente. A traducções d’essas posso legitimamente appôr um ‘traducção de F[ernando] P[essoa]’” (BNP/E3, 123-102^r e 103^r; in LOPES, 1993: 219; in PIZARRO e PITTELLA, 2017: 252-257).

14^a-66

Reservados a Thier en fin
 a una chroni medical,
 a mi en la chroni un
 ut - ans un. Dispan.
Parais un de un
ab un un, e
un un un de
un un, un
 e un un.

~~Dispan~~ un un
un un un
un, un un
un un, e o p e
un un un
un un un
un un un

BIBLIOTECA NACIONAL

Fig. 4. BNP/E3, 14^a-66^r.

Entre todos los tipos de traducción que ejerció Pessoa, la traducción poética se destaca por el tipo de desafío que representar. El caso de la traducción poética evidencia la necesidad de conservar, justamente, como parte esencial de la forma de la obra, su música. En un documento inédito escrito en los años 30 aproximadamente, Pessoa reflexiona sobre la importancia de este elemento musical, explicando lo que pasa cuando no se logra una “buena traducción.”

Rescrevamos a *Iliada* na forma de uma chronica medieval, e será uma boa chronica medieval – mais nada. Dispamos o *Paraíso Perdido* da magia rhythmica de Milton, e será uma narrativa de fartar theologos, tedienta e fruste.

A preocupação do rhythmico infiltra-se, pois, na substancia da mesma ideação, e o que é para ser pensado rhythmicamente não é pensado como se fosse só pensado.¹⁰

(BNP/E3, 14⁴-66^r)

[Reescribamos la *Iliada* en la forma de una crónica medieval y será una buena crónica medieval – más nada. Desvistamos el *Paraíso Perdido* del ritmo mágico de Milton y será una narrativa para aburrir teólogos, tediosa y deslucida.

La preocupación del ritmo se infiltra, pues, en la sustancia misma de la ideación, y lo que es pensado rítmicamente no es pensado como si fuera solo pensado.]

Este fragmento nos hace ver justamente cómo reconocer la “forma” del original, la traducibilidad. Lograr esto es lo que le atañe al traductor verdadero.

Regresemos ahora al documento pessoano que hemos tomado como eje de nuestros comentarios. El documento termina con el párrafo siguiente:

The only interest in translations is when they are difficult, that is to say, either from one language into a widely different one, or from a very complicated poem though into a closely allied language. There is no fun in translating between, say, Spanish and Portuguese. Any one who can read one language can automatically read the other, so there seems also to be no use in translating. But to translate Shakespeare into one of the Latin languages would be an exhilarating task. I doubt whether it can be done into French; it will be difficult to do into Italian or Spanish; Portuguese, being the most pliant and complex of the Romance languages, could possibly admit the translation.

(BNP/E3, 14¹-99^r)

[El único interés que tienen las traducciones es cuando son difíciles; esto es, cuando son de una lengua a otra muy diferente, o de un poema muy complicado a una lengua de la misma familia. No es divertido traducir, digamos, del español al portugués. Cualquier persona que lea en una lengua puede, automáticamente, leer en la otra, por lo que no tiene mucho sentido traducir. Pero traducir Shakespeare a una de las lenguas latinas sería una tarea apasionante. Dudo que pueda realizarse en lengua francesa y sería difícil de hacer en la lengua italiana o española. Pero siendo el portugués la lengua más flexible y compleja de entre las lenguas romances, es muy posible que admita la traducción.]

¹⁰ La transcripción de este documento de c. 1933 ha sido realizada por la autora en colaboración con Jerónimo Pizarro. También la transcripción de 14²-55.

Después de leer lo anterior no será necesario explicar por qué no emprendió Pessoa una traducción de *El estudiante de Salamanca* al portugués. Pasar este poema al inglés era más interesante.¹¹

Con todo, resulta más interesante considerar no el *El estudiante de Salamanca*, sino las versiones pessoanas de los *Rubáiyát* de Omar Khayyám. En este caso, efectivamente, Omar parece haber trashumado, cambiado de lugar. La traducción de los *Rubáiyát* resume, mejor que otros ejemplos, la postura teórica de Pessoa sobre la acción de traducir. No sólo las traducciones de Pessoa, sino también las de FitzGerald son un ejemplo de lo porosa que puede ser la frontera entre una traducción y una recreación, o versión libre, como algunos nombran a las traducciones menos “literales”. Es justamente en este último tipo de traducciones que captamos mejor el sentido pessoano-goethiano de crecimiento y sobrevivencia de una tradición que trasciende fronteras lingüísticas y geográficas.

Pocas traducciones llegan a tener el éxito que con el tiempo obtuvieron las versiones de los *Rubáiyát* hechas por Edward FitzGerald.¹² Hay quien las considera, inclusive, parte de la literatura inglesa. Algo semejante pasa con la versión King James de la Biblia. Como nota Pessoa:

Uma tradução pode valer muito. Será preciso lembrar-lhe que a chamada Versão Autorizada da Bíblia é um dos classicos da lingua inglesa? Se essa tradução – a mais bella no mundo – não fôra tão bella quantos crentes não teriam perdido as igrejas da sua patria? Se fôr uma reles cousa no genero da *Vulgata*? Dolorosa idéa consoladora que nos assoma á mente em interrogação: quantos crentes deve a Inglaterra ao estylo da Versão Autorizada? (BNP/E3, 142-55)

[Una traducción puede valer mucho. ¿Será necesario recordar que la llamada Versión Autorizada de la Biblia es uno de los clásicos de la lengua inglesa? Si esa traducción – la más bella del mundo – no fuera tan bella, ¿cuántos creyentes no habrían perdido las iglesias de su patria? ¿Si fuera una cosa tosca del género de la *Vulgata*? Dolorosa idea consoladora que se asoma en nuestra mente: ¿cuántos creyentes le debe Inglaterra al estilo de la Versión Autorizada?]

Una traducción puede ocupar así un lugar especial en la tradición literaria, de tal manera que es vista ya como literatura “nacional”. Pessoa toma este libro “inglés” de FitzGerald y hace sus versiones portuguesas, dando vida así, en lengua portuguesa, a la “forma” de los *Rubáiyát* que originalmente vieran la luz en pluma

¹¹ Para ver los retos e interés de la traducción, ver el artículo de Jorge WIESE, “On Pessoa’s The Student of Salamanca” (2016).

¹² La fama de esta traducción, nos cuenta Gordon S. Haight, se debe en gran medida a los poetas que la descubrieron: Dante Gabriel Rossetti y Charles Swinburne. Aunque en realidad fue Charles Eliot Norton quien logró, con un artículo publicado en el *North American Review* en 1869, que el libro se popularizara en los Estados Unidos de América. Ver la introducción de Gordon S. Haight a *The Rubáiyát of Omar Khayyám* (1942). Las versiones de FitzGerald llegaron a ser tan populares que fueron objeto de serias parodias, algo que habría divertido bastante a Fernando Pessoa.

del poeta persa Omar Khayyám, y que exigían, como habría podido decir Benjamin, ser traducidas. La forma que usa FitzGerald no ignora la forma original, por muy libremente que la trate, y Pessoa la subraya en su ejemplar:

With regard to the present Translation. The original Rubáiyát (as, missing an Arabic Guttural, these *Tetrastichs* are more musically called), are independent Stanzas, consisting each of four Lines of equal, though varied, Prosody, sometimes *all* rhyming, but oftener (as here attempted) the third line suspending the Cadence by which the last atones with the former Two. Something as in the Greek Alcaic, where the third line seems to lift and suspend the Wave that falls in the last.

(KHAYYÁM, 1910: 22)

[En cuanto a la presente traducción. Los *Rubáiyát* original (como, haciendo falta el gutural Árabe, estos *tetrásticos* son más musicalmente llamados) son Estrofas independientes que consisten de cuatro Versos de prosodia igual, aunque variada; algunas veces *todos* riman, pero en la mayoría (como intentamos aquí) el tercer verso suspende la Cadencia entre el último y los primeros versos. Algo como el Alcaico Griego, en que el tercer verso parece levantarse y suspender la ola que cae en el último.]

En este ejemplar de los *Rubáiyát* (1910)¹³ Pessoa no solo subraya pasajes, como el anterior, sino que deja aflorar sus propias versiones a lo largo de las páginas. Otras tantas versiones, recreaciones y creaciones también se conservan en su archivo, o *espólio*, y en otro libro, *Omar Khayyám, The Poet* (1926), en poder de su sobrina, Manuela Nogueira. Todo este material fue cuidadosamente reunido, transcrito y publicado por Maria Aliete Galhoz en edición crítica (PESSOA, 2008).¹⁴

Galhoz destaca algunas notas manuscritas que Pessoa dejó en su ejemplar de los *Rubáiyát*. En esas notas Pessoa explica la manera en que realizó su propia traducción y deja al descubierto el conocimiento que tenía de las libertades que FitzGerald había tomado ante el texto original: “Traduzi-os, como os traduzira FitzGerald, com justa e proba improbidade” [“Los traduje como los había traducido FitzGerald, con fiel infidelidad”] (PESSOA, 2008: 137). La fidelidad es siempre más con la forma que con el contenido. Las traducciones de Pessoa nunca fueron publicadas y el ejercicio de traducir coexistió con la escritura de nuevos “rubai”, es decir, con la creación de cuadras sin un referente explícito, aunque sí inspiradas por el binomio Khayyám/FitzGerald. A este respecto, se conocen tres cuadras publicadas en la revista *Contemporânea* (3.^a serie, n.º 3).¹⁵

¹³ Libro de la Biblioteca Particular de Fernando Pessoa; se trata de una reimpresión posterior a marzo de 1928. Cf. <http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/8-296>

¹⁴ En el tercer apéndice de la edición crítica de los *Rubaiyat* (2008) de Fernando Pessoa, Maria Aliete Galhoz explica que Pessoa habría dejado algunas versiones en hojas sueltas que aparecieron en su archivo y que esas versiones habrían sido hechas a partir del libro de T. H. Weir, *Omar Khayyám, The Poet* (1926).

¹⁵ Para un estudio más profundo de Pessoa y Khayyam ver, *Aliás Pessoa* (PIZARRO 2013).

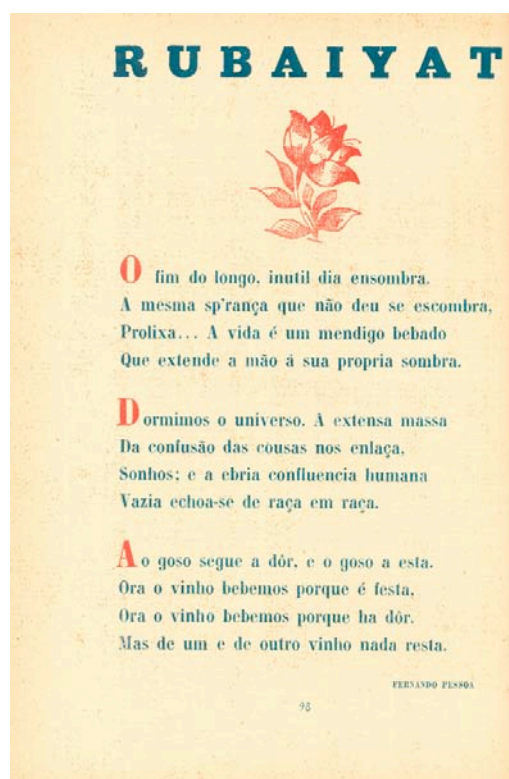


Fig. 5. *Contemporânea*, 3.^a serie, n.º 3, 1926

En su libro *Translation Studies*, Susan Bassnett cita las versiones de FitzGerald como ejemplos de traducciones libres: “It was FitzGerald who made the famous remark that it were better to have a live sparrow than a stuffed eagle. In other words, far from attempting to lead the T[arget] L[anguage] reader to the S[ource] L[anguage] original, FitzGerald’s work seeks to bring a version of the S[ource] L[anguage] text into the T[arget] L[anguage] culture as a *living entity*” (BASSETT, 2002: 76) [Fue FitzGerald quien hizo el famoso comentario de que era mejor tener un gorrión vivo que un águila embalsamada. En otras palabras, lejos de intentar llevar al lector de la Lengua Meta hacia el original en la Lengua Fuente, el trabajo de FitzGerald busca traer una versión del texto de la Lengua Fuente a la cultura de la Lengua Meta como una *entidad viviente*]. Lo que permanece de los versos de Khayyām en los de FitzGerald y más aún en los de Pessoa es un misterio reservado a pocos.¹⁶

¹⁶ Fabrizio BOSCAGLIA, en su ensayo *Fernando Pessoa and Islam*, menciona que “Pessoa reinterpreted the philosophy of this Persian author as a thought defined by pessimism and agnosticism, which situated Pessoa’s interpretation very far from the authentic Khayyām, and closer to FitzGerald” [Pessoa reinterpreto la filosofía de este autor persa como un pensamiento definido por el pesimismo y el agnosticismo, el cual situó la interpretación de Pessoa bien lejos del auténtico Khayyām y lo acercó a la de FitzGerald] (2016: 74).

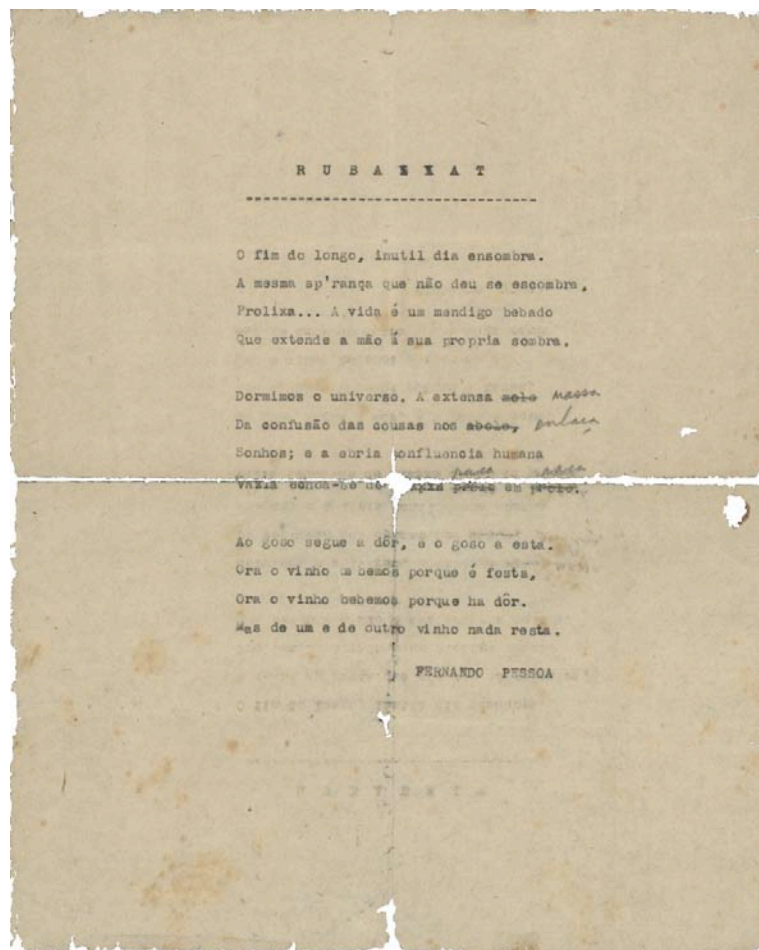


Fig. 6. BNP/E3, 45-28 y 90⁶-67.

Itamar Even-Zohar, estudioso del ámbito de los Estudios de traducción, ha llamado la atención hacia el papel central y activo que la literatura traducida puede desempeñar en la formación de un polisistema. Cuando eso pasa, refiere Zohar, la traducción desarrolla un papel como fuerza innovadora al interior del sistema y se pierden las fronteras entre lo que se entiende como escrito “original” y “traducción”. Al contrario, cuando se produce en la periferia y no el centro del sistema, la traducción adopta otro papel y tiene que ser definida de otra manera: “Seen from this point of view, translation is no longer a phenomenon whose nature and borders are given once and for all, but an activity dependent on the relations within a certain cultural system” [“Desde esta perspectiva, la traducción ya no es un fenómeno cuya naturaleza y fronteras puedan ser definitivamente dadas, sino una actividad que depende de las relaciones al interior de un sistema cultural dado”] (*apud* VENUTI, 2000: 197). Muchas veces, indica el mismo Zohar, son los mismos escritores sobresalientes de una nación o los miembros de su *avant garde* quienes producen las traducciones que serán más apreciadas (*apud* VENUTI, 2000: 193). Este fue el caso de Christoph Martin Wieland y de Johann Wolfgang von Goethe en Alemania o de Samuel Taylor Coleridge en Inglaterra, y parece ser esto

lo que Fernando Pessoa pretendía hacer en Portugal, como puede atestiguar, entre otros, su proyecto de la revista *Athena*.

Para Pessoa y en Pessoa la traducción es centro y periferia: crea en la tradición viviente de la poesía de Portugal y forma, o por lo menos así lo intentaba, vasos comunicantes entre culturas, principalmente entre Portugal e Inglaterra. Vemos así que Fernando Pessoa se inscribe (y reconoce) en la tradición de poetas-traductores que procuran perfeccionar mediante la traducción la tradición de la propia lengua, permitiendo que pase de una lengua a otra su esencia pre-babélica. El mar portugués, así como el vino (místico o no) del poeta persa son, en manos de Pessoa, poesía viva.

Bibliografía

- BARBOSA LÓPEZ, Nicolás (2016). "The Student of Salamanca an English Translation", in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 10, otoño, pp. 319-551.
- BARRETO, José (2013). "Mar Salgado: Fernando Pessoa perante uma acusação de plágio", in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 3, pp. 47-55.
- BASSNETT, Susan (2002). *Translation Studies*. Londres: Routledge. 3.ª ed.
- BOSCAGLIA, Fabrizio (2016). "Fernando Pessoa and Islam: an introductory overview with a critical edition of twelve documents", in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 9, 38-106.
- BORGES, Jorge Luis (1994). *Obras completas 1923-1949*. Brasil: Emecé, 20ª ed.
- COELHO, Jacinto do Prado (1949). *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa: Ocidente.
- DELISLE, JEAN y Judith WOODSWORTH (1995) (eds.). *Translators Through History*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- ECKERMANN (1930). *Conversations of Goethe with Eckermann*. Editado por J.K Moorhead y Traducido por John Oxenford. Londres: J. M. Dent & Sons.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (2002). *Der Brief des Lord Chandos. Erfundene Gespräche und Briefe*. Alemania: Fischer Taschenbuch Verlag.
- KHAYYÁM, Omar (1942). *The Rubáiyát of Omar Khayyám*. Rendered into English Quatrans by Edward FitzGerald (The Five Authorized Versions). Nueva York: Walter J. Black.
- KHAYYÁM, Omar (1910). *Rubáiyát of Omar Khayyám: The Astronomer-Poet of Persia Rendered into English Verse*. Translated by Edward FitzGerald. Leipzig: Bernhard Tauchnitz. Reprint 1928.
- LIND, Georg Rudolf (1970). *Teoria Poética de Fernando Pessoa*. Traducido por Margarida Losa. Porto: Inova.
- LOPES, Teresa Rita (1993) (org.). *Pessoa Inédito*. Lisboa: Livros Horizonte.
- ____ (1990) (ed.). *Pessoa por Conhecer: Textos para um Novo Mapa*. Lisboa: Estampa.
- PAZ, Octavio (1990). *Traducción: Literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 3ª ed.
- PESSOA, Fernando (2013). *Apreciações Literárias*. Editado por Pauly Ellen Bothe. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (2013). *Eu Sou Uma Antologia: 136 autores fictícios*. Edición de Jerónimo Pizarro y Patrício Ferrari. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (2008). *Rubaiyat*. Edición crítica de Maria Aliete Galhoz. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (2001). *The Selected Prose*. Translated by Richard Zenith. New York : Grove Press.

- ____ (2000). *Crítica: Ensaíos, Artigos e Entrevistas*. Editado por Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (1966) *Páginas Íntimas e de Auto Interpretação*. Edición de Georg Rudolf Lind Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- ____ (1967). *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Edición de Georg Rudolf Lind Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- PESSOA, Fernando; Rui VAZ (1994) (dir.). *Athena: Revista de Arte*. Edición facsimilada. Lisboa: Contexto, 2.^a ed.
- PIZARRO, Jerónimo (2013). *Alias Pessoa*. Valencia: Pre-textos.
- PIZARRO, Jerónimo PITTELLA, Carlos (2017). *Como Fernando Pessoa Pode Mudar a sua Vida*. Lisboa: Tinta-da-china.
- REYES, Alfonso (1993). *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de cultura Económica. Tomo XXVI.
- STEINER, George (1980). *Después de Babel: Aspectos del lenguaje y la traducción*. Traducido por Adolfo Castañón. México: Fondo de Cultura Económica, 1^a ed. en español.
- TERLINDEN, Anne (1990). *Fernando Pessoa: The Bilingual Portuguese Poet. A Critical Study Of "The Mad Fiddler"*. Bruxelles: Facultés Universitaires Saint-Louis, 1990.
- TORRE, Esteban (1994). *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Síntesis.
- VENUTI, Lawrence (2000) (ed.). *The Translation Studies Reader*. Londres: Routledge.
- VEGA, Miguel Ángel (1994). *Textos Clásicos de la teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra.
- WIESSE, Jorge (2016). "On Pessoa's *The Student of Salamanca*", in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 10, otoño, pp. 194-218.

O correspondente extraviado: cartas de amor de Fernando Pessoa

Mateus Lourenço*

Keywords

Fernando Pessoa, Ofélia Queiroz, Love letters, Confession, Irony.

Abstract

The Fernando Pessoa's letters to Ofélia instead of giving a presumable affective confession of the poet – as some of his critics have read them – ironically establish in this love correspondence the discussion about the issue of confession itself. This essay focuses on such ironic instability of the identity and writing relationship, in order to comprehend the paradox feature of this lover's discourse.

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Ofélia Queiroz, Cartas de amor, Confissão, Ironia.

Resumo

As cartas de Fernando Pessoa a Ofélia ao invés de entregarem uma presumível confissão afetiva do poeta – como quiseram ver alguns de seus críticos – produzem ironicamente nessa correspondência amorosa um retorno ao problema da confissão, tão caro ao universo pessoano. E é na irônica instabilidade da relação entre identidade e escrita, na qual exerce um papel determinante a presença do heterônimo Álvaro de Campos, que este ensaio se concentra, a fim de compreender o caráter paradoxal desse discurso amoroso.

* Universidade de São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento do Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Depois, confessar-se não é necessariamente dar-se; é dar só parte de si, e que parte nunca se sabe ao certo. Confessar-se não é muitas vezes mais que evitar dar-se.

(PESSOA in LOPES, 1990: I, 247)

*Uma nudez qualquer – espírito ou corpo
 Confrange-me: acostumei-me cedo
 Aos despimentos do meu ser,
 A fixar olhos pudicos, conscientes
 Demais. Pensar em dizer “amo-te”
 E “amo-te” só – só isto me angustia...*

(PESSOA, 1988: 89)

O estudo da correspondência de um escritor, quando a produção dessas cartas se dá no horizonte de uma escrita metaliterária, tende a adquirir importância, ora como testemunho histórico, ora como aparato para a compreensão das obras, da sua produção, das suas ideias, enfim, da literatura, em sentido amplo. Mas se o caso for o estudo de cartas íntimas e, maior agravante, de amor, então a impressão será a de que a crítica incorre, inadvertidamente, no esquecimento daquela máxima adotada por Paul Valéry na biografia bastante sugestiva que traça de Degas: “o que me interessa não é sempre o que me importa” (VALÉRY, 2012: 17). E esquecê-la é não ter mais clara a divisa que separa o que seja afã por conhecer tudo quanto se pode da pessoa do artista, daquilo que é procura sem termo por compreender sua arte, que não estará contida nas contingências da sua história pessoal.

Sem essa distinção necessária, arrisca-se a procurar nas cartas o ponto de partida para chegar a presumir relações de causa e efeito a partir de fatos inteiramente externos à forma, à semelhança da leitura predisposta a uma interpretação imprecisamente biográfica. E a imprecisão vem, nesses casos, em grande parte, não somente por causa de tentar relacionar pontos pertinentes da *biografia* do escritor às suas criações, mas da adoção irrestrita dos dados biográficos como explicação da literatura. Assim, quando sequer se esboça um esforço de discernir o trabalho de transfiguração artística que atua sobre a história pessoal do escritor, as cartas se tornam material de prova para hipóteses de leitura que se sobrepõem e, no limite, dispensam as determinações próprias à obra.

O exemplo das correspondências de Franz Kafka, nesse sentido, será um dos mais representativos, por terem sido elas, ao lado de seus diários e outros textos não-ficcionais, a base para a construção daquilo que Milan Kundera chamou de “kafkologia” (KUNDERA, 1996: 37-53). Com esse termo, Kundera se refere a toda uma linha de exegese dos textos ficcionais kafkianos, iniciada por Max Brod, amigo, editor e biógrafo de Kafka, a qual se distancia dos próprios textos para os encerrar em esquemas interpretativos que pouco têm a ver com as questões de ordem ficcional, isto é, com a subversão irremediável das convenções narrativas

que a escrita de Kafka configura. Nesse sentido, mesmo uma leitura repleta de sugestões críticas e inferências instigantes como a que Elias Canetti faz das cartas de Kafka a Felice Bauer (CANETTI, 2011: 84-189) tende a se concentrar na dimensão memorialística delas, sem se furtar a comentar detidamente os episódios ali relatados, elaborando a partir daí um retrato afetivo do escritor. Muito embora Canetti conceda uma relativa autonomia de sentido a essas cartas (situando-as naquela mesma espécie dos “relatos de vida” de Pascal, Kierkegaard e Doistoévski), em mais de uma ocasião ele toma esses mesmos relatos autobiográficos de Kafka como pressupostos, ou mais do que isso, como evidências para a interpretação de outros textos kafkianos¹. Canetti não considera com desdém crítico tais cartas, pelo contrário, ele as acompanha com atenção e argúcia, mas afinal as faz deslizar para uma frágil relação de causa e efeito com a criação dos romances e novelas de Kafka.

É evidente que não se negará a nota de exceção, quanto a sua pertinência crítica, para cartas como, por exemplo, as de Gustave Flaubert a Louise Colet, que compõem um longo acompanhamento da memória e da consciência artística do escritor. Fluxo de reflexão mantido por meio do e em meio ao discurso amoroso. Quando, no entanto, não vem à tona nas cartas o diálogo sobre a literatura, quando nelas não se discutem as ideias artísticas do autor, quando nelas sequer se esboça a discussão de sua própria escrita, nem da escrita de outros, enfim, quando nelas a literatura, ao menos como tema, é uma evidente ausência, então seria oportuno retomar o exame que a si mesmo impunha Valéry.

Não raro, a ideia despertada pela leitura inicial das cartas de Fernando Pessoa a Ofélia Queiroz é esta mesma: a afirmação conclusiva da impossibilidade de nelas haver algo que ultrapasse o limite de um interesse sem importância. Pois nada, ou muito pouco, as faria se destacar do fundo dos acidentes pessoais menos ficcionais, tanto por si quanto pelos assuntos de que tratam. Desse modo, não restaria senão a condição intrigante de terem estas cartas sido escritas pelo mesmo indivíduo empírico a quem se devem aquelas tantas outras individualidades poéticas, a que chamamos autores fictícios ou heterônimos. A reação da crítica à publicação dessas cartas de Pessoa, em boa parte, mesmo entre aquela de perspectiva biográfica, pode ser descrita, então, como a tentativa de dar razões plausíveis para a aparente falta, com que ali se depara, do que seja a marca de Pessoa, aquela feição multiplicada, mas singular, que torna possível formar a imagem constelada de suas criações.

¹ Veja-se, como exemplo significativo dessa operação, o paralelo que ele estabelece entre o noivado, e o posterior rompimento, de Kafka com Felice Bauer e a escrita d’*O Processo*: “É possível comprovar que o teor emocional dos dois acontecimentos passou diretamente a deixar seus vestígios no *Processo*, cuja redação Kafka iniciou em agosto. Logo no primeiro capítulo, o noivado converte-se na detenção, ao passo que o “tribunal” ressurgiu no último, sob a forma da execução” (CANETTI, 2011: 136)

Para David Mourão-Ferreira, a alternativa foi ler nelas, não a execução de uma ficção de menor qualidade, mas a deliberada oposição a qualquer conotação literária, espécie de contraprova ao profundo sentido de ficcionalidade de sua poesia. Assim o afirma no posfácio às cartas: “como anti-ficções, como documentos de evidente e maciça autenticidade é que não deixa de ser plausível que ele tenha desejado conservá-las” (MOURÃO-FERREIRA, 1994: 184). Bastante semelhante a essa posição é a confiança integral que o poeta Carlos Queiroz, sobrinho de Ofélia, deposita “na evidente espontaneidade dessas cartas”, em que “não se encontra um vestígio de premeditação formal, de voluntária intelectualidade” (*apud* MOURÃO-FERREIRA, 1994: 192). Para ambos, assim, o fato de não poderem encontrar nas cartas o artista Pessoa, ao contrário de causar desapontamento, como se poderia supor, reverte-se em mérito de uma espécie não-estética, uma expressão da ordem do sincero, ou, como não se deixa esquecer Mourão-Ferreira, do aproximadamente sincero com que muito a propósito teria desejado Pessoa completar sua figura.

Se as cartas suscitam para Mourão-Ferreira a impressão de não haver “outros textos de Fernando Pessoa em que sentimentalmente ele se mostre [...] tão quase ‘despido’ ou tão sumariamente ‘vestido’”, ao mesmo tempo em que dão a imagem improvável de “nudez intelectual” (MOURÃO-FERREIRA, 1994: 182) do poeta, e se, precisamente dessa separação, provém o valor maior das cartas, então sua constatação é semelhante, mas a conclusão oposta à de Eduardo Lourenço. Para este, as cartas se afastam de tal maneira, quase em absoluto, do que caracteriza a poesia de Pessoa, ao ponto de não restar da leitura delas senão certo sentimento de frustração. Pois ao passo que está “Pessoa, desta vez nu e sem máscara, na medida em que o podemos conceber como oposto do que desde a infância o elegeu” (LOURENÇO, 2013: 12), não há nas cartas reconhecimento possível daquele “fulgor inteligente que distinguiu Pessoa e que aqui brilha [...] por uma espécie de ‘frieza’, ou reticência afetiva que desde o início se manifesta, como se o demônio da dúvida ou a sua hiperconsciência de si e de tudo cavassem um abismo impossível de atravessar entre ele e o outro” (LOURENÇO, 2013: 13). O quanto nelas não se reconhece de tal fulgor, não é questão de somenos, retenhamo-la neste ponto para retomá-la posteriormente.

Por enquanto, e em suma, significativo é que, para Lourenço, essas cartas não alcancem uma dimensão estética, dado que as suas frases, em obediência estrita à função comunicativa entre seus correspondentes, não “as elevam acima de si mesmas”, como a outras exemplares cartas de amor o fazem. Entretanto, segundo o crítico, elas têm ainda procedência naquela constatação dolorosa da poesia de Pessoa, mas ironicamente dolorosa, de que a vida, que atende também por realidade, não é senão ficção. Essa combinação da forma apenas comunicativa, que lança as cartas para fora do âmbito literário, com uma atitude interna a elas que ecoa, da poesia de Pessoa, uma muito particular concepção da realidade, implica vê-las muito menos como espaço de criação do que como indício de que

sua biografia funciona como reflexo da obra, ou de que a obra, afinal, pode explicar as relações pessoais do escritor. Assim, lemos essas cartas como expressão ainda essencialmente pessoana, mas complicadamente próxima à confissão, claro, a confissão nada comum da renúncia do real em favor da ficção. Em todo caso, como se aqui o pensamento de Pessoa se mostrasse em pura evidência, porque podendo prescindir da forma literária.

A armadilha está em esquecer que, tratando-se do paradoxo pessoano, estar sem máscara é ainda uma outra máscara, mais esquiva. Não que à sensibilidade crítica de Eduardo Lourenço tenha faltado essa precaução, pelo contrário, ele alude em mais de um momento aos mitos pessoanos que escorrem para dentro da realidade dessas correspondências; assim como, embora tratando não propriamente das cartas, não deixou também de apontar para a ambiguidade inerente à noção de confissão em Pessoa, afirmando que: “a questão da verdade afetiva, sentimental e erótica de Pessoa complica-se ou é inseparável da própria questão de Literatura” (LOURENÇO, 1993: 78). Ocorre que, para Lourenço, quanto às cartas de Pessoa à Ofélia, tal questão da verdade pode até ser inseparável da Literatura, mas não é ainda Literatura.

No entanto, a respeito da prosa epistolar de Pessoa, não apenas a que se denomina de amor, não se pode deixar de considerar, como indica Caio Gagliardi, o rendimento interpretativo derivado de uma alteração de perspectiva sobre “esses documentos em prosa, se deixados de serem lidos como testamentos, e passarem a ser interpretados como parte constituinte da obra” (GAGLIARDI, 2004: 145).² Essa outra orientação, da qual também se aproximam Leyla PERRONE-MOISÉS (2000: 175-183) e José GIL (2010: 47-63), de diferentes maneiras, eleva a importância da construção ficcional da correspondência de Pessoa, em parte devido à sua condição particular resultante do choque com a significação factual que se presume inseparável das cartas, em parte pelo próprio valor estético delas, que, não sendo unânime, nem por isso deve ser recusado de antemão.

Aqui, a abertura que nos reenvia, em tempo, à literatura de Pessoa, aponta para dois sentidos, que se entrecruzam: o primeiro deles referente à compreensão dessas cartas como gênero limite, em oscilação permanente entre a finalidade comunicativa direta e a potencialidade estética da escrita; o segundo, indicando a ironia fundamental à qual Pessoa dá forma e que, no interior das cartas de amor, ambiente por princípio mais avesso a ela, entra em atrito com as convenções não apenas das cartas, mas de todo discurso amoroso, pondo em relevo um ponto sensível da concepção irônica de Pessoa. Propor o estudo das cartas não se trata, pois, de desvio às questões centrais que informam a arte de Fernando Pessoa, pelo

² Neste ensaio, Gagliardi refere-se particularmente a cartas em que Pessoa examina sua própria obra, como aquela na qual, muito mais performática do que confessionalmente, exprime sua recusa ao Interseccionismo. Contudo, acredito ser possível, com cuidado, estender a mesma proposição às cartas de amor do poeta.

contrário, até porque sua correspondência não está fora do domínio literário, pelo menos não da maneira inofensiva como se poderia supor.³

*

“Tenho passado muito aborrecido por todas as razões que calcula. Até, para tudo ser desagradável, há duas noites que não durmo, pois a angina dá uma saliva constante, e acontece-me esta coisa muito estúpida — eu ter que estar a cuspir de dois em dois minutos, o que não me deixa sossegar” (PESSOA, 2013: 50; carta de 18-3-1920). Ao ler um trecho como esse, ou: “Olha, Ophelinha: não haverá maneira, lugar e hora de a gente se encontrar um dia qualquer de modo a poder falar um pouco mais do que o quarto de hora que se leva de caminho do Corpo Santo até casa da tua irmã?” (PESSOA, 2013: 67; carta de 25-3-1920), dentre outros semelhantes, comunicando com minúcia o estado de saúde ou acertando endereços e horários de encontro, será difícil não aceitar a muito corrente constatação da banalidade formal e temática ostensiva das cartas de Fernando Pessoa a Ofélia. Dispensando assim qualquer atenção crítica maior, para além da informação biográfica, como é o caso, por exemplo, da observação categórica feita por José Augusto Seabra: “Data deste ano [1920] a única ligação amorosa conhecida de Pessoa, com uma empregada de escritório, Ofélia, a quem escreve banais cartas de namoro” (SEABRA, 1974: 188)⁴. Mas o que se mostra muito óbvio, quanto a Pessoa, contém muitas vezes, e insidiosamente, o seu reverso.

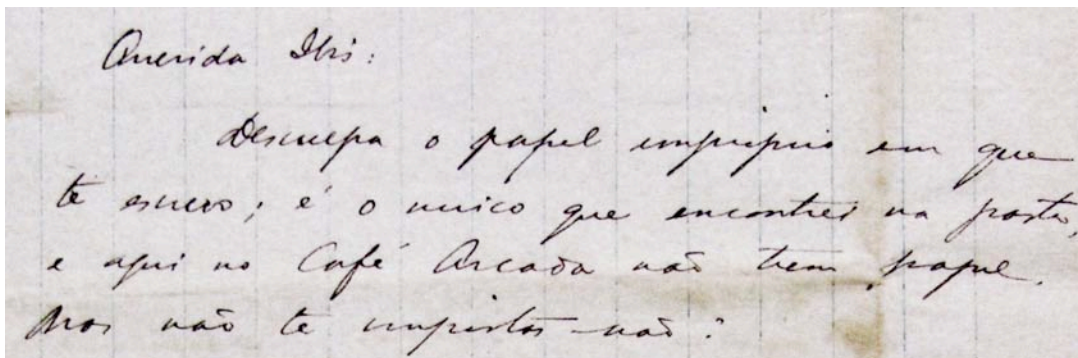


Fig. 1. Carta de 31-7-1920 (pormenor).

³ Sobre a correspondência de Fernando Pessoa e Ofélia Queiroz muito se tem escrito e sob perspectivas as mais diversas, das quais aqui destacamos, dentre os ensaios mais recentes e sugestivos, “Together at last: Reading the Love Letters of Ophelia Queiroz and Fernando Pessoa” (2007), de Anna KLOBUCKA, e “Ophelia’s lovers” (2013), de George MONTEIRO.

⁴ Apesar desse comentário de Seabra, é preciso que se lhe faça justiça, pois foi ele certamente um dos primeiros leitores destas cartas de Pessoa a reconhecer nelas uma indissociabilidade, ou melhor, a dependência entre aquilo que costuma ser considerado o caráter banal das cartas e a assunção radical, constante e explícita do fingimento como forma de expressão (SEABRA, 1988: 63-79).

Em primeiro lugar, essa impressão excessiva trivialidade ou normalidade não estaria efetivamente em grande desacordo com os modelos clássicos do gênero epistolar em seu estilo familiar, em que, à parte os conselhos em favor de uma elegância da linguagem, acima de tudo se busca uma expressão com simplicidade, de “pés no chão”, sem afetações retóricas ou uso desmedido de imagens: um “descuido cuidadoso” [*negligentia diligens*], na definição da escrita epistolar de Erasmo de Rotterdam (*apud* TIN, 2005: 76). Um descuido, inclusive, do suporte da escrita, que não hesita em se autodeclarar: “Desculpa o papel impróprio em que te escrevo; é o único que encontrei na pasta, e aqui no Café Arcada não têm papel. Mas não te importas não?” (PESSOA, 2013: 176; carta de 31-7-1920; Fig. 1).⁵ Essas regras de moderação aspiram ao efeito de naturalidade próximo ao da conversação, na qual as cartas, definidas como diálogo entre ausentes, espelham-se. Comparem-se então esses preceitos com o que escreve Pessoa em uma das cartas: “Não me conformo com a ideia de escrever; queria falar-te, ter-te sempre ao pé de mim, não ser necessário mandar-te cartas. As cartas são sinais de separação – sinais, pelo menos, pela necessidade de as escrevermos, de que estamos afastados” (PESSOA, 2013: 63; carta de 23-3-1920). Decerto não é por acaso que a correspondência atua como substituto precário à conversa, como imagem escrita da presença que simultaneamente denuncia a ausência do outro. Também certa coloquialidade do tom, a expressão clara e sem qualquer grandiloquência que se encontram em parte dessas cartas, não causariam maior impressão se compreendidos a partir das convenções do gênero, na medida em que estão conforme o fundamental da escrita epistolar, sobretudo em relação à adequação da expressão ao destinatário explícito. Para perceber que a escrita de Pessoa se adapta conforme o destinatário, procurando em cada carta o que lhe parece a mais adequada entonação, bastaria que se comparasse, por exemplo, o modo variado de Pessoa dar notícias de si, ora a sua tia Anica (D. Ana Luísa Pinheiro Nogueira), ora a seu amigo e poeta Armando Côrtes-Rodrigues, em cartas datadas, respectivamente, de 24 de junho de e 4 de setembro de 1916 (PESSOA, 1999: 216-223); ou, ainda, para efeito de maior contraste, reler a carta de Pessoa ao diretor do jornal *O Heraldo*, na qual quem fala é outro Pessoa, não mais aquele familiar

⁵ Não se pode deixar de notar que o registro utilizado por Pessoa aqui, situando a escrita no espaço da comunicação improvisada e imediata, é muito semelhante àquele da “Carta sobre a gênese dos heterônimos”, como ficou conhecida a carta que ele enviou a Adolfo Casais Monteiro em 13 de janeiro de 1935. Recordemos, por exemplo, o seu primeiro parágrafo: “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” (PESSOA: 1998, 251). É significativo, aliás, que essa imagem de descuido criada por Pessoa não se dê apenas na escrita da carta, mas também no relato do “dia triunfal”, em que o poeta cria com detalhes uma cena sob medida para a escrita imprevista e quase instintiva da qual, segundo o seu relato, nascem os heterônimos.

companheiro de letras ou o sobrinho que pede notícias dos parentes, mas o teórico erudito do Sensacionismo (PESSOA, 1999: 224-227; sem data).⁶

Mas a alegação da banalidade das cartas de Pessoa a Ofélia não virá possivelmente pela frequência com que ali se encontram informações cotidianas comunicadas num estilo telegráfico com elas condizente. Tal alegação virá, antes, por aquelas cartas nas quais proliferam os diminutivos, os apelidos, as repetições e supressões de sílabas, bem como outras derivações de palavras, enfim, elementos que imitam a linguagem infantil, ou antes tornam a linguagem infantilizada. Dessas “cartas inimagináveis para quem já era o poeta de ‘Ode Marítima’”, segundo a expressão com algum espanto de Eduardo Laurenço, o exemplo máximo é este:

Bebezinho do Nininho-ninho
Oh!

Venho só quevê pã dizê ó Bebezinho
que gotei da catinha dela. Oh!
E também tive muita pena de não
tá ó pé do Bebê pã le dá jinhos.
Oh! O Nininho é pequinininho!
Hoje o Nininho não vai a Belém
porque, como não sabia s’havia carros,
combinou tá aqui às seis óas.
Amanhã, a não sê qu’o Nininho
não possa é que sai daqui pelas
cinco e meia (isto é a meia das
cinco e meia).
Amanhã o Bebê espera pelo
Nininho, sim? Em Belém, sim? Sim?
Jinhos, jinhos e mais jinhos

31/5/1920.

Fernando

(PESSOA, 2013: 135-6)

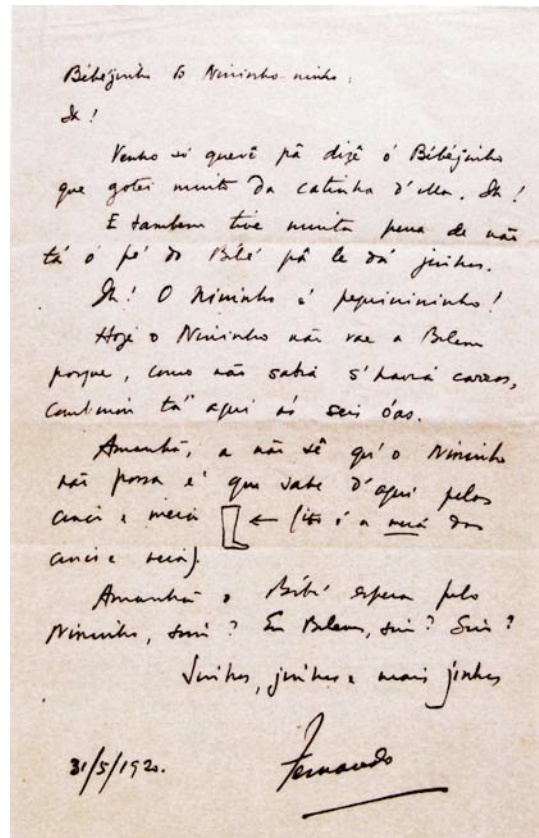


Fig. 2. Carta de 31-5-1920.

A essa prosa diminutiva (acrescida do detalhe de haver no manuscrito o desenho de uma meia – a peça de roupa – referida por Pessoa nos parênteses) recorrerão sempre que necessário os que quiserem comprovar a iniludível banalidade ou o pieguismo, notado até por Ofélia, dessas cartas. E assim elas funcionam praticamente como suporte concreto para o famoso poema de Álvaro

⁶ Cf. Pessoa, Fernando. *Sensacionismo e outros ismos*. Ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009, pp. 395-7.

de Campos cujo tema é precisamente o ridículo inerente às cartas de amor (PESSOA, 2007: 497-498), numa associação que se tornou, aliás, lugar-comum nas leituras a respeito dessas cartas. Mas, como observa Perrone-Moisés (2000: 178), não raro tal comparação se vale apenas de uma parte do poema, deixando de fora o movimento de inversão de sentido formulado nos versos seguintes: “Mas, afinal, | Só as criaturas que nunca escreveram | Cartas de amor | É que são | Ridículas” (PESSOA, 2007: 497). Afinal, o ridículo do discurso amoroso só de fora é que é ridículo, quando por dentro torna-se sublimação, concordando assim com Barthes, para quem, “no terreno amoroso, a futilidade não é uma ‘fraqueza’ ou um ‘ridículo’: ela é um signo forte: quanto mais fútil, mais isso significa e mais se afirma como força” (BARTHES, 1981: 72). Porém, sem aceitar como satisfatório esse argumento de inocência, mais de um crítico se perguntou quão banal seria de fato essa, pelo menos parcial, banalidade das cartas.

Ao fingimento epistolar de Pessoa, o escritor Antonio Tabucchi alude desde o título de seu ensaio: “Um Fausto manga-de-alpaca: as ‘cartas de amor’ de Pessoa”, com as aspas indicando uma relativização da denominação comumente dada a essas cartas, não porque ele desconfie que elas não se enquadram no subgênero da epistolografia amorosa, mas porque defende haver nelas uma intencionalidade ficcional que rompe com a aparente transparência delas: “O sentimentalismo mais vulgar, de tão impecável mau gosto e tão inapelavelmente ‘normal’, confere a estas cartas uma ‘obviedade’ demasiado óbvia para ser óbvia de verdade” (TABUCCHI, 1984: 54). Ressalvado algum exagero da falta de matizes nessa descrição das cartas, importa-nos a indução de Tabucchi ao caráter ficcional delas, distanciado de qualquer sentido confessional, a não ser pela confissão negativa de que a sua realidade não é senão a literatura. Para Tabucchi, o Fernando Pessoa dessas cartas, empregado de escritórios, amante comum, envolvido em enredos bem pouco aventureiros, compõe um personagem ortônimo de fingida banalidade, que mal esconde a ausência fundamental do “eu”, um sujeito a quem, todavia, Ofélia sentidamente escreveu com frequência quase diária.

Por um raciocínio até certo ponto semelhante ao de Tabucchi, José Gil, resumindo as qualidades negativas encontradas nas cartas, inclusive as de Ofélia, põe em causa a própria adequação delas ao que seria uma expressividade típica das cartas de amor: “O caráter trivial, corriqueiro, insignificamente objetivo do que aí se relata; a escrita afetiva limitadíssima e repetitiva de um e de outro esgotam imediatamente, quer dizer, em duas cartas talvez – o leque da expressividade amorosa” (GIL, 2010: 47). Mas isso não porque leia o ridículo das cartas de forma literal. Para Gil, essa condição da escrita funciona, da parte de Pessoa, como um mecanismo de defesa ante a exigência de sinceridade ética da parte de Ofélia, muito distante da ideia de sinceridade metafísica, do problema da representação artística, com que se preocupa Pessoa. A banalidade seria então papel desempenhado desde o início por Pessoa como efeito da aceitação das regras postas pelas cartas de

Ofélia, que pressupõe e solicita uma escrita de completa aderência aos sentimentos, que anela e acredita alcançar a expressão e o conhecimento irrestrito de si e do outro, sem qualquer oposição entre o fingimento comum e o fingimento poético, porque seriam entendidos, ambos, meramente como mentira.

Como se percebe, a esse acordo, que é mesmo um jogo, no entendimento de Gil, Pessoa não poderia conformar passivamente sua escrita sem que nisso colidisse com suas ideias poéticas. E ter Pessoa realmente se preocupado em encontrar uma alternativa nesse jogo que não rompesse com seu sistema literário é já sinal de que essas cartas têm mais do que uma dimensão comunicativa. Para José Gil, essa resposta de Pessoa tem por força de modificar o próprio estatuto da realidade, a fim de preservar a sua escrita:

Como aceder a esta torção de 180º que Ofélia exige de sua escrita? De uma só maneira: imprimindo também uma torção inversa à realidade, fazendo desta o plano dos acontecimentos verdadeiros e dos comportamentos sinceros que exclui as palavras. O que constitui em Fernando Pessoa, como sabemos, um fingimento único, excepcional, impossível, uma simples mentira.

(GIL, 2010: 51)

O paradoxo maior, apontado pelo crítico, deve-se ao fato de que essa exclusão da escrita do plano da realidade se afirma pela própria escrita, sendo simultâneos a assinatura e o rompimento do contrato. Dessa complicada compensação dá mostra a recorrência e o modo com que aparecem, na primeira das cartas de Pessoa, os termos ligados à sinceridade e ao fingimento, considerados em sua radical oposição à conotação incomum que a eles dá sua poesia:

Para me mostrar o seu desprezo, ou, pelo menos, a sua indiferença *real*, não era preciso o *disfarce* transparente de um discurso tão comprido, nem da série de “razões” tão pouco *sinceras* como convincentes, que me escreveu [...] A Ophelinha pode preferir quem quiser: não tem obrigação — creio eu — de amar-me, nem, realmente necessidade (a não ser que queira divertir-se) de *fingir* que me ama. Quem ama *verdadeiramente* não escreve cartas que parecem requerimentos de advogado. O amor não estuda tanto as coisas, nem trata os outros como réus que é preciso “entalar”. Porque não é *franca* para comigo? Que empenho tem em fazer sofrer quem não lhe fez mal — nem a si, nem a ninguém —, a quem tem por peso e dor bastante a própria vida isolada e triste, e não precisa de que lha venham acrescentar criando-lhe esperanças *falsas*, mostrando-lhe afeições *fingidas*, e isto sem que se perceba com que interesse, mesmo de divertimento, ou com que proveito, mesmo de troca. [...] Aí fica o “documento escrito” que me pede. Reconhece a minha assinatura o tabelião Eugénio Silva.

(PESSOA, 2013: 45; carta de 1-3-1920; grifos meus)

Ao mesmo tempo, note-se que é preciso modular a afirmação de José Gil quanto à recusa da escrita que a seu ver Pessoa aqui expressaria, pois se trata menos de uma recusa integral da possibilidade de haver verdade na escrita do que da necessária condição de conformidade do sentimento com a sua forma, caso se

queira crível a sua verdade. O tom de sarcasmo que percorre toda a carta e se condensa ao final se dirige portanto à falta de verdade formal aferida por Pessoa na carta de Ofélia, sem com isso poder se sustentar a rigor uma ficção de abandono da escrita em favor da realidade. A ideia da escrita como problema decerto atravessa as cartas de Pessoa: tanto contraposta ao desejo do encontro, da comunicação presencial (“Não te admires de certo laconismo nas minhas cartas. As cartas são para as pessoas a quem não interessa mais falar: para essas escrevo de boa vontade”) (PESSOA, 2013: 60; carta de 23-3-1920), quanto em formulações fatalistas (“Não sei escrever cartas grandes. Escrevo tanto por obrigação e por maldição, que chego a ter horror a escrever para qualquer fim útil ou agradável”) (PESSOA, 2013: 205; carta de 14-9-1929). E, apesar disso, Pessoa declara contentamento em receber as cartas e em vários momentos pede que Ofélia não lhas deixe de escrever, estabelecendo uma afirmação do plano da escrita oposta a sua própria relação com este mesmo plano: “Ao meu exílio, que sou eu mesmo, a sua carta chegou como uma alegria lá de casa, e sou eu que tenho que agradecer, pequenina” (PESSOA, 2013: 203; carta de 11-9-1929; ver também a carta de 9-10-1929).

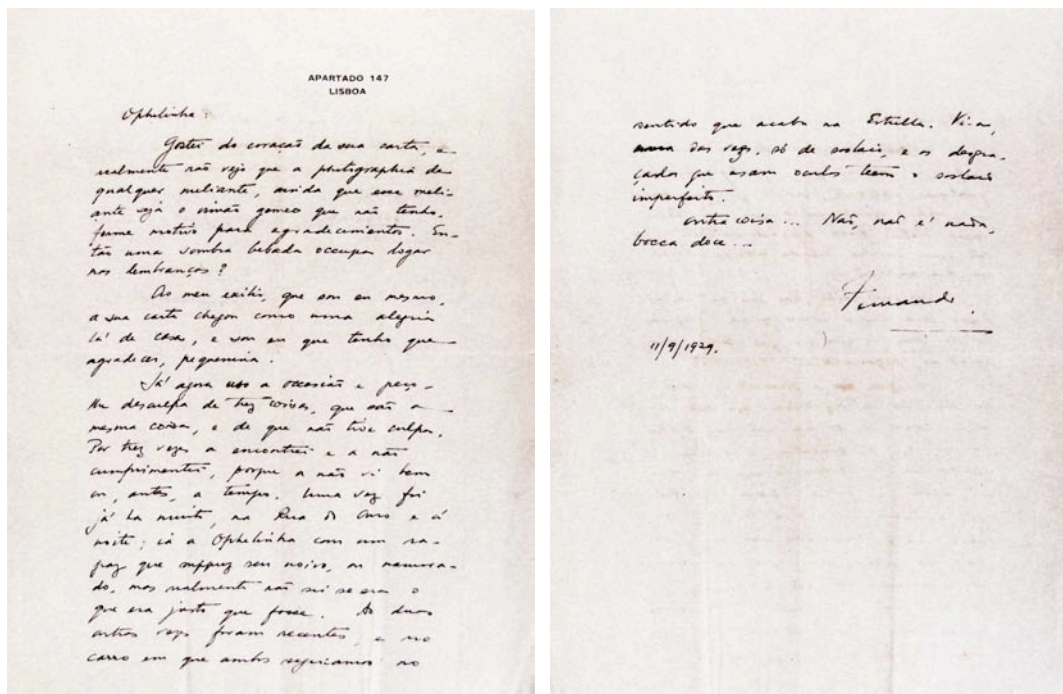


Fig. 3. Carta de 11-9-1929.

Nesse diálogo em desequilíbrio, portanto, Pessoa parece querer reduzir ao máximo a sua participação, fazendo com que a correspondência se torne gradativamente um monólogo de Ofélia, sobretudo na segunda fase do namoro que, após quase

nove anos de intervalo, é reatado em fins de 1929⁷. Assim, considerando ainda a proposição de José Gil, será justo afirmar que ele sabe retirar com inteligência essa correspondência de um plano inocentemente documental, ao ler tais cartas como *máquina de amor*, isto é, como esse complexo mecanismo de compensação pelo qual Pessoa, fingindo uma confiança estrita na realidade, encontraria um modo de escapar às mentiras de escrever (o que quer dizer, à sinceridade convencional das cartas). Entretanto, há momentos em que o apego de José Gil a seu sistema interpretativo o leva ainda a restringir, talvez de forma excessiva, os sentidos dos textos.

Retornando à questão do estilo da escrita pessoana nestas cartas, tanto Antonio Tabucchi como José Gil, embora em termos diferentes, ao recusarem o sentido apenas literal delas, realizam uma interpretação dessa banalidade que pode ser descrita como ironicamente determinada, na medida em que a escrita de Pessoa compõe ali uma cena nada accidental do banal. Máscara com que Pessoa procuraria um espelhamento da prosa sincera, de uma sinceridade sem sentido estético, numa tentativa frustrada que Gil chama de “devir-estilo-de-Ofélia” (GIL, 2010: 55)⁸, mas sem que Pessoa mostre em momento nenhum o seu distanciamento real a essa sinceridade. Ironia assim em um sentido específico, que era para o próprio Pessoa,

[...] não o dizer piadas, como se crê nos cafés e nas redacções, mas o dizer uma coisa para dizer o contrário. A essência da ironia consiste em não se poder descobrir o segundo sentido do texto por nenhuma palavra dele, deduzindo-se porém esse segundo sentido do facto de ser impossível dever o texto dizer aquilo que diz.

(PESSOA, 1980: 159)

⁷ E, de fato, se observamos o conjunto das correspondências, fica evidente a ausência cada vez maior de Pessoa nesta segunda fase, na qual ele escreve apenas doze cartas – a última delas em janeiro de 1930 –, número muito menor do que as cerca de 130 enviadas por Ofélia entre 1929 e meados de 1931.

⁸ Aqui, uma pequena correção: ao citar como exemplo desse processo uma carta de 18-3-1920 (PESSOA, 2013: 51) em que Pessoa, após descrever com certo rigor clínico sua doença de garganta, escreve “Notar que esta carta vai escrita no mesmo estilo da sua [...]”, José Gil toma este trecho como indício da referida replicação de toda a escrita epistolar de Ofélia, e explica: “[no mesmo estilo da sua...] – quer dizer, em português tosco, estropiado, indigente e tantas vezes incorreto” (GIL, 2010: 55). Entretanto, o restante da carta deixa claro que não é disso que se trata. Quando Pessoa diz escrever no mesmo estilo do de Ofélia, assim o faz “[...] por o Osório estar aqui ao pé da cama, de onde eu estou escrevendo, e naturalmente repara de vez em quando para o que eu escrevo” (PESSOA, 2013: 51). Por isso escreve a ela com uma formalidade estranha e quase nula de expressões afetuosas, como também tivera de escrever Ofélia, este sim o estilo a que Pessoa se refere: “não repares de em cima ir Sr. Pessoa quando devia ir não *meu* Fernandinho mas ao menos querido Fernandinho” (PESSOA, 2013: 50; carta de 18-3-1920).

Por essa definição, próxima à origem clássica do conceito⁹, a citada carta inaugural da correspondência com Ofélia pode passar a ser lida como peça de irreprimível ironia, na qual toda a insistência por verdade na escrita tem por reverso a consciência de sua essencial inverdade. Assim também outras cartas passam de simples documentos de comunicação cotidiana a momentos irônicos aos quais não falta, em casos específicos, um laivo de crueldade, se se pensa em Ofélia, sua destinatária empírica, como leitora apenas do primeiro e externo sentido da ironia:

Olha, Bebezinho... Nas tuas promessas pede uma coisa, que em tempos me pareceu duvidosa, por causa da minha fraca sorte, mas agora me parece mais, muito mais possível. Pede que o snr. Crosse acerte no alvo de um dos prémios grandes — um dos prémios de mil libras a que concorreu. Não calculas a importância que para nós ambos teria se isso acontecesse! [...] Ah, se isso acontecesse, amorzinho, e fosse num dos concursos grandes (mil libras, e não trezentas só, que não adiantava nada)! Tu compreendes?

(PESSOA, 2013: 61; carta de 22-3-1920)

Condicionar o casamento à premiação possível, mas incerta, em concursos ingleses de charadas e afins, sob intermédio de um pseudônimo, parece significar, muito mais do que uma resolução próxima e positiva à promessa de matrimônio, o contrário disso: a improbabilidade de qualquer cumprimento da promessa.

Um problema: mantida essa leitura, em que a ironia se pode diferenciar da mistificação ou da simples mentira? Em um primeiro momento, são claras as semelhanças entre os elementos que as definem: tanto uma quanto outra manifestam uma dissociação da expressão, entre o que se diz e o que não se diz; e, isto que não se diz, em ambas, apenas por referências externas ao texto é que se pode depreender. Apesar disso, as diferenças são fundamentais: na mentira, o segundo sentido, não aparente, representa uma ameaça ao primeiro, dependendo o logro pretendido por este da supressão e do não descobrimento daquele, ou, mais precisamente, podemos afirmar que a mentira se identifica com o próprio sentido aparente, pois o que não está na superfície de seu enunciado não faz parte de sua substância, é a sua anulação. Por outro lado, em oposição à mentira, a essência da ironia é este conter em si a ambivalência de sentidos e, sem dissolução, conservar neles a contradição; em outras palavras, a ironia não pode ser desmentida, porque aquele outro sentido que está ausente de sua expressão, ao ser deduzido, não a desmente, mas a confirma. Há ainda entre estas noções outra diferença relativamente a quem as diz, algo que é acidental na mentira e imprescindível na ironia, trata-se do distanciamento, da não aderência do sujeito ao que ele próprio

⁹ Ao menos quanto à interpretação que dela faz Kierkegaard a partir de Sócrates: “O que havia nele de externo apontava sempre para algo diferente e oposto. [...] O dito por Sócrates significava algo diferente. O externo não estava em unidade harmônica com o interno” (KIERKEGAARD, 2006: 83).

enuncia, ou na formulação de Pessoa: “aquilo a que os ingleses chamam *detachment* – o poder de afastar-se de si mesmo, de dividir-se em dois” (PESSOA, 1980: 159).

A própria ideia de mentira, entretanto, não encontra um sentido estável na obra de Pessoa. De um heterônimo a outro, ou mesmo em textos diferentes sob uma única assinatura, as ideias se afastam, divergem e deliberadamente se contradizem. Um jogo de múltiplas refrações que é, afinal, um dos traços mais elementares da escrita irônica pessoana. De tal modo que a separação acima delineada entre as noções de ironia e mentira pode ser posta em questão a partir de seus textos heteronímicos, sobretudo naqueles em que se percebe uma definição irônica da mentira (numa inversão semelhante àquela que Pessoa tantas vezes opera com o fingimento), que anula o sentido ético negativo que ela comumente carrega. Vem a propósito um trecho do *Livro do Desassossego*, em que, justamente, a mentira se reverte em expressão autêntica da alma humana: “Menti? Não, compreendi. Que a mentira [...] é tão-somente a noção da existência real dos outros e da necessidade de conformar a essa existência a nossa, que se não pode conformar a ela. A mentira é simplesmente a linguagem ideal da alma” (PESSOA, 2006: 261-2). Nessa acepção, mentir torna-se condição inerente das palavras. Ela é efeito da consciência permanente de que a expressão nunca está a expressar tudo: “Confessa, sim; mas confessa o que não sentes. [...] Mente a ti próprio antes de dizeres essa verdade. Expressar é sempre errar. Sê consciente: exprimir seja, para ti, mentir” (PESSOA, 2006: 328). E nesse sentido não é a mentira ainda sinônima da concepção irônica, mas dela participa.

Afastar-se de si mesmo, dividir-se em dois: aqui adentramos ao território de uma ironia singularmente estimada por Pessoa, que ele explora e eleva ao limiar do absurdo, convertendo-a em profunda auto-ironia. Esta ironia irreduzível suspende o automatismo comum de uma ironia de simples inversão do sentido, que é ainda um modo de conhecimento, e coloca, no lugar desse sentido contrário relativamente reconfortante, um contrário ao mesmo tempo não-contrário: uma outra ironia ou uma ironia sem fim. Daí ser previsível o desacordo entre o sujeito irônico e o amoroso, diametralmente opostos, na medida em que este quer recusar qualquer distanciamento, qualquer dessintonia entre si e a sua expressão: “Se ele escreve, sua escritura é lisa como uma Imagem, ela quer sempre restaurar uma superfície lisível das palavras: anacrônica, em suma, em relação ao texto moderno” (BARTHES, 1981: 75). A ironia pode ser também lisível, como muitas vezes é, mas esta não pode deixar de ser mais que uma de suas possíveis faces.

No início da correspondência a escritura de Pessoa demonstra, ou se empenha em parecer lisa, e se poderia imaginar, não fosse a desconfiança de uma ironia instilada no demasiadamente normal, que são cartas regidas inteiramente pelo signo do amor. Mas essa disposição não dura muito e, menos de um mês após a primeira carta, sente-se perturbar essa superfície. Não se trata mais de acusação à destinatária por seus sentimentos fingidos, em seu lugar, um irônico

aconselhamento a fingi-los: “faz o possível por gostares de mim a valer, por sentires os meus sofrimentos, por desejares o meu bem-estar; faz, ao menos, por o fingires bem” (PESSOA, 2013: 72; carta de 28-3-1920). Não é talvez ainda a ironia de um sentimento que só pode ser sincero como fingimento, mas está aberta uma fenda na aparente inocência das cartas que não se recompõe, e pouco a pouco absorve a função comunicativa para a realidade da criação ficcional.

A ruptura com as imposições da escrita amorosa, que até então estava caracterizada de maneira latente, torna-se sensível com a aparição do heterônimo Álvaro de Campos. A fissura irônica na identidade amorosa de Pessoa, provocada pela intrusão do heterônimo na relação, emerge de maneira mais radical na segunda fase da correspondência¹⁰, no entanto, como se verá, se faz presente desde muito cedo nessas cartas. De fato, Álvaro de Campos não tarda a interferir no diálogo, não apenas como objeto da escrita, mas como sujeito dela. Em uma carta que desde as primeiras linhas acumula uma série de pequenas irreverências, ora desmerecendo suas próprias afirmações, ora decompondo o objeto de seu desejo (“Sabes? Estou-te escrevendo mas *não estou pensando em ti*. Estou pensando nas saudades que tenho do meu tempo da *caça aos pombos*; e isto é uma coisa, como tu sabes, com que tu não tens nada...”)¹¹ (PESSOA, 2013: 81; carta de 5-4-1920)¹¹, Pessoa parenteticamente comenta:

Não te admires de a minha letra ser um pouco esquisita. Há para isso duas razões. A primeira é a de este papel (o único acessível agora) ser muito corredio, e a pena passar por ele muito depressa; a segunda é a de eu ter descoberto aqui em casa um vinho do Porto esplêndido, de que abri uma garrafa, de que já bebi metade. A terceira razão é haver só duas razões, e portanto não haver terceira razão nenhuma. (Álvaro de Campos, engenheiro).

(PESSOA, 2013: 81; carta de 5-4-1920)

Os parênteses finais parecem assinalar a autoria da frase *nonsense* que, na realidade não acrescentaria razão nenhuma, não fosse esta, talvez, justamente a presença de Álvaro de Campos. Pela aparição desse heterônimo, e heterônimo aqui por ser na escrita das cartas também uma individualidade diversa daquela que se exprime na escrita ortônima, conseqüentemente não haverá mais a possibilidade de serem mantidas as cartas sob o imperativo da expressão unívoca, utopia do

¹⁰ Correspondência que foi retomada em 9 de setembro de 1929, por iniciativa de Ofélia, que havia pedido, por intermédio de seu sobrinho, Carlos Queiroz, uma fotografia a Fernando Pessoa (o seu famoso retrato bebendo no Abel; cf. PIZARRO, FERRARI & CARDIELLO, 2013: 169-170). Ofélia, após ter seu pedido atendido, enviou uma carta de agradecimento ao poeta, recomeçando então a troca de missivas e também o namoro.

¹¹ Nesta passagem já quis a crítica encontrar o sinal da recordação de uma infância nunca abandonada no ortônimo, que anularia nas cartas o desejo amoroso e o erotismo, no entanto, cabe lembrar a observação de Richard Zenith, que deduz por meio de outras cartas, como na primeira de duas que escreveu em 09-10-1929, tratar-se muito provavelmente de uma alusão aos seios.

discurso amoroso. Campos instaura a dissonância sempre que lhe é concedida a escrita, ou melhor, quando a toma para si, e com isso impede a sempre adiada pacificação dos afetos. Pois, mesmo que não se mantenha em franca oposição ao amor (pelo menos não com a mesma bile com que em verso chegar a desdenhar do casamento) (PESSOA, 2005: 357), impõe um estranhamento, uma sensação de mal-entendido à correspondência: “Não imaginas a graça que te achei hoje à janela da casa da tua irmã! Ainda bem que estavas alegre e que mostraste prazer em me ver (Álvaro de Campos)” (PESSOA, 2013: 99; carta de 27-4-1920). Espécie de parábise ao avesso essa introdução de Campos nas cartas, pois enquanto a parábise teatral se distancia da encenação para comentar a própria peça com os espectadores, revelando nesse desvio a consciência de sua dimensão ficcional, aqui Pessoa se distancia da realidade comunicativa das cartas, como a expor a realidade de sua ficção heteronímica.

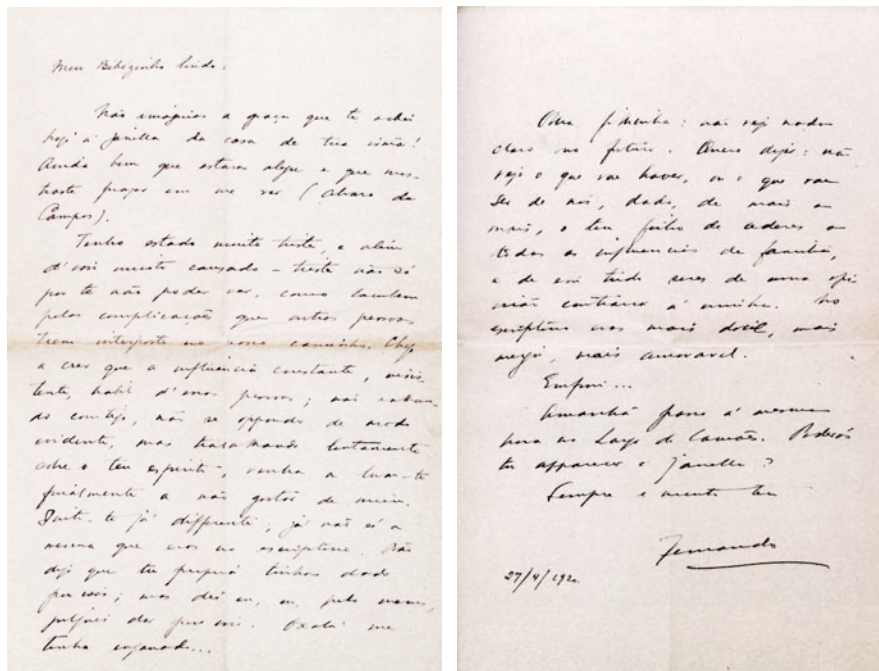


Fig. 4. Carta de 27-4-1920.

Nesse sentido, a entrada de Álvaro de Campos no diálogo desorienta as coordenadas que estabeleceriam a separação entre realidade e ficção. Cria-se um espaço de intersecção entre esses planos, que convida, ou antes absorve o destinatário e o arrasta para dentro da ficcionalidade, ao mesmo tempo em que gera o efeito de realidade, quase corpórea, para aquela realidade poética que é Álvaro de Campos, como se denota na resposta de Ofélia à carta citada acima: “Enganaste-te, mas completamente mesmo! – Quando me escreveres outra carta escreve de forma que me não entristeça e não queiras o Álvaro de Campos ao pé de ti. Tenho-lhe uma amizade...” (PESSOA, 2013: 101; carta de 28-4-1920).

O pedido de Ofélia faz crer que, onde há a rubrica do poeta engenheiro, indício da sua presença, toda a expressão de Pessoa se modifica por completo e ausenta-se de si:

O velho amigo meu, em que acabo de falar, tem, aliás, qualquer coisa que lhe dizer. Recusou-se a fazer-me qualquer explicação do que se trata, mas espero e confio que, na sua presença, terá ocasião de me dizer, ou lhe dizer, ou nos dizer, de que se trata. Até então estou silencioso, atento e até expectativo.

(PESSOA, 2013: 219; carta de 26-9-1929)

E, nesse ponto, se recordamos que a troca epistolar é definida nos tratados clássicos como o diálogo entre pessoas ausentes que, por meio das cartas, tornam-se presentes, então poderemos pensar que nessas cartas em que Álvaro de Campos entra em cena, ao ponto de assumir a escrita, Fernando Pessoa não se faz presente, ao invés disso, agrava sua ausência, enviando em seu lugar um outro indivíduo, indesejado, ao encontro com Ofélia. E é significativo, quanto a isso, que a própria Ofélia, em determinado momento, passe a se dirigir em algumas de suas cartas a Álvaro de Campos (cf. a carta de 26-9-1929), evidenciando, por um lado, uma compreensão ativa do jogo heteronímico; e, por outro, a sua procura aflita por obter alguma resposta ou notícia de Pessoa, ainda que para isso, fosse necessário recorrer à estranha figura do heterônimo. E Campos não apenas substitui Pessoa, mas se aplica em escarnecer o substituído:

Exma. Senhora D. Ofélia Queiroz:

Um abjeto e miserável indivíduo chamado Fernando Pessoa, meu particular e querido amigo, encarregou-me de comunicar a V. Ex.^a — considerando que o estado mental dele o impede de comunicar qualquer coisa, mesmo a uma ervilha seca (exemplo da obediência e da disciplina) — que V. Ex.^a está proibida de:

- (1) pesar menos gramas,
- (2) comer pouco,
- (3) não dormir nada,
- (4) ter febre,
- (5) pensar no indivíduo em questão.

Pela minha parte, e como íntimo e sincero amigo que sou do meliante de cuja comunicação (com sacrifício) me encarrego, aconselho V. Ex.^a a pegar na imagem mental, que acaso tenha formado do indivíduo cuja citação está estragando este papel razoavelmente branco, e deitar essa imagem mental na pia, por ser materialmente impossível dar esse justo Destino à entidade fingidamente humana a quem ele competiria, se houvesse justiça no mundo.

Cumprimenta V. Ex.^a

Álvaro de Campos
eng.º Naval

ABEL, 25/9/1929

(PESSOA, 2013: 217)

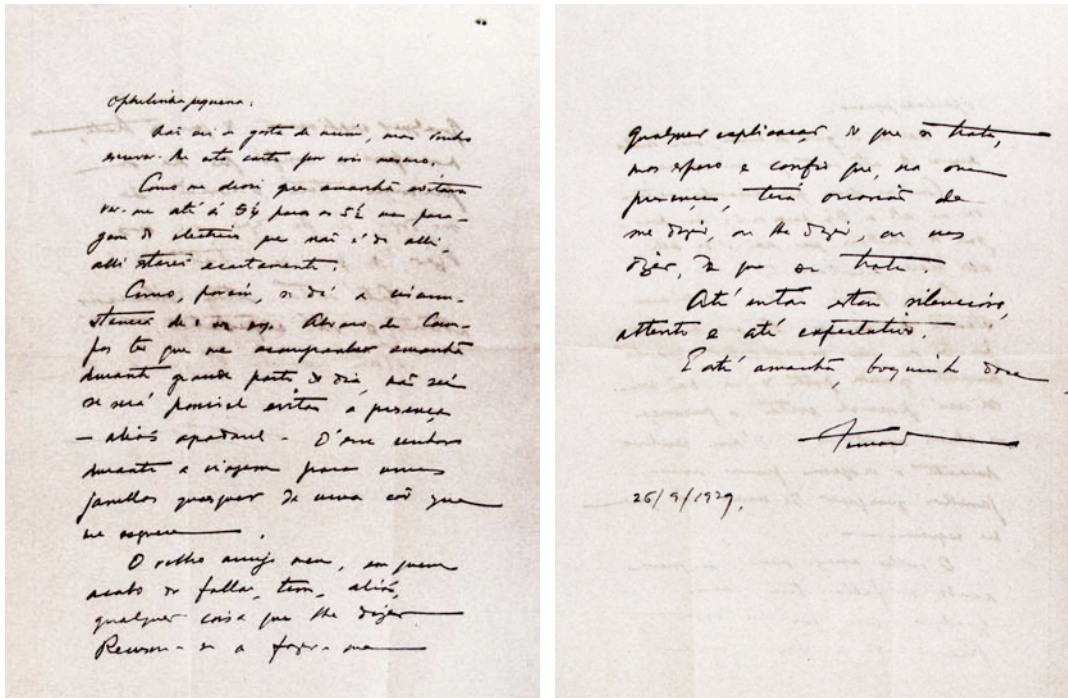


Fig. 5. Carta de 26-9-1929.

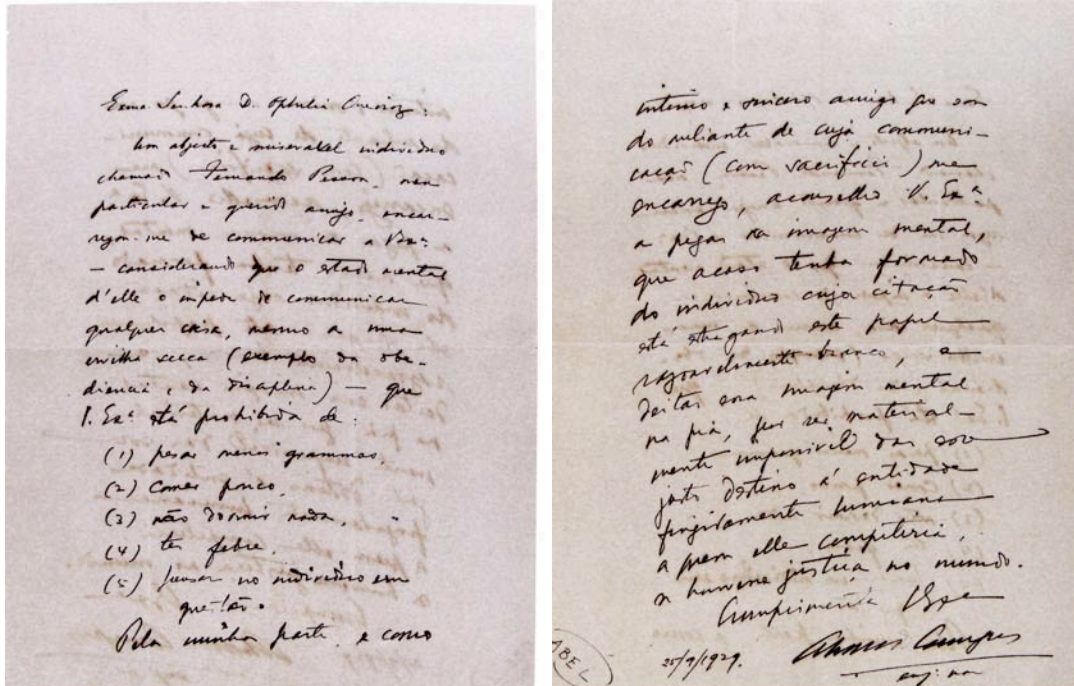


Fig. 6. Carta de 25-9-1929.

Toda esta carta é um exercício de ironia, em variados modos, a ironia autodepreciativa, a ironia de afirmar-se mentalmente impedido de comunicação através da escrita bastante lúcida do heterônimo, a ironia de ser este mesmo heterônimo quem destitui Pessoa de sua humanidade real. Mas mais do que uma sequência de figuras irônicas, ela é de partida um procedimento irônico, na medida em que, ao transmitir a expressão por procuração a Álvaro de Campos, recusa o sentido supremo das cartas de amor, aquele sentido que preencheria toda a sua externa banalidade: o gesto de entrega.¹² Há o gesto, mas ele é não identificado, procura intencionalmente o estranhamento, e não o interrompe. Como o ator que incessantemente troca de máscaras até que, perdido entre as trocas, torne-se ele mesmo uma máscara entre outras, a ironia de Pessoa não repõe sob as máscaras uma identidade estável. E por isso a ideia da entrega de si e do outro à fusão na mesma identidade amorosa não pode ser sentida, pelo ironista, senão como impossibilidade. Posição que perpassa a obra de Pessoa e encontra no *Livro do Desassossego* uma ressonância precisa:

O amor quer a posse, mas não sabe o que é a posse. Se eu não sou meu, como serei teu, ou tu minha? Se não possuo o meu próprio ser, como possuirei um ser alheio? Se sou já diferente daquele de quem sou idêntico, como serei idêntico daquele de quem sou diferente.

(PESSOA, 2006: 482)

Nesse sentido, a ausência, motivo central da tradição epistolar, torna-se nas cartas de Pessoa, e principalmente nas que escreveu a Ofélia em 1929, uma ausência metafísica irremediável do próprio sujeito, que se configura em parte pela ficção da perda da razão: “uma criatura cuja inteligência caiu algures na Rua do Ouro, cuja lucidez ficou debaixo de um camião ao virar para a Rua de S. Nicolau, e o resto exatamente” (PESSOA, 2013: 213; carta de 24-9-1929), pela loucura autodiagnosticada, que sintomaticamente o aproxima de certa dicção de Álvaro de Campos, inclusive em seu frenesi onomatopéico: “Peço desculpinha de a arrelhar. Partiu-se a corda do automóvel velho que trago na cabeça, e o meu juízo, que já não existia, fez tr-r-r-r... [...] Gosta de mim por mim ser mim ou por não? Ou não gosta mesmo sem mim nem não? Ou então?” (PESSOA, 2013: 232; carta de 9-10-1929). Em outros momentos a ausência se exprime – e, de maneira sintomática, ainda na primeira fase da correspondência – pela ficção da perda integral da individualidade: “Nunca esperes por mim; [...] Afinal o que foi? Trocaram-me pelo Álvaro de Campos!” (PESSOA, 2013: 195; carta de 15-10-1920). E assume até mesmo uma representação corporal, refletida pela própria fisionomia que não permite reconhecimento, pois mesmo a sua presença física é não-presença: “e porque é que

¹² “Porque recorri novamente à escritura? | Não é preciso, querida, fazer pergunta tão evidente, | Porque, na verdade, nada tenho para te dizer; | Entretanto tuas mãos queridas receberão este papel” (Goethe, *apud* BARTHES, 1981: 32).

a Ophelinha gosta de um meliante [...] e de um indivíduo com ventas de contador de gaz e expressão geral de não estar ali mas na pia da casa ao lado” (PESSOA, 2013: 230; carta de 9-10-1929). Esta, como as demais, sem qualquer sublimação. A ausência aqui não é a que alimenta o desejo amoroso, mas a que o torna irrealizável.

Todo esse sentimento de ausência parece ter sua razão no fato de que o amor nessas cartas, como em outros de seus textos¹³, é sentido como uma experiência alheia, essencialmente contrária à extrema individualização que o sujeito amoroso tende a construir para si. Dessa forma, a própria ideia de correspondência amorosa se vê enormemente complicada, seja no sentido da troca de cartas, seja no sentido de conformidade ou simetria na relação entre os sujeitos, pois que a própria confiança na noção de identidade parece ruir diante desse remetente que é sempre Outro, para todos e até para ele mesmo. E Pessoa arrasta nesse processo de erosão da identidade as bases do sentimento amoroso, que depende, mais do que qualquer um, do sentido de continuidade, da aceitação de um conhecimento estável de si e do outro.

Esse entrave que o próprio sujeito é ao amor, por ser simultaneamente mais e menos que um sujeito uno, pode ainda representar algo da orgulhosa liberdade do indivíduo que não quer se identificar a nada¹⁴, mas aponta sobretudo para uma determinada ironia que perpassa muito da obra de Pessoa. E quanto às cartas parece ser isto o mais preciso: aquela ironia que encontra, mesmo na mais íntima identidade, a diferença; mesmo no momento de maior abandono às emoções, a distância da inteligência; mesmo na mais pura sinceridade da expressão, a mentira inerente da linguagem. Ademais, ironia feita de paradoxos, que não anula seus contrários, não anula nada, e por isso pode dizer, como diz Bernardo Soares no *Livro do Desassossego*: “Fingir é amar” (PESSOA, 2006: 262).

A confissão dessas cartas – se pode ainda haver alguma confissão depois de todas essas ironias menores e maiores – não é mais a da intimidade do poeta. A sua confissão, latente desde o início nas cartas, é sobretudo a de um sentimento lúcido sobre a essência lúdica do amor, que, por ser sempre a fingir, não se torna menos real: “Fiquemos, um perante o outro, como dois conhecidos desde a infância, que se amaram um pouco quando meninos, e, embora na vida adulta sigam outras afeições e outros caminhos, conservam sempre, num escaninho da alma, a memória profunda do seu amor antigo e inútil” (PESSOA, 2013: 200; carta de 29-11-

¹³ “Senti que me era dada uma espécie de prêmio destinado a outrem – prêmio, sim, de valia para quem naturalmente o merecesse” (PESSOA, 2006: 237).

¹⁴ Pense-se, por exemplo, no seguinte trecho de Bernardo Soares: “A fadiga de ser amado, de ser amado deveras! A fadiga de sermos objecto do fardo das emoções alheias! Converter quem quisera ver-se livre sempre livre, no moço de fretes da responsabilidade de corresponder” (PESSOA, 2006: 238).

1920). Um jogo em que o ironista entra, sem nunca poder deixar de se afastar, com a consciência de quem brinca a jogos sérios.

Bibliografia

- BARTHES, Roland (1981). *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves.
- GAGLIARDI, Caio (2004). “Uma Girândola Para o Riso: A Rejeição de Fernando Pessoa ao Interseccionismo”, in *Voz Lusíada*, n.º 21, São Paulo, pp. 134-150.
- GIL, José (2010). “A máquina de amor de Ofélia-Fernando Pessoa”, in *O Devir-Eu de Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio D’Água, pp. 47-63.
- KIERKEGAARD, Søren (2006). *Sobre el concepto de ironía*. Madrid: Trotta.
- KLOBUCKA, Anna (2007). “Together at last: reading the love letters of Ophelia Queiroz and Fernando Pessoa”, in *Embodying Pessoa: corporeality, gender, sexuality*. Toronto: University of Toronto Press, pp. 224-241.
- LOPES, Teresa Rita (1990) (org.). “Daphnis e Chloe”, in *Pessoa por Conhecer*. Lisboa: Estampa. 2 vols.
- LOURENÇO, Eduardo (2013). “Prefácio”, *Fernando Pessoa e Ofélia Queiroz: correspondência amorosa completa 1919-1935*. Richard Zenith (ed.). Rio de Janeiro: Capivara, pp. 11-13.
- ____ (1993). “Fernando Pessoa ou o não-amor”, in *Fernando Pessoa, rei da nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 55-79.
- MONTEIRO, George (2013). “Ophelia’s Lovers”, in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 4, Outono, pp. 31-46.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1994). “Prefácio”, in *Cartas de amor de Fernando Pessoa*. Lisboa: Atica, pp. 175-214.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla (2000). “Sinceridade e ficção nas cartas de amor de Fernando Pessoa”, in *Prezado Senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas*. Walnice Nogueira Galvão e Nádya Battella Gotlib (orgs.). São Paulo: Companhia das Letras.
- PESSOA, Fernando (2013). *Fernando Pessoa & Ofélia Queiroz: correspondência amorosa completa, 1919-1935*. Edição de Richard Zenith. Rio de Janeiro: Capivara.
- ____ (2009). *Sensacionismo e outros ismos*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 395-7.
- ____ (2007). “Lisbon Revisited (1923)”, in *Poesia completa de Álvaro de Campos*. Edição de Teresa Rita Lopes. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 242-3.
- ____ (2006). *Livro do desassossego*. Edição de Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras.
- ____ (1998). *Cartas entre Fernando Pessoa e os diretores da presença*. Edição crítica e estudo de Enrico Martines. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (1999). *Correspondência (1905-1922)*. Edição de Manuela Parreira da Silva. São Paulo: Companhia das Letras.
- ____ (1988). *Fausto: tragédia subjectiva*. Texto estabelecido por Teresa Sobral Cunha; prefácio de Eduardo Lourenço. Lisboa: Presença.
- ____ (1980). “O Provincialismo Português”, in *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática.
- PIZARRO, Jerónimo, Patricio FERRARI & Antonio CARDIELLO. “Fernando Pessoa e Ofélia Queiroz: objectos de amor”, in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 4, Outono, pp. 152-195.
- SEABRA, José Augusto (1988). “Amor e Fingimento (Sobre as *Cartas de Amor* de Fernando Pessoa)”, in *O heterotexto pessoano*. São Paulo: Perspectiva.
- ____ (1974). *Fernando Pessoa ou o Poetadrama*. São Paulo: Perspectiva.

- TABUCCHI, Antonio (1984). "Um fausto mangas-de-alpaca: as 'cartas de amor' de Pessoa", in *Pessoana Mínima*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 51-59.
- VALÉRY, Paul (2012). *Degas dança desenho*. Tradução de Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify.

Sonnet 101 with Prof. Pessoa: Fernando Pessoa's Marginalia on an Anthology of 19th-Century English Sonnets

Carlos Pittella*

Keywords

Fernando Pessoa's Private Library, 19th-century English Poetry, Sonnets, Marginalia, Translation.

Abstract

A 1902 edition of *Sonnets from this Century* was located in the estate of the late Portuguese architect Fernando Távora. The anthology displays inscriptions on 194 of its pages, starting with the signature "F. A. N. Pessoa." This is not only a volume that once belonged to Fernando Pessoa, but a book no one even knew to exist, exhibiting a treasure of annotations. It offers insight into the deep relationship between the Portuguese poet and the English lyrical tradition. This dossier, preceded by an introduction, transcribes all the handwritten notes in the volume and presents facsimiled pages organized in thematic sections: general evaluations of sonnets according to Pessoa, Portuguese translations, notes on meter, rhyme and form, and other marginalia. This work aspires to serve as a model for editing annotations in any volume of Pessoa's private library, as well as to open paths of inquiry, for every poem annotated in *Sonnets of this Century* may contribute to a better understanding of Pessoa's works.

Palavras-chave

Biblioteca Particular de Fernando Pessoa, Poesia Inglesa do Século XIX, Sonetos, Marginalia, Tradução.

Resumo

Uma edição de *Sonnets from this Century* (1902) foi encontrada no espólio do falecido arquiteto português Fernando Távora. A antologia apresenta anotações em 194 das suas páginas, a começar pela assinatura "F. A. N. Pessoa." Não se trata apenas de um volume que pertencera a Fernando Pessoa, mas de um livro que ninguém imaginava existir, exibindo um tesouro de notas manuscritas. Ele oferece *insights* sobre a relação do poeta português para com a tradição lírica inglesa. Este dossiê, precedido de uma introdução, inclui transcrições de todas as notas de Pessoa no volume e apresenta fac-símiles de páginas em seções temáticas: avaliações gerais de sonetos na opinião de Pessoa, traduções em português, notas sobre métrica, rima e forma, e outra marginalia. Este trabalho aspira a servir de modelo para a edição de anotações em qualquer volume da biblioteca particular de Pessoa e a abrir linhas de investigação, pois cada poema anotado em *Sonnets of this Century* pode contribuir para um melhor entendimento da obra pessoana.

* Brown University, Department of Portuguese and Brazilian Studies.

To Jerónimo Pizarro, Patricio Ferrari and Antonio Cardillo,
who brought a library back to life

I. Introduction

A Prodigal Book

A pocket book, measuring 11 x 14 cm. It is surprisingly hefty, with over 2.5 cm of depth. If one counts the pages numbered in both Roman and Arabic numerals (plus unnumbered initial leaves and final ads), it is 434 pages long. The paper is a beautiful cloth that withstood the passage of time well, looking better preserved than any paperback a hundred years younger. The hardcover exhibits a green cloth, with an embossed double-frame (and detailed corners) in the front; the spine displays, in golden ink, a flowery pattern and the title: *Sonnets of this Century*.

“This century” here means the 19th century; imagine a reader living at the end of that century and using the word “this” to look back in time and make a retrospective. The book includes: “A critical introduction on the sonnet by William Sharp,” an anthology of 270 sonnets and a section of notes on the featured authors and works. The first edition was printed in 1886, as part of the ambitious collection “The Canterbury Poets,” edited by William Sharp and published by Walter Scott (the advertisement page for the collection at the end of the volume has 100 titles!).

We know the copy in question is not a first edition, but it is not straightforward to determine its year of publication: in the editor notes (p. 320), Sharp—who included himself in the anthology—explains that his “sonnets have not appeared in any of the preceding editions of this book.” Thus, our object of study is at least a third edition, printed probably in 1902.¹ Between 1902 and 1905,² it was bought by the poet Fernando Pessoa, who signed his own name on it and started making a series of annotations that would turn the volume into an immersive course on the English sonnet.

¹ There are other factors that go into dating Pessoa’s copy of *Sonnets of this Century* to 1902: 1) the page advertising the collection (p. 337) displays 100 volumes, while previous editions (with known dates of 1886, 1888 and 1893) count less titles in their ads pages; 2) the last “Canterbury” titles advertised in Pessoa’s copy (and missing from previous editions) were published *circa* 1900, which is consistent with dating Pessoa’s copy from 1902; 3) a later edition of the anthology, from 1905, bears a different title (*Sonnets from the Nineteenth Century*), for “this century” (curiously still used until 1902) started to mean the wrong century; 4) also, the last numbered page in Pessoa’s copy, under a line naming the printer (“The Walter Scott Publishing Co., Ltd.”) and a city (“Newcastle-on-Tyne”), shows the sole indication “2-02”—which could mean “February 1902.”

² Fernando Távora compared the signature on this book with others Pessoa made between 1904 and 1905 (see SECTION 10). Nevertheless, Pessoa could have bought the volume as early as 1902, because his sonnet “Como te amo?” (dated June 1902 and discussed later in this introduction) suggests that the poet already knew the poem “How do I love thee?” by Barrett Browning (which he may have discovered in this book). For more on the signatures of Pessoa, see FERRARI (2010b).

This object is a prodigal son of Pessoa's private library. The majority of books belonging to the poet when he passed away have been, since 1993, housed at the Casa Fernando Pessoa (CFP) [House of Fernando Pessoa], in Lisbon. Some books, journals and newspapers³—plus a variety of dust-jackets⁴—integrate Pessoa's literary estate at the Biblioteca Nacional de Portugal (BNP) [National Library of Portugal], where the poet's thousands of papers constitute the E3 (an abbreviation for *Estate n.º 3*). Nevertheless, according to Pizarro *et al.* (2010: 14), "more than 10% of the volumes remained with the author's family" after the Portuguese government purchased Pessoa's library. Some other books were lost (*idem*: 18). This annotated copy of *Sonnets of this Century*, though, has still a different story: no one even knew that it had strayed.

In 2017, the book was discovered by Jerónimo Pizarro⁵ within the literary collection gathered by the Portuguese architect Fernando Távora (1923-2005). Together with the anthology, Pizarro found four pieces of paper, containing notes handwritten by Távora himself, in which the architect reveals pieces of the mystery⁶: Pessoa's half-sister, Henriqueta Madalena Dias (*aka* "Teca"), gave the book to the Associação Portuguesa de Escritores [Portuguese Association of Writers], which sold it at an auction (perhaps a fundraiser). The first buyer was Manuel Ferreira, a well-known dealer of books and manuscripts in Oporto. On 17 December 1973, Távora bought the book from Ferreira and started investigating its history; though envisaging lines of inquiry, the architect did not find any references to the book's existence in the literature about Pessoa (as one may tell by Távora's notes).⁷

Annotations, Tables and Facsimiles

The book displays superimposed chapters of its early history. Pessoa bought it while still living in Durban, South Africa; the poet clearly nurtured this object, annotating 194 pages—i.e., 44%—of the book, with at least three different utensils (which suggest different readings, at different moments of his life). From most to

³ Some 99 of such items have been located at the BNP by PIZARRO *et al.* (2010: 50, 106, 130, 159, 380 & 403).

⁴ For an inventory of such dust-jackets at the BNP, see PIZARRO & FERRARI (2011).

⁵ I thank Jerónimo Pizarro for inviting me to edit this find. I thank him again and José Barreto for their assistance with a number of difficult transcriptions (that said, any errors are mine). I am grateful to Diego Cepeda, who helped with the digitalization of every page of Pessoa's book. Lastly, I thank the Távora family, for allowing me to study the treasure of comparative literature encapsulated in this pocket book.

⁶ For facsimiles and a full transcription of those notes, see SECTION 10 of this dossier.

⁷ Távora's notes make reference to other documents in the architect's estate—which are yet to be located and which could reveal more aspects of the book's journey (see SECTION 10).

least used, we find: a gray pencil, at least one type of black ink (perhaps two, as we have finer and thicker writings in black ink) and a purple pencil (see TABLE I).

The annotations go from simple underlines and checkmarks to translations of sonnets, general evaluations of their quality (from “Sublime” to “Worthless”) and notes on meter, rhyme, form and intertextuality. This dossier displays those annotations grouped in thematic sections, which I describe below.

SECTION 1. All general evaluations of sonnets are presented in TABLE A, which allows us to reconstruct the scale used by Pessoa to “grade” the poems according to his literary judgement; if we were to map those grades into the US-American grading system from A+ (highest grade) to F (failing grade), we would have the following distribution of adjectives employed by Pessoa:

[Conjectured scale used by Pessoa, from highest to lowest “grades”]

- A+. Magnificent / Marvellous / Sublime / Most sublime / Stupendous / Peerless
- A. Admirable / Really Admirable / Excellent
- B. Rather good / Very good / Very fine
- C. Good / Good and true / Fine / Well visioned
- D. Conventional in thought and rhythm / Indifferent / [Unmarked]
- E. Not good / Childish / Weak and badly expressed
- F. Of no worth / Derivative and Worthless

Following TABLE A, one finds: facsimiles illustrating each of those evaluations (SECTION 1.2); some of the highest praised sonnets (SECTION 1.3); annotations that make us question what Pessoa meant by “derivative” (SECTION 1.4); and four poems whose general evaluations changed, being either upgraded or downgraded (SECTION 1.5).

Only two poets have more than one poem graded “A+”: Elizabeth Barrett Browning (Figs. 9 & 41) and Dante Gabriel Rossetti (Figs. 27 & 47). In SECTION 1.4, one may read the curious “derivatively original” evaluation (with a positive connotation), while the other uses of “derivative/conventional” seem purely negative. Regarding the ratings Pessoa *re-evaluated* (in SECTION 1.5), one seems to be a clear upgrade (from “very good” to “really admirable”—Fig. 18); another, a downgrade (a crossed-out “very good”—Fig. 20). Two other re-evaluations are less clear: in Fig. 19, how may we tell what is the last evaluation (g[ood] or ex[cellent]?); in Fig. 17, did Pessoa write “fair,” cross it out and downgrade it to “v. fine”... or did he write “v. fine,” upgrade it to “fair” and then change his mind, crossing out “fair”?

SECTION 2. Eighteen sonnets in the anthology⁸ were partially translated by Pessoa, with close attention to rhythm and rhyme.⁹ TABLE B presents, side by side, the original verses and the Portuguese versions. SECTIONS 2.2 to 2.8 show facsimiles of the pages with Pessoa's handwritten translations.

SECTION 3. The nineteen sonnets in TABLE C (all facsimiled in SECTION 3.2) present marginal notes on meter, rhyme or form, ranging from simple marks on stressed syllables (e.g., Figs. 41 & 51) to more elaborate notes, such as the one comparing a poem by John Keats with a Portuguese sonnet by António Nobre (Fig. 42). This section gives us insight into Pessoa's views of rhythm that advances the metrical studies by Ferrari (2012), Menezes (2012), Pittella (2012) and Russom (2016).

SECTION 4. The sonnets in TABLE D feature any other marginalia going beyond underlines; they range from checkmarks/crosses (that could express approval or disapproval) to the indication of intertextuality between Symonds and Byron (Fig. 61). Section 4.2 present facsimiles of a selection of poems listed in TABLE D.

SECTION 5. Some annotations by Pessoa are mere underlines or marginal vertical lines used to highlight verses. Those lines, as well as marks not covered in TABLES A or B (which only presented evaluations and translations), are listed here.

SECTION 6. TABLE F lists unmarked sonnets, raising a question: if the poet marked the poems he considered best or worst, what should we make of the ones left unmarked? While some sonnets without general evaluation merited translations (Figs. 21, 28, 29, 31, 33, 34, 37, 38), what should we think of the poems with no marks at all?

SECTION 7. TABLE G compiles annotations not connected to sonnets, covering: pages before the table of contents, introduction, notes, ads at the end of the book, plus the internal faces of the covers. Two of those notes are *not* in Pessoa's hand. One of these pages is facsimiled, displaying marked titles from the "Canterbury Poets" collection (Fig. 66)—and our cross references with books extant in Pessoa's private library.

SECTION 8. TABLE H lists all works marked "N" in the notes that follow the anthology—an indication of the poet's interest in further exploring some authors; though none of these works is currently found in Pessoa's private library, other volumes by the same poets *are* (and those are referenced).

SECTION 9. TABLE I shows writing utensils used by Pessoa, suggesting that the poet consulted the book at different times.

⁸ Another poem (not a sonnet), cited in the introductory notes, also displays a marginal translation by Pessoa (see TABLE G, row showing p. lxxvi).

⁹ For Pessoa's views on translations "rhythmically according to the original," see SARAIVA (1996: 44-46).

SECTION 10. The handwritten notes by Fernando Távora are facsimiled, transcribed and annotated.

SECTION 11. The last section presents bibliographic references.

Two Case Studies

The intention of this article is not to exhaust the possibilities of comparative study unlocked by this find, but rather to present a dossier that may be used as a primary source to others. That said, I would like to present two brief case studies made possible by this new material.

CASE 1: from English reading to Portuguese creation.

One of the sonnets by Elizabeth Barrett Browning evaluated as “Sublime” (Fig. 9) is the famous poem XLIII from *Sonnets from the Portuguese*, with incipit “How do I love thee? Let me count the ways.” In Pessoa’s archive, we find three drafts of a poem bearing a striking resemblance with the opening of Barret Browning’s sonnet: 1) a page of a notebook with the initial verse of the poem [BNP/E3, 153-18^r]; 2) in the same notebook, a version of two quatrains under the title “Sonetos d’Amôr,” the crossed out attribution to the fictional author Eduardo Lança and a coded subtitle/dedication “Axxx” [153-21^r]; and 3) a loose document with the only complete and dated version of the poem, now signed “F. Nogueira Pessôa” and titled “Antígona” [56-6^r] (cf. PESSOA (2010: 117-120). If we compare Barrett Browning’s *incipit* with the openings by Pessoa...

Barrett Browning:	How do I love thee? Let me count the ways.
Pessoa’s version 1:	Como te amo? Contar me deixa os modos varios
Pessoa’s versions 2-3:	Como te amo? Não sei de quantos modos varios

... it becomes obvious that Pessoa made an exact translation of the *incipit* of Barrett Browning’s sonnet,¹⁰ which now (given the annotation in *Sonnets of this Century*) we know was highly praised by the Portuguese poet. Pessoa dates his sonnet “June 1902,” which makes us question if he had just bought the anthology then.

CASE 2: from English reading to English creation.

One of Pessoa’s English political sonnets¹¹—the first in a dipthyc “To England”—ends in a unusual comparison:

We now that in vile joy our egoist fears
Behold dispelled, one day shall mourn the more
That blood of men erased them—bitter tears

¹⁰ The rest of Pessoa’s sonnet is not a translation; it is as if Pessoa used Barrett Browning’s first verse as a motto and then developed his own poem; for more on this sonnet, see PITTELLA (2012: 248-249 & 355); for a biographical note on the fictional Eduardo Lança, see PESSOA (2013b: 70-73).

¹¹ For a compilation and study of Pessoa’s English political sonnets—including a more developed historical contextualization of the poem “To England I”—see PITTELLA (2016).

Of desolated woe, as wept of yore
 (Yet not for the short space of ten long years)
 The Grecian archer on the Lemnian shore.

(cf. PITTELLA, 2016: 43)

The poem dates from June 1905, shortly after the Russian humiliation at the Battle of Tsushima; Pessoa's admonishment is a wake-up call to the British people, who ridiculed Russia's defeat to the Japanese army; note that the sestet opens with the word "we," for Pessoa identifies as an Englishman—being then a resident of South Africa undergoing a British education. Verily, less than 10 years later ("Yet not for the short space of ten long years"), Europe would be facing the first of two World Wars.

As to the comparison at the end of the sonnet: "as wept of yore [...] / The Grecian archer on the Lemnian shore." Who would such an archer be? Alas, there are many Greek warriors... Now, in *Sonnets of this Century*, Pessoa evaluated as "Magnificent" the poem "At Lemnos" (Fig. 12) by Thomas Russell (1762-1788)—*Lemnos* being the proper noun from which the adjective *Lemnian* is derived:

At Lemnos.

On this lone isle whose rugged rocks affright
 The cautious pilot, ten revolving years
 Great Paeon's son, unwonted erst to tears,
 Wept o'er his wound; alike each rolling light
 Of heaven he watched, and blamed its lingering flight;
 By day the sea-mew screaming round his cave
 Drove slumber from his eyes; the chiding wave
 And savage howlings chased his dreams by night.
 Hope still was his: in each low breeze that sighed
 Through his low grot he heard a coming oar—
 In each white cloud a coming sail he spied;
 Nor seldom listened to the fancied roar
 Of Oeta's torrents, or the hoarser tide
 That parts famed Trachis from the Euboic shore.

(Thomas Russel; cf. SHARP, 1902: 197)

So... at Lemnos, a warrior, who is the son of Paeon, dies, after ten years of war.

These are good clues to who this "The Grecian archer on the Lemnian shore" would be: using those markers, a quick online research turns up *Machaon* (Μᾶχάων), son of the Asclepius—also known as Paeon—a god of Medicine in ancient Greece. In the *Iliad*, Homer tells us that Machaon is wounded by Paris in the Trojan war and, in the tenth year of the conflict, killed by Eurypulus, the Thessalian leader. That's one mystery solved; but Pessoa borrowed more than the wounded archer from Russel; he constructed the last verse of his sonnet with the

same Sapphic rhythm (strong accents on the 4th and 8th syllables) and the same termination of Russel's—merely changing “the Euboic shore” to “the Lemnian shore.”

New Paths of Inquiry

These cases are intended as mere examples of paths to explore.

George Monteiro's pioneer studies inserting the English works of Pessoa in the tradition of English literature now have more fuel added to the fire. Every annotated author in the anthology *Sonnets of this Century* may reveal a pathway into better understanding the English works of the Portuguese poet. In *As Paixões de Pessoa*, Monteiro connects Pessoa with Arthur High Cloud and with Ernest Dowson. Monteiro also recovers a connection already established by Jorge de Sena between Pessoa's long erotic poem *Antinous* and the works of John Addington Symonds (a poem and a study) on the same Greek character (MONTEIRO, 2013: 83-84). Pessoa had Symonds's book on Shelley in his private library (CFP, 8-532); but now we have four sonnets by Symonds bearing annotations by Pessoa: two of them with notes about rhythm and alteration (Figs. 54 and 55) and one, as already mentioned, connecting Symonds and Byron (Fig. 61). The relationship between Symonds and Pessoa just got closer—and it may well have been Symonds who led Pessoa to *Antinous*. Another path of inquiry.

This annotated anthology also sheds light—and hopefully should increase the interest—in Pessoa's unpublished English works. By witnessing his vivid and complex dialogue with masterpieces of English lyric poetry, one can only expect Pessoa to reflect those lessons in his own poetry. Unfortunately, a great portion of Pessoa's English verse is still to be published, though a reader may glimpse the depth and reach of Pessoa's English poems through his haikus, his newly discovered sonnets and his English fictitious author Frederick Wyatt.¹²

The study of Pessoa as a “poet-translator of poets”¹³ also grows in its corpus; as in the English renderings Pessoa made of Antero's sonnets (QUENTAL, 2010) and Espronceda's “The Student of Salamanca” (BARBOSA LÓPEZ, 2016), here we see the poet in the very act of translating—making decisions regarding vocabulary, rhythm and rhyme that may take him farther or closer to this or that aspect of the original text.

The archival studies of Pessoa's private library also gain a new member: as the physical book still belongs to a private collection, this essay is a way of

¹² For Pessoa's haikus, see FERRARI & PITTELLA, 2016b; for the works of Frederick Wyatt, see FERRARI & PITTELLA, 2016a; for some of Pessoa's newly published English sonnets, see FERRARI & PITTELLA, 2015 and FERRARI, 2016b.

¹³ To borrow the expression from the title of Saraiva's 1996 book.

integrating—at least virtually—the strayed volume back into Pessoa’s private library.

By reclaiming the “justifications for a complete digital edition” of Pessoa’s marginalia (set forth by Ferrari in 2008), and by following the example of other studies, such as the edition of Mallarmé’s poems Pessoa read (MALLARMÉ, 1998) or of dust-jackets he annotated (PIZARRO & FERRARI, 2011), this dossier aspires to create a model for researchers interested in editing the marginalia of any volume in Pessoa’s library.

When Jonathan Bate attempted to recreate “Shakespeare’s small library,” he lamented the irretrievable loss of precious items—“If only [Ben] Jonson’s annotations on Shakespeare had survived.” We can almost hear Bates sighing when he says, “But the truly priceless treasure would be Shakespeare’s own notebook, library catalogue, or annotated books” (BATE, 2010: 132).

Well—the readers of Pessoa will hopefully agree—we have found a treasure.

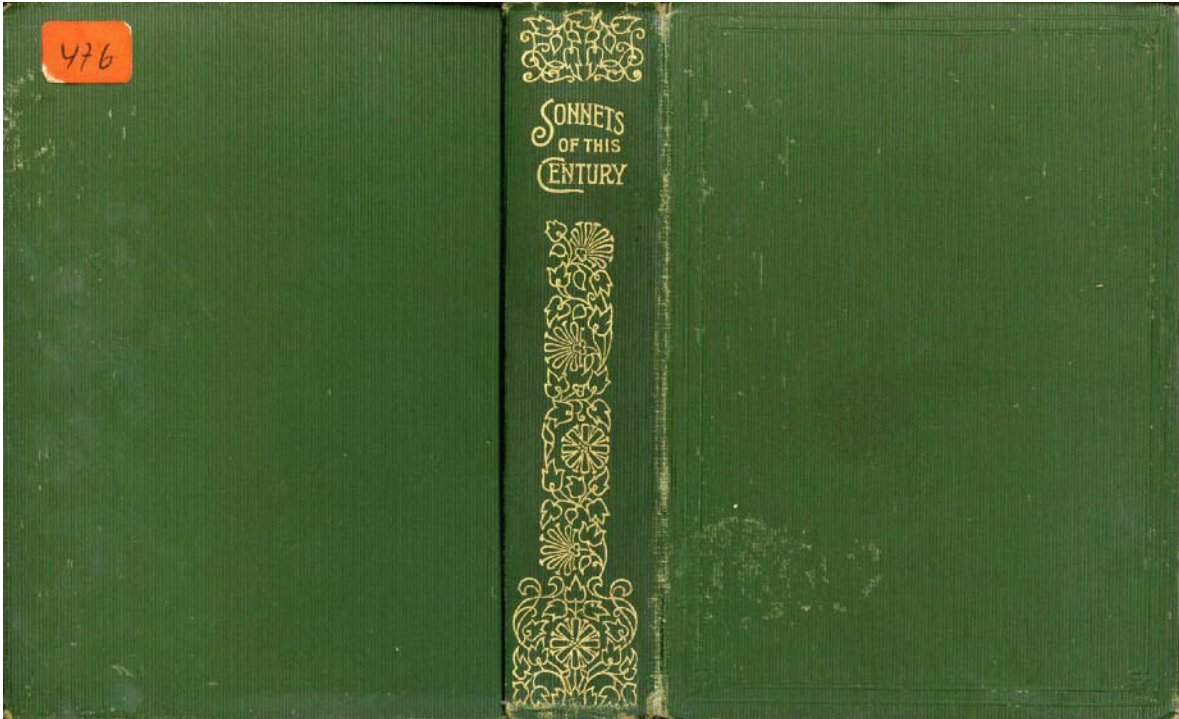


Fig. i. Cover of *Sonnets of this Century* (private collection of Fernando Távora)¹⁴

Key to Transcription Symbols & Conventions

□	blank space in phrase
*	conjectural reading by the editor
//	fragment doubted by the author
†	illegible word
<>	enclosed words crossed out by the author
<>/^	substitution by overwriting <part replaced>/replaced\
<>[↑]	substitution by crossing out and writing an interlinear addition above
[↑]	interlinear addition above
[↓]	interlinear addition below
[→]	addition in the same line (or in the right margin)
[←]	addition to the left (often in left margin)
[x]↔[y]	transposition
v.	vertical line on the left margin of v.
v.	vertical line on the right margin of v.
v.	underlined v.
[↑x]	cross added above a word
[↓x]	cross added below a word
[→x]	cross added to the right
[←x]	cross added to the left
<i>Italics</i>	underlined words in Pessoa's handwriting
[example]	editorial intervention, frequently used to expand abbreviations; eg.: g[ood] or v[ery].

¹⁴ The sticker with the number "476" is explained by Távora in his notes (see SECTION 10).

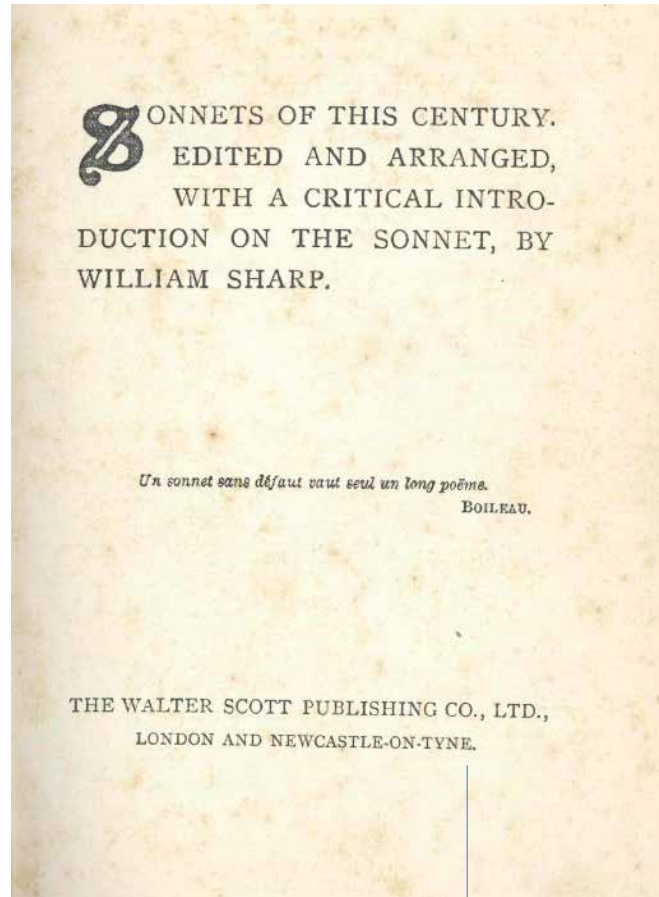


Fig. ii. Title page.

Notes: *this is the only book in Pessoa's private library that displays the city "Newcastle-on-Tyne" on its title page—and likely the inspiration for the fictional address of Pessoa's heteronym Álvaro de Campos, who, on 17 October 1922, signed a letter to the magazine Contemporanea (cf. PESSOA, 2012: 262-265). Another document in Pessoa's archive (BNP/E3, 21-124^r) mentions "Newcastle-upon-Tyne" (upon instead of on) as Campos's residency (PESSOA, 2012: 77).*

Pessoa's volume with Chatterton's poetry (CFP, 8-105), below the last poem, shows (in minuscule type) "Newcastle-on-Tyne" as the city of "The Walter Scott Press" (p. 292); but the title page gives us only "London" as the publisher's headquarters. Pessoa's copy of Builders of Man (CFP, 0-7), printed by "The Northumberland Press," displays the city "Newcastle-upon-Tyne" on its title page (but the book is from 1923 and hence printed after the publication of Campos's letter). Nowadays, this city in North East England is commonly known as Newcastle (and referred to as Newcastle upon Tyne, without hyphens).

II. Tables, Documents and Transcriptions

1.1. [TABLE A] General Evaluations of Sonnets¹⁵

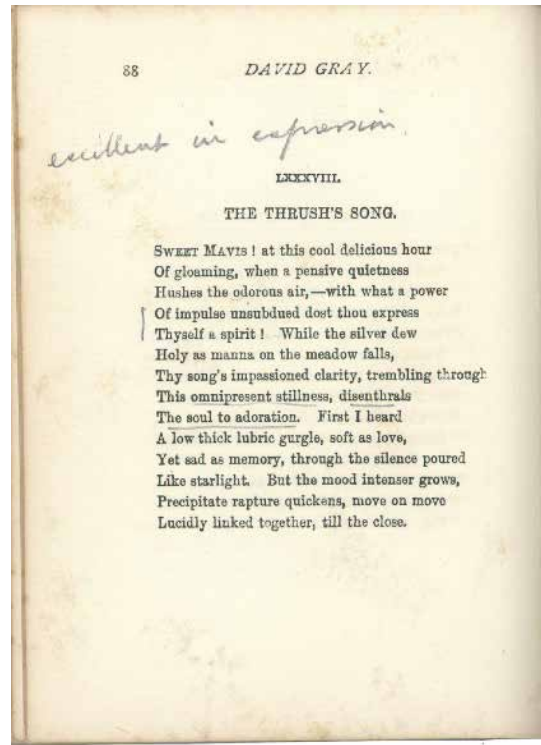
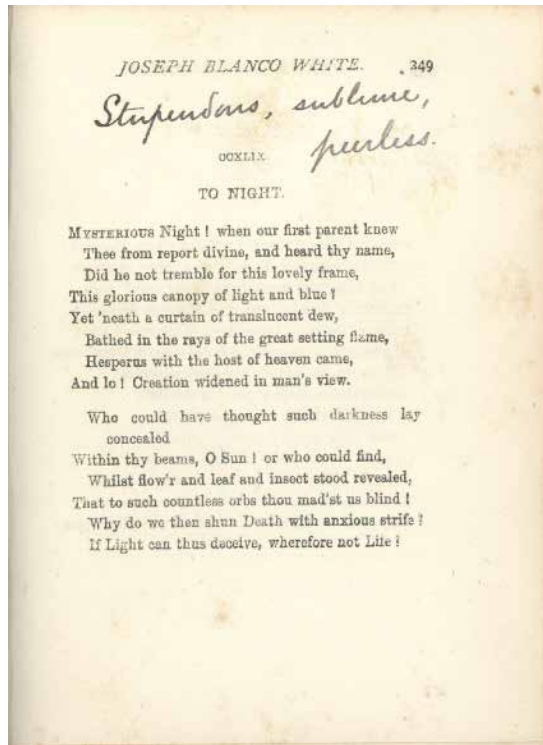
PP.	AUTHOR	TITLE OR INCIPIT	EVALUATIONS	FIG
2	William Allingham	Autumnal Sonnet	very good.	
9	Alfred Austin	Love's Wisdom	excellent.	
11	Alfred Austin	A Sleepless Night	Of no worth.	8
14	Samuel Laman Blanchard	Wishes of Youth	good	
17	Mathilde Blind	Christmas Eve	very good.	
21	Wilfrid Scawen Blunt	On the Shortness of Time	good.	
22	Wilfrid Scawen Blunt	The Sublime	very good.	
24	E. H. Brodie	Omnia Mutantur	good	
26	Elizabeth Barrett Browning	The Soul's Expression	Very fine	
27	Elizabeth Barrett Browning	Sonnets from the Portuguese (XIV)	Sublime.	
30	Elizabeth Barrett Browning	Sonnets from the Portuguese (XLIII)	Sublime.	9
39	William M. W. Call	The Haunted Shore	v. good.	
45	Hartley Coleridge	Night	v. good	
55	Aubrey de Vere (the Younger)	The Sun-God	excellent	
63	Sydney Dobell	Home: In War-Time	Good.	
64	Austin Dobson	Don Quixote	Very fine, in its sadly humorous manner.	
71	Edward Dowden	Brother Death	v. good.	
74	Joseph Ellis	Silence	good	
75	Henry Ellison	A Sunset Thought	<Very good>	20
76	Henry Ellison	London, After Midnight	Derivatively original; good.	14
84	Mary C. Gillington	Intra Muros	Very fine	
88	David Gray	The Thrush's Song	excellent in expression.	2
92	Eugene Lee-Hamilton	Sea-Shell Murmurs	Admirable.	
101	John Hogben	Truth and Beauty	Derivative and <i>worthless</i> .	16
103	Thomas Hood	Silence	Very fine	
104	Thomas Hood	Death	Marvellous.	10
107	Leigh Hunt	The Nile	<very good> [↑Really <i>admirable</i>]	18
108	Leigh Hunt	The Grasshopper and the Cricket	good	

¹⁵ TABLE A only displays general evaluations written for sonnets in the anthology; for other marginalia (including highlights and specific notes to poems also listed here), see TABLES B, C, D and E.

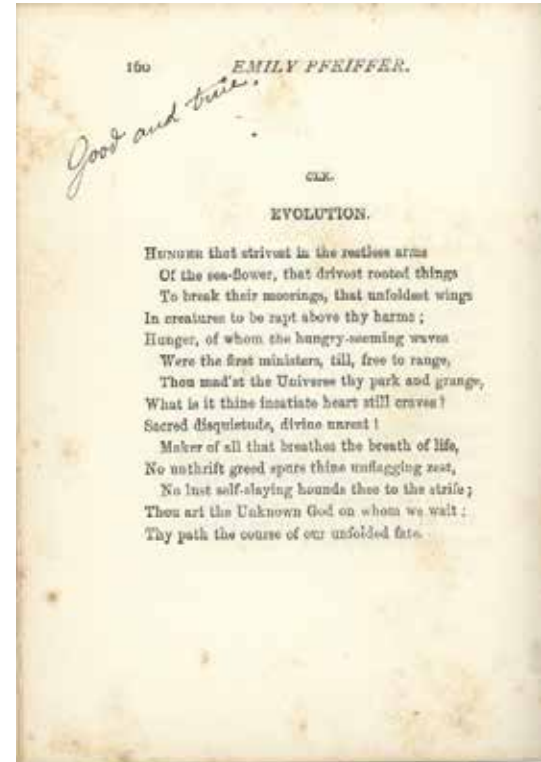
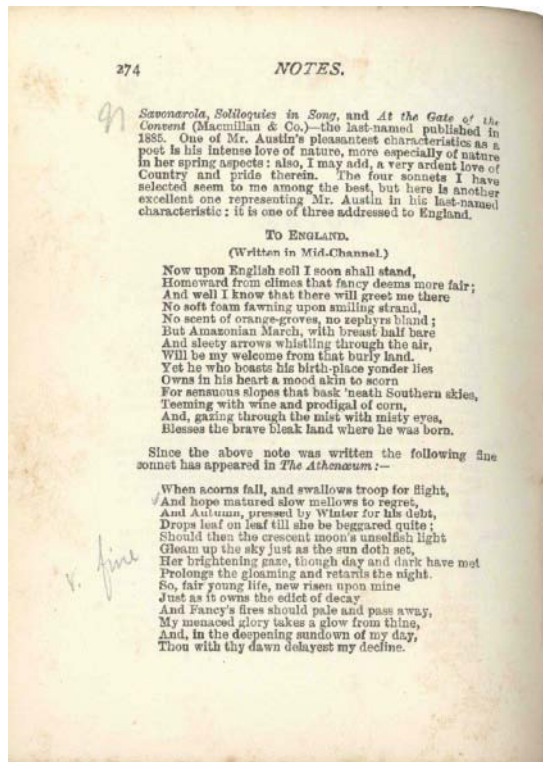
109	John William Inchbold	One Dead	Admirable.	
110	Jean Ingelow	An Ancient Chess King	Well visioned.	
117	John Keats	Bright Star	Marvellous.	
120	Andrew Lang	Homeric Unity	Very fine, very musical.	
122	Edward Cracroft Lefroy	Something Lost	Fine, though derivative.	15
135	Westland Marston	Immortality (An Inference)	Very fine.	
137	Alice Meynell	Renouncement	v. good.	
138	Alice Meynell	Without Him	Very good	
139	Alice Meynell	Spring among the Alban Hills	Good.	
140	Cosmo Monkhouse	Life and Death	Weak and badly expressed.	7
141	Ernest Myers	The Banquet	Very good.	
143	Ernest Myers	Milton	Very fine.	
145	Frederick W. H. Myers	Would God It Were Morning	Very fine.	
146	Frederick W. H. Myers	High Tide at Midnight	Very fine.	
158	John Payne	Hesperia	fine	
160	Emily Pfeiffer	Evolution	Good and true.	4
161	Emily Pfeiffer	To Nature II	Very good.	
174	William Caldwell Roscoe	The Poetic Land	Very fine.	
176	William Caldwell Roscoe	"Like a Musician"	excellent	
178	Christina G. Rossetti	Remember	v. good.	
184	Dante Gabriel Rossetti	For A Venetian Pastoral	Most sublime.	
185	Dante Gabriel Rossetti	On Refusal of Aid Between Nations	Magnificent.	
190	Dante Gabriel Rossetti	True Woman—Her Love (H.L. LVIII)	<i>Very fine.</i>	
197	Thomas Russell	At Lemnos	<i>Magnificent.</i>	12
198	William Bell Scott	The Universe Void	<i>Good.</i>	
202	William Sharp	Spring Wind	Very good.	
203	William Sharp	A Midsummer Hour	Very good.	
204	Percy Bysshe Shelley	Ozymandias	Magnificent.	11
207	Robert Southey	Winter	Not good.	
214	Algernon Charles Swinburne	On the Russian Persecution of the Jews	Admirable.	
223	Lord Tennyson	Sonnet ([on] the Polish Insurrection)	Indifferent.	5
224	James Thomson	A Recusant	Good.	
228	John Todhunter	A Dream of Egypt	*g [→ex.]	19
238	Samuel Waddington	"From night to night"	Conventional in thought and rhythm.	13
242	Theodore Watts-Dunton	The First Kiss	Magnificent.	
249	Joseph Blanco White	To Night	Stupendous, sublime, peerless	1

250	Henry Kirke White	“What art Thou, Mighty One [...]”	childish.	
251	Charles Whitehead	“As yonder lamp in my vacated room”	Rather good.	
253	Oscar Wilde	Libertatis Sacra Fames	Rather good.	
257	James C. Woods	The Soul Stithy	<Fair.> [↑V. fine]	17
262	William Wordsworth	Milton	admirable.	
266	William Wordsworth	After-Thought	admirable	
274	Alfred Austin [in notes]	“When acorns fall [...]”	v. fine	3

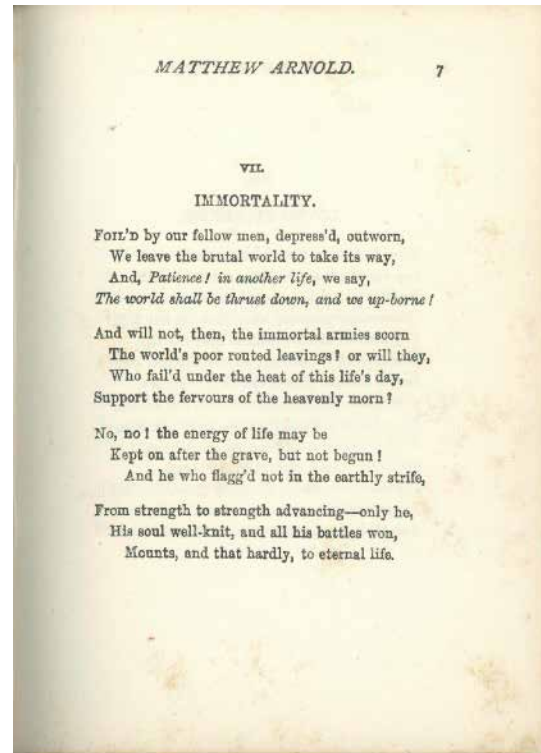
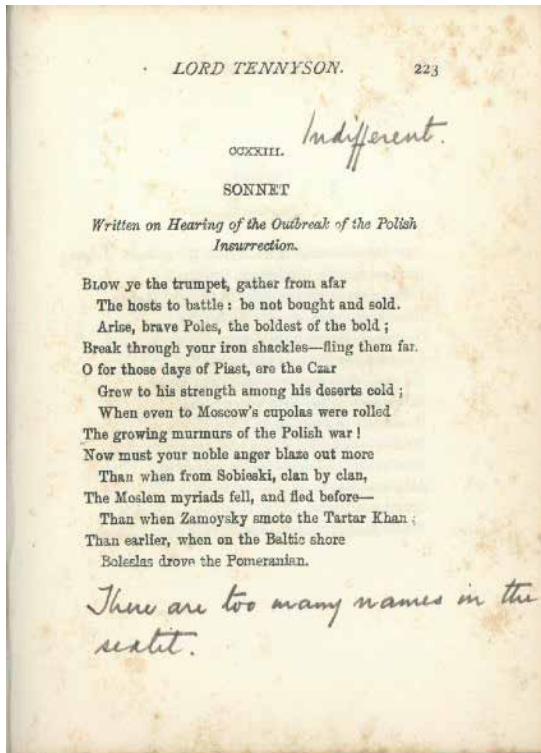
1.2. Examples of Evaluations, from Highest ("A+") to Lowest ("F")



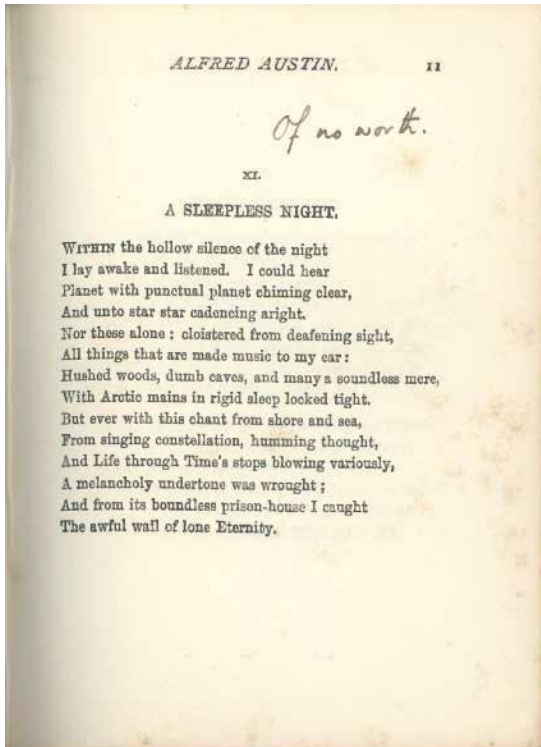
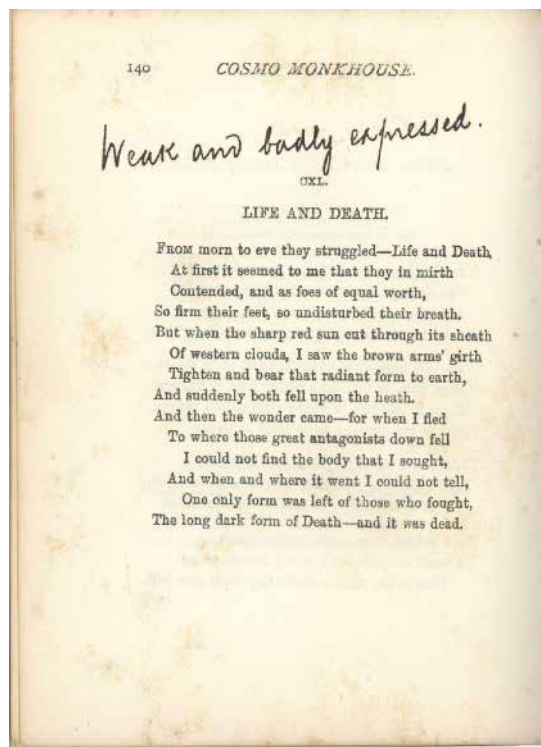
Figs. 1 & 2. "Stupendous, sublime, peerless" (A+) and "excellent in expression" (A) (pp. 249 & 88)



Figs. 3 & 4. "V[ery] fine" (B) and "Good and true" (C) (pp. 274 & 160)

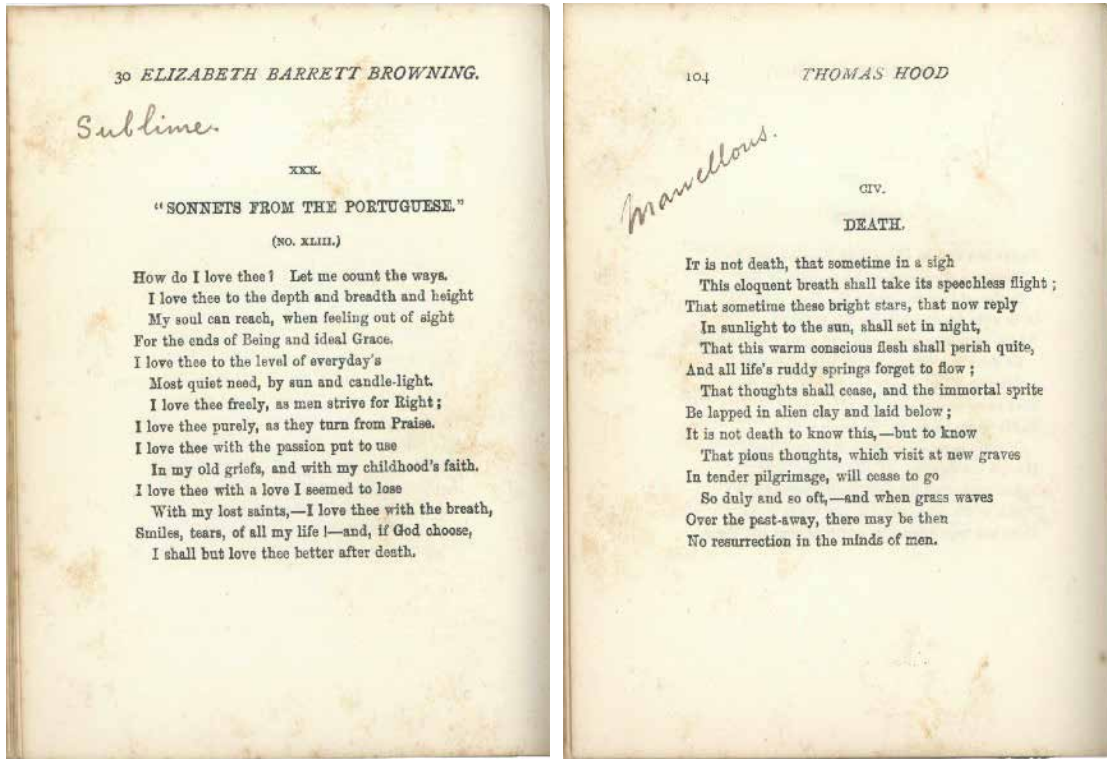


Figs. 5 & 6. "Indifferent" (D) and unmarked (D) (pp. 223 & 7)

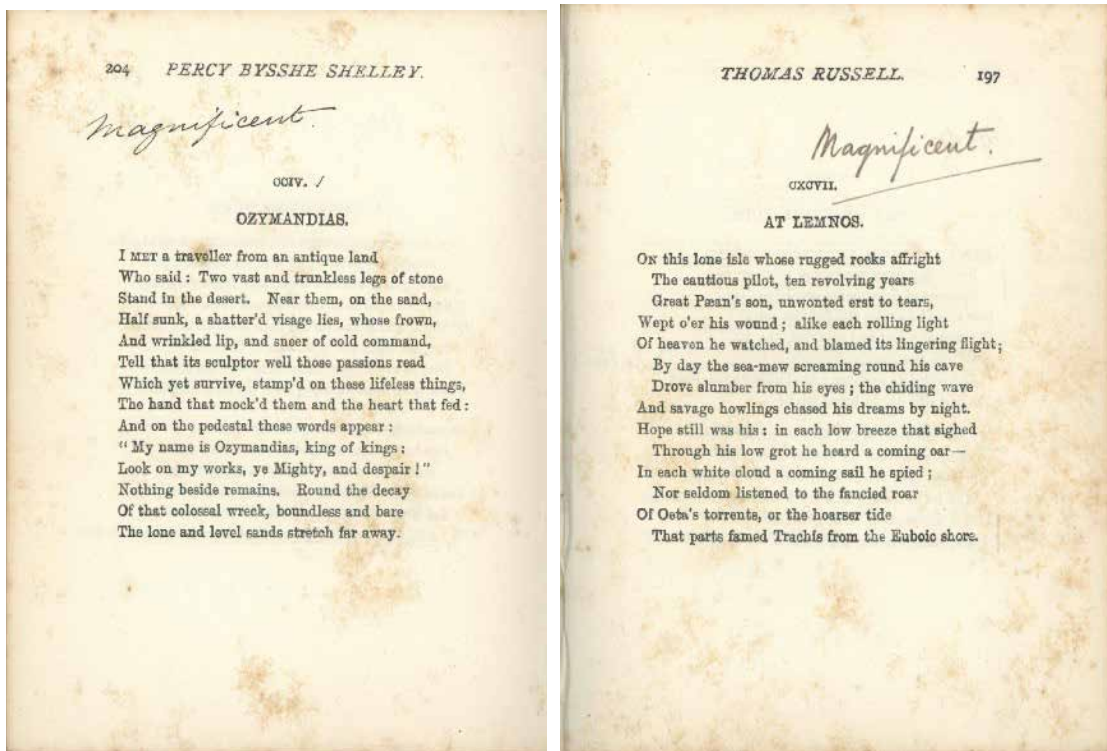


Figs. 7 & 8. "Weak and badly expressed" (E) and "Of no worth" (F) (pp. 140 & 11)

1.3. Four of the Ten Sonnets with "A+" grades



Figs. 9 & 10. "Sublime" and "Marvellous" sonnets (pp. 30 & 104)



Figs. 11 & 12. "Magnificent" sonnets (pp. 204 & 197)

1.4. What Does "Derivative" Mean?

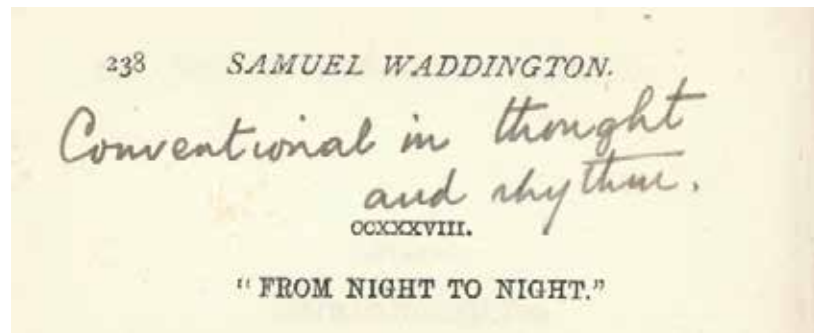


Fig. 13. "Conventional in thought and rhythm." (p. 238, detail)

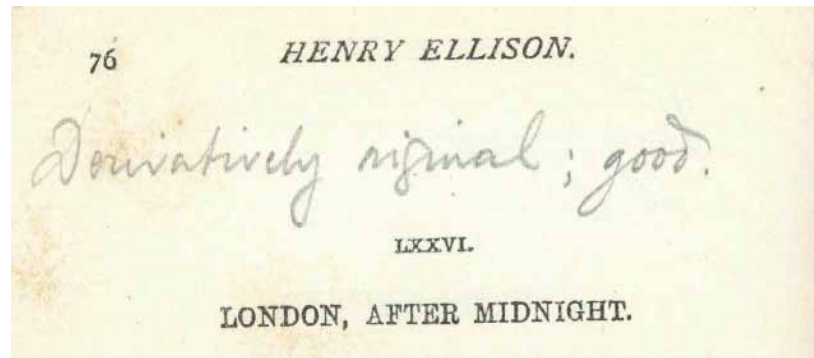


Fig. 14. "Derivatively original; good." (p. 76, detail)

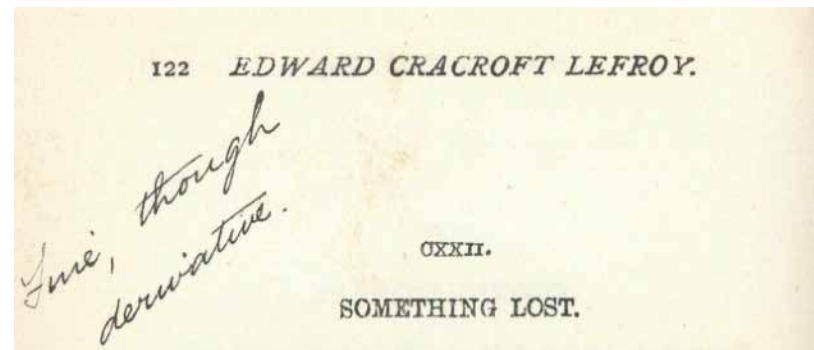


Fig. 15. "Fine, though derivative." (p. 122, detail)

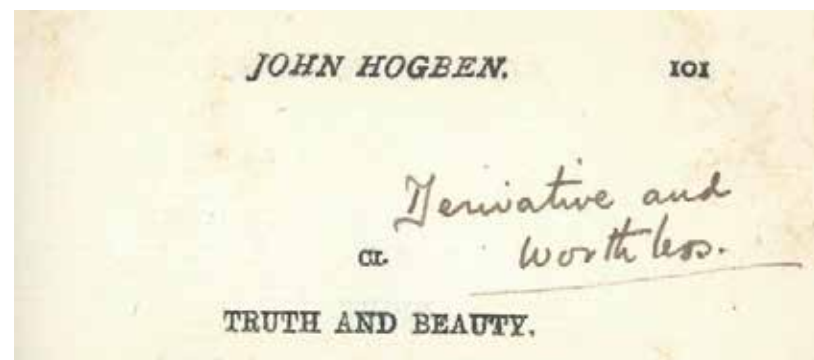


Fig. 16. "Derivative and worthless." (p. 101, detail)

1.5. Upgraded or Downgraded?

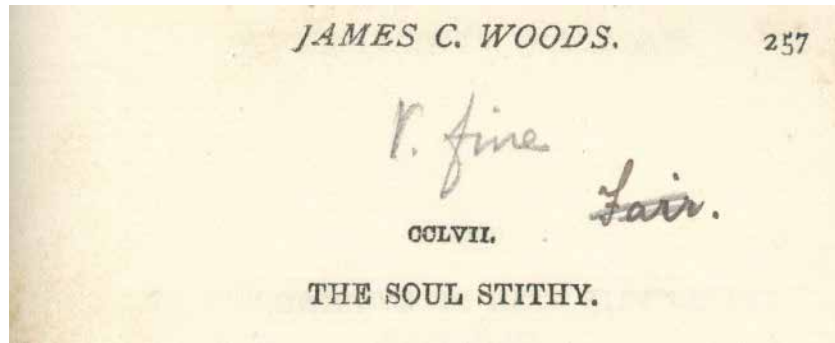


Fig. 17. "<Fair.> [↑V. fine]" (p. 257, detail)

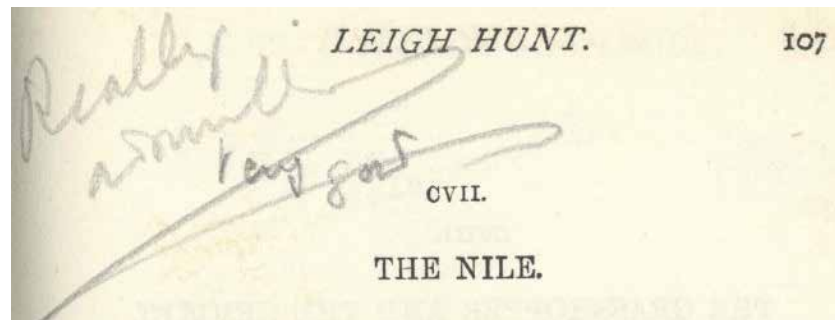


Fig. 18. "very good [↑Really admirable]" (p. 107, detail)

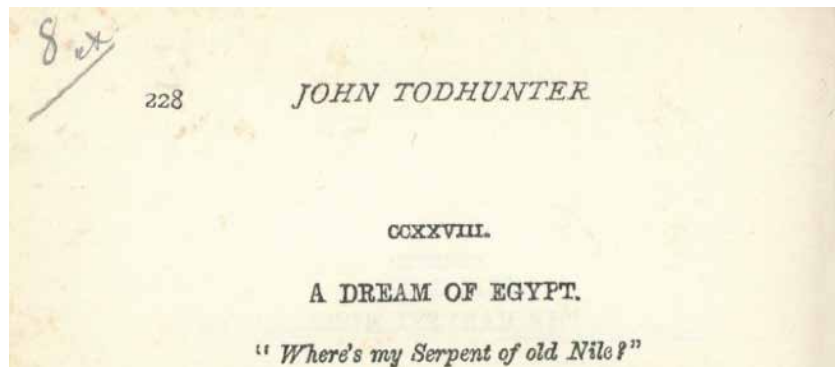


Fig. 19. "g [→ex.]" (p. 228, detail)

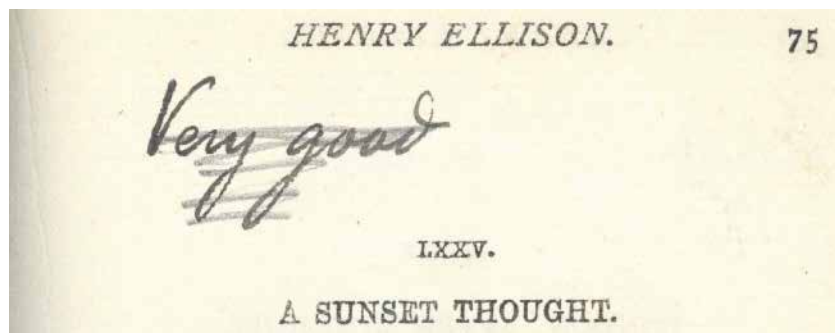


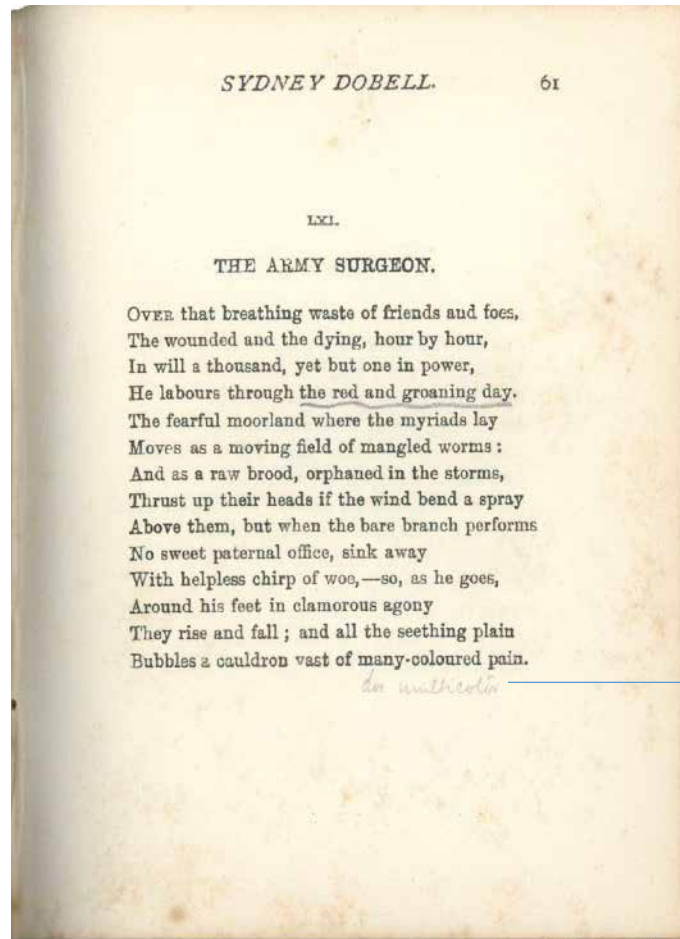
Fig. 20. "<Very good>" (p. 75, detail)

2.1. [TABLE B] Translations¹⁶

AUTHOR “TITLE OR INCIPIIT” PAGE	VV	PARTS TRANSLATED (not necessarily entire verses)	PORTUGUESE TRANSLATIONS	FIG.
Sydney Dobell “The Army Surgeon” p. 61	14	many-coloured pain	dor multicolor	21
Austin Dobson “Don Quixote” p. 64	14	charge in earnest—were it but a mill.	atacando a *valer, até um moinho.	22
Leigh Hunt “The Nile” p. 107	2	Like some grave mighty thought threading a dream	Como uma grave idea [*armada]↔[em sonho]	23
Alice Meynell “Renouncement” p. 137	4 8	And in the dearest passage of a song I must stop short of thee the whole day long.	E na canção passagêira: E não estou sempre mais que á tua beira.	24
Emily Pfeiffer “To Nature II” p. 161	13 14	When first thou lightedst on a seeming goal And darkly blundered on man’s suffering soul	Quando <*de> [↑primeiro] um fim supposto achaste, E <a noite, sem querer, creaste a alma.> [↑a alma humana sem querer creaste.]	25
Ernest Rhys “The Student’s Chamber” p. 169	9 13 14	High dreams they bring that never were dreamt in sleep And lo! the land wherein the Holy Grail, In far Monsalvat, to the soul is given.	Vem sonhos que ninguém sonhou dormindo E eis [↑vêde! é] a terra onde o Santo Graal Em Monsalvat longe, á alma é dada	31
Christina G. Rossetti “Remember” p. 178	13 14	Better by far you should forget and smile Than that you should remember and be sajd	Antes tu [↑É melhor que me esqueças e sorrias] Q[ue] te lembres de mim e sejas triste	26
Dante G. Rossetti “Venetian Pastoral” p. 184	5 8	The heat lies silent at the break of day Sad with the whole of pleasure	O calor cala no romper do dia Tristes do prazer todo	27
Dante G. Rossetti “True Woman—Her Heaven” p. 189	13 14	in every kiss sealed fast To feel the first kiss rise and forebode the last.	o beijo primeiro Sentir e predizer o derradeiro	28
Dante G. Rossetti “A Superscription (H.L. XC VII.)” p. 194	2 3 6 14	I am also called No-more, Too-late, Farewell; Unto thine ear but by my spell Sleepless with cold commemorative eyes	Adeus [↑E também sou Não mais, e<’> É tarde, e Adeus] ouvidos teus - meus Com frios olhos comemorativos [↓Insomne, os olhos frios <re>[↑e] lembrados.]	33

¹⁶ TABLE B displays only marginal notes that constitute translations of sonnets; for other marginalia (including any highlights) see TABLES C, D and E. For the only translation of a quote we found (not pertaining to a sonnet), see TABLE G.

Algernon Charles Swinburne “On the Russian Persecution of the Jews” p. 214	9 11 12 13 14	Face loved of little children long ago If thou see this, or hear these hounds of thine Run ravening as the Gadarean swine Say, was not this thy Passion to foreknow In death’s worst hour the works of Christian men?	Cara amada d[e] teus gadareus Não foi tua paixão saber, morrendo, O que os Cristãos haviam de fazer.	36
James C. Woods “The Soul Stithy” p. 257	4 8 14	Power without plan, wherefrom no purpose grows,— And still the stithy hammers fell and rose. And still the stithy hammers rose and fell.	Poder sem plano, pois que não se viam E os martelos baixam e sobem [E os martelos] s[obem] & baixam.	32
William Wordsworth “Venetian Republic” p. 259	13 14	Men are we, and must grieve when even the Shade Of that which once was great, is passed away.	Somos homens e temos que chorar Quando até a sombra do que é grande cessa.	29
William Wordsworth “To Toussaint L’ouverture” p. 260	11 12 13 14	There’s not a breathing of the common wind That will forget thee; thou hast great allies; Thy friends are exultations, agonies, And love, and Man’s unconquerable mind.	Não ha sopro do vento <vulgar> sensível Que te esqueça; tens grandes aliados – [←As] Alegrias e ancias e cuidados – E o amor e o humano espirito invencível.	34
William Wordsworth “Milton” p. 262	10 11	Thou hadst a voice whose sound was like the sea: Pure as the naked heavens, majestic, free,	Tua voz timbra um som como o do mar; Puro como o ceu limpo, grande como o ar.	30
William Wordsworth “After-thought” p. 266	1 8 12 14	my guide We [...] defied And if We feel that we are greater than we know	guia desafia E que Nos sentimos [] sabemos	35
William Wordsworth “By the Sea: Evening” p. 269	1 2 3 5 6 7 8 9 12 14	It is a beauteous Evening, calm and free; The holy time is quiet as a Nun Breathless in adoration The gentleness of heaven is on the sea; Listen! the mighty Being is awake, And doth with his eternal motion make A sound like thunder—everlastingly. Dear Child! dear Girl! that walkest with me here Thou liest in Abraham’s bosom all the year; God being with thee when we know it not.	É bela a tarde, calmo e livre o ar, A hora santa Quieta em adoração O socego do ceu stá sobre o mar. Ouvi, o grande ser desperto jaz E com seu *andamento [↓†] eterno faz Um som como um <eterno> [↓perenne] trovejar. Donzella, que comigo aqui No seio de Abrahão stás todo o anno. E está contigo Deus sem que o saibamos	38
William Wordsworth “Mutability” p. 270	9 10 11 12 13 14	That in the morning And is no more; drop like the tower sublime Of yesterday, which royally did wear His crown of weeds, but could not even sustain Some casual shout that broke the silent air Or the unimaginable touch of Time.	Que de manhã É já passou; cahe como a torre ingente De hontem com heras [↓<que a coroa>] reaes a coroar Seu vulto, mas [↑e que] não pôde resistir Um grito casual que rompeu o ar Ou o Tempo só, tocando-a [↓com seu Toque] levemente	37

2.2. Sonnets with One Translated Verse (including partial translations)¹⁷

dor multicolôr

Fig. 21. (p. 61)

¹⁷ In sections 2.2 to 2.8, we only transcribe the annotations constituting translations; for other marginalia (including any highlights) see TABLES C, D and E.

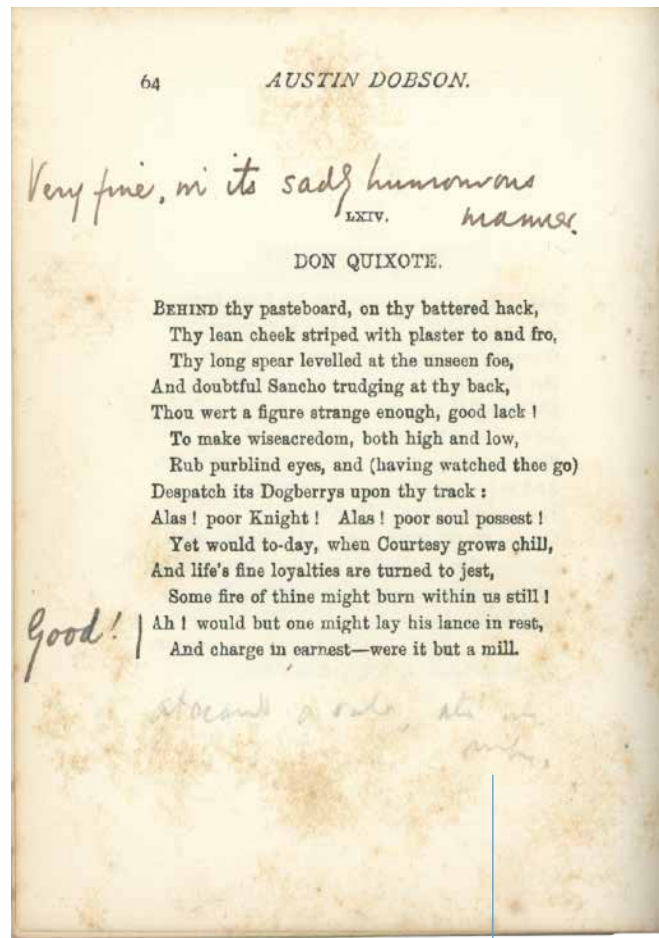


Fig. 22. (p. 64)

atacando a *valer, até um moinho.

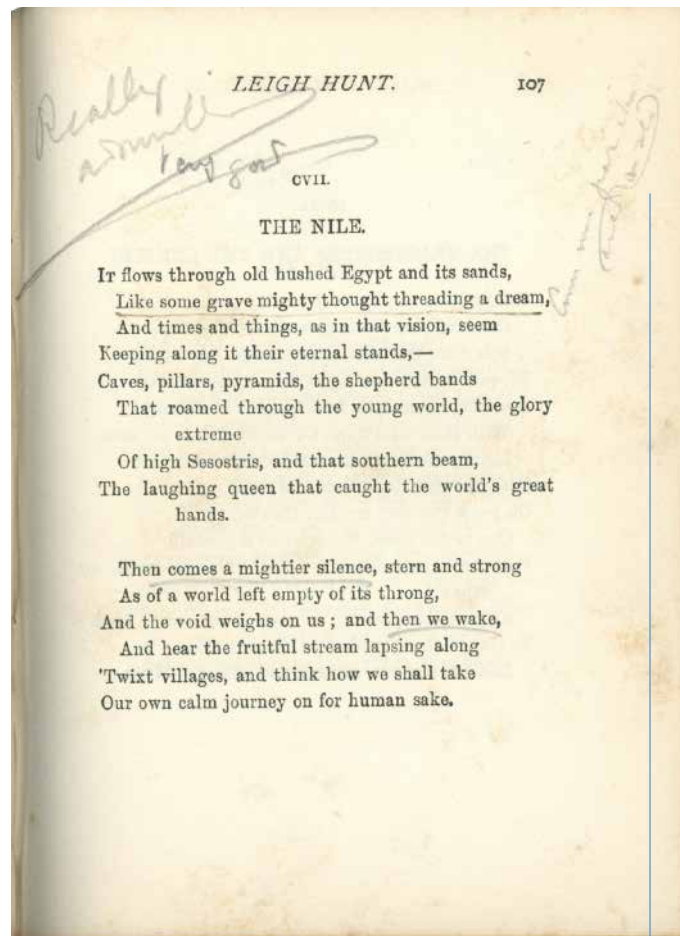


Fig. 23. (p. 107)

Como uma grave idea [*armada] ↔ [em sonho]

2.3. Sonnets with Two Translated Verses (including partial translations)

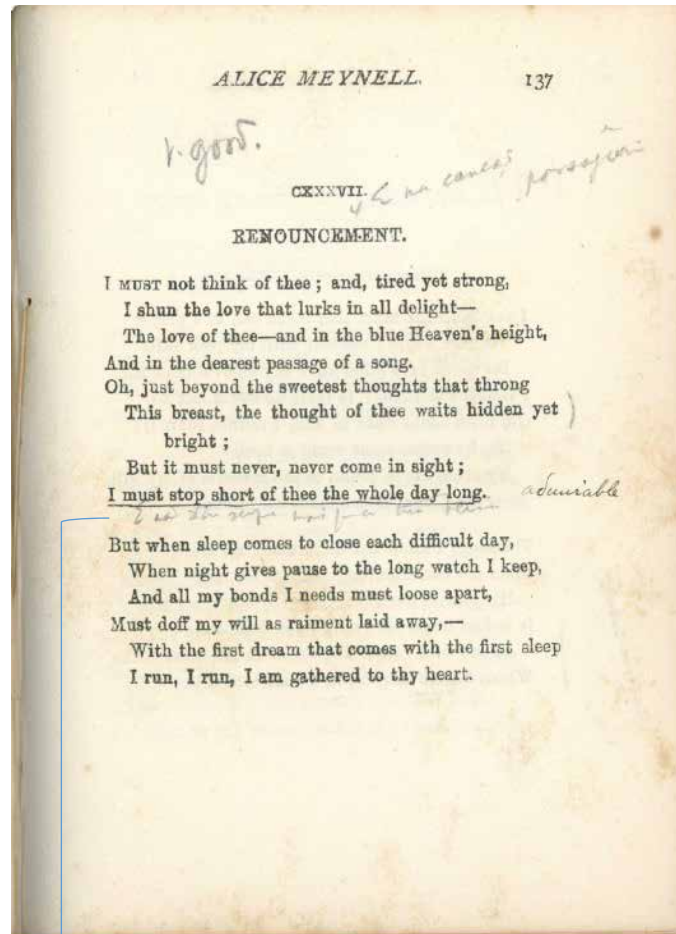


Fig. 24. (p. 137)

E na canção passageira:
 E não stou sempre mais que á tua beira.

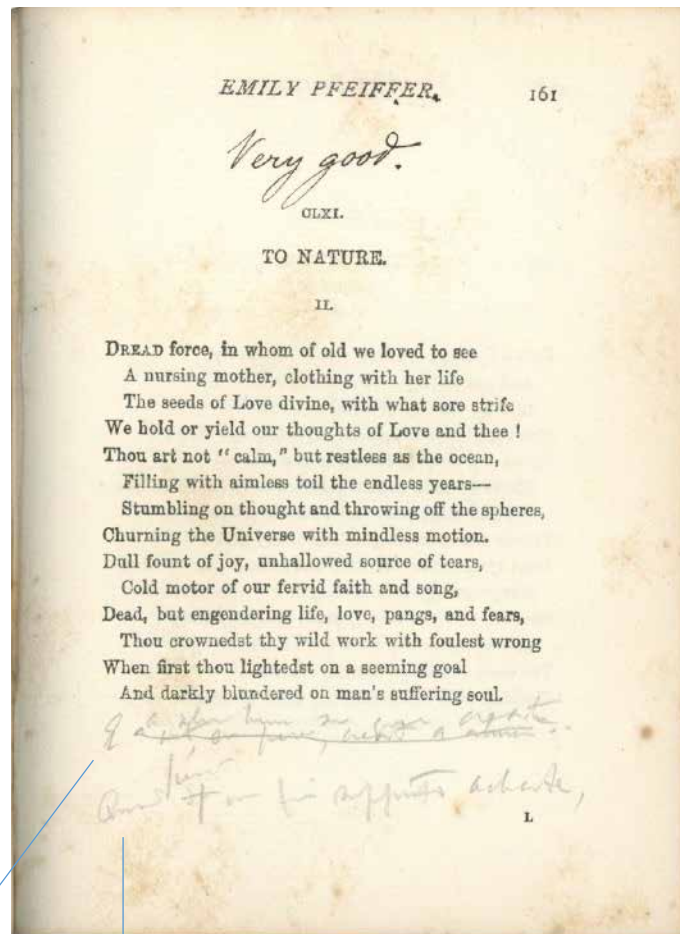


Fig. 25. (p. 161)

Quando <*de> [↑primeiro] um fim supposto achaste,
 E <a noite, sem querer, createste a alma.> [↑a alma humana sem querer createste.]

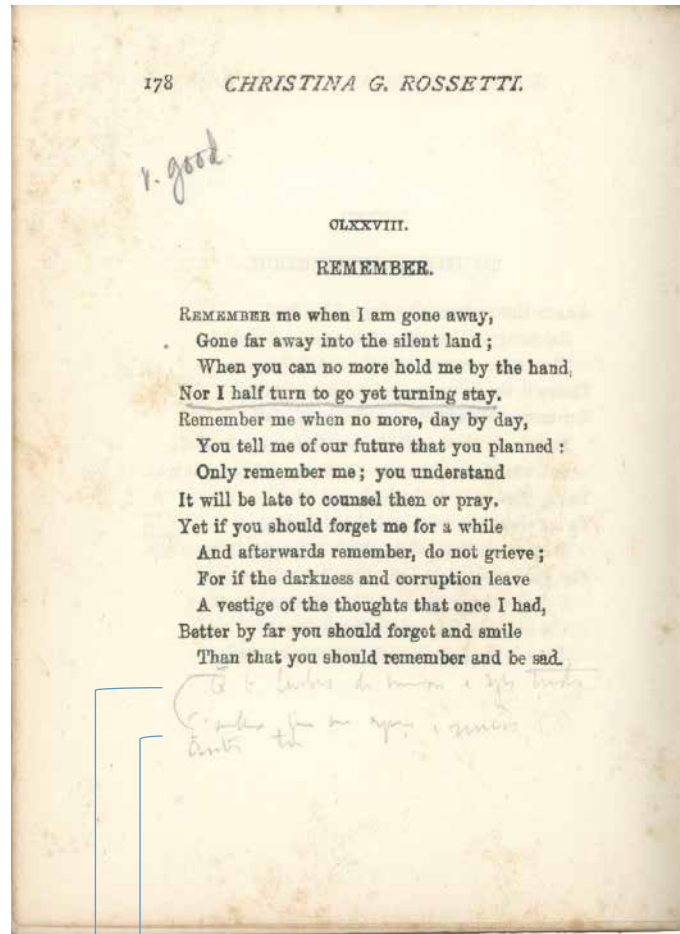


Fig. 26. (p. 178)

Antes tu [↑É melhor que me esqueças e sorrias]
 Q[ue] te lembres de mim e sejas triste

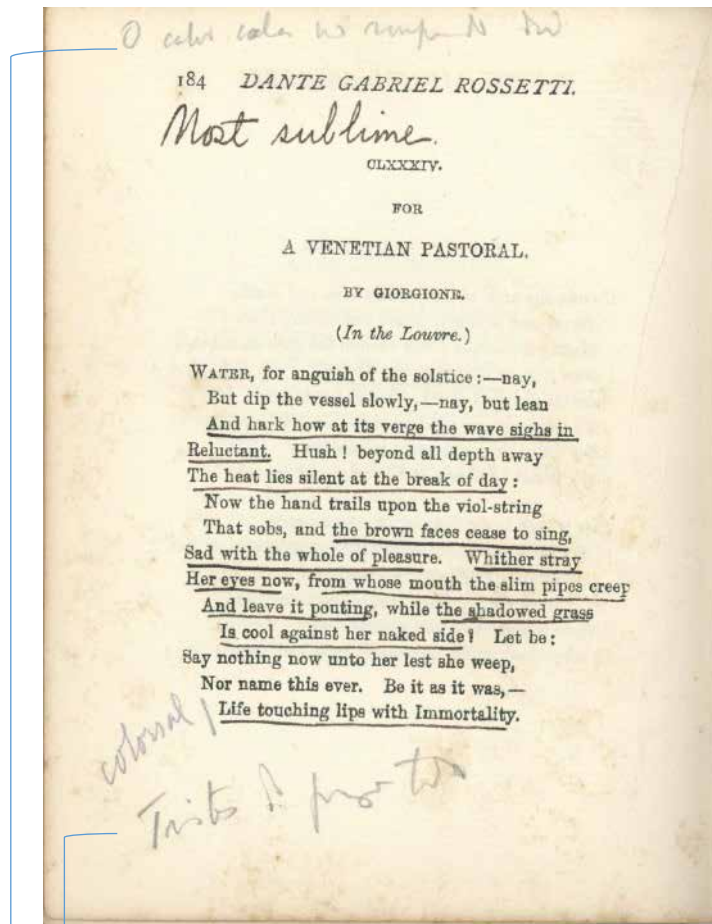


Fig. 27. (p. 184)

O calor cala no romper do dia
 Tristes do prazer todo

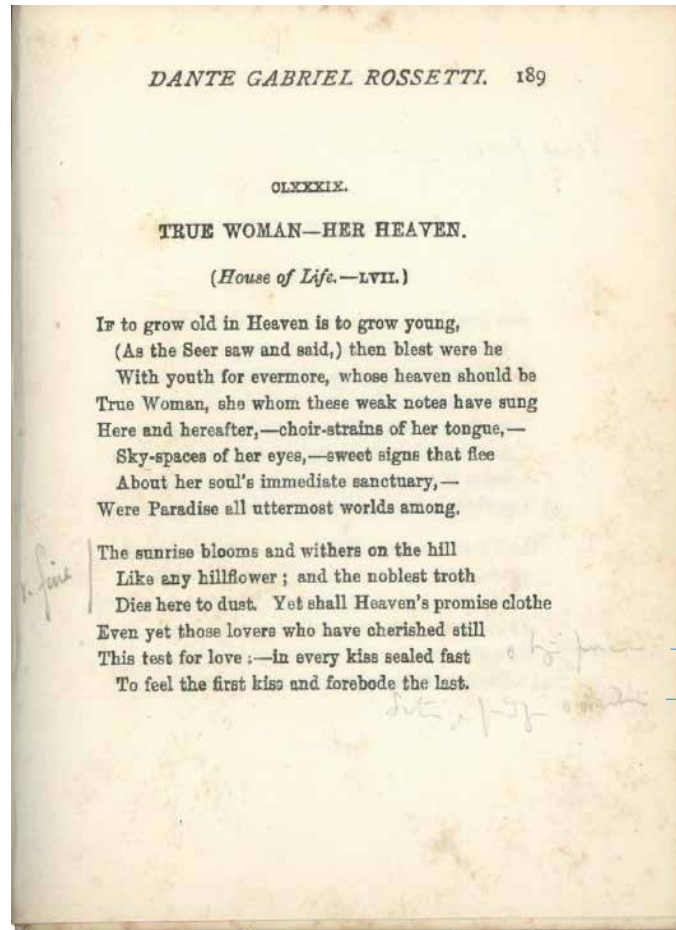


Fig. 28. (p. 189)

o beijo primeiro
 Sentir e predizer o derradeiro

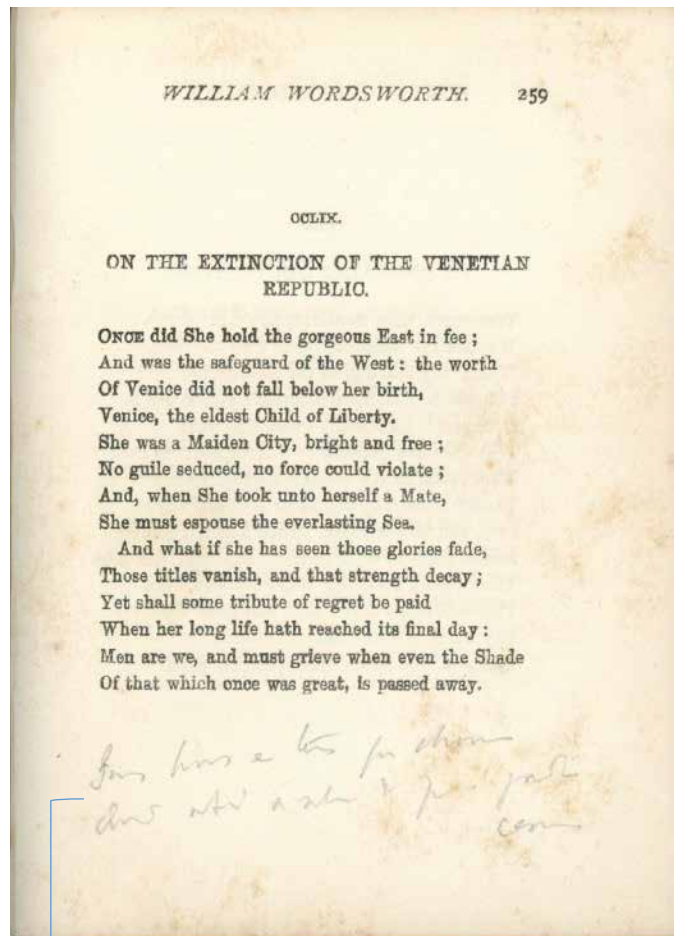


Fig. 29. (p. 259)

Somos homens e temos que chorar
Quando até a sombra do que é grande cessa.

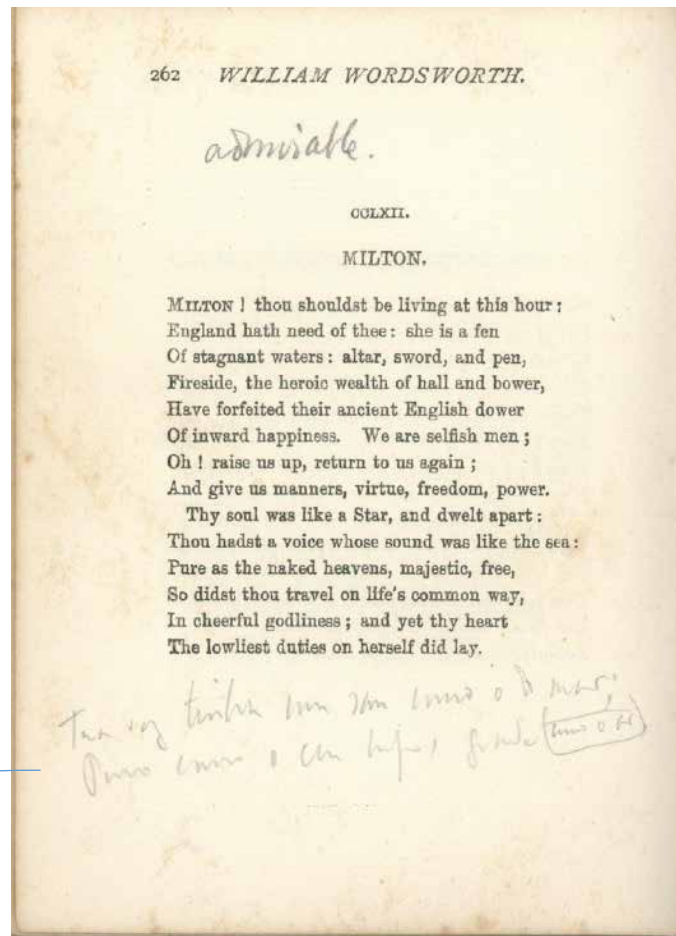


Fig. 30. (p. 262)

Tua voz timbra um som como o do mar;
 Puro como o ceu limpo, grande como o ar.

2.4. Sonnets with Three Translated Verses (including partial translations)

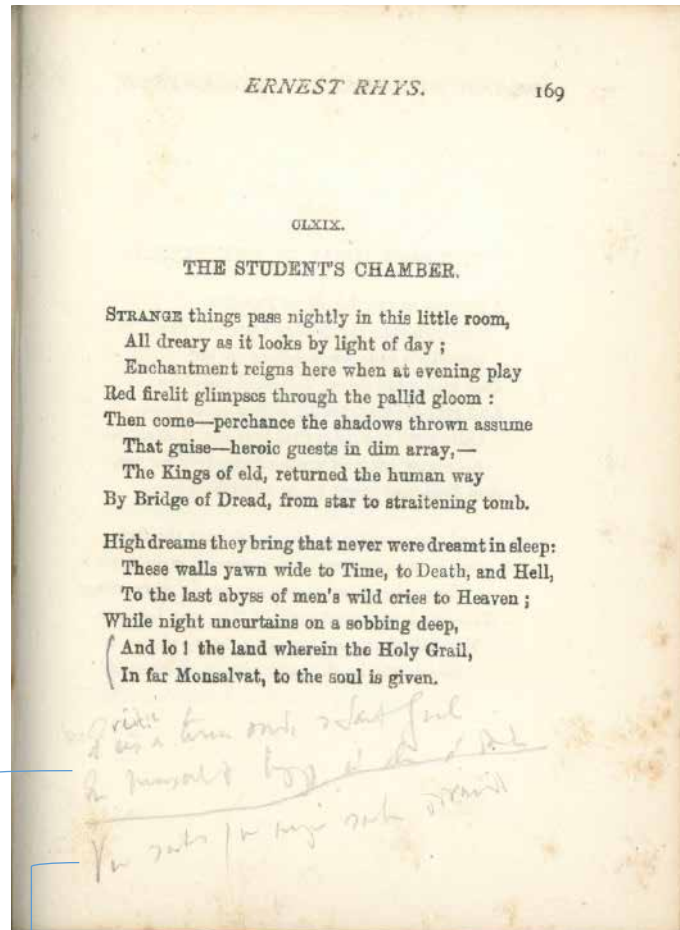


Fig. 31. (p. 169)

Vem sonhos que ninguém sonhou dormindo

E eis [↑vêde! é] a terra onde o Santo Graal
Em Monsalvat longe, á alma é dada

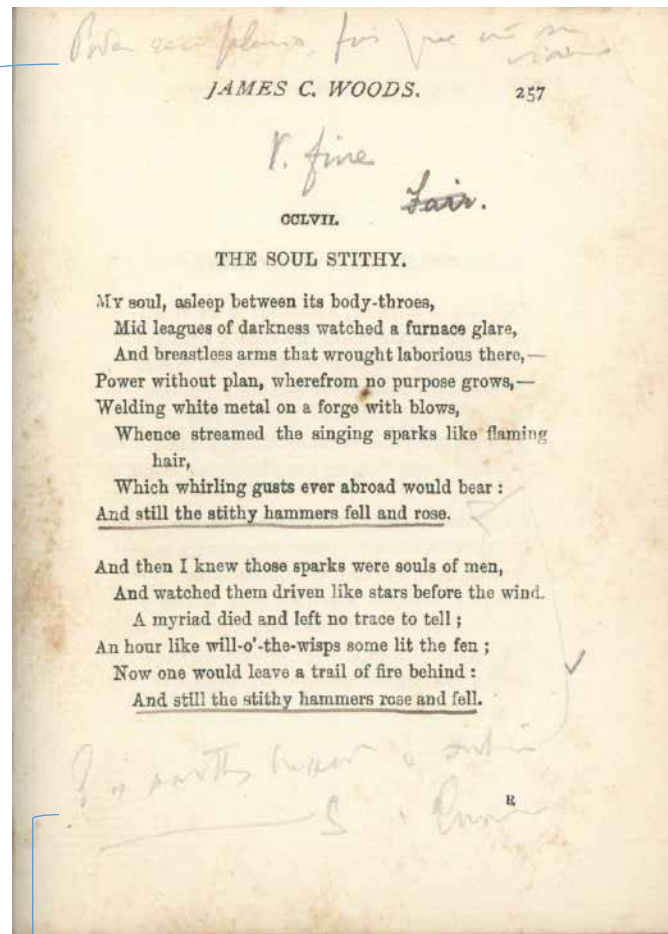


Fig. 32. (p. 257)

Poder sem plano, pois que não se viam

E os martelos baixam e sobem

[E os martelos] s[obem] & baixam.

2.5. Sonnets with Four Translated Verses (including partial translations)

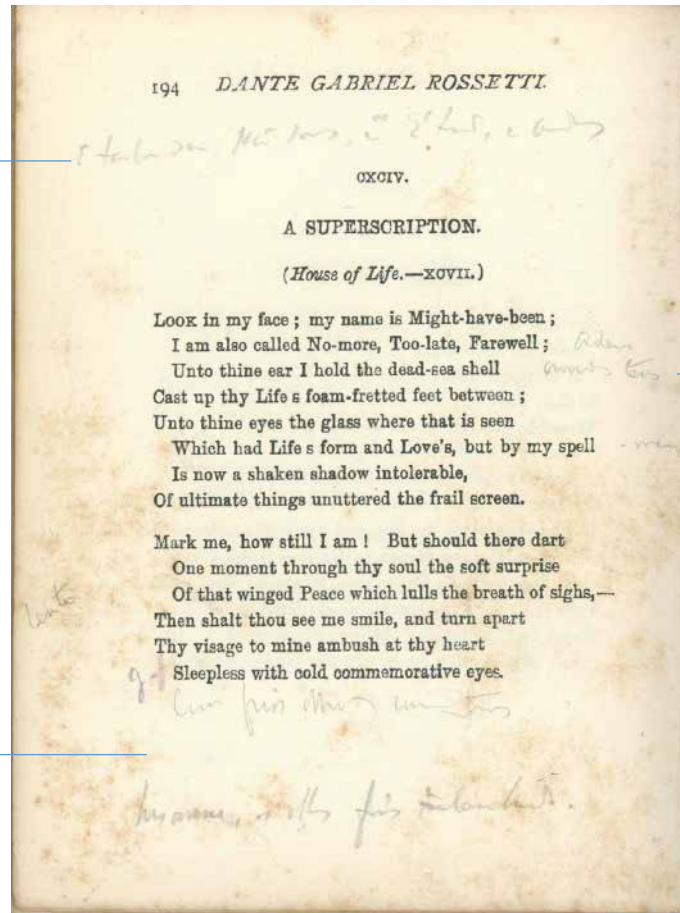


Fig. 33. (p. 194)

Adeus [↑E também sou Não mais, e<'> É tarde, e Adeus]
ouvidos teus

- meus

Com frios olhos comemorativos [↓Insomne, os olhos frios <re>[↑e] lembrados.]

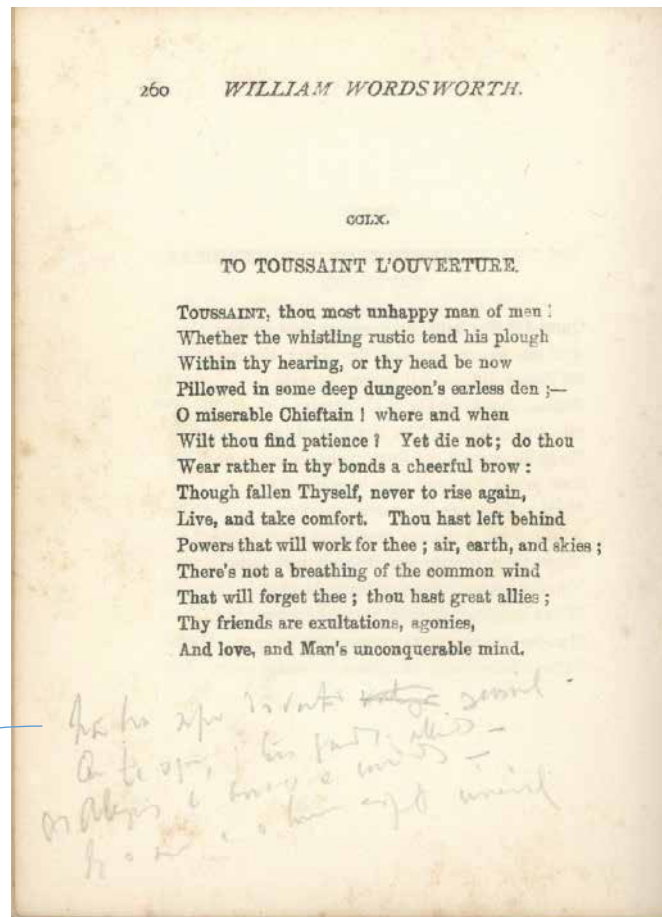


Fig. 34. (p. 260)

Não ha sopro do vento <vulgar> sensível
 Que te esqueça; tens grandes aliados –
 As alegrias e ancias e cuidados –
 E o amor e o humano espirito invencível.

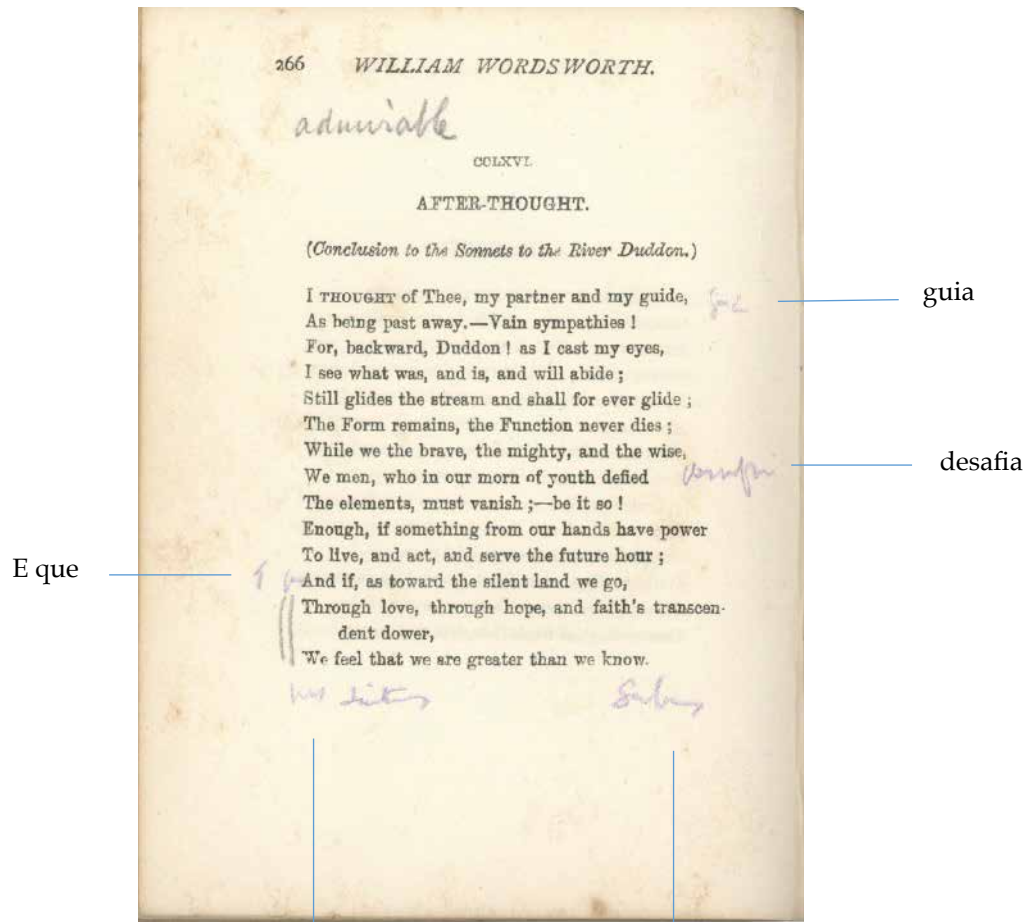


Fig. 35. (p. 266)

Nos sentimos [] sabemos

2.6. A Sonnet with Five Translated Verses (including partial translations)

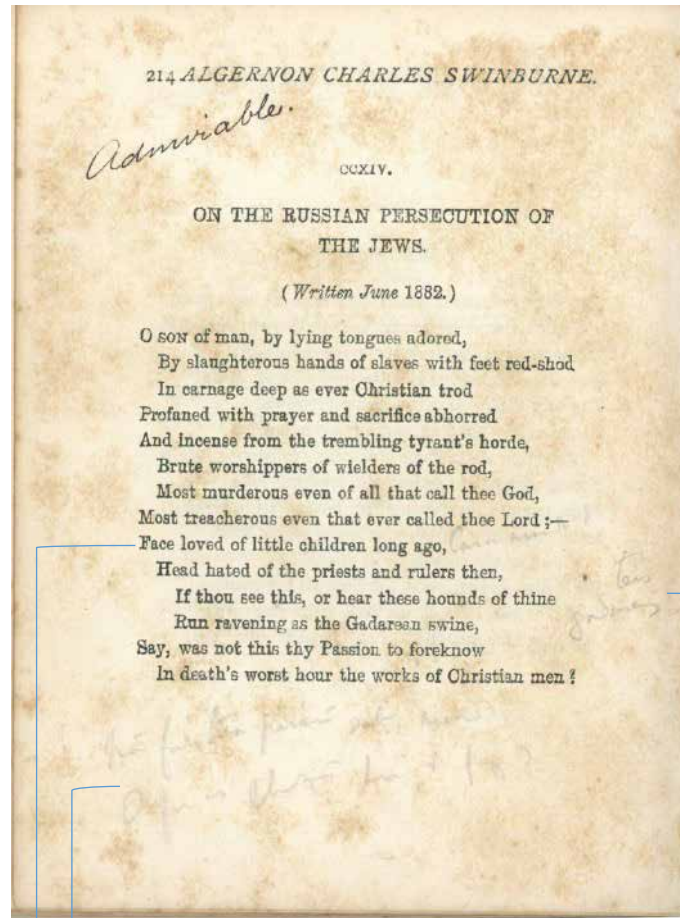


Fig. 36. (p. 214)

Cara amada d[e]

teus
gadareus

Não foi tua paixão saber, morrendo,
O que os Cristãos haviam de fazer.

2.7. A Sonnet with Six Translated Verses (including partial translations)

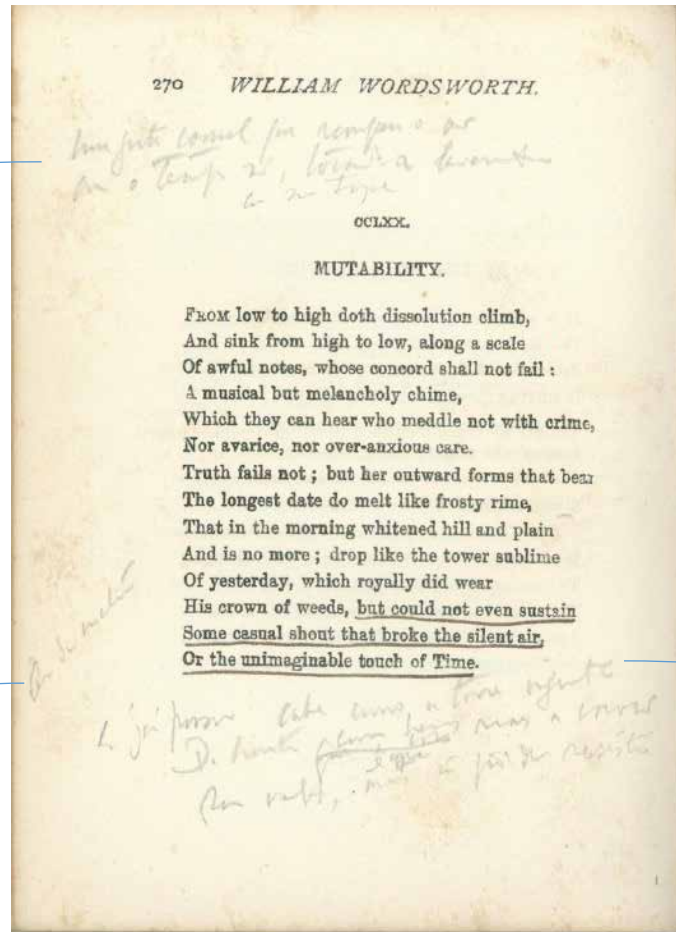


Fig. 37. (p. 270)

Que de manhã

E já passou; cahe como a torre ingente

De hontem com heras [↓<que a coroa>] reaes a coroar

Seu vulto, mas [↑e que] não pôde resistir

Um grito casual que rompeu o ar

Ou o Tempo só, tocando-a [↓com seu Toque] levemente

2.8. A Sonnet with Ten Translated Verses (including partial translations)

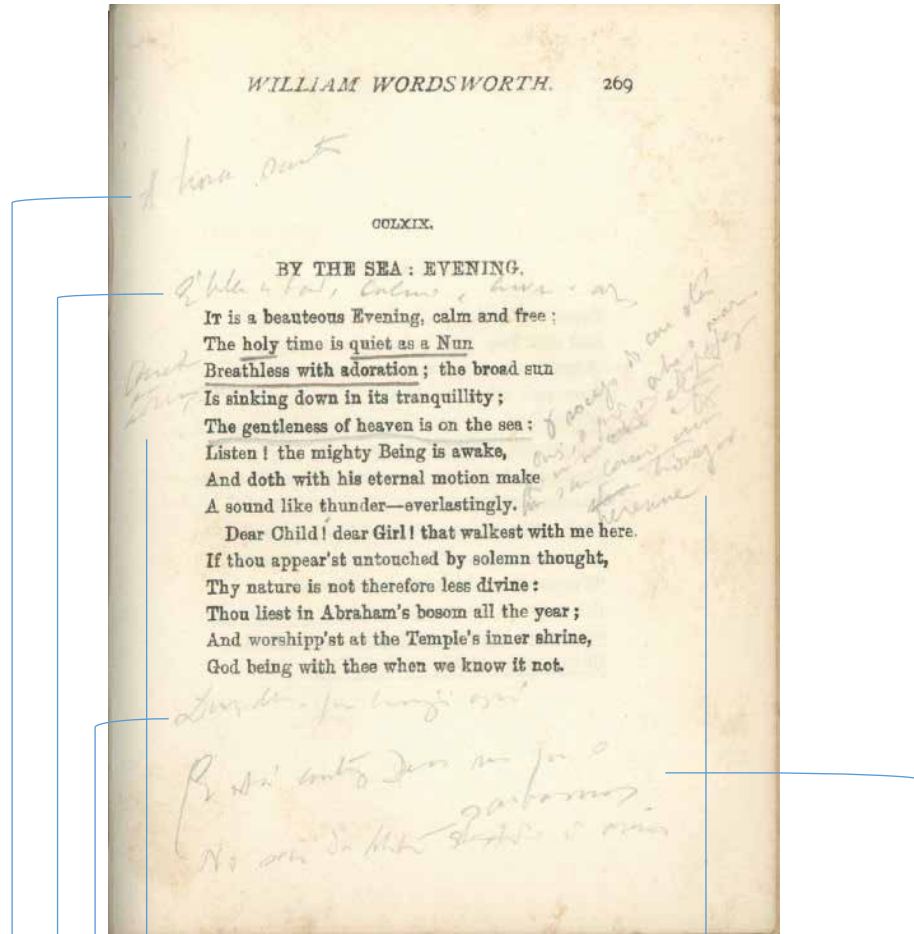


Fig. 38. (p. 269)

É bela a tarde, calmo e livre o ar,
A hora santa
Quieta em adoração

O socego do ceu stá sobre o mar.
Ouvi, o grande ser desperto jaz
E com seu *andamento [↓†] eterno faz
Um som como um <eterno> [↓perenne] trevejar.
Donzella, que comigo aqui

No seio de Abrahão stás todo o anno.

E está contigo Deus sem que o saibamos

3.1. [TABLE C] Notes on Meter, Rhyme or Form¹⁸

AUTHOR	TITLE OR INCIPIT PAGE	MARGINALIA	FIG .
Wilfrid Scawen Blunt	<i>An Exhortation</i> p. 18	vv.6-7, 13-14: last word in each v. (<u>day</u> , <u>bay</u> , <u>delay</u> , <u>away</u>) & a line connecting them vv.11-14 [←ending beneath expectation]	39
Wilfrid Scawen Blunt	<i>The Sublime</i> p. 22	<u>v.2</u> vv.3-5 vv.11-12 [←-?] v.12 “air” [↓x] [→what rhyme!]	40
Elizabeth Barrett Browning	<i>Sonnets from the Portuguese</i> (XIV) p. 27	v.1: If thou must [↑] love me <u>v.13-14</u>	41
John Keats	<i>Bright Star</i> p. 117	<u>vv.5-6</u> v.12: a <u>sweet unrest</u> [poem] [↓ Quanto ao <i>córte</i> cf. Ant. Nobre “Ao Cahir das Folhas.”]	42
Andrew Lang	<i>Homeric Unity</i> p. 120	<u>vv.7-8</u> [←Metrically very fine.] [sestet] [←lento] v.14: Of indivi sible supremacy	43
Edward Cracroft Lefroy	<i>Something Lost</i> p. 122	<u>v.14</u> [←Metrically very fine]	44
Philip Bourke Marston	<i>Youth and Nature</i> p. 129	<u>v.3</u> [→prosaic.]	45
Dante Gabriel Rossetti	<i>Sibylla Palmifera</i> p. 183	<u>v.4</u> [→inappropriate.] v.13: How passiona[↓x]tely and irretrie[↓x]vably, v.14: In what fond flight, how many ways[↓x] and days[↓x]!	46
Dante Gabriel Rossetti	<i>On Refusal of Aid Between Nations</i> p. 185	<u>vv.3-4</u> v.6: Weighs in thine hand to smite thy world ; though now v.8: But <u>because Man is parcelled out in men</u> v.9: <u>To-day</u> ; because, for any wrongful blow. v.14: That the earth\ falls/ asunder, being old.	47
Dante Gabriel Rossetti	<i>True Woman—Her Love</i> (<i>House of Life—LVIII</i>) p. 190	v.8 [←harsh.] \ v.11 [←x] [→x] [←blank line] vv.13-14 [←<Sublime ending.>] [→fair]	48
Dante Gabriel Rossetti	<i>Lost Days (H.L. LXXXVI)</i> p. 192	vv.7-8) v.10: God knows [↑x] I know [↑x] v.13 [←-?]	49
Dante Gabriel Rossetti	<i>A Superscription (H.L. XCVII)</i> p. 194	v.14 [←-g.] [sestet] [←lento]	33

¹⁸ For the sake of simplicity, TABLE C also includes other marginalia made to the listed sonnets, even if some notes may not be clearly connected to meter, rhyme or form (it only *excludes* general evaluations or translations, already displayed on TABLES A and B).

William Michael Rossetti	<i>Emigration</i> p. 196	v.1: Weave[↑x] o'er the world your weft[↑x], yea weave[↑x] yourselves, v.2: Imperial races weave[↑x] the warp thereof.	50
William Bell Scott	<i>The Universe Void</i> p. 198	vv.1-3 [←Rather good.] v1: Revol[↑x]ving worlds, revol[↑x]ving systems, yea, v2: Revolving[↑x] firma[↑x]ments[↑°], nor there we end: v3: Systems of firmaments[↑°] revol[↑x]ving, send vv.6-7) bathos. vv.13-14 [←Good.]	51
Algernon Charles Swinburne	<i>John Webster</i> p. 213	v.8: some towering [↑x] town [↑x] v.10: Make [↑x] monstrous [↑x] all the murderous [↑x] v.13: Frail, [↑x] on frail [↑x] rafts, across <u>w</u> ide- <u>w</u> allowing <u>w</u> aves	52
Algernon Charles Swinburne	<i>Hope and Fear</i> p. 215	vv.4-5 [→Very fine] v.4: the shades where blind men grope <u>v.5</u> vv.6-7 v.13: that falls[↑x] from years that fall[↑x]	53
John Addington Symonds	<i>The Jew's Cemetery</i> p. 218	[title] [→✓] v.14: no mour[↑x]ner but the moan[↑x]ing wave	54
John Addington Symonds	<i>A Dream of Burial in Mid-ocean</i> p. 220	v.1: deep[↑x] deep[↑x] grey-green seas, in sleep,[↑x] v.5: bottom[↑x] of that bottom[↑x]less steep v.7: <u>w</u> ater <u>w</u> ilderness <u>w</u> an,	55
Samuel Waddington	"From night to night" p. 238	Conventional in thought and rhythm.	56

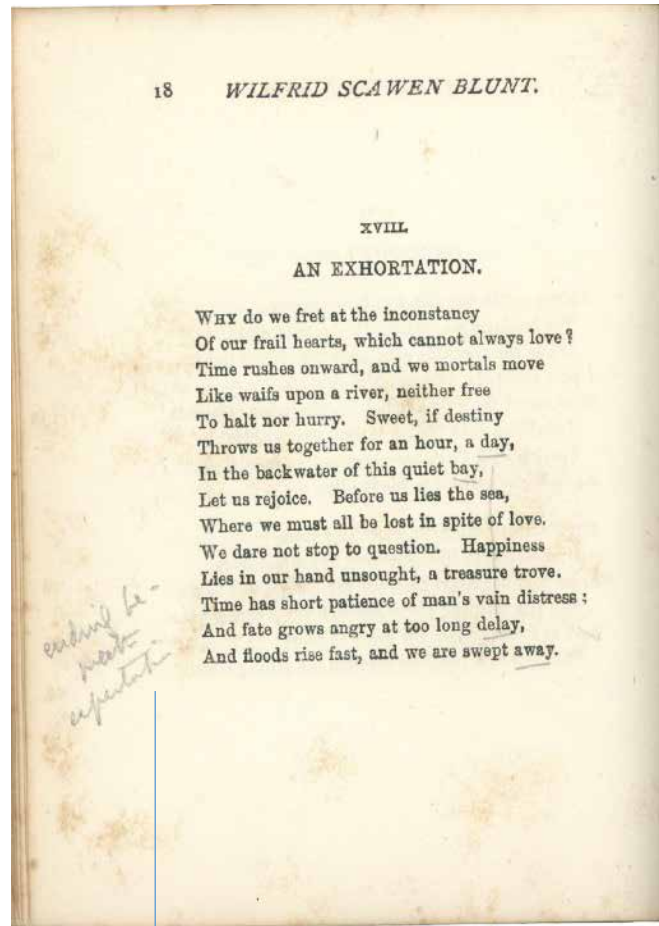
3.2. Sonnets with notes on meter, rhyme or form¹⁹

Fig. 39. (p. 18)

ending beneath expectation

Note: *the last words of the following verses were underlined and connected by a line; with this, Pessoa draws our attention to the unusual rhyme scheme: the final couplet employs a termination already used in the second quartet.*

- 6 day
 7 bay
 13 delay
 14: away

¹⁹ In section 3.2, we only transcribe general evaluations if they concern meter, rhyme and/or form; for all general evaluations see TABLE A. The sonnet "A Superscription" (included in TABLE B) is not featured in this section, as it was already facsimiled in section 2.2 (see Fig. 33).

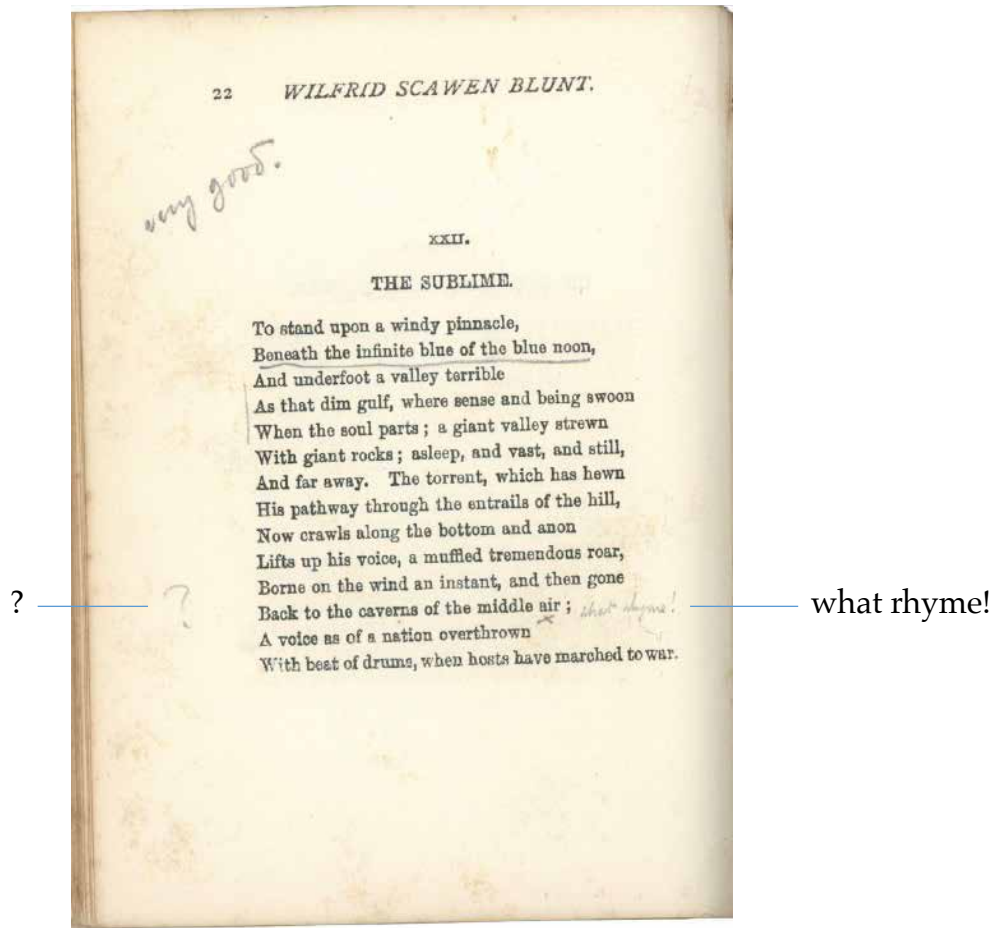


Fig. 40. (p. 22)

Note: though evaluating this sonnet as "very good," Pessoa takes issue with the last word of verse 12 (air), which doesn't perfectly rhyme with the ends of verses 10 and 14 (roar / war).

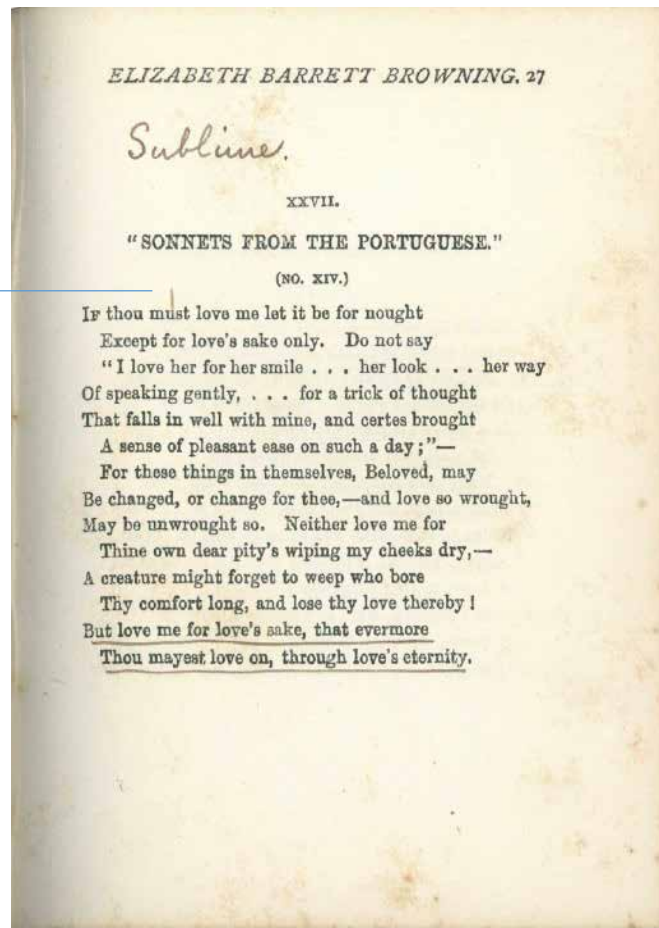


Fig. 41. (p. 27)

Note: *in the first verse, Pessoa marks the word must with a vertical stroke, indicating that it represents a strong syllable in the incipit; it is unusual for a third syllable to be accentuated in iambic pentameter — which is what probably got Pessoa's attention.*

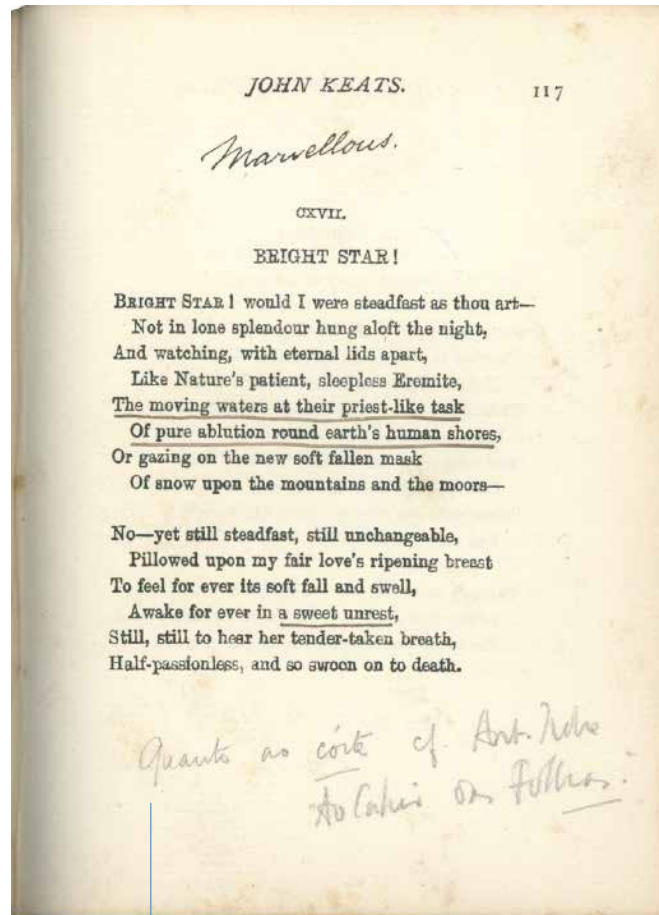


Fig. 42. (p. 117)

Quanto ao *côrte* cf. Ant[onio] Nobre "Ao Cahir das Folhas."

Note: on document BNP/E3, 14A-71^r, Pessoa introduces Antonio Nobre (1867-1900): "Antonio Nobre was a remarkable Portuguese poet of the end of the nineteenth century; he died of consumption at the age of thirty-three. He wrote one celebrated book, *Só* (Alone), and another, of lesser note, was published after his death. His poetry is full of a sadness and depression which, though not typically, are certainly distinctively Portuguese." (cf. PESSOA, 2013a: 47). The sonnet referred to by Pessoa is not part of *Só*, but of the book "of lesser note" *Despedidas* (Farewells), published posthumously (NOBRE, 1902); the poem "Ao Cahir das Folhas" is a Petrarchan sonnet with rhyme scheme abba, baab, cdc, dee—which, in last six verses, is comparable to the scheme in Keat's sonnet, hence Pessoa's note. Pessoa's private library, housed by the Casa Fernando Pessoa in Lisbon, curiously does not contain a copy of *Só*, but document BNP/E3, 28A-9^r (a note left of Pessoa titled *Memoranda*) offers a simple explanation; in one line of these *Memoranda*, Pessoa inquires where his book, perhaps misplaced or lent out, would be: "Quem tem 'o *Só*' e a 'Miss Kate'?" (Who has '*Só*' and 'Miss Kate')? (cf. PIZARRO et al., 2010: 429).

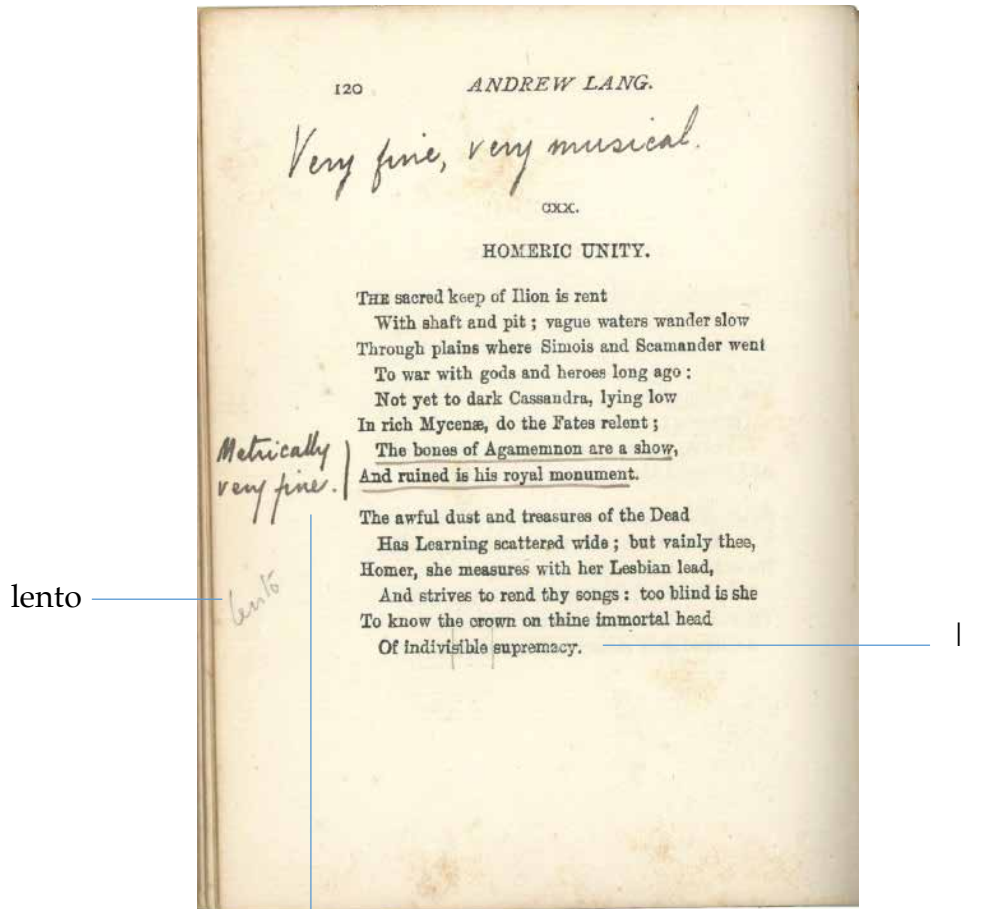


Fig. 43. (p. 120)

Metrically very fine.

Note: Pessoa uses | twice as a caesura symbol in the last verse, whose two strongest syllables befall the fourth and eighth beats, making it a Sapphic line.

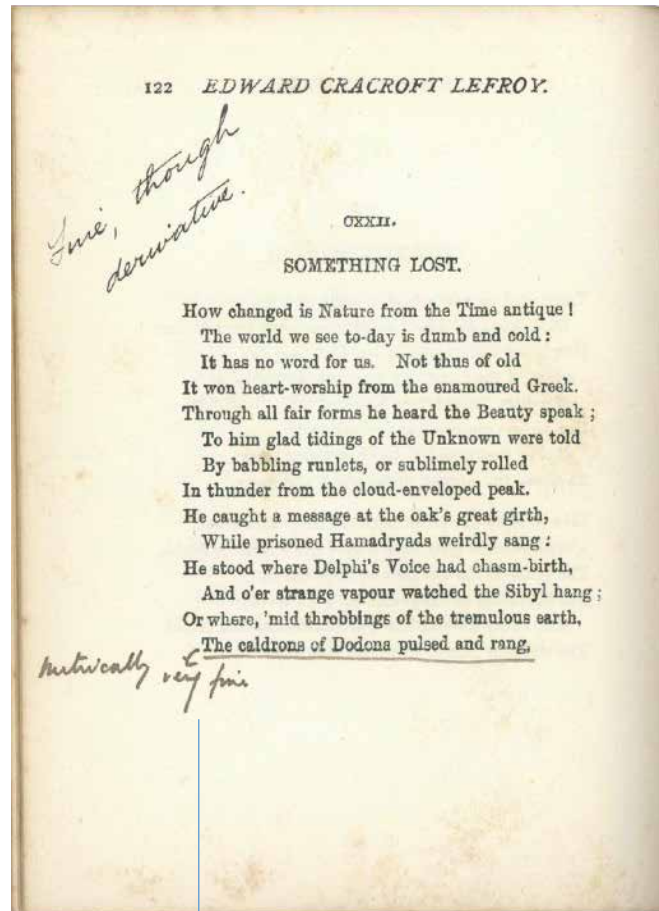


Fig. 44. (p. 122)

metrically very fine

Note: the "metrically very fine" verse has stresses falling on syllables 2-6-8-10, as underlined below:
 14 The caldrons of Dodona pulsed and rang.

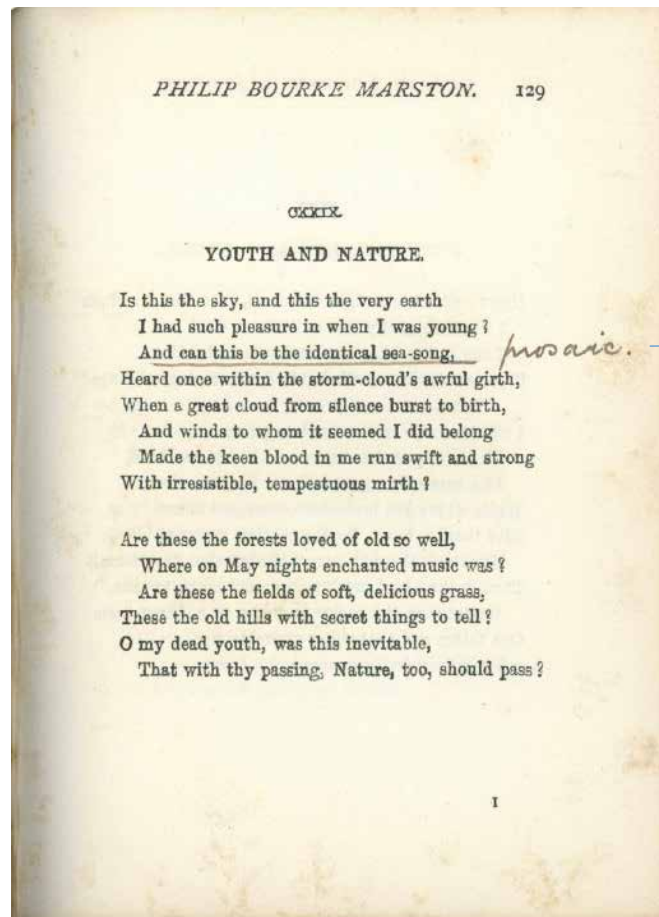


Fig. 45. (p. 129)

Note: *prosaic may have more than one meaning; it could be a synonym of "everyday, ordinary," but it could also mean "characteristic of prose as distinguished from poetry" (definitions from Merriam-Webster online dictionary). The second of those meanings could be taken either as a metrical or as a syntactic comment on the third verse of the poem: would the line be prosaic due to a rhythm or to a sentence-structure typical of prose? The pentameter is regular except in its extra-stress of the ninth syllable (sea); thus, perhaps the verse merited the prosaic label due to the prosaic-sounding phrasing "And can this be the..."*

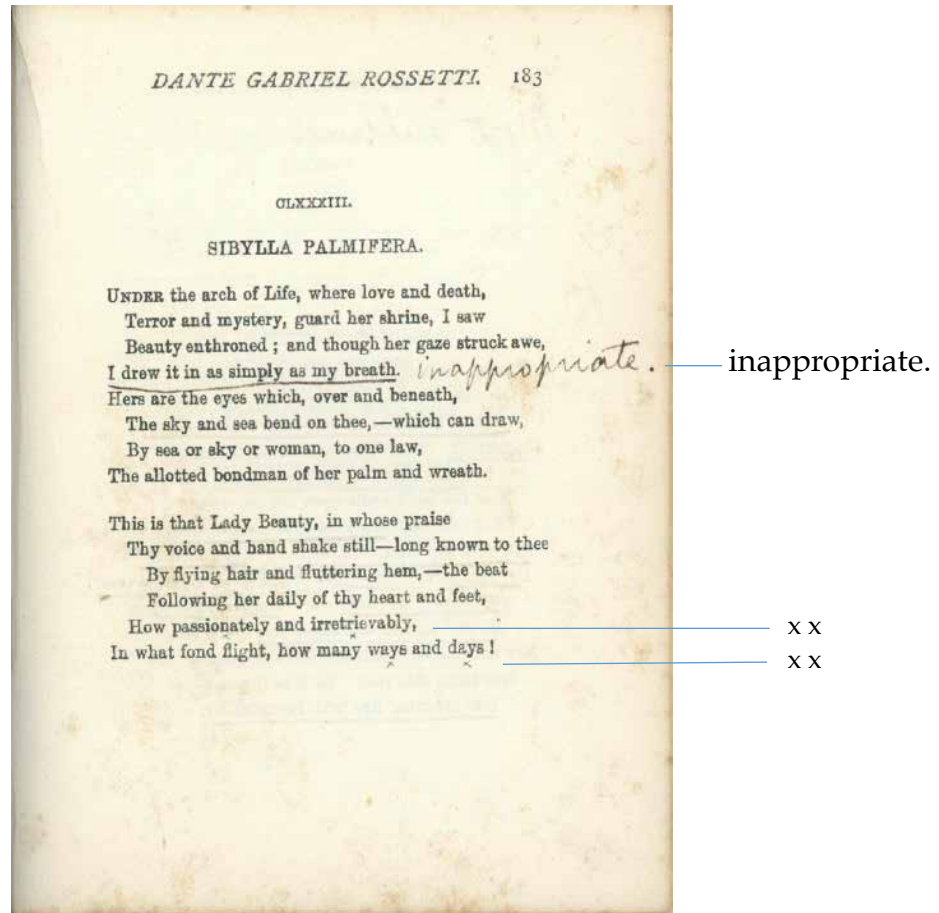


Fig. 46. (p. 183)

Note: The last two verses of this sonnet are partially scanned by Pessoa, who employs x as a stress symbol:

- 13 How passionately and irretrievably,
 x x
- 14 In what fond flight, how many ways and days!
 x x

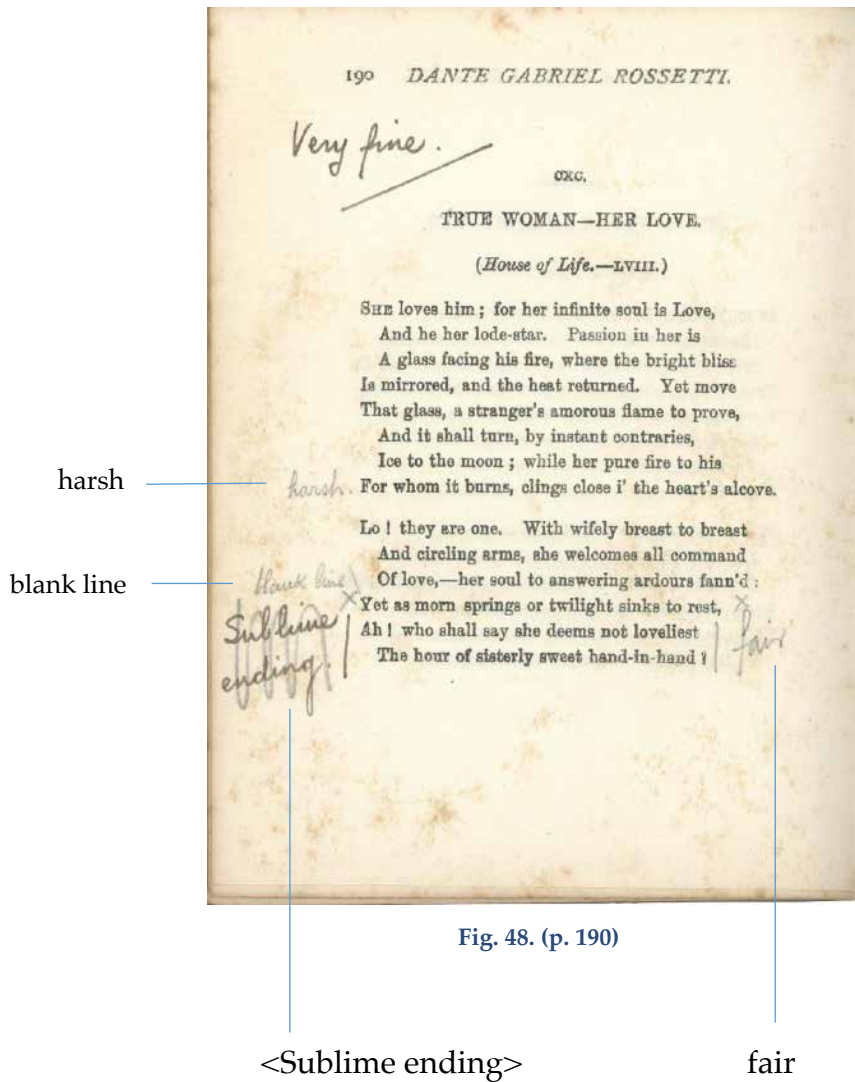


Fig. 48. (p. 190)

Note: interestingly, Pessoa downgrades the ending of the sonnet, from “sublime” to “fair.” The “blank line” note doesn’t seem to refer to absence of rhymes, since all verses display them here; perhaps Pessoa believed there should have been a graphic blank line dividing the sestet in two tercets.

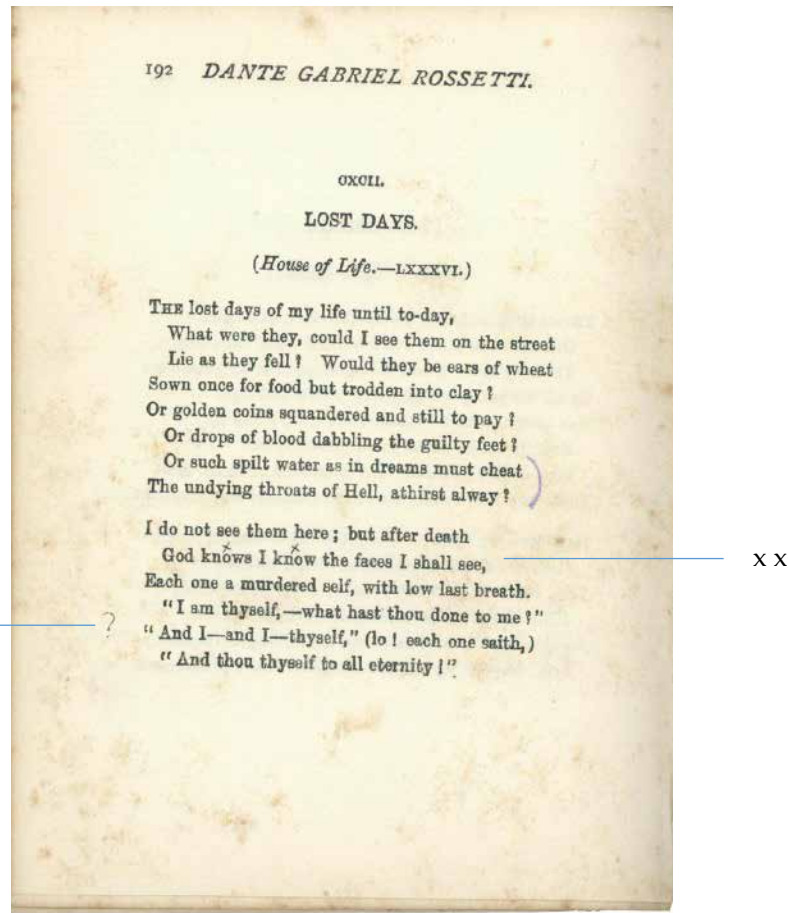


Fig. 49. (p. 192)

Note: Pessoa partially scans the tenth verse of this sonnet, employing x as a stress symbol:

10 x x
 God knows I know the faces I shall see

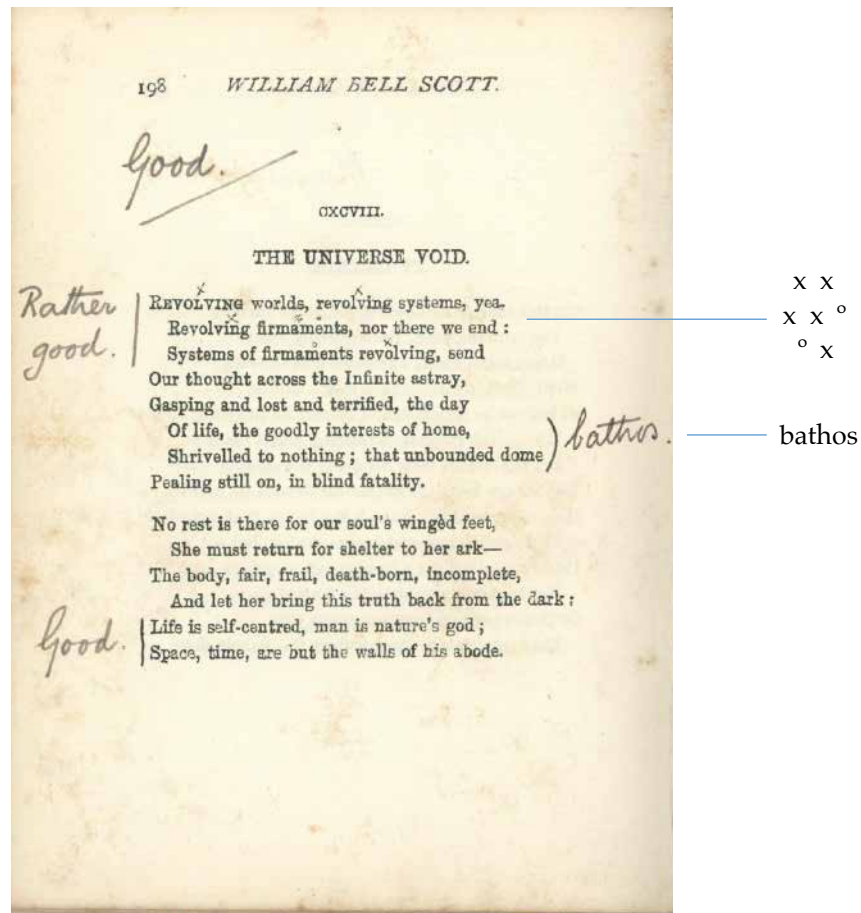


Fig. 51. (p. 198)

Notes: The Merriam-Webster dictionary defines bathos as "anticlimax, the sudden appearance of the commonplace in otherwise elevated matter or style."

The poet uses the symbols x and ° to highlight stressed syllables in the first three verses of the sonnet:

- 1 x x
Revolving worlds, revolving systems, yea,
- 2 x x °
Revolving firmaments, nor there we end:
- 3 ° x
Systems of firmaments revolving, send

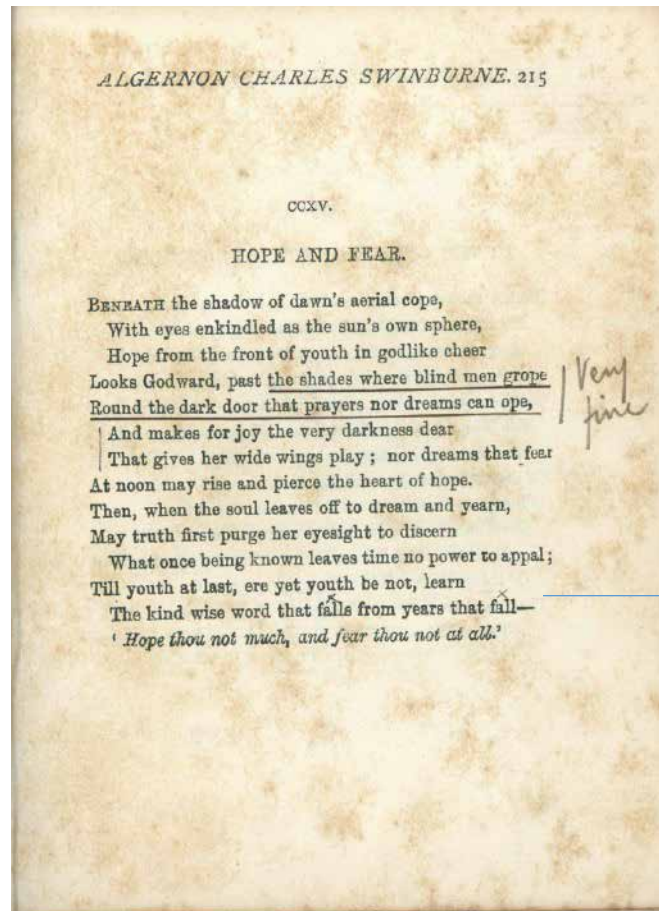


Fig. 53. (p. 215)

Notes: *the poet uses x to highlight the repetition falls/fall in stressed syllables of verse 13:*

13 The kind wise world that falls from years that fall—

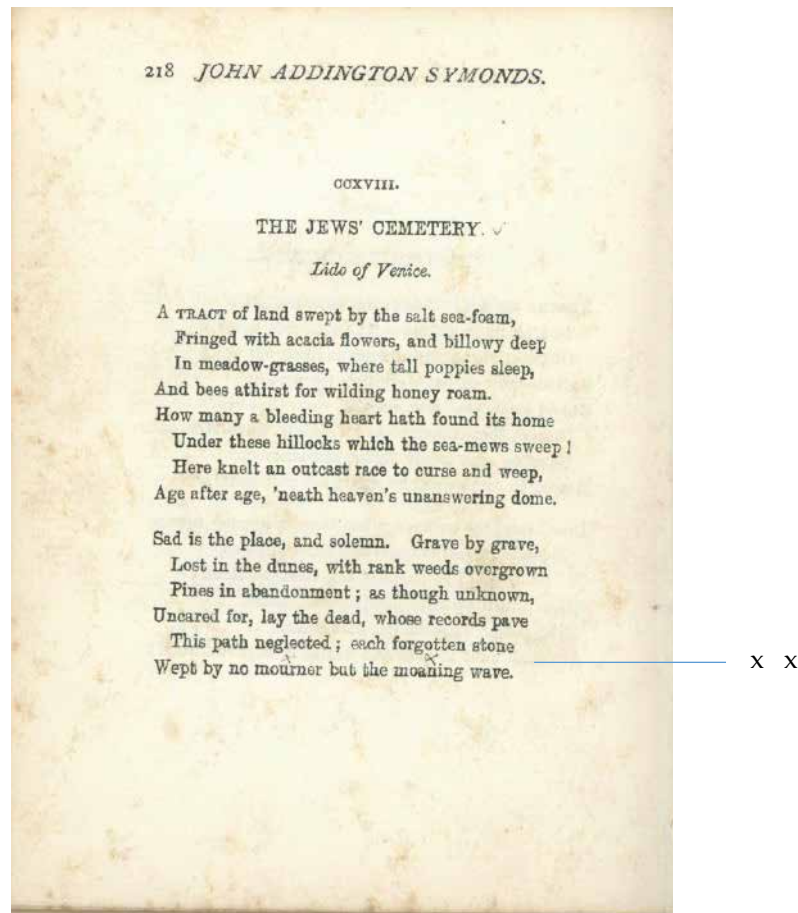


Fig. 54. (p. 218)

Notes: *the poet uses x to highlight the alliteration of the long syllables mour-/ moan- in the last verse:*

14 Wept by no ^x mourner but the ^x moaning wave.

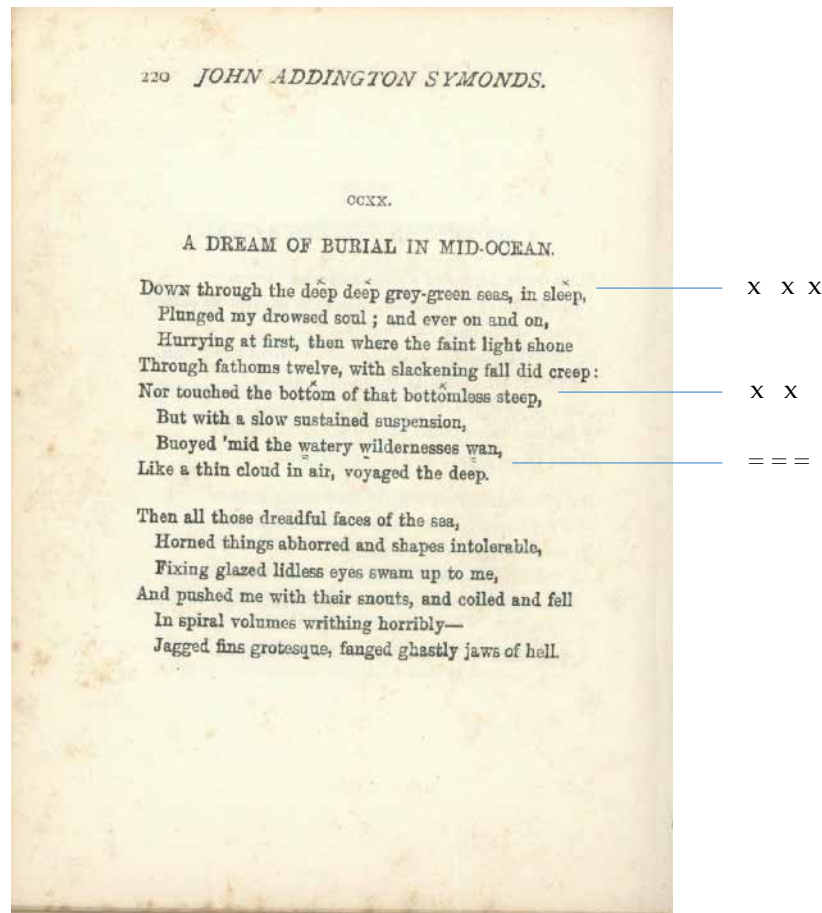


Fig. 55. (p. 220)

Notes: *the poet uses x and underlines to highlight alliteration in three verses of the sonnet:*

- 1 Down through the ^xdeep ^xdeep grey-green seas, in ^xsleep,
- 5 Nor touched the ^xbottom of that ^xbottomless steep
- 7 Buoyed 'mid the water wilderness wan,

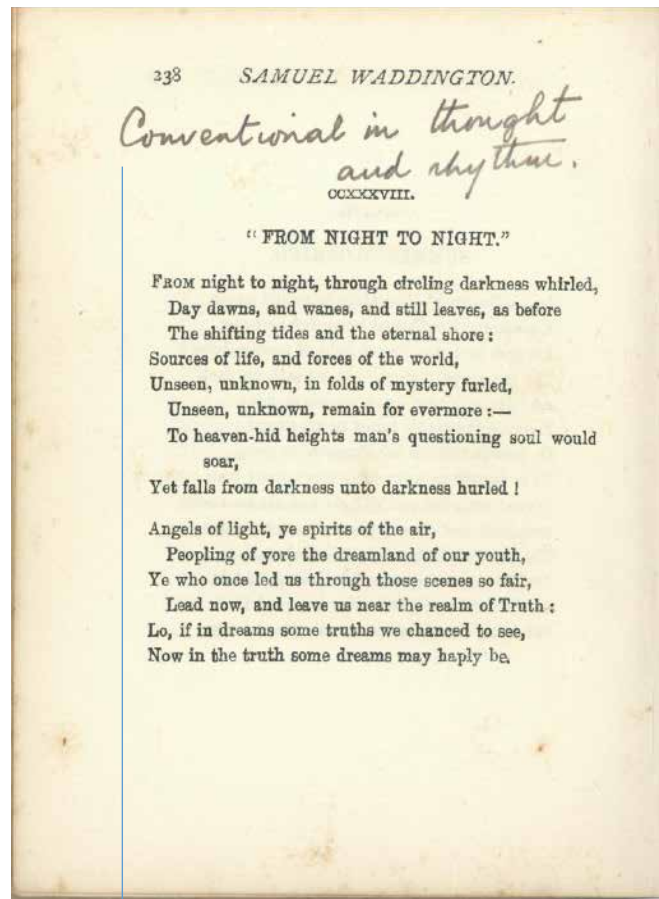


Fig. 56. (p. 238)

Conventional in thought and rhythm.

Note: *this is the only general evaluation by Pessoa that includes an explicit reference to rhythm.*

4.1. [TABLE D] Other Marginalia of the Sonnets in the Anthology²⁰

AUTHOR	TITLE OR INCIPIIT PAGE	MARGINALIA	FIG.
William Allingham	<i>A Day-Dream's Reflection</i> p. 3	vv.13-14 [←g.]	
William Allingham	<i>After Sunset</i> p. 4	vv.13-14 [←excellent]	
Matthew Arnold	<i>Shakespeare</i> p. 6	vv.1-4 [←✓] vv.5-8 [←✓] [v.11] unconnected [v.12]	57
Alfred Austin	<i>Love's Blindness</i> p. 8	<u>v.14</u> [←the only good thing here.]	58
Mathilde Blind	<i>The Dead</i> p. 15	<u>v.10</u> [→✓]	
Robert Browning	<i>An Answer</i> p. 32	vv.9-10 [←true & excellently said.]	
Hartley Coleridge	<i>Prayer</i> p. 44	vv.3-5 [←subj. images.]	59
Sir Aubrey de Vere	<i>The Rock of Cashel</i> p. 52	vv.12-14 [←good]	
Sir Aubrey de Vere	<i>The Right Use of Prayer</i> p. 53	v.8[←x]	
Sydney Dobell	<i>Home: In War-Time</i> p. 63	v.5 "Enchanted it to order. Oft she <u>fanned</u> " [←✓] v.6 " <u>notes into the</u> " vv.5-6 [→g.]	
Austin Dobson	<i>Don Quixote</i> p. 64	vv.13-14 [←good]	
Henry Ellison	<i>A Sunset Thought</i> p. 75	v.5: <u>am I not right</u> [→x]	
Thomas Gordon Hake	<i>Venus Urania</i> p. 90	v.5: <u>face!</u> [→x]	
Eugene Lee-Hamilton	<i>Sunken Gold</i> p. 95	vv.12-14 [→very fine]	
Jean Ingelow	<i>An Ancient Chess King</i> p. 110	vv.13-14 [←g.]	

²⁰ TABLE D does not include poems only marked with lines (underlines or vertical lines to the left/right of verses), but it does include any checkmarks (✓) and crosses (x), which may convey approval/disapproval of words/verses. If a poem includes some lines with marginal notes and other lines simply underlined, all the marginalia of that poem will be presented here, for the sake of simplicity. TABLE D also *excludes* general evaluations, translations and notes on meter/rhyme/form, displayed on TABLES A, B and C.

Ebenezer Jones	<i>High Summer</i> p. 111	v.7 [←x]	
John Keats	<i>To Ailsa Rock</i> p. 113	v.9 <u>dead</u> v.10 <u>dead</u> vv.9-10 [→objectionable.]	
Joseph Knight	<i>Love's Martyrdom</i> p. 119	v.4 [←x]	
Eric Mackay	<i>A Thunderstorm at Night</i> p. 128	v.1 [→x] [→an unpoetical conceit.] v.2 [→x]	
Alice Meynell	<i>Renouncement</i> p. 137	v.6 v.8 [→admirable]	
Alice Meynell	<i>Without Him</i> p. 138	vv.12-14 [←admirable]	
Alice Meynell	<i>Spring among the Alban Hills</i> p. 139	vv.13-14 [→v.g.]	
Frederick W. H. Myers	<i>Immortality</i> p. 144	vv.13-14 [←very fine.]	
John Henry, Cardinal Newman	<i>Substance and Shadow</i> p. 147	vv.9-14 [→fine <though> <false> who knows?]	60
James Ashcroft Noble	<i>A Character—And a Question</i> p. 151	v.4 “ <u>belligerent</u> winds at <u>mutual strife</u> .” [→!!!]	
William Caldwell Roscoe	<i>The Poetic Land</i> p. 174	v.3: <u>Apollian</u> [→horrible] vv.13-14	
William Caldwell Roscoe	“ <i>Like a Musician</i> ” p. 176	vv.7-8 [←g.]	
Dante Gabriel Rossetti	<i>For A Venetian Pastoral</i> p. 184	v.3 v.4: <u>Reluctant</u> v.5 v.7: <u>the brown faces cease to sing</u> vv.8-9 v.10: <u>And leave it pouting</u> , while <u>the shadowed grass</u> v.11: <u>Is cool against her naked side?</u> v.14 [←colossal]	
Dante Gabriel Rossetti	<i>True Woman—Her Heaven</i> (H.L. LVII) p. 189	vv.9-11 [←v. fine]	
William Michael Rossetti	<i>Democracy Downtrodden</i> p. 195	v.8: [→weak.]	
William Sharp	<i>A Midsummer Hour</i> p. 203	v.14 [→good.]	
Percy Bysshe Shelley	<i>Ozymandias</i> p. 204	CCIV. [→✓]	
Algernon Charles Swinburne	<i>To Theodore Watts</i> p. 211	v.2: <u>a-flower around</u> , [→bad.]	

John Addington Symonds	<i>To the Genius of Eternal Slumber</i> p. 216	CCXVI. [→✓] v. 11: <u>shall the smart</u> v.12	
John Addington Symonds	<i>A Crucifix in the Etsch Thal</i> p. 219	v.14: [→ (Byron: S. on Chillon)]	61
Lord Tennyson	<i>Sonnet ([on] the Polish Insurrection)</i> p. 223	[poem] [↓There are too many names in the sextet]	62
James Thomson	<i>A Recusant</i> p. 224	CCXXIV. [→✓]	
John Todhunter	<i>A Dream of Egypt</i> p. 228	v.14 [←Fine.]	
John Todhunter	<i>Witches</i> p. 230	v.13: <u>and in my ear</u> v.14 [↓This last expression, which is meant to be striking, is but obscure & stupid.]	63
F. Herbert Trench	<i>In Memoriam</i> p. 232	v.14: <u>Oh, let us pray!</u> [→Good.]	
Theodore Watts-Dunton	<i>The First Kiss</i> p. 242	v.6: <u>I see the bright eyes beam.</u> v.7: <u>for now they seem</u> v.8 [←Sublime] v.12 v.13: <u>this body of mine</u> v.14 [↓This last thought is very sublime.]	64
Theodore Watts-Dunton	<i>A Dream</i> p. 247	vv.7-8 [→vulgar]	
John Wilson	<i>The Evening Cloud</i> p. 254	v.6 [←✓] v.12 [←x]	
Richard Wilton	<i>Frosted Trees</i> p. 255	v.13 [→x]	
James C. Woods	<i>The World's Death-night</i> p. 256	vv.11-12 [←✓]	
James C. Woods	<i>The Soul Stithy</i> p. 257	v.8 v.13 [→✓] v.14	
Oliver Madox Brown [in Notes]	<i>"Leaning against the window"</i> p. 278	vv.1-3 [←at 14!]	65

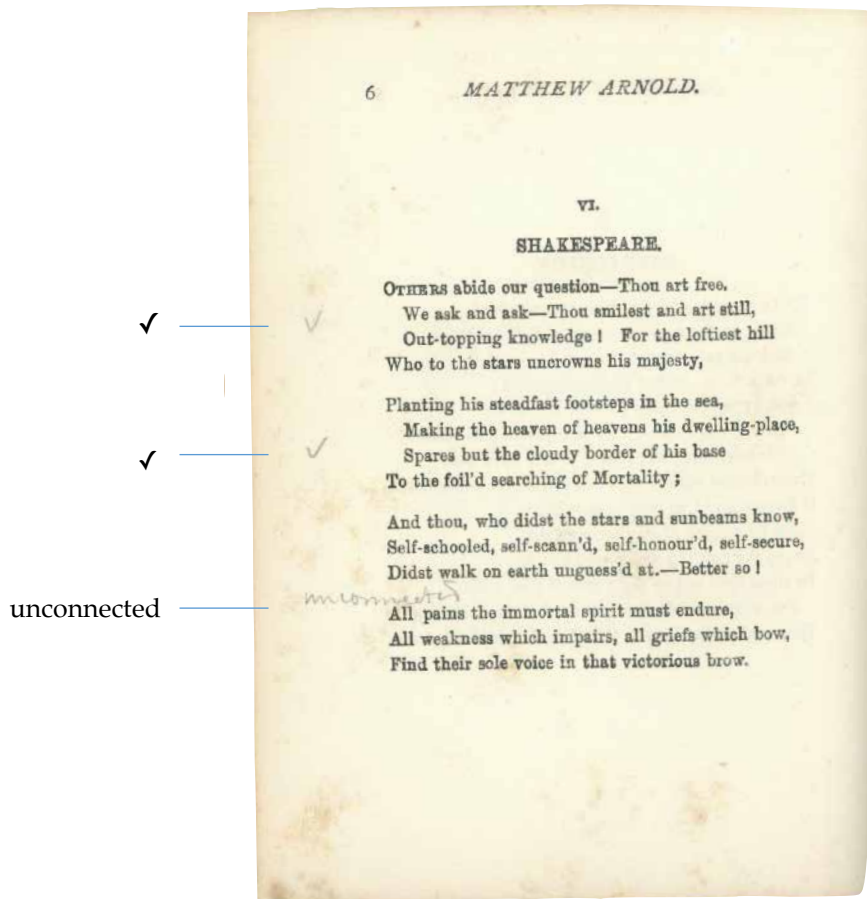
4.2. Selection of Facsimiles of Sonnets in TABLE D²¹

Fig. 57. (p. 6)

Notes: by "unconnected," Pessoa likely means a lack of connection between the two tercets: while vv. 9-11 develop the series of specific oppositions between we/Thou initiated in the quatrains, vv. 12-14 seem removed from them, offering a conclusion (in generalities) to verses that perhaps would not need it.

²¹ The following selection of facsimiles does not include all sonnets listed in TABLE D; we include annotations that go beyond *checkmarks/crosses/exclamations* and merely adjective evaluations (*good, weak, excellent, etc.*), opting to illustrate only the most elaborate notes by Pessoa not yet covered in document-sections 1 to 3.

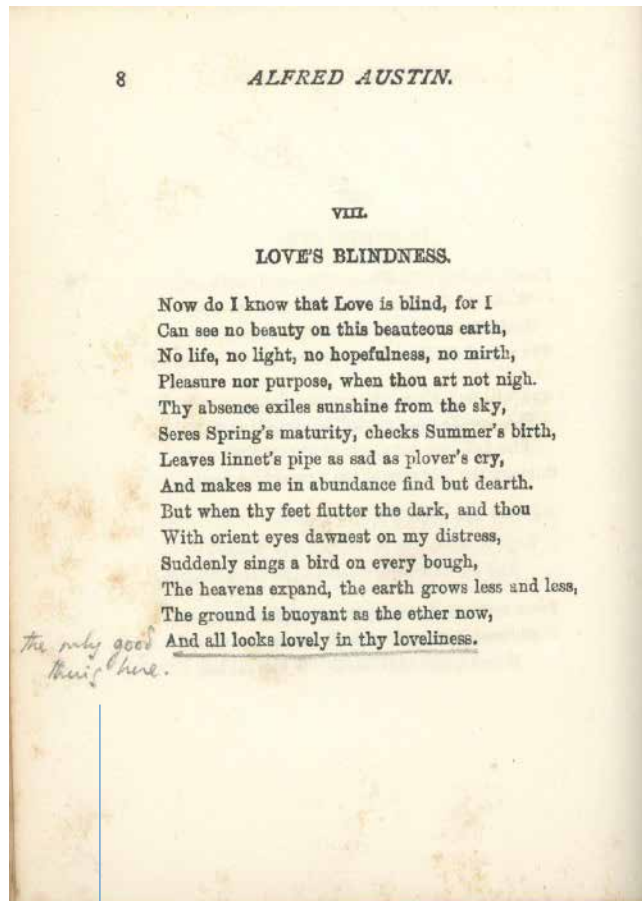


Fig. 58. (p. 8)

the only good thing here

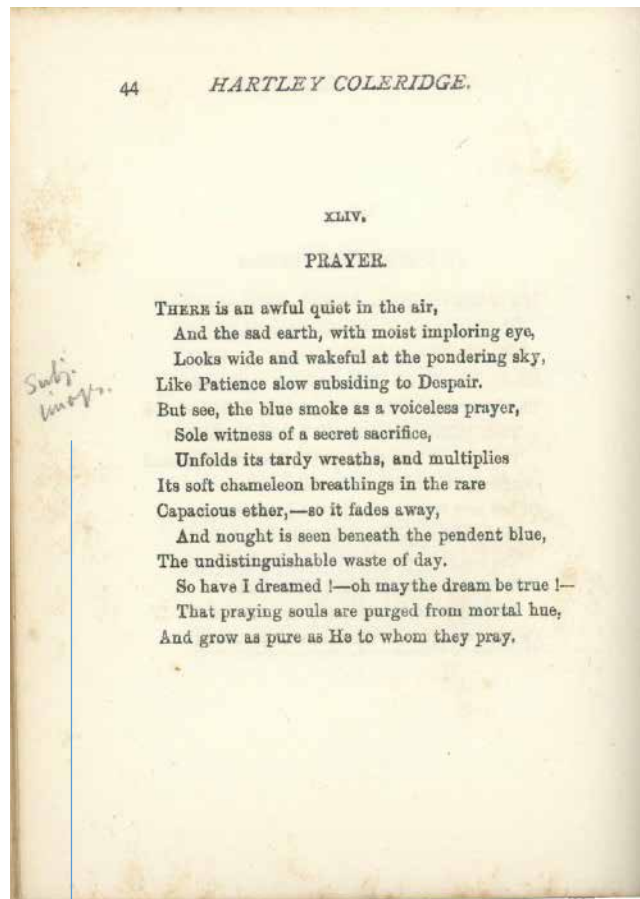


Fig. 59. (p. 44)

subj[ective] images

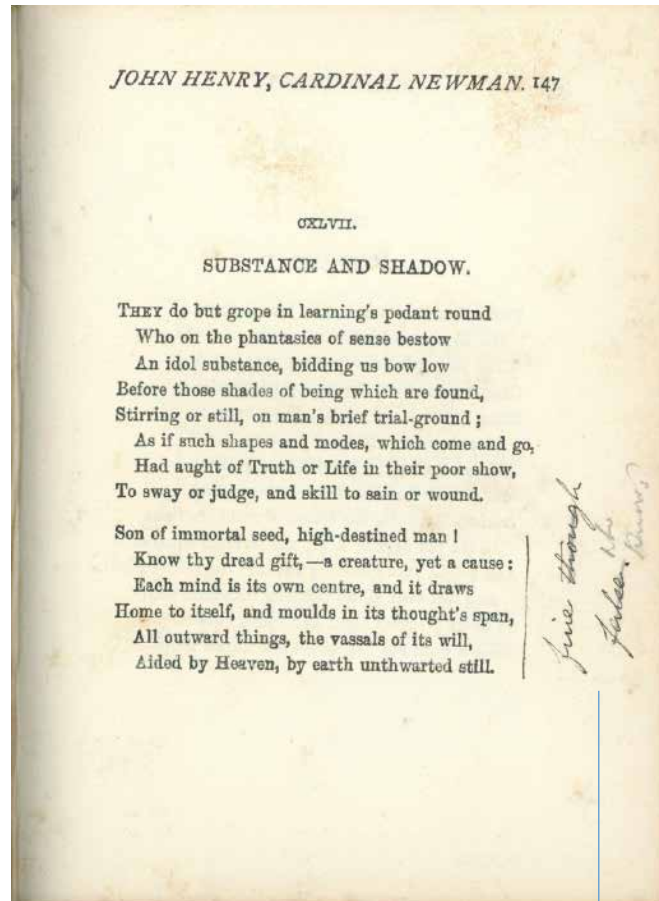


Fig. 60. (p. 8)

fine <though false> [→who knows?]

Note: Pessoa seems to change his mind about the sestet: initially considering it "fine though false," the poet crosses out "though false" from his evaluation (while maintaining it to be "fine") and asks "who knows?" (as in "who knows if it is false?"). Two other sonnets present marginalia concerning the dichotomy truth/falsehood: Emily Pfeiffer's "Evolution" ("Good and true"—p. 160) and Robert Browning's "An Answer" ("true and excellently said"—p. 32).

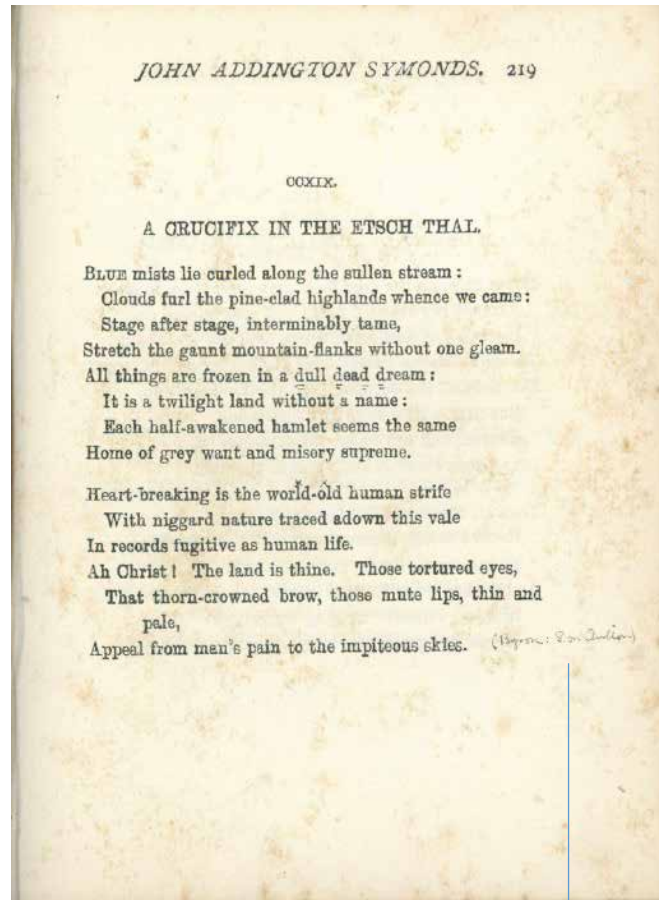


Fig. 61. (p. 219)

(Byron: S[onnet] on Chillon)

Note: Pessoa highlights some alliteration in this sonnet (dull dead dream in v. 5 and world-old in v. 9). The most interesting note here, though, is the reference to Lord Byron's "Sonnet on Chillon" next to the last verse. Byron's sonnet is included in this anthology (p. 36), bearing no annotations by Pessoa; it is also featured in *The Poetical Works of Lord Byron* (BYRON, 1905: 379), extant in Pessoa's private library. First published in 1816, Byron's poem precedes Symonds's (who would be born in 1840), and Pessoa notes a possible derivation; note the last verse of Byron's sonnet ("For they appeal from tyranny to God."), with a structure and a vocabulary that Symonds seems to emulate.

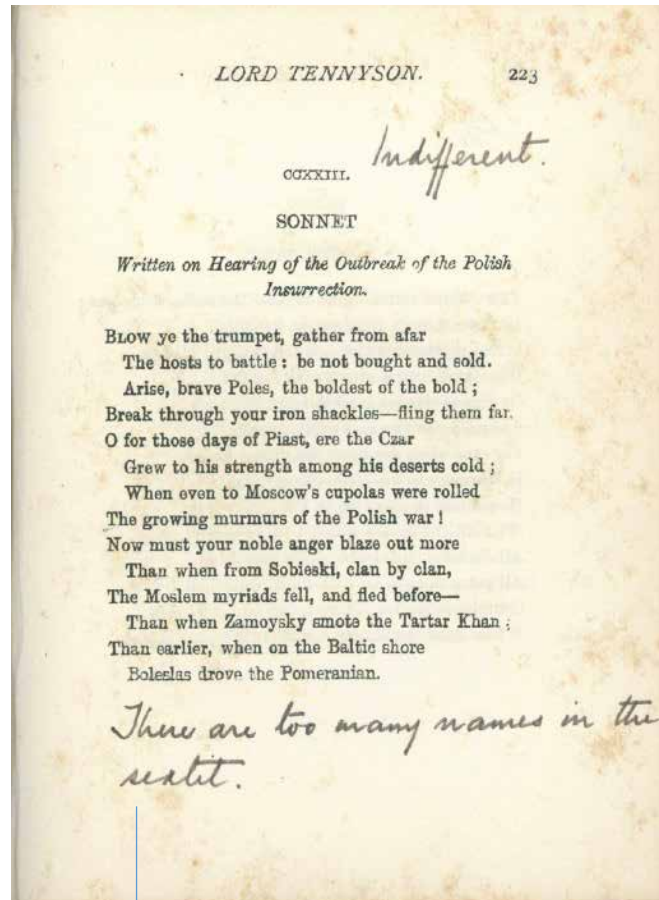


Fig. 62. (p. 223)

There are too many names in the sextet.

- Note: Tennyson sums eight proper names in the sestet, to be precise; note Pessoa spells sextet.
- Title Alfred (Lord) Tennyson (1809-1892) saw multiple Polish insurrections during his lifetime, among them: the November Uprising (1830-31), the Greater Poland Uprising (1848) and the January Uprising (1863).
- 10-11 John (Jan) III Sobieski was the King of Poland and Grand Duke of Lithuania in 1683, when he commanded the combined forces of the Habsburg Monarchy, the Polish-Lithuanian Commonwealth and the Holy Roman Empire against the Ottoman Empire, at the Battle of Vienna.
- 12 Jan Zamoyski (or Zamojski), was the Polish Crown Hetman who led the occupation of Modlavia in 1595; his troops defended the territory against the Crimean Tartars under Khan Ğazi II Girej.
- 14 Bolesław III, the Wry-mouthed, was the Duke of Poland who led the conquest and christianization of the Pomeranian lands between 1115 and 1126.

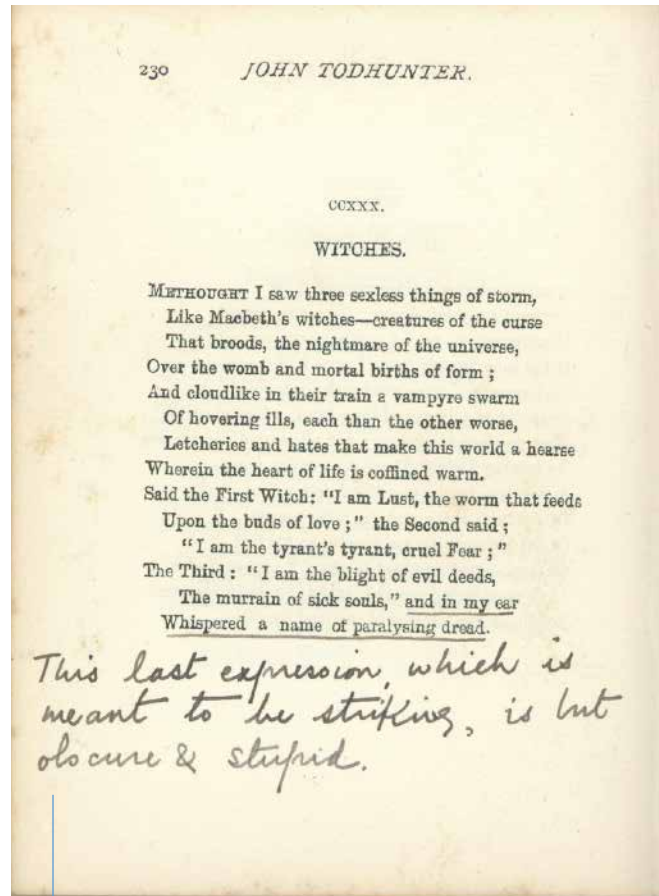


Fig. 63. (p. 230)

This last expression, which is
 meant to be striking, is but
 obscure & stupid.

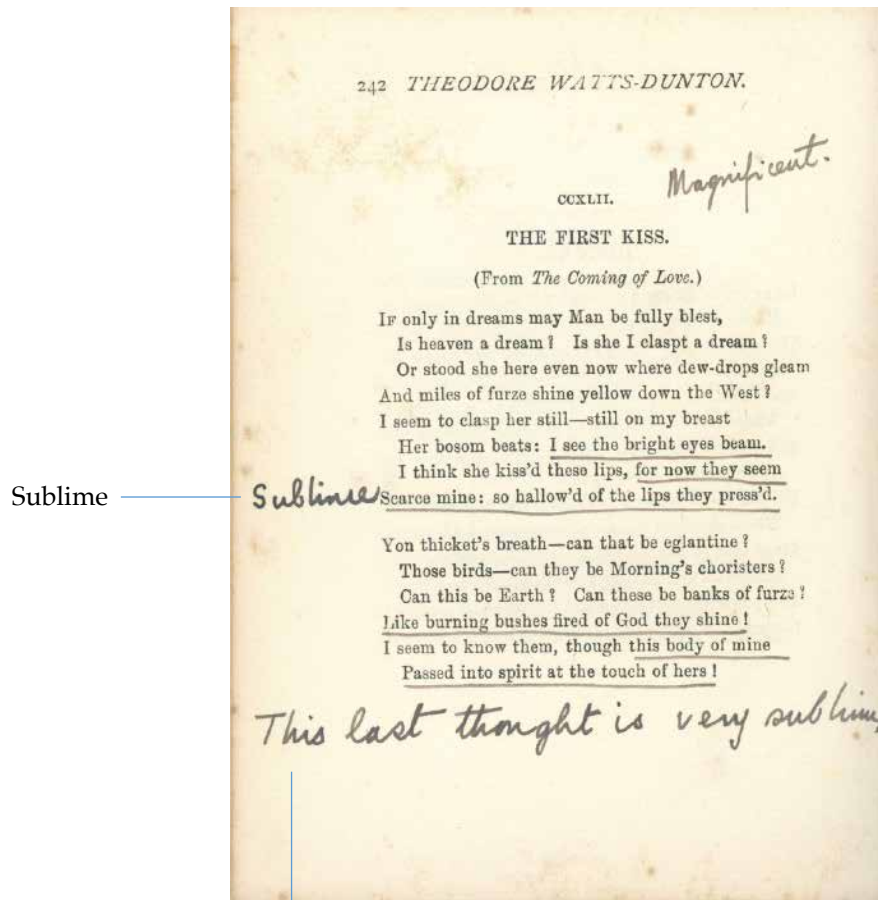


Fig. 64. (p. 242)

This last thought is very sublime.

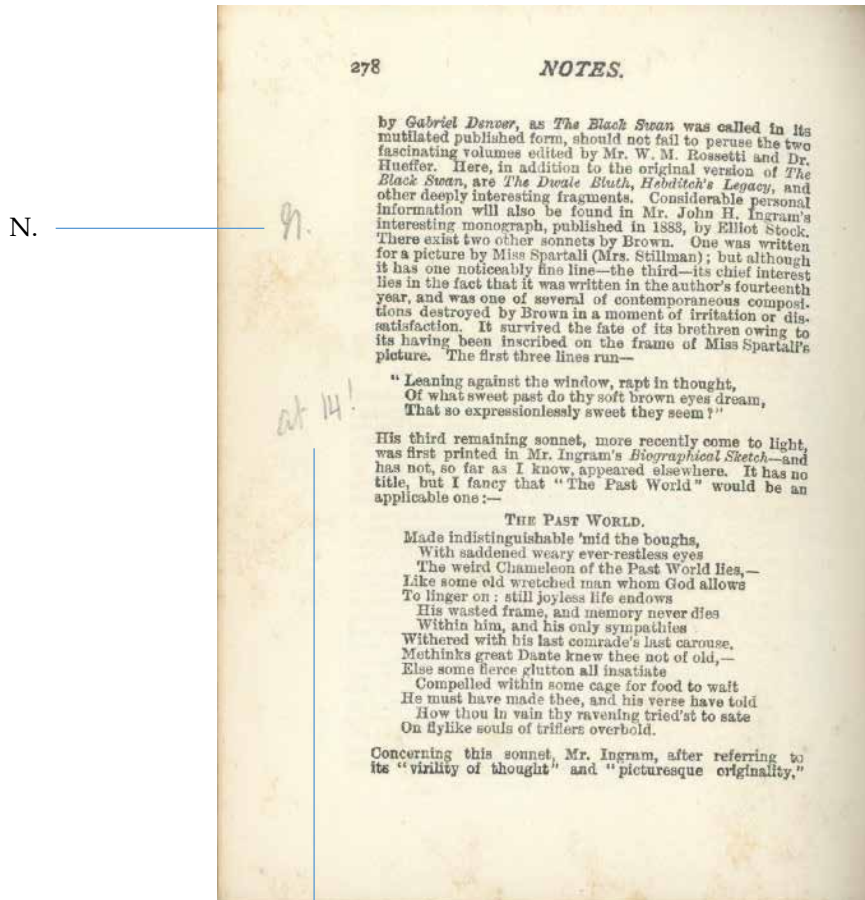


Fig. 65. (p. 278)

at 14!

Note: Oliver Madox Brown (1855-1874) was 14 years old when he wrote this sonnet quoted on p. 278. Fernando Pessoa (1888-1935) wrote his first Portuguese sonnet in May 1902 and his first English sonnet in April 1904 (at 13 and 15 years of age, respectively, as the poet's birthday was in June); for the first sonnets of Pessoa, see PITTELLA, 2012: 102-106).

The letter "N." appears several times in the notes at the end of the book, next to specific book titles Pessoa wanted to take note of (see TABLE H in Section 8).

5. [TABLE E] Sonnets only marked with lines
(as well as lines of sonnets not displayed in TABLES A & B²²)

PAGE	AUTHOR	TITLE OR INCIPIIT	UNDERLINES, VERTICAL LINES, CROSSES
26	Elizabeth Barret Browning	<i>The Soul's Expression*</i>	v.4: <u>The music of my nature</u>
29	Elizabeth Barret Browning	<i>Sonnets from the Portuguese</i> (XXII)	vv.13-14
38	Hall Caine	<i>After Sunset</i>	<u>v.4</u>
43	Hartley Coleridge	<i>The Birth of Speech</i>	<u>v.14</u>
45	Hartley Coleridge	<i>Night*</i>	vv.13-14
47	Hartley Coleridge	<i>November</i>	<u>v.8</u>
57	Aubrey de Vere (the Younger)	<i>Her Beauty</i>	vv.9-14
61	Sydney Dobell	<i>The Army Surgeon**</i>	v.4: <u>the red and groaning day.</u>
68	Edward Dowden	<i>Evening, Near the Sea</i>	v.11 <u>a passionless moan</u>
71	Edward Dowden	<i>Brother Death*</i>	vv.12-14
74	Joseph Ellis	<i>Silence*</i>	v.14
85	Edmund W. Gosse	<i>On a Lute Found in a Sarcophagus</i>	<u>v.3</u> v.4: <u>With these spent strings</u>
88	David Gray	<i>The Thrush's Song*</i>	vv.4-5 v.8: <u>omnipresent stillness, disenthalls</u> v.9: <u>The soul to adoration</u>
96	Sir William Rowan Hamilton	<i>To Death</i>	v.13: <u>such communings</u> <u>v.14</u>
107	Leigh Hunt	<i>The Nile* & **</i>	<u>v.2</u> v.9: <u>comes a mightier silence</u> v.11: <u>then we wake</u>
109	John William Inchbold	<i>One Dead*</i>	<u>v.6</u>
114	John Keats	<i>On the Elgin Marbles</i>	<u>v.5</u>
115	John Keats	<i>To Homer</i>	<u>v.11</u>
123	Edward Cracroft Lefroy	<i>On the Beach in November</i>	<u>v.4</u> vv.7-8
124	Edward Cracroft Lefroy	<i>A Thought from Pindar</i>	v.5: <u>locative</u> v.6: <u>its stone-eternal dream</u>
134	Westland Marston	<i>Mine</i>	vv.7-8
141	Ernest Myers	<i>The Banquet*</i>	v.11 <u>shivering inwardly</u> <u>v.12</u> vv.13-14

²² TABLE E includes poems marked with lines (underlines or vertical lines to the left/right of verses); it also includes lines marking verses of poems featured in TABLES A* or B** (because those tables only presented general evaluations and translations, respectively); poems also in A are marked with *, and in B with **. If a poem includes annotated words or other symbols (such as checkmarks or crosses), it would have been included in TABLES C or D.

143	Ernest Myers	<i>Milton*</i>	vv.13-14
146	Frederick W. H. Myers	<i>High Tide at Midnight*</i>	v.9: <u>half asleep in the great sound</u>
155	Francis Turner Palgrave	<i>In Memory of F. C. C.</i>	<u>v.14</u>
169	Ernest Rhys	<i>The Student's Chamber**</i>	vv.13-14
178	Christina G. Rossetti	<i>Remember* & **</i>	<u>v.4</u>
186	Dante Gabriel Rossetti	<i>Lovesight (House of Life— IV)</i>	vv.1-4 <u>v.8</u>
233	Charles Tennyson-Turner	<i>The Lattice at Sunrise</i>	vv.13-14
264	William Wordsworth	<i>The Times That Are</i>	v.11 v.14
265	William Wordsworth	<i>To Sleep</i>	v.4 [→ —]
266	William Wordsworth	<i>After-Thought* & **</i>	vv.13-14
269	William Wordsworth	<i>By the Sea: Evening**</i>	v. 2: The <u>holy</u> time is <u>quiet as a Nun</u> v.3: <u>Breathless with adoration</u> <u>v.5</u>
270	William Wordsworth	<i>Mutability**</i>	v.12: <u>but could not even sustain</u> <u>vv.13-14</u>
328	William Watson [in <i>Notes</i>]	"About him was a ruinous fair place"	<u>vv.12-14</u>

6. [TABLE F] Sonnets in the Anthology without any marks

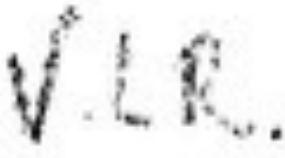
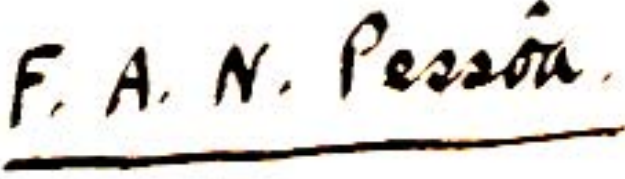
PAGE	AUTHOR	TITLE OR INCIPIIT
1	Henry Alford	<i>Easter Eve</i>
5	Matthew Arnold	<i>East London</i>
7	Matthew Arnold	<i>Immortality</i>
10	Alfred Austin	<i>Unseasonable Snows</i>
12	H. T. Mackenzie Bell	<i>Old Year Leaves</i>
13	Louisa S. Bevington	<i>Love's Depth</i>
16	Mathilde Blind	<i>Cleave Thou the Waves</i>
19	Wilfrid Scawen Blunt	<i>Vanitas Vanitatis</i>
20	Wilfrid Scawen Blunt	<i>The Pride of Unbelief</i>
23	William Lisle Bowles	<i>Ostend</i>
25	Oliver Madox Brown	<i>Requiescat</i>
28	Elizabeth Barrett Browning	"Sonnets from the Portuguese," XVII
31	Robert Browning	<i>Helen's Tower</i>
33	Robert Buchanan	<i>When We Are All Asleep</i>
34	Robert Buchanan	<i>Quiet Waters</i>
35	Sir Samuel Egerton Brydges	<i>On Echo and Silence</i>
36	Lord Byron	<i>Chillon</i>
37	Hall Caine	"Where Lies the Land?"
40	John Clare	<i>First Sight of Spring</i>
41	Herbert E. Clarke	<i>The Assigination</i>
42	Herbert E. Clarke	<i>King of Kings</i>
46	Hartley Coleridge	<i>Not in Vain</i>
48	Samuel Taylor Coleridge	<i>To Nature</i>
49	Sara Coleridge	<i>Phantasmion's Quest of Iarine</i>
50	Dinah Maria Clark	<i>Guns of Peace</i>
51	Sir Aubrey De Vere	<i>The True Basis of Power</i>
54	Sir Aubrey De Vere	<i>The Children Band (The Crusaders, v)</i>
56	Aubrey De Vere (the Younger)	<i>The Setting of the Moon near Corinth</i>
58	Aubrey De Vere (the Younger)	<i>Sorrow</i>
59	Aubrey De Vere (the Younger)	<i>National Apostacy</i>
60	Richard Watson Dixon	<i>Humanity</i>
62	Sydney Dobell	<i>The Common Grave</i>
65	Thomas Doubleday	<i>The Sea Cave</i>
66	Thomas Doubleday	<i>Angling</i>

67	Edward Dowden	<i>An Interior</i>
69	Edward Dowden	<i>Awakening</i>
70	Edward Dowden	<i>Two Infinities</i>
72	John Charles Earle	<i>Rest</i>
73	Ebenezer Elliott	<i>Fountains Abbey</i>
77	Henry Ellison	<i>Sunset</i>
78	Frederick William Faber	<i>Socrates</i>
79	Frederick William Faber	<i>On the Ramparts at Angoulême</i>
80	Julian Fane	<i>Ad Matrem</i>
81	William Freeland	<i>In Prospect of Death</i>
82	Richard Garnett	<i>Age</i>
83	Richard Garnett	<i>Dante</i>
86	Edmund W. Gosse	<i>Alcyone</i>
87	Edmund W. Gosse	<i>The Tomb of Sophocles</i>
89	David Gray	<i>To a Friend</i>
91	Arthur Henry Hallam	<i>Written in Edinburgh</i>
93	Eugene Lee-Hamilton	<i>Idle Charon</i>
94	Eugene Lee-Hamilton	<i>Lethe</i>
97	Sir William Rowan Hamilton	<i>Spirit of Wisdom and of Love</i>
98	Lord Hanmer	<i>England</i>
99	Lord Hanmer	<i>To the Fountain at Frascati</i>
100	Robert Stephen Hawker	<i>"Pater Vester Pascit Illa"</i>
102	Edmond Holmes	<i>Night</i>
105	Charles A. Houfe	<i>The Times to Come</i>
106	Lord Houghton	<i>Happiness</i>
112	Ebenezer Jones	<i>On First Looking into Chapman's Homer</i>
116	John Keats	<i>The Day is Gone</i>
118	Frances Anne Kemble	<i>"Art thou already weary of the way"</i>
121	Andrew Lang	<i>Colonel Burnaby</i>
125	Edward Cracroft Lefroy	<i>Suburban Meadows</i>
126	Frederick Locker	<i>Love, Death, and Time</i>
127	Robert, Earl of Lytton	<i>Evening</i>
130	Philip Bourke Marston	<i>A Dream</i>
131	Philip Bourke Marston	<i>Three Sonnets on Sorrow — I</i>
132	Philip Bourke Marston	<i>Three Sonnets on Sorrow — II</i>
133	Philip Bourke Marston	<i>Three Sonnets on Sorrow — III</i>
136	George Meredith	<i>Lucifer in Starlight</i>

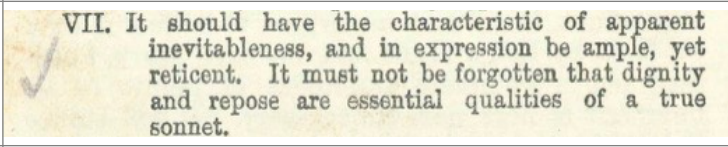
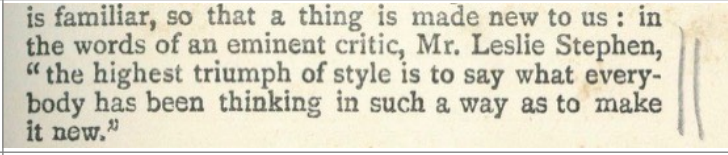
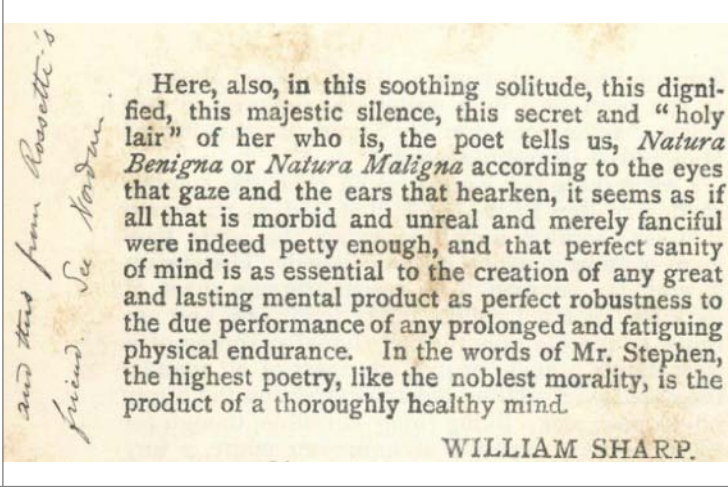
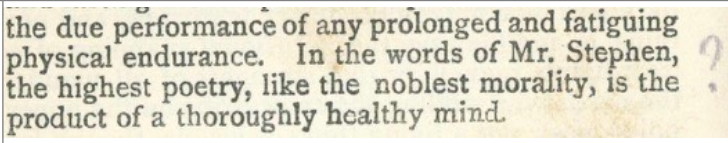
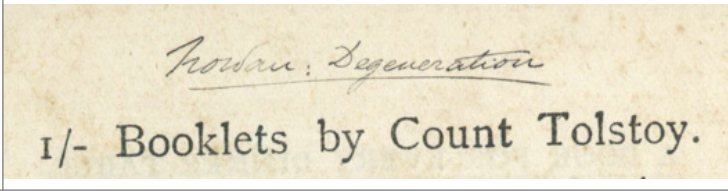
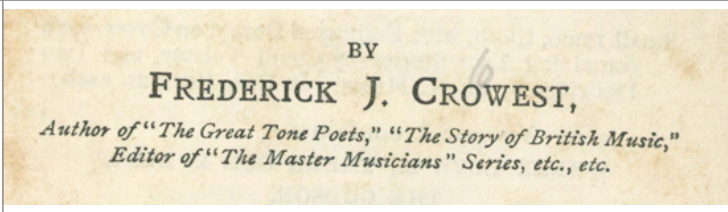

142	Ernest Myers	<i>The Night's Message</i>
148	John Nichol	<i>San Sebastian</i>
149	John Nichol	<i>London</i>
150	John Nichol	<i>Crowned</i>
152	James Ashcroft Noble	<i>Only a Woman's Hair</i>
153	Edward Henry Noel	<i>The Rainbow</i>
154	Hon. Roden Noel	<i>By the Sea</i>
156	Sir Noel Paton	<i>"Timor Mortis Conturbat Me"</i>
157	John Payne	<i>Sibyl</i>
159	John Payne	<i>Life Unlived</i>
162	Emily Pfeiffer	<i>To Nature — III</i>
163	Emily Pfeiffer	<i>To a Moth that Drinketh of the Ripe October</i>
164	Bryan Waller Procter	<i>A Still Place</i>
165	Bryan Waller Procter	<i>The Sea—In Calm</i>
166	Mark André Raffalovich	<i>More than Truth</i>
167	Mark André Raffalovich	<i>The Body Fair</i>
168	Mark André Raffalovich	<i>Love and Weariness</i>
170	Eric Sutherland Robertson	<i>The Lost Ideal of the World</i>
171	A. Mary F. Robinson	<i>Two Lovers — I</i>
172	A. Mary F. Robinson	<i>Two Lovers — II</i>
173	A. Mary F. Robinson	<i>Lover's Silence</i>
175	William Caldwell Roscoe	<i>Daybreak in February</i>
177	William Stanley Roscoe	<i>To the Harvest Moon</i>
179	Christina G. Rossetti	<i>One Certainty</i>
180	Christina G. Rossetti	<i>The World</i>
181	Christina G. Rossetti	<i>Vanity of Vanities</i>
182	Christina G. Rossetti	<i>Love Lies Bleeding</i>
187	Dante Gabriel Rossetti	<i>The Dark Glass (House of Life, XXXIV)</i>
188	Dante Gabriel Rossetti	<i>Without Her (House of Life, LIII)</i>
191	Dante Gabriel Rossetti	<i>The Choice (House of Life, LXXII)</i>
193	Dante Gabriel Rossetti	<i>"Retro Me, Sathana" (House of Life, XC)</i>
196	William Michael Rossetti	<i>Emigration</i>
199	William Bell Scott	<i>Below the Old House</i>
200	William Bell Scott	<i>Parted Love</i>
201	William Bell Scott	<i>Seeking Forgetfulness</i>
205	George Augustus Simcox	<i>A Chill in Summer</i>
206	Alexander Smith	<i>Beauty</i>

208	Robert Louis Stevenson	<i>The Touch of Life</i>
209	Charles Strong	<i>Evening</i>
210	Charles Strong	<i>To Time</i>
212	Algernon Charles Swinburne	<i>John Ford</i>
217	John Addington Symonds	<i>Inevitable Change</i>
221	John Addington Symonds	<i>Venetian Sunrise</i>
222	Lord Tennyson	<i>Montenegro</i>
225	R. A. Thorpe	<i>Forgetfulness</i>
226	Lord Thurlow	<i>To a Bird</i>
227	Lord Thurlow	<i>The Harvest Homw</i>
229	John Todhunter	<i>In the Louvre</i>
231	Archbishop Trench	<i>The Heart's Sacredness</i>
234	Charles Tennyson-Turner	<i>The Buoy-Bell</i>
235	Charles Tennyson-Turner	<i>On Startling Some Pigeons</i>
236	Charles Tennyson-Turner	<i>The Ocean</i>
237	Charles Tennyson-Turner	<i>Summer Gloaming</i>
239	Samuel Waddington	<i>The Aftermath</i>
240	William Watson	<i>God-Seeking</i>
241	William Watson	<i>History</i>
243	Theodore Watts-Dunton	<i>Foreshadowings (The Stars in the River)</i>
244	Theodore Watts-Dunton	<i>The Heaven that Was</i>
245	Theodore Watts-Dunton	<i>Natura Benigna</i>
246	Theodore Watts-Dunton	<i>Natura Maligna</i>
248	Augusta Webster	<i>The Brook Rhine</i>
252	William Henry Whitworth	<i>Time and Death</i>
258	William Wordsworth	<i>"Fair Star of Evening"</i>
261	William Wordsworth	<i>On the Subjugation of Switzerland</i>
263	William Wordsworth	<i>Transient Joy</i>
267	William Wordsworth	<i>"The World Is Too Much with Us"</i>
268	William Wordsworth	<i>Composed upon Westminster Bridge (Early Morning)</i>

7. [TABLE G] Other Marginalia in the book (not connected to specific sonnets)

PAGE	DESCRIPTION	MARGINALIA
n/a	Inside front-cover, top left corner, "VLR." (not in Pessoa's hand)	
n/a	First page, no number, blank except by Pessoa's signature	
xxx	Vertical line on right margin	circumscribed abodes. Poetry I take to be the dynamic condition of the imaginative and rhythmical faculties in combination, finding expression verbally and metrically—and the animating principle is always of necessity greater than the animated
xxxi	Vertical line on left margin, the continuation of the passage marked on the previous page	form, as the soul is superior to the body. Before entering on the subject of the technique of the
xlvi	Vertical line on left margin	Guittonian type, even by good writers, are markedly weakened by rhymed couplet-endings, in the Shakespearian form the closure in question is not only not objectionable but is absolutely as much the right thing as the octave of two rhymes is for the Petrarchan sonnet. Most writers on the sonnet
lxii	Vertical lines on left margin	octave and sestet. And here, according to Mr. Mark Pattison, he "missed the very end and aim of the Petrarchan scheme." He considered—so we may infer—that the English sonnet should be like a revolving sphere, every portion becoming continuously visible, with no break in the continuity of thought or expression anywhere apparent. Sir Henry Taylor described this characteristic well as the absence of point in the evolution of the idea.
lxiv	Vertical line on right margin	separate and complete solidarity of the octave was so essential to perfect harmony, finding in this metrical arrangement nothing less than the action of the same law that is manifested in the inflowing wave solidly gathering into curving volume, culminating in one great pause, and then sweeping out again from the shore. This is not only a fine conception, but it was accepted at once by Rossetti,

Ixiv	Vertical line on left margin	<p>Karl Lentzner (in his treatise on the sonnet before mentioned), and by others who have given special attention to the sonnet. "The striking metaphorical symbol," says Mr. J. A. Symonds, "drawn by Mr. Theodore Watts from the observation of the swelling and declining wave can even, in some examples, be applied to sonnets on the Shakespearian model; for, as a wave may fall gradually or abruptly, so the sonnet may sink with stately volume or with precipitate subsidence to its close." In France the revival of the sonnet has been only</p>
Ixvi	Vertical line on left margin	<p>When it is a love-sonnet, or the emotion is tender rather than forceful, the music sweet rather than dignified, it will be found to correspond to the law of <i>flow</i> and <i>ebb</i>—<i>i.e.</i>, of the inflowing solid wave (the octave), the pause, and then the broken resilient wash of the wave (the sestet): when, on the other hand, it is intellectually or passionately forceful rather than tender or pathetic, dignified and with impressive amplitude of imagery rather than strictly beautiful, then it will correspond to the law of <i>ebb</i> and <i>flow</i>—<i>i.e.</i>, of the steady resilient wave-wash till the culminating moment when the billow has curved and is about to pour shoreward again (the octave), and of the solid inflowing wave, sweeping strongly forward (the sestet)—in Keats's words</p> <p style="text-align: right;">Swelling loudly <i>tumescere</i></p>
Ixvi	Translation of "Swelling loudly" as "tumescere" in a quotation of Keats's "To Charles Cowden Clarke" (which is not a sonnet); the same passage is highlighted in a book of Keats extant in Pessoa's private library (CFP, 8-294, p. 34).	<p style="text-align: center;">Swelling loudly <i>tumescere</i> Up to its climax, and then dying proudly.</p>
Ixxi	Vertical line on right margin	<p>be weighed in the balance with that of Shakespeare and with that of Wordsworth. No influence is at present more marked than his: its stream is narrower than that of Tennyson and Browning, but the current is deep, and its fertilising waters have penetrated far and wide into the soil. The author of <i>The House of Life</i> thus holds a remarkable place</p>
Ixxi	Vertical line on right margin	<p>import than the beautiful productions of one man—the historian of the brilliant period in question will work in the dark if he is unable to perceive one of the chief well-springs of the flood, if he should fail to recognise the relationship between certain radical characteristics of the time and the man who did so much to inaugurate or embody them,</p>
Ixxv	Vertical line on right margin	<p>matter need scarcely have been mentioned. My third principle was—Adequacy of sonnet-motive. As out of every five hundred sonnets there are at most one hundred genuinely in conformity therewith, it may be imagined that I do</p>
Ixxx	Checkmark on the left margin	<p>✓ VI. It must be absolutely complete in itself—<i>i.e.</i>, it must be the evolution of <i>one</i> thought, or <i>one</i> emotion, or <i>one</i> poetically-apprehended fact.</p>

lxxx	Checkmark on the left margin	
lxxxi	Double vertical line on right margin	
lxxxii	<p>Annotation on the left margin: "and this from Rossetti's friend. See Nordau."</p> <p>"Rossetti's friend" would probably be William Sharp, the editor of the anthology; but Theodore Watts-Dunton was also very close to Rossetti; Watts-Dunton has six poems featured in the anthology, one of them evaluated as <i>Magnificent</i> (Fig. 64), one with a marginal annotation <i>vulgar</i>, and the other four bearing no marks (among those, <i>Natura Benigna</i> and <i>Natura Maligna</i>, mentioned in this passage).</p>	
lxxxii	Question mark on the right margin	
[337]	Firs ads page, with titles crossed out	[see Fig. 66]
[343]	<p>Second-to-last ads page, top margin: "Nordau: Degeneration"</p>	
[344]	<p>Last ads page: "CROWEST" [↑10]"</p>	
[345]	<p>Second-to-last blank page, top right corner: indication of price* (not in Pessoa's hand): "*2/- 1/3"</p>	

[346]	Last blank page <depth> R.M. (R[everen]d Morton)** Roger Manners (?)***	
n/a [347]	Inside back-cover: <i>Sonnet.</i> (1) Internal unity	
n/a [347]	Inside back-cover, perpendicularly to the previous note: < †. Porto> < Pouco, † *lado,> < Tudo isto é pouco, <o>/o\h hyper-tudo-isto!>**** < Para chegar a *tal *porto>	

Notes:

* The prices are in pounds: *2/- (two shillings and zero pence) and 1/3 (one shilling and threepence); in the first price, the “*2” also looks like an “L”—which could also be an abbreviation of “1 pound,” though that would be a high price for the book in question in the early 1900s.

** Reverend Thomas Morton (1564-1659), English bishop, polemicist and friend of the poet John Donne (1573-1631), who appears in Pessoa’s library (CFP, 8-158) and literary notes (PESSOA, 2013a: 228 & 237).

*** Roger Manners, the 5th Earl of Rutland, a salient nobleman in the Elizabethan age, known as a traveller, a patron of the arts and one of the proposed candidates for the authorship of Shakespeare’s literary work.

**** Pessoa uses the same expression “oh hyper-tudo-isto!” to curse the Portuguese politician Afonso Costa, in one of the multiple texts labeled “Oligarquia das Bestas” [*Oligarchy of the Beasts*] in the Pessoa archive (BNP/E3, 130-23a^v; cf. PESSOA, 1979: 176).

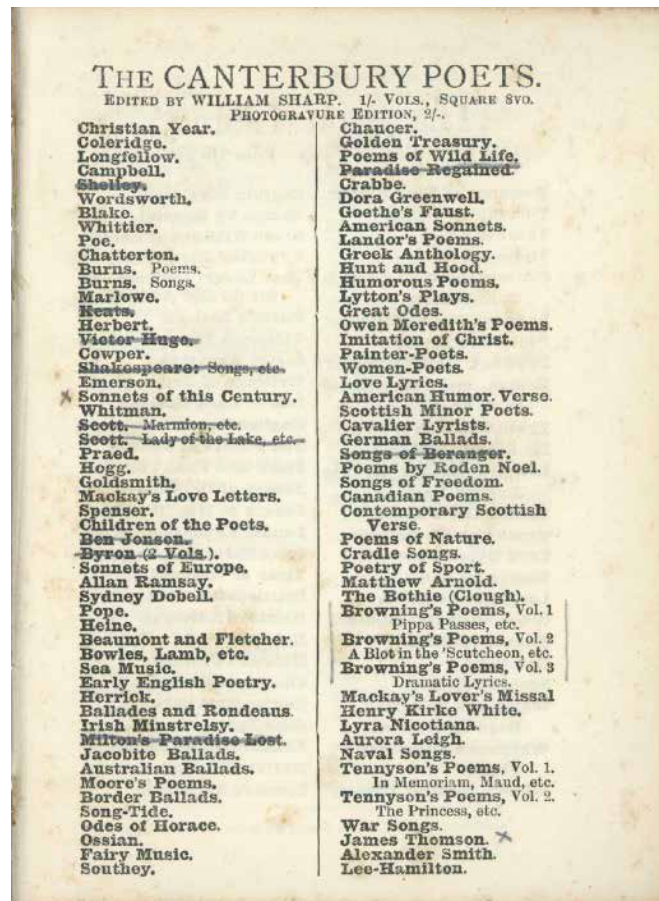


Fig. 66. (unnumbered p. [337])

Note: *Pessoa's private library contains works of some of the authors marked above.*²³ For an inventory of *Pessoa's library (and full references of call numbers beginning with CFP)*, see PIZARRO et al., 2010.

Shelley	CFP, 8-513
Keats	CFP, 8-294
Victor Hugo	CFP, 8-267, 8-268, 8-269, 8-270, 8-271, 8-622
Shakespeare	CFP, 8-506, 8-507, 8-508
Scott	<i>Pessoa didn't have any books by William Bell Scott, but only by Walter Scott (CFP, 8-651)</i>
Ben Jonson	CFP, 8-283
Byron	CFP, 8-81, 8-82
Milton	CFP, 8-359,
Browning, E. B.	CFP, 8-72A, 8-72B
Browning, R.	CFP, 8-73, 8-74
James Thomson	<i>Pessoa didn't have any books by the poet James Thomson, but only by the scholar James Alexander Kerr Thomson (CFP, 1-153)</i>

²³ Though unmarked on this page, Chatterton's volume of the Canterbury collection is extant in Pessoa's private library (CFP, 8-105; cf. CHATTERTON, 1885). It displays the same green cover and golden floral pattern on the spine as Pessoa's copy of *Sonnets of this Century*.

8. [TABLE H] Book titles marked "N"²⁴

PAGE	AUTHOR	BOOK TITLE MARKED WITH "N."	PESSOA'S PRIVATE LIBRARY (call number)
273	William Allingham	<i>Poems: An Offering to Lancashire</i>	
273	Matthew Arnold	<i>Poems: Narrative and Elegiac; Poems: Dramatic and Lyric</i>	Cf. CFP, 8-15, 8-14A & B, 1-101, 3-68
273	Alfred Austin	<i>The Human Tragedy; The Tower of Babel; Interludes; The Golden Age; The Season</i>	
274	Alfred Austin	<i>Savonarola; Soliloquies in Song; At the Gate of the Convent</i>	
275	H.T. Mackenzie Bell	<i>Old Year Leaves: A Volume of Collected Verse</i>	
275	Louisa S. Bevington (Güggenger)	<i>Poems and Sonnets</i>	
276	S.L. Blanchard	<i>Lyric Offerings</i>	
276	Mathilde Blind	<i>St. Oran: and other poems</i>	
276	Wilfrid Scawen Blunt	<i>The Love Sonnets of Proteus</i>	
277	E.H. Brodie	<i>Sonnets—By E.H. Brodie</i>	
277	Oliver Madox Brown	<i>Memoir and Literary Remains of O.M.B (edited by William M. Rossetti and Dr. F. Hueffer)</i>	
278	Oliver Madox Brown	"Mr. John H. Ingram's interesting monograph [on Brown], published in 1883, by Elliot Stock."	
282	Robert Buchanan	<i>The Book of Orm</i>	
282	Sir S. Egerton Brydges	<i>Poems</i>	
283	Hall Caine	<i>Sonnets of Three Centuries</i>	
283	William M.W. Call	<i>Golden Histories</i>	
284	Herbert E. Clarke	<i>Storm Drift; Songs in Exile</i>	
285	Samuel Taylor Coleridge	"Dyce's <i>Sonnet-Anthology</i> " [which included Coleridge's sonnet "The Robbers"]	Cf. CFP, 8-117 and 8-118
286	Sara Coleridge	<i>Phantasmion</i>	
286	Dinah Maria Craik	<i>Thirty Years: Poems Old and New</i>	
286	De Vere, Sir Aubrey	<i>Sonnets: By the late Sir Aubrey de Vere, Bart.</i>	
287	De Vere, Sir Aubrey	<i>Mary Tudor</i>	
288	Aubrey de Vere (the Younger)	<i>The Search after the Proserpine: and other Poems Classical and Meditative; Alexander the Great: and other Poems</i>	

²⁴ TABLE E lists all titles marked with a marginal "N" in the notes of *Sonnets of this Century*; none of those specific books were located in Fernando Pessoa's private library, housed by the Casa Fernando Pessoa (CFP); nevertheless, other books featuring some of the listed writers (as authors, editors or collaborators) are extant in Pessoa's library (with their call numbers indicated in TABLE E); for a complete list of Pessoa's private library, see PIZARRO *et al.*, 2010.

289	Sydney Dobell	<i>Poetical Works, with Introductory Notice and Memoir by John Nichol</i>	
289	Thomas Doubleday	<i>Sixty-five Sonnets: with Prefatory remarks on the Sonnet</i>	
289	Edward Dowden	<i>Poems</i>	Cf. CFP, 9-24, 8-41
289	John Charles Earle	<i>The Master's Field; One Hundred Sonnets; From Light to Light</i>	
289	Joseph Ellis	<i>Cæsar in Egypt: and other Poems</i>	
289	Henry Ellison	<i>Madmoments, or First Verseattempts by a Bornnatural</i>	
290	Henry Ellison	<i>Touches on the Harp of Nature; Poems of Real Life</i>	
290	Frederick William Faber	<i>The Cheerwell Water Lily: and other Poems</i>	
291	Hon. Julian Fane	<i>Julian Fane: A Memoir</i>	
291	William Freeland	<i>Birth Song: and other Poems; The Glasgow Ballad Club</i>	
291	Richard Garnett	<i>Io in Egypt: and other Poems</i>	Cf. CFP, 3-58, 8-41
292	Edmund W. Gosse	<i>On Viol and Flute; New Poems; Firdausi in Exile: and other Poems; Le Livre des Sonnets</i>	Cf. CFP, 8-230
293	David Gray	“the Cambridge edition of his poems, 1862, with the memoir by James Hedderwick and Prefatory Notice by the late Lord Houghton—and Mr. Robert Buchanan’s <i>David Gray and other Essays</i> ”; <i>The Luggie: and other Poems</i>	
296	Edmond G.A. Holmes	<i>Poems, Series I; Poems, Series II</i>	
297	Richard Hengist Horne	<i>Orion; Bible Tragedies</i>	
298	Richard Hengist Horne	<i>Cosmo de Medici: and other Poems</i>	
300	J.W. Inchbold	<i>Annus Amoris</i>	
300	Jean Ingelow	<i>Collected Poems</i>	
303	Edward Cracroft Lefroy	<i>Echoes from Theocritus, Cytisus and Galingale; Echoes from Theocritus: and other Sonnets</i>	
304	Frederick Locker	<i>London Lyrics</i>	
304	Eric Mackay	<i>Love Letters of a Violinist</i>	
306	Philip Bourke Marston	<i>Song-Tide; All in All; Wind-Voices</i>	
307	Westland Marston	<i>Selected Dramatic Work and Poems</i>	
307	George Meredith	<i>Rhoda Fleming; Poems and Lyrics of the Joy of Earth; Modern Love: and other Poems</i>	
310	Alice Meynell	<i>Preludes</i>	Cf. CFP, 8-357
311	Cosmo Monkhouse	<i>A Dream of Idleness: and other Poems</i>	
311	Ernest Myers	<i>Poems; The Defence of Rome and other Poems; The Judgement of Prometheus: and other Poems</i>	
311	Frederick W.H. Myers	<i>The Renewal of Youth: and other Poems</i>	
312	John Nichol	<i>American Literature; Hannibal; The Death of Themistocles: and other Poems</i>	

312	J. Ashcroft Noble	<i>The Pelican Papers: Reminiscences and Remains of a Dweller in the Wilderness</i>	
312	Edward H. Noel	<i>Poems</i>	
313	Francis Turner Palgrave	<i>Idylls and Songs; Lyrical Poems</i>	Cf. CFP, 8-37 and 8-409
313	John Payne	<i>Intaglios; Lautrec; New Poems</i>	
313	Mark André Raffalovich	<i>Cyril and Lionel: and other Poems</i>	
314	Hardwicke D. Rawnsley	<i>Sonnets of the English Lakes</i>	
314	Eric Sutherland Robertson	<i>English Poetesses</i>	
315	A. Mary F. Robinson	<i>A Handful of Honeysuckle; The Crowned Hippolytus: and other Poems; The New Arcadia; An Italian Garden</i>	
316	W. Caldwell Roscoe	<i>Poems and Essays by the late William Caldwell Roscoe</i>	
317	W. Stanley Roscoe	<i>Poems</i>	
319	William Bell Scott	<i>Poems by a Painter; Poems and Ballads and Studies from Nature; Harvest Home</i>	
321	Charles Strong	<i>Sonnets</i>	
322	John Addington Symonds	<i>Vagabunduli Libellus</i>	Cf. CFP, 8-532
326	John Todhunter	<i>Laurella: and other Poems; Forest Songs</i>	
326	Martin Tupper	<i>Proverbial Philosophy</i>	
327	Charles Tennyson-Turner	<i>Poems by Two Brothers; Sonnets and Fugitive Pieces</i>	
327	William Watson	<i>The Prince's Quest</i>	
328	William Watson	"a little volume of Epigrams"	
330	Theodore Watts-Dunton	<i>The Coming of Love</i>	Cf. CFP, 8-567
332	Augusta Webster	<i>In a Day</i>	
333	Joseph Blanco White	"the interesting notes compiled by Mr. Main (<i>Treasury of English Sonnets</i>)."	
334	Charles Whitehead	"Mr. Mackenzie Bell's monograph— <i>A Forgotten Genius</i> "	
335	James Chapman Woods	<i>A Child of the People: and other Poems</i>	

9. [TABLE I] Writing Utensils Used by Pessoa²⁵

PP.	GRAY PENCIL	PURPLE PENCIL	BLACK INK
[1st]			X
xxx			X
xxxi			X
xlvi			X
lxii			X
lxiv		<i>or ink</i>	
lxvi	X		X
lxxi		<i>or ink</i>	X
lxxv	X		
lxxx	X		
lxxxi	X		
lxxxii	X		X
2	X		
3	X		
4	X		
6	X		
8	X		
9	X		
11			X
14	X		
15	X		
17	X		
18	X		
21	X		
22	X		
24	X		
26	X		X
27			X
29	X		

PP.	GRAY PENCIL	PURPLE PENCIL	BLACK INK
30			X
32	X		
38	X		
39	X		
43			
44	X		X
45	X		
47	X		
52	X		
53	X		
55	X		
57	X		
61	X		
63	X		
64	X		X
68	X		
71	X		
74	X		
75	X		X
76	X		
84	X		
85			X
88	X		
90	X		
92			X
95			X
96	X		
101			X
103			X

²⁵ The "P" [Page] columns count, as pages in the book: all introductory pages numbered in romans, unnumbered ad pages at the end of the book, the two extra leaves before the title page and the insides of the front and back covers (even though these last surfaces at not technically pages.)

PP.	GRAY PENCIL	PURPLE PENCIL	BLACK INK
104			X
107	X		
108	X		
109			X
110	X		X
111	X		
113			X
114			X
115			X
117	X		X
119	X		
120	X		X
122	X		
123			X
124	X		
128	X		X
129			X
134	X		
135			X
137	X		X
138			X
139			X
140			X
141	X		X
143	X		X
144			X
145			X
146	X		X
147	X		X
151			X
155	X		
158			X
160			X

PP.	GRAY PENCIL	PURPLE PENCIL	BLACK INK
161	X		X
169	X		
174			X
176	X		
178	X		
183			X
184	X		X
185	X		X
186		X	
189	X		
190	X		X
192		X	X
194	X		
195			X
197			X
198			X
202			X
203			X
204			X
207			X
211			X
214	X		X
215			X
216			X
218			X
219			X
220			X
223			X
224			X
228	X		X
230			X
232			X
233			X

PP.	GRAY PENCIL	PURPLE PENCIL	BLACK INK
238			X
242			X
247	X		
249			X
250			X
251			X
253			X
254	X		
255	X		
256	X		
257	X		X
259	X		
260	X		
262	X		
264	X		
265	X		
266	X	X	
269	X		X
270	X		X
273	X		
274	X		
275	X		
276	X		
277	X		
278	X		
282	X		
283	X		
284	X		
285	X		
286	X		
287	X		
288	X		
289	X		

PP.	GRAY PENCIL	PURPLE PENCIL	BLACK INK
290	X		
291	X		
292	X		
293	X		
296	X		
297	X		
298	X		
300	X		
303	X		
304	X		
306	X		
307	X		
310	X		
311	X		
312	X		
313	X		
314	X		
315	X		
316	X		
317	X		
319	X		
321	X		
322	X		
326	X		
327	X		
328	X	X	
330	X		
332	X		
333	X		
334	X		
335	X		
337	X		
343			X

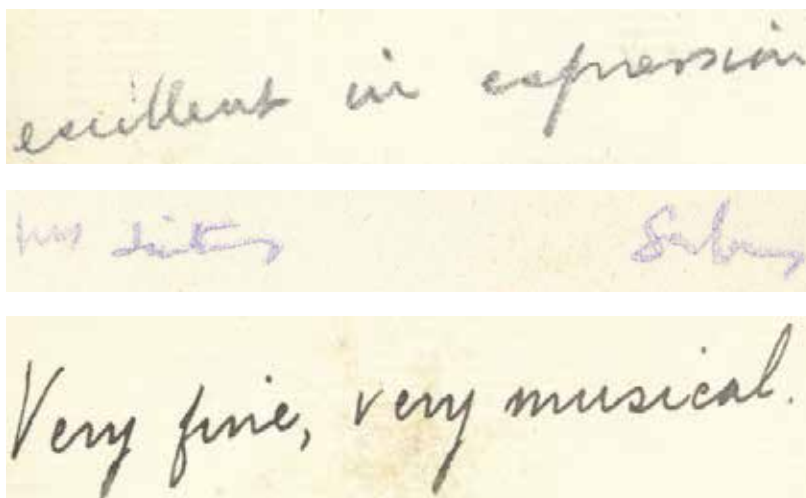
PP.	GRAY PENCIL	PURPLE PENCIL	BLACK INK
344	X		
345	X		
346	X		
347		X	X

Statistics:

Total of pp.²⁶: 436
 Total of pp. annotated: 194
 % of pp. annotated: 44%
 Pp. w/ gray pencil notes: 132
 Pp. w/ black ink notes: 83*
 Pp. w/ purple pencil notes: 7**

% of pp. w/ gray pencil notes: 30%
 % of pp. w/ black ink notes: 19%
 % of pp. w/ purple pencil notes: < 2%

% of annotated pp. with...
 ... gray pencil notes: 68%
 ... black ink notes: 43%***
 ... purple pencil notes: < 4%



Figs. 67 to 69. Gray and purple pencils and black ink used by Pessoa (pp. 88, 120 & 266, details)

²⁶ See previous note for all that is included in the page-count.

* Note that the total of pp. with notes in pencil (132) plus the pp. with notes in black ink (83) sum more than the total of pp. annotated (194), because there are some pp. with both kinds of notes.

** The marks made on pp. lxxiv and lxxi may have been made with purple pencil, blue ink or a particularly strong black ink; nevertheless, as they resemble the purple pencil used in other pages, we have included those two pp. in the "purple pencil" statistics.

*** These percentages, if added, surpass 100, because there are pp. with more than one type of note.

10. Notes by Fernando Távora [no call number]: 4 loose pieces of paper, each numbered (from 1 to 4), written by Távora and found together with the book *Sonnets of this Century*; besides telling a brief history of the book's ownership, these notes indicate research Távora had already done and still wished to do about Pessoa's marginalia.

Compreto, em 17 de Dezembro ①
 a 473 a R.ª. Ferreira, Porto,
 por esc. 30.000\$00. Compreto
 pelo R.ª. Ferreira, Leitão e
 Arrizal, Portugal, escrito
 por esc. 16.000\$00.
 Sobre o caso não se sabe
 no 27.º lote

—
 Análises:
 - este n.º achado em F. A. N. 1912
 que deve ser de 1912, com o de
 Lisboa.
 - descrever leituras sucessivas

este o livro - tipo de Caba,
 tipo n.º Leitão e objecto de
 escrita (frutas, cas e leitão)
 — natureza e aquisição
 por comentários

—
 Notas: VIR de cabeceira - de
 autoria de R.ª. Ferreira (preço).
 41 - 1/3 de parafusos (leitura - cas)
 que o preço ~~de~~ de
 origem. 476 no caso de
~~leitura~~ por - número de
 leitão de Arrizal Portugal de
 escrita que está feita no Leitão
 para o parte de Lisboa

Figs. 70 & 71. Handwritten notes by Fernando Távora (document "1")

outro volume sobre de (4)
 1905, com o nome de F. A. N.
 Parva, mf. in 4 f.p. e a litera-
 tura de ficção - in Parva Lemor
 Madras de 'Sousa, (pp), 125.
 Em Alex. E. Severino - "f.p.
 no Apice do hel" p. anterior ele
 encontra interessantes, veru a ff.
 185-7 de II vol. mais alguns
 na biblioteca a f.p. do período
 do de Durban. Também ali
 um de encontrar referido este
 volume.

Fig. 76. Handwritten notes by Fernando Távora (document "4")

[1^r] Comprado, em 17 de Dezembro de 1973 a M[anu]el Ferreira¹, Porto, por esc.² 30.000\$00. Comprado pelo M[anu]el Ferreira, leilão da Associação Portuguesa de escritores por esc. 16.000\$00. Sobre o caso vêr o que escrevi no 27º lote.

Analisar:³

- data da assinatura F. A. N. Pessoa⁴ que deve ser da adolescência de Durban.
- quantas leituras sucessivas [1^v] teve o livro – tipo de letra, tipo de leitura e objecto de escrita (tinta, côres e lápis)
- natureza e significado dos comentários

Notas: VLR⁵ da contra-capla – da autoria de M[anu]el Ferreira (preço). *2/-1/3 da⁶ penúltima página — creio que o preço de origem.⁷ 476 na capa de tráz⁸ – número do leilão da Associação Portuguesa de escritores que não figura no catálogo por a oferta ser tardia

[2^r] S[obre] a infl[uência] da literatura inglesa no adolescente F. P.⁹ – vêr o prefácio de Adolfo Casais Monteiro a “F. P. — Poesia,,¹⁰ coleção “Nossos Clássicos,, Livraria Agir, 5^a. ed. – pag. 6, 7, e Ed[uardo] Lourenço. “Pessoa revisitado,, pg. 244,

Este volume que pertenceu a F. P. não vem referido na lista de livros ingleses¹¹ que se encontram no espólio do poeta publicado por M[aria] da Encarnação Monteiro – “Incidências Inglesas na Poesia de F. P., – pgs. 81-102 (vêr ainda pág. 9).¹² Não estava certamente inventariado, razão pela qual, talvez, a irmã pôde oferecê-lo para o leilão da Associação Portuguesa de Escritores — O cartão de oferta do volume, de que tenho fotocópia, sugere isso.

[2^v] Na lista de volumes publicada nas “Incidências inglesas...,,¹³ já referida, vem algumas assinaturas, como esta, F. A. N. Pessôa, que registei. Apenas três tem datas: 1905 (pg. 85), 1904 (pg. 94) e 1905 (pg. 98). Estes elementos permitem datar, creio, <este volume>¹⁴ a posse deste volume que não contem, aliás, data de edição. Vêr a notícia de Álvaro Bordalo publ[icada] na. “Portucala,, (n^{os} 5-6) sobre essa assinatura de F. P. — “<*A>/F\ . Nogueira Pessôa,,.

No ensaio sobre Macaulay publicado em Dez[embro] de 1904 F. P. assina “F. A. Pessoa,, (“Incidências inglesas,, , pág. 22)

S[obre] “A poesia juvenil inglesa de F. P. ,, vêr G[eorg] R[udolf] Lind — “Teoria poética de F. P., — pg. 14, nota 6

Na célebre carta de F. P. a João Gaspar Simões, no fim, o poeta refere-se a influências inglesas — Milton e outros —

[3^o] Sobre a “*Degenerescência*,, de Max Nordau — art[igo] de J[oa]o G[aspar] Simões — “Raul Leal, génio ou paranoico?,, publicado em “Quinta-feira à tarde,, no. 864, “Diário Popular,, de 11/10/73 (tenho este recorte)

F. P. no 3º parágrafo de “Sobre um manifesto de estudantes,, refere-se à “*Degenerescência*,, que traduz por “*Degeneração*,,

S[obre] Nordau e F. P. — [Georg] R[udolf] Lind — “Teoria poética de F. P., — índice; e “F. P. – selected poems — Edinburgh Bilingual Library (4) – pág. 10.

S[obre] Nordau e neste exemplar dos “*Sonnets of this century*,, vêr notas de F. P. na última página da introdução (“*See Nordau*,,) e numa das últimas páginas com anúncios¹⁵ de livros (“*Nordau: Degeneration*,,)

S[obre] infl[uencias] inglesas em F. P. – Vêr art[igo] de J[oa]o Almeida Flor - “Um contexto inglês para F. P., publicado no jornal “*EXPRESSO*,, de 6/XII/75 (tenho o recorte).

[3^v] S[obre] F. P. e Nordau – Armand Guibert “F. P., – Seghers – pag. 14-15.

S[obre] infl[uencia] inglesa — id. id. id. pg. 9

F. P. e Nordau — Maria da Encarnação Monteiro “*Influências inglesas na poesia de F.P.*,, – pág. 96 (ref.^a bibliográfica)

F. P. e Nordau — “*F.P. o rosto e as máscaras*,, (organizado por David Mourão Ferreira), pág. 138

F. P. e Nordau – vêr M[ari]a Teresa¹⁶ Rita Lopes - “*F. P. et le drame symboliste*,, – pág. 495-9, etc. (vêr no índice geral)

Figuras na Exposição realizada na Fac[uldade] de Letras da Univ[ersidade] do Porto em Dezembro de 1985.

[4^r] Outro volume datado de 1905, com o nome de F. A. N. Pessoa, ref[erido] em “F.P. e a literatura de ficção,, – por Maria Leonor Machado de Sousa, pág. 128.

Em Alex[andrino] E[usébio] Severino — “F.P. na África do Sul,, q[ue] contem elementos interessantes, ver a pág. 186-7 do II vol. mais algumas obras da biblioteca de F. P. do período de Durban. Também ali não se encontra referido este volume.

Notes:

- 1 *Reference to the Manuel Ferreira bookstore, with headquarters in Oporto, a well-known dealer of books and manuscripts since 1959.*
- 2 *Abbreviation of Escudos, the national currency of Portugal prior to the introduction of the Euro in 1999; instead of expanding the abbreviation, we maintain esc. due to its traditional use before monetary values.*
- 3 *Before each new section, the manuscript presents horizontal lines, which we converted into paragraphs, for facility of reading.*
- 4 *The note shows Pessoa, but the actual signature displays Pessôa, with a circumflex (see TABLE G).*
- 5 *Távora’s notes indicate ViR, but the actual mark in the book reads VLR.*
- 6 *Prices in pounds: *2/- (two shillings and zero pence) and 1/3 (one shilling and threepence).*
- 7 *o preço <em dinheiro> de origem.*
- 8 *na capa de <*trazeiros> tráz*
- 9 *Though we expand most abbreviated names, we maintain F. P. (Fernando Pessoa) and F. A. N. (Fernando Antonio Nogueira).*
- 10 *Though we normally edit book titles in italics, we preserved the quotation marks of the handwriting notes; we have also preserved its varied abbreviations for the word páginas (págs., pags, pgs).*
- 11 *The spelling of ingleses /inglezes fluctuates in these notes; we preserved the oscillation s/z.*
- 12 *pgs. 81-102. Não estava certamente inventariado, razão pela qual, talvez, a irmã [↓vêr ainda – pág. 9] pôde oferecê-lo para o leilão] the interlinear addition, though in the middle of a clause, probably refers to the previous sentence – therefore we edit it, in parentheses, at the end of the bibliographical reference of the previous sentence.*
- 13 *“Incidências inglesas...,,<,>*
- 14 *permitem datar, creio, <este volume> a posse*
- 15 **que anúncios] the owner may have intended to write que anunciam – but, after writing que, decided to use the noun anúncios, which would require the preposition com instead of the pronoun que to make sense.*
- 16 *Tereza] we used the spelling preferred by the author mentioned, i.e., Teresa Rita Lopes.*

11. Bibliography

- BARBOSA LÓPEZ, Nicolás (2016). "'The Student of Salamanca'—an English Translation." *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 10 (Inside the Mask—The English Poetry of Fernando Pessoa). Brown University, Warwick University, Universidad de los Andes, Fall, pp. 319-551.
- BARRETO, José (2012). "Fernando Pessoa e Raul Leal contra a campanha moralizadora dos estudantes em 1923." *Pessoa Plural—a Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 2. Brown University, Warwick University, Universidad de los Andes, Fall, pp. 240-270.
- BATE, Jonathan (2010). "Shakespeare's Small Library." *Soul of the Age: a biography of the mind of William Shakespeare*. New York: Random House [1st edition: 2009], pp. 131-146.
- BORDALO, Álvaro (1952). "Suplemento de 'Portvcafe'." *PORTVCALE—Revista de Cultura*, 3rd series, 1st vol., Oporto, Emp. Industrial Gráfica, n.ºs 5-6, p. 114.
- BYRON, Lord (1905). "Sonnet on Chillon." *The Poetical Works of Lord Byron*. Edited, with a memoir, by Ernest Hartley Coleridge. London: John Murray, p. 379 [Fernando Pessoa House, CFP, 8-82].
- CHATTERTON, Thomas (1885). *The Poetical Works of Thomas Chatterton*. London: Walter Scott (col. "The Canterbury Poets, edited by William Sharp") [Fernando Pessoa House, CFP, 8-105].
- FERRARI, Patricio (2015a). "Pessoa and Borges: In the Margins of Milton." *Variaciones Borges*, n.º 40, University of Pittsburgh, pp. 3-21.
- ____ (2015b). "Bridging Archives: twenty-five unpublished English poems by Fernando Pessoa." *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 8 (Special Jennings Issue). Brown University, Warwick University, Universidad de los Andes, Fall, pp. 365-431.
- ____ (2012). *Meter and Rhythm in the Poetry of Fernando Pessoa* [doctoral thesis]. Lisbon: University of Lisbon (Department of Linguistics).
- ____ (2010a). "Annotations." *Casa Fernando Pessoa—Digital Library*. Casa Fernando Pessoa's website: casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/index/anotacoes.htm (accessed 10 May 2017).
- ____ (2010b). "Signatures." *Casa Fernando Pessoa—Digital Library*. Casa Fernando Pessoa's website: casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/index/assinaturas.htm (accessed 10 May 2017).
- ____ (2009). "A biblioteca de Fernando Pessoa na génese dos heterónimos: Dispersão e catalogação (1935-2008); A arte da leitura (1898-1907)." *Fernando Pessoa: o guardador de papéis*. Organized by Jerónimo Pizarro. Lisbon: Texto, 2nd ed., pp. 191-213.
- ____ (2008). "Fernando Pessoa as a Writing-reader: Some Justifications for a Complete Digital Edition of his Marginalia." *Portuguese Studies*, vol. 24, n.º 2 (special Fernando Pessoa issue), King's College London, Modern Humanities Research Association, pp. 101-114.
- FERRARI, Patricio; PITTELLA, Carlos (2016a). "The Poems of Frederick Wyatt." *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 10 (Inside the Mask—The English Poetry of Fernando Pessoa). Brown University, Warwick University, Universidad de los Andes, Fall, pp. 226-301.
- ____ (2016b). "Twenty-one Haikus by Fernando Pessoa." *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 9 (Orient and Orientalism). Brown University, Warwick University, Universidad de los Andes, Spring, pp. 187-232.
- ____ (2015). "Four Unpublished English Sonnets (and the Editorial Status of Pessoa's English Poetry)." *Portuguese Literary & Cultural Studies*, n.º 28 (Fernando Pessoa as English Reader and Writer). Dartmouth: Tagus Press at UMass Dartmouth, Spring, pp. 227-246.
- FLOR, João Almeida (1975). "Um Contexto Inglês para Fernando Pessoa." *Expresso*, 6 Dec.
- GUIBERT, Armand (1960). *Fernando Pessoa*. Paris: Seghers (col. "Poètes d'Aujourd'hui," n.º 73).
- KEATS, John (1898). "To Charles Cowden Clarke." *The Poetical Works of John Keats*. London, New York: Frederic Warne and Co., pp. 32-36 [Fernando Pessoa House, CFP, 8-294].

- LIND, Georg Rudolf (1970). *Teoria Poética de Fernando Pessoa*. Oporto: Inova (col. "Civilização Portuguesa," vol. 8).
- LOPES, Teresa Rita (1985). *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste: Heritage et Creation*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian and Centre Culturel Portugais.
- LOURENÇO, Eduardo (1973). *Pessoa Revisitado—Literatura Estruturante do Drama em Gente*. Oporto: Inova.
- MALLARMÉ, Stéphane (1998). *Poemas Lidos por Fernando Pessoa*. Translation and preface by José Augusto Seabra. Lisbon: Assírio & Alvim.
- MENEZES, Juliana Cunha (2012). *Fernando Pessoa como tradutor* [Master's dissertation]. Rio de Janeiro: PUC-Rio; permalink: http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqtese=1112728_2012_Indice.html (accessed 9 May 2017).
- MONTEIRO, George (2013). *As Paixões de Pessoa*. Translated by Margarida Vale de Gato. Lisbon: Ática.
- MONTEIRO, Maria da Encarnação (1956). *Incidências Inglesas na Poesia de Fernando Pessoa*. Coimbra: Coimbra Ed.
- NOBRE, Antonio (1902). "Ao Cahir das Folhas." *Despedidas*. Oporto: n/a, p. 2.
- ____ (1892). *Só*. Paris: Léon Vanier.
- NORDAU, Max (1911a). *Paradoxes psychologiques*. Translated by August Dietrich. Paris: Félix Alcan, 7th ed., col. "Bibliothèque de philosophie contemporaine" [Fernando Pessoa House, CFP, 1-110].
- ____ (1911b). *Psycho-physiologie du génie et du talent*. Translated by August Dietrich. 5th ed. Paris: Félix Alcan, 5th ed., col. "Bibliothèque de philosophie contemporaine" [Fernando Pessoa House, CFP, 1-111].
- ____ (1903). *Vus du dehors: essai de critique scientifique et philosophique sur quelques auteurs français contemporains*. Translated by Auguste Dietrich. Paris: Félix Alcan, col. "Bibliothèque de philosophie contemporaine" [Fernando Pessoa House, CFP, 1-112].
- PESSOA, Fernando (2015). *No Matter What We Dream—Selected English Poems*. Edited by Patricio Ferrari and Jerónimo Pizarro. Lisbon: Tell-a-story, 2nd edition [1st edition: 2014].
- ____ (2013a). *Apreciações Literárias*. Edited by Pauly Ellen Bothe. Lisbon: Imprensa Nacional-Casa da Moeda (Critical Edition of Fernando Pessoa, col. "Studies," vol. IV).
- ____ (2013b). *Eu Sou Uma Antologia: 136 Autores Fictícios*. Edited by Jerónimo Pizarro and Patricio Ferrari. Lisbon: Tinta-da-china.
- ____ (2012). *Prosa de Álvaro de Campos*. Edited by Jerónimo Pizarro and Antonio Cardiello, with the collaboration of Jorge Uribe. Lisbon: Babel (collection "Works of Fernando Pessoa, New Series").
- ____ (2009). *Cadernos*. Edited by Jerónimo Pizarro; with the collaboration of Patricio Ferrari and Pauly Ellen Bothe. Lisbon: Imprensa Nacional-Casa da Moeda (Critical Edition of Fernando Pessoa, Major Series, vol. XI, tome I).
- ____ (2006). "Sobre um Manifesto de Estudantes." *Prosa Publicada em Vida*. Lisbon: Círculo de Leitores, pp. 252-254.
- ____ (1997). *Poemas Ingleses—Poemas de Alexander Search*. Edited by João Dionísio. Lisbon: Imprensa Nacional-Casa da Moeda (Critical Edition of Fernando Pessoa, Major Series, vol. V, tome II).
- ____ (1993). *Poemas Ingleses—Antinous, Inscriptions, Epithalamium, 35 Sonnets*. Edited by João Dionísio. Lisbon: Imprensa Nacional-Casa da Moeda (Critical Edition of Fernando Pessoa, Major Series, vol. V, tome I).
- ____ (1979). *Da República (1910-1935)*. Edited by Joel Serrão, Maria Isabel Rocheta and Maria Paula Morão. Lisbon: Ática.
- ____ (1976). *O Rosto e as Máscaras*. Anthology organized by David Mourão-Ferreira. Lisbon: Ática.
- ____ (1971) *Fernando Pessoa—Selected Poems*. Edited and translated by Peter Rickard. Edinburgh: Edinburgh University Press, Bilingual Library (4).

- ____ (1970). *Fernando Pessoa—Poesia*. Preface by Adolfo Casais Monteiro. Rio de Janeiro: Livraria Agir (col. "Nossos Clássicos," vol. 1), 5th edition.
- ____ (1957). *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*. Edited by João Gaspar Simões. Lisbon: Europa-América (col. "Estudos e Documentos") [2nd ed.: Lisbon: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982].
- ____ (1936). "Carta a João Gaspar Simões—11 Dez. 1931." *Presença*, 10th year, n.º 48, vol. II, Coimbra, Jul., pp. 17-20.
- ____ (1918). *35 Sonnets*. Lisboa: Monteiro & Co. [Fernando Pessoa House, CFP, 8-645 & 646 LMR].
- ____ (1904). "Macaulay." *The Durban High School Magazine*. Dec., pp. 64-67.
- PITTELLA, Carlos (2016). "Chamberlain, Kitchener, Kropotkin—and the political Pessoa." *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 10 (Inside the Mask—The English Poetry of Fernando Pessoa). Brown University, Warwick University, Universidad de los Andes, Fall, pp. 1-15.
- ____ (2012). *Pequenos Infinitos em Pessoa: uma aventura filológico-literária pelos sonetos de Fernando Pessoa* [doctoral thesis]. Rio de Janeiro: PUC-Rio; permalink: http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqtese=0813690_2012_Indice.html (accessed 5 May 2017).
- PIZARRO, Jerónimo; FERRARI, Patricio (2011). "Uma Biblioteca em Expansão: sobrecapas de livros de Fernando Pessoa / A Growing Library: dust jackets from Fernando Pessoa's book collection" [bilingual article]. *Pessoa—Revista de Ideias*, n.º 3, Lisbon, pp. 58-96.
- PIZARRO, Jerónimo; FERRARI, Patricio; CARDIELLO, Antonio (2010). *A Biblioteca Particular de Fernando Pessoa / Fernando Pessoa's Private Library* (bilingual edition). Alfragide: D. Quixote.
- QUENTAL, Antero de (2010). *Os Sonetos Completos de Antero de Quental—com tradução parcial em língua inglesa por Fernando Pessoa*. Edited by Patricio Ferrari. Lisbon: Guimarães/Babel (col. "Pessoa Editor").
- RUSSOM, Geoffrey (2016). "Metrical Complexity in Pessoa's 35 Sonnets." *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 10 (Inside the Mask—The English Poetry of Fernando Pessoa). Brown University, Warwick University, Universidad de los Andes, Fall, pp. 151-172.
- SARAIVA, Arnaldo (1996). *Fernando Pessoa, Poeta-Tradutor de Poetas*. Oporto: Lello.
- SEVERINO, Alexandrino E. (1969-1970). *Fernando Pessoa na África do Sul—2 vols.* (vol. 1: *Contribuição ao estudo de sua formação artística*; vol. 2: *A educação inglesa e a obra de Fernando Pessoa*). Marília: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. [thesis presented in 1966 at the Univ. of São Paulo].
- SHARP, William [ed.] (1905). *Sonnets of the Nineteenth Century*. Edited and arranged, with a critical introduction on the sonnet, by William Sharp. London and Felling-on-Tyne (col. "The Canterbury Poets, edited by William Sharp"), 4th edition.
- ____ (1902). *Sonnets of this Century*. Edited and arranged, with a critical introduction on the sonnet, by William Sharp. London & Newcastle-on-Tyne: Walter Scott (col. "The Canterbury Poets, edited by William Sharp"), reprint of the 3rd edition [Fernando Távora estate].
- ____ (1888). *Sonnets of this Century*. Edited and arranged, with a critical introduction on the sonnet, by William Sharp. London: Walter Scott (col. "The Canterbury Poets, edited by William Sharp"), 3rd edition.
- ____ (1886). *Sonnets of this Century*. Edited and arranged with a critical introduction on the sonnet by William Sharp. London and Newcastle-on-Tyne: Walter Scott (col. "The Canterbury Poets"), 1st edition.
- SIMÕES, João Gaspar (1973). "Raul Leal, génio ou paranoico?" *Diário Popular (Quinta-feira à tarde)*, n.º 864, 11 Oct.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de (1978). *Fernando Pessoa e a Literatura de Ficção*. Lisbon: Novaera.

Quatro cartas de Fernando Pessoa revisitadas

Fernanda Vizcaíno*

Keywords

Fernando Pessoa, João Gaspar Simões, Letters, Epistolary, Critical transcription.

Abstract

This article intends to show the relevance, within the Pessoaan epistolary, of the transcription of the letters from the originals. Many of the letters have never been transcribed and published in the original form. It is of vital importance to try to establish the authenticity and original form of the Pessoaan correspondence for a better understanding of his life and work.

Palavras-chave

Fernando Pessoa, João Gaspar Simões, Cartas, Epistolário, Transcrição crítica.

Resumo

Este artigo pretende mostrar a relevância, dentro do epistolário pessoano, da transcrição das cartas a partir dos originais. Muitas das cartas nunca foram transcritas e publicadas na sua forma original. Consideramos de importância vital estabelecer a autenticidade e a forma original da correspondência Pessoaana para uma melhor compreensão da sua vida e da sua obra.

* Universidade do Minho.

Écrire, c'est donc se montrer, se faire voir, faire apparaître son propre visage auprès de l'autre.

(FOUCAULT, 1983: 16-17)

A correspondência permite revisitar a vida e a obra de Fernando Pessoa no seu dia a dia de cidadão comum. Pessoa guardou, durante anos, papéis para a posteridade. Fazia, muitas vezes, cópias das cartas que enviava aos mais variados destinatários. O tempo em que Pessoa viveu afasta-se cada vez mais da nossa realidade e resgatar os *seus* papéis e, neste caso mais concreto, as *suas* cartas assume uma importância vital na preservação da memória do autor, da sua escrita, sem intermediários (até onde for possível), sem filtros. Entendemos, assim, ser fundamental recuperar Pessoa na *primeira Pessoa*, até porque, e pegando nas palavras de Eduardo Lourenço “Custa-me imaginar que alguém possa um dia falar melhor de Fernando Pessoa que ele mesmo. Pela simples razão de que foi Pessoa quem descobriu o modo de falar de si tomando-se sempre por um outro” (LOURENÇO, 1993: 9).

Um dos mais profícuos destinatários de Fernando Pessoa foi João Gaspar Simões, considerado, de um modo geral, o primeiro biógrafo de Fernando Pessoa. Eduardo Lourenço atribuiu-lhe um papel fundamental, embora não isento de crítica, na construção do “mito-Pessoa”. De entre os diretores da *Presença*, a correspondência trocada entre Pessoa e Gaspar Simões foi a mais extensa. As cartas trocadas entre os dois contabilizam um total de 84. Estas 84 cartas estão todas transcritas em *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da Presença* (1998), com edição e estudo de Enrico Martines. Gaspar Simões contabiliza trinta e nove cartas recebidas de Pessoa, mas que “seriam quarenta e uma se se não tivessem extraviado duas”, e estas “versam, pela maior parte, assuntos impessoais: são o balanço da colaboração do Poeta na ‘folha de arte e crítica’” (SIMÕES, 1957: 10). A edição de Martines possui a mais completa e rigorosa transcrição da correspondência trocada entre Pessoa e Gaspar Simões. Sendo isto verdade, convém realçar que o professor italiano não trabalhou diretamente com os originais, no caso das cartas enviadas por Pessoa a Gaspar Simões. Segundo Martines, 12 cartas de Pessoa foram consultadas no espólio da Biblioteca Nacional de Portugal. Outras 27 cartas de Pessoa foram estudadas e transcritas a partir de fotocópias disponibilizadas por D. Manuela Murteira França. Além disso, Martines estudou e transcreveu cópias de químico. Veja-se a seguinte passagem da edição crítica: “Os testemunhos de todas as cartas de Fernando Pessoa, com a exceção da II [...] são cópias de químico em folhas de papel de cópia: trata-se das cópias que Pessoa produzia para o seu arquivo da correspondência e falta-lhes a assinatura, posta a tinta só no original; os originais foram vendidos por João Gaspar Simões e não temos notícia do seu paradeiro” (in PESSOA, 1998b: 353).

A troca epistolar entre Pessoa e Gaspar Simões inicia-se com uma carta datada de 6 de junho de 1929, enviada por Gaspar Simões a Fernando Pessoa e

termina com a carta datada de 24 de dezembro de 1934, enviada por Pessoa a Gaspar Simões, que, em 1957, publicou as cartas que Pessoa lhe endereçou, com o título *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*, com a chancela Publicações Europa-América. Nas décadas seguintes, essas cartas foram publicadas e republicadas em edições que privilegiaram a modernização da ortografia e a uniformização de certos aspetos gráficos como, por exemplo, a colocação da data no papel, a assinatura, entre outros.

A correspondência de Fernando Pessoa é um guião da sua vida, ainda com muitas lacunas por preencher. Daí que seja necessário revisitar a epistolografia pessoana e resgatá-la na sua forma original, como ponto de partida para novas descobertas. Um exemplo conhecido prende-se com a data de uma das cartas. Lembremo-nos da carta manuscrita por Fernando Pessoa a Armando Teixeira Rebelo, datada de 24 de Agosto de 1909, primeiro publicada por João Gaspar Simões, assumindo o ano 1907. A letra de Fernando Pessoa não é de fácil leitura, daí a confusão entre os número 7 e 9. Este “lapso visual”, como lhe chamou Jerónimo Pizarro (2012: 242), esta diferença de dois anos influenciou todas as biografias do poeta na segunda metade do século XX, sendo que os acontecimentos cronológicos que referem estão erroneamente organizados.

Um exemplo menos conhecido é uma carta enviada por Pessoa a Gaspar Simões, transcrita com a data de 3 de dezembro de 1931, e que foi publicada, com a ortografia atualizada, pelo destinatário, em *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*, pela primeira vez em 1957. Essa data manteve-se na 2.^a edição das *Cartas*, bem como em outras edições dedicadas à correspondência de Pessoa como *Correspondência 1923-1935*, com edição de Manuela Parreira da Silva e *Obra Essencial*, vol. 7, *Cartas*, edição de Richard Zenith; a primeira nada assinala em relação ao original ou eventual cópia, enquanto a última indica nas notas finais: “Publicada em *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões* (desta carta não há nenhuma cópia conservada por Pessoa que se conheça)” (in PESSOA, 2007: 471). Esta carta, datilografada, foi também transcrita na edição crítica *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da Presença*, da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, nas páginas 169-170. Contudo, Enrico Martines adverte: “Não está disponível nenhum testemunho desta carta, transcrita, para completar o diálogo epistolar, tal como foi publicada em *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*, 1957, pp. 87-89” (in PESSOA, 1998b: 373). Assim, esta edição acabou também por manter, erradamente, o dia 3 de dezembro, assim como por transcrever a missiva a partir de Gaspar Simões, que, como sabemos, optou por atualizar a ortografia.

Ao transcrevermos esta carta a partir do original, temos a possibilidade de colocar a assinatura de Fernando Pessoa na carta transcrita, pela primeira vez, de transcrever o texto na ortografia original e de corrigir a data da carta: Pessoa coloca efetivamente o dia 4 na data, e não o dia 3. Mas impõe-se aqui uma dúvida: foi Gaspar Simões, tendo o original, datilografado e não manuscrito, em sua posse,

quem colocou na data o dia 3 de dezembro. Ou terá sido um erro tipográfico? O certo é que a correção está aí, mercê da sorte de termos tido acesso ao original (Figs. 1 e 2). E que embora apenas se trate da diferença de um dia na data, cada contributo para uma transcrição fiel ao original não é de somenos importância. Aliás, este contributo pretende ajudar a completar o diálogo epistolar entre estes dois interlocutores revelando estas duas cartas originais.

*

A segunda carta não é inédita, pois foi transcrita e publicada pela primeira vez na revista *Presença*, n.º 48, em julho de 1936, por Gaspar Simões juntamente com o seu ensaio “Notas à margem de Uma Carta de Fernando Pessoa”. No texto que acompanha a publicação desta carta, Gaspar Simões justifica a sua escolha em tornar pública a carta: «É exactamente por isso, pelo que há nesta carta de singularmente revelador quanto à imagem que o poeta se obstinava em julgar ser a sua, que esta carta merece ser publicada» (20).

Mais tarde, a carta aparecerá parcialmente transcrita no livro *Novos Temas* bem como nas notas de *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, aqui curiosamente indicando como fonte o livro *Páginas de Doutrina Estética*, p. 225, e não a carta original. O trecho transcrito em *Vida e Obra*, com a ortografia atualizada, é o que se segue: “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”. Por que terá Gaspar Simões como que omitido, em primeira estância, que se tratava de uma carta que lhe era dirigida? Quem lesse a 4.ª edição de *Vida e Obra*, de 1980 (como é o nosso caso) não poderia então saber, pelo menos numa leitura mais descontraída, que Pessoa tinha escrito isso numa carta a Gaspar Simões. A passagem do texto para a qual se remete este parágrafo, em nota, no final do livro é a subsequente:

Em criança, quando em Durban ainda, Fernando Pessoa vinha para a janela presenciar o feérico espectáculo que ofereciam, naquelas paragens tropicais, as grandes trovoadas que se desencadeavam sobre o oceano Indico; em adulto, porém, presentindo a proximidade de uma tempestade dessa natureza (inserção da nota), era assaltado por uma grande depressão, por um grande terror mesmo. Não será lícito depreender daqui que o adolescente interrogava o enigma dos astros, tranquilo na ignorância ainda do mistério oculto nos fenómenos naturais, enquanto o adulto tremia perante a majestade e a vastidão desse mesmo mistério, já então largamente sondado?

(SIMÕES, 1980: 488)

Podemos apenas conjecturar que Gaspar Simões, ao referir as *Páginas de Doutrina Estética*, com seleção, prefácio e notas de Jorge de Sena, e não a carta, procurasse, de certa forma, legitimar a interpretação psicológica que faz de Fernando Pessoa. Finalmente, Gaspar Simões não foi imune às imensas críticas que recebeu quando publicou o livro.

(Eduardo Lourenço, no seu livro *Fernando, Rei da nossa Baviera*, escreveu o seguinte, a título de exemplo: “Não se espere que eu confirme o célebre diagnóstico de *mistificação*, lavrado por quem, mais do que ninguém, contribuiu para o ‘mito-Pessoa’, tal como se impôs no mundo e ao mundo”; e a seguir: “Refiro-me, naturalmente, a João Gaspar Simões que, desesperado diante de um processo criador de que não descobria o ‘sujeito’ psicológico clássico, nem a necessidade, acabou por ceder à tentação” [1993: 14]).

A transcrição mais completa da carta que a *Presença* revelou em 1936 aparece em *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da Presença* (PESSOA, 1998b: 172-180). Aqui a transcrição, tal como no caso de todas as cartas desta edição, mantém a ortografia original. Segundo Jerónimo Pizarro “A modernização da ortografia de um autor poderia considerar-se um acto de sobre-edição; e a reposição da ortografia, um acto de desedição” (PIZARRO, 2012: 228). A nosso ver, atualizar a ortografia retira-lhe um pouco de *autenticidade* à palavra escrita. Quando lemos um autógrafa de Pessoa diretamente no suporte original a ligação à escrita é mais autêntica. Quando lemos um texto na ortografia original, livre de atualizações, a proximidade texto-leitor é maior.

Sobre a segunda carta incluída neste contributo, é de notar que a nota manuscrita a lápis, no topo da primeira página, onde se lê “Compor em 12 Sorbonne”, é uma indicação não autógrafa destinada a alguém da *Presença*, em relação ao tipo de letra a usar na transcrição para a revista. No original consultado a assinatura de Pessoa encontra-se no fim da carta e do post-scriptum. As correções feitas à mão são bastante visíveis.

*

A segunda carta é de 11 de dezembro de 1931. Apenas três dias depois, Fernando Pessoa escreve outra carta a João Gaspar Simões, datada de 14 de dezembro de 1931. Esta carta foi parcialmente transcrita em *Vida e Obra de Fernando Pessoa*. Gaspar Simões diz que Pessoa a escrevera para fazer algumas “rectificações”, mas, na própria carta, Pessoa esclarece que apenas quer fazer “uma leve emenda e um accrescimo” à carta que tinha enviado três dias antes. A carta foi enviada a Gaspar Simões sem ser “passada a limpo”, com as emendas a tinta preta no original datilografado. A menção da carta surge em *Vida e Obra*, num capítulo dedicado ao amigo de Pessoa, com o título “Amizade trágica”, onde Gaspar Simões “explica” aquilo que, em seu entender, os dois amigos tinham em comum, ou seja, que “Ambos, no fundo, eram órfãos de mãe” (1980: 301). O crítico apoia-se nas cartas que recebeu de Pessoa, a célebre carta de 11 de dezembro de 1931, já aqui comentada e a carta de 14 de dezembro do mesmo ano, para a sua análise interpretativa. Gaspar Simões transcreve o parágrafo onde Pessoa se refere a Sá-Carneiro e termina dizendo, também em nota, em relação a esta carta recebida por

ele três dias depois: “Parece-me que Fernando Pessoa é aqui muito mais psicanalista do que pretendia e que o diagnóstico sobre Sá-Carneiro vai muito mais longe do que aquele que eu fizera sobre ele próprio, Fernando Pessoa...” (1980: 632).

Em jeito de comentário a esta observação de Gaspar Simões citamos, uma vez mais, Eduardo Lourenço que, num texto a propósito da admiração de Pessoa por Junqueiro, não deixa de nomear Gaspar Simões:

De maior alcance é notar não só a estima como a admiração – em Pessoa sempre rara – por um Poeta que hoje nada parece ter de comum com ele. (...) Pessoa sempre tomou muito a sério aquilo que designa como «poesia metafísica», isto é, poesia de intenção e vocação gnoseológica, aberta às questões do sentido do universo e da nossa vida nele. Assim, de *A Oração à Luz* não hesita em escrever. «De um canto de luz tira Junqueiro uma das maiores poesias metafísicas do mundo, poesia que se pode comparar só à *Ode on the Intimations of Immortality* de Wordsworth.» Claro que nós podemos considerar Pessoa um crítico medíocre – é o caso de Gaspar Simões – mas todas essas referências mostram, pelo menos, o interesse invulgar de Pessoa por Junqueiro.

(LOURENÇO, 1993: 114)

Neste contributo, apresentamos, pela primeira vez, os originais da carta de 14 de dezembro de 1931, incluindo a assinatura do remetente, a tinta preta, a mesma que usou para fazer emendas no texto da carta. Se excluirmos a transcrição e publicação desta carta, ou partes dela, pelo destinatário (Gaspar Simões), as transcrições posteriores foram feitas a partir de cópias “a papel chimico, a copia que não custa tirar”, como Pessoa amiúde fazia.

*

A última carta que Fernando Pessoa escreveu a João Gaspar Simões, com data de 24 de dezembro de 1934, até agora, tanto quanto sabemos, não foi transcrita com a grafia original. Quando começamos a pesquisar sobre a correspondência enviada por Fernando Pessoa, e neste caso específico, cartas enviadas a Gaspar Simões, consultamos a 1ª edição, de 1957, das *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*. No verso da primeira folha está impresso: “Desta obra foi feita uma tiragem especial de 110 exemplares impressos em papel offset, assinados pelo autor. Os números 1 a 10 não são destinados ao mercado.” O nosso exemplar está assinado por Gaspar Simões, a tinta azul, com a dedicatória “A Luiz Forjaz Trigueiro, lembrança do seu velho amigo e admirador | João Gaspar Simões”.

Neste exemplar figura o fac-símile da última carta, com data de 24-12-1934, que Gaspar Simões recebeu de Fernando Pessoa. Enrico Martines refere na edição crítica de *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da Presença*, em nota a esta carta, que: “Não está disponível nenhum testemunho desta carta, transcrita, para completar o diálogo epistolar, tal como foi publicada em Fernando Pessoa, *Cartas*

de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões, 1957, pp. 146-47” (in PESSOA, 1998b: 389). Pelo exposto, concluímos que Enrico Martines não teve acesso a esta tiragem especial de 110 números. Portanto, na edição crítica aqui referida, esta carta aparece transcrita com a ortografia atualizada. Também em outras edições como a de 1999, *Correspondência 1923-1935*, e a de 2007, *Obra Essencial*, vol. 7, *Cartas*, esta missiva está transcrita com a ortografia atualizada e sem a assinatura. Logo, esta carta é, tanto quanto sabemos, aqui transcrita pela primeira vez, a partir do original com a ortografia original.

Um pormenor curioso é o facto de Pessoa também ter escrito uma carta a José Régio e outra a Adolfo Casais Monteiro, com a mesma data desta carta para Gaspar Simões. A nosso ver, é curioso notar a forma de tratamento dada a cada um dos diretores da *presença* bem como o teor (no geral, semelhante, mas com algumas pequenas nuances, conforme o destinatário) das cartas.

*

Gostaria de deixar aqui uma palavra de agradecimento às pessoas que tornaram possível este artigo: àqueles que me facultaram a consulta e transcrição das cartas aqui referidas, o meu muito Obrigada. À Universidade do Minho, em geral, um especial agradecimento pela motivação que me transmite, na superação dos obstáculos. Finalmente, um agradecimento a Jerónimo Pizarro pelo seu incansável, empenhado e genuíno apoio nesta aventura “pessoana”.

Apartado 147,
Lisboa, 4 de Dezembro de 1931.

Meu querido Gaspar Simões:

Muito e muito obrigado pelo seu livro, que recebi no dia 1. Queria escrever-lhe depois de o ter inteiramente lido e meditado, relendo, até, e mais attentamente, o que nelle ha de reproduzido da "Presença" e já meu conhecido. Mas essa leitura só pode ser honestamente feita na semana que vem. Prefiro, pois, desde já simplesmente lh'o agradecer, deixando para depois da tal leitura mais attenta os commentarios, quaesquer que sejam, que me ocorrerem, e me parecer de qualquer utilidade communicar-lhe. Nessa altura farei os commentarios de ha muito promettidos sobre o estudo, ~~inserto~~ neste livro, que me diz respeito.

No decurso do phenomeno physico de abrir o livro e percorrer aqui e alli esta ou aquella pagina, fiquei - desde já lh'o digo - com a mesma agradável impressão do seu espirito que tenho sempre tido. Em outras palavras, parece-me que este livro em nada deverá desviar-se do caminho intellectual que v. começou traçando, admiravelmente, no seu livro anterior. Faço, mas sob reserva de emenda possivel, uma reserva: no relance, pareceu-me que v. tendia para querer explicar de mais. Na carta, que de aqui a dias lhe escreverei, esclarecerei esta phrase, se a não tiver que retirar.

E, desde já, uma observação adversa, mas amavel, colhida de uma nota que li ^{decurso do} phenomeno physico acima indicado. Refiro-me á nota em que se desculpa de citar, a proposito do José Regio, varios auctores celebres, em sentido de comparação psychologica. Não se offende v. decerto que, valendo-me da triste ~~vantagem~~ vantagem que tenho em ter quasi o dobro da sua idade, lhe dê um conselho. Conselho importuno, tanto por ser conselho, como porque v. m'o não pediu. Mas dou-o translatamente, e servindo-me da indicação magisterial de não sei que diplomata francez. Disse elle: Nunca explicar, nunca se desculpar, nunca se arrepende. Meu querido Gaspar Simões, nunca peça desculpa de ~~uma~~ nada, sobretudo ao publico. E quem te diz que a historia definitiva da literatura não

Fig. 1. Carta de 4 de Dezembro de 1931.

Coleção particular.

2.

levará o José Regio tam alto, ou mais alto, que o Tolstoi ou o André Gide, ou quem mais v. citasse? Não me custa nada a admittir essa possibilidade, sobretudo em quem, sendo tam jovem como o Regio, já tanto conseguiu a dentro da sua sensibilidade. De resto - admitto - nunca pude ler o Gide, e, quanto ao Tolstoi, basta ser russo para eu ter difficuldade em dar por elle.

Até já. E um abraço de amigo e de admirador do seu muito dedicado e grato,

Fernando Pessoa

Fig. 2. Carta de 4 de Dezembro de 1931.
Coleção particular.

Apartado 147,
Lisboa, 4 de Dezembro de 1931.

Meu querido Gaspar Simões:

Muito e muito obrigado pelo seu livro, que recebi no dia 1. Queria escrever-lhe depois de o ter inteiramente lido e meditado, relendo, até, e mais attentamente, o que nelle ha de reproduzido da *Presença* e já meu conhecido. Mas essa leitura só pode ser honestamente feita na semana que vem. Prefiro, pois, desde já simplesmente lh'ó agradecer, deixando para depois da tal leitura mais attenta os commentarios, quaesquer que sejam, que me ocorrerem, e me parecer de qualquer utilidade communicar-lhe. Nessa altura farei os commentarios de ha muito promettidos sobre o estudo, inserto neste livro, que me diz respeito.

No decurso do phenomeno physico de abrir o livro e percorrer aqui e alli esta ou aquella pagina, fiquei – desde já lh'ó digo – com a mesma agradável impressão do seu espirito que tenho sempre tido. Em outras palavras, parece-me que este livro em nada deverá desviar-se do caminho intellectual que v[ocê] começou traçando, admiravelmente, no seu livro anterior. Faço, mas sob reserva de emenda possivel, uma reserva: no relance, pareceu-me que v[ocê] tendia para querer explicar de mais. Na carta, que de aqui a dias lhe escreverei, esclarecerei esta phrase, se a não tiver que retirar.

E, desde já, uma observação adversa, mas amavel, colhida de uma nota que li no decurso do phenomeno physico acima indicado. Refiro-me á nota em que se desculpa de citar, a proposito do José Regio, varios auctores celebres, em sentido de comparação psychologica. Não se offende v[ocê] decerto que, valendo-me da triste vantagem que tenho em ter quasi o dobro da sua idade, lhe dê um conselho. Conselho importuno, tanto por ser conselho, como porque v[ocê] m'ó não pediu. Mas dou-o translatamente, e servindo-me da indicação magisterial de não sei que diplomata francez. Disse elle: Nunca explicar, nunca se desculpar, nunca se arrepende. Meu querido Gaspar Simões, nunca peça desculpa de nada, sobretudo ao publico. E quem lhe diz que a historia definitiva da literatura não levará o José Regio tam alto, ou mais alto, que o Tolstoi ou o André Gide, ou quem mais v[ocê] citasse? Não me custa nada a admittir essa possibilidade, sobretudo em quem, sendo tam jovem como o Regio, já tanto conseguiu a dentro da sua sensibilidade. De resto – admitto – nunca pude ler o Gide, e, quanto ao Tolstoi, basta ser russo para eu ter difficuldade em dar por elle.

Até já. E um abraço de amigo e de admirador do seu muito dedicado e grato,



Compor em 12 Sorbonne.

Apartado 147,
Lisboa, 11 de Dezembro de 1931.

Meu querido Gaspar Simões:

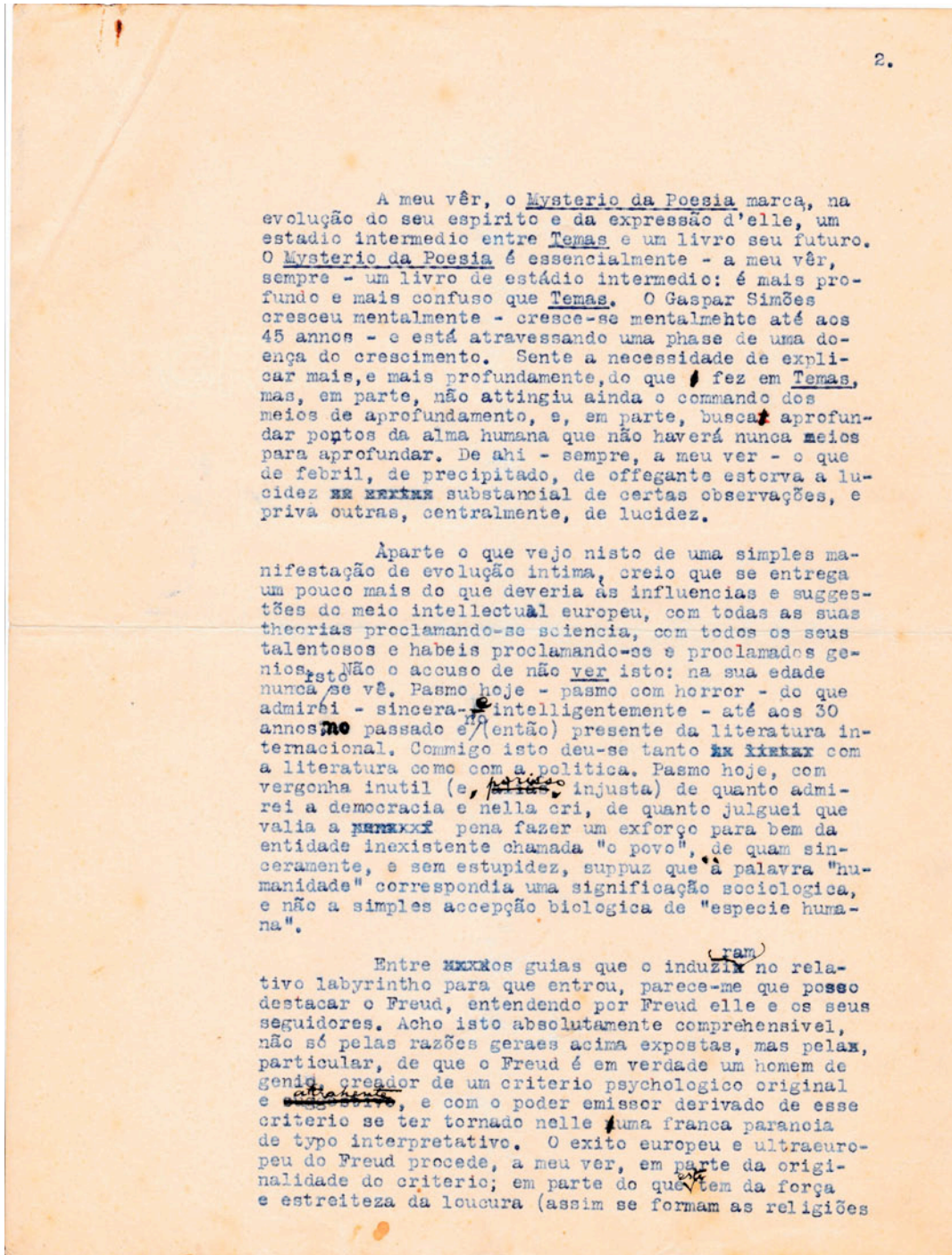
Muito obrigado pela sua carta, que acabo de receber, e pela pagina do jornal de Malaga. Não faz mal não ter vindo na Presença 33 o trecho do guarda-livros ou o soneto do Alvaro de Campos; ainda bem que veio a tradução do Hymno a Pan. Essa, sim, é que me comprometteria se estivesse ausente. E porquê zangar-se commigo por ter dado ao Descobrimento collaboração extensa? Estou prompto a dal-a de e-gual extensão a Presença. Em um e outro caso considero, porém, a índole da publicação. Não julgo justo enviar-lhe collaboração que vá absorver-lhe trez paginas, sobretudo devendo a Presença entregar o melhor e maior do seu espaço aos poetas e prosadores mais ~~deves~~, intercalando apenas os da minha idade por amizade para conosco, applauso nosso para com-vosco e enchimento de intervallos.

Feitas estas considerações ante-preliminares, e que são a resposta à sua carta, vou ver se consigo fazer, ou começar a fazer, a critica ao seu livro Mysterio da Poesia; incluirá a critica ao seu estudo a meu respeito, visto que é inserto no livro, apesar de eu lh'eu ter promettido ha já muito tempo. Deve v. comprehender, antes de mais nada, que vou fazer a critica assim mesmo, escrevendo corrente- e directamte à machina a que estou sentado, sem procurar fazer litteratura, ou phrases, ou quanto não surja espontaneamente no decurso machanico de escrever. Como não trouxe commigo 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 ha sòmente não ter trazido o livro.

De ha muito que tenho uma alta opinião do seu talento em geral e das suas qualidades de critico 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 discor-dancia no seguimento d'esta carta attinge tamsòmente os accidentes e os pormenores. Prova-lhe, aliás, este meu conceito da sua intelligencia, o facto - que talvez não tenha elementos para notar - de que uso para com-sigo das palavras "admiração" e "admirador", que não costumo distribuir ao acaso; "apreço" é o até onde vou onde não posso, a bem commigo, ir mais longe.

Fig. 3. Carta de 11 de Dezembro de 1931.

Coleção particular.



2.

A meu vêr, o Mysterio da Poesia marca, na evolução do seu espirito e da expressão d'elle, um estadió intermedio entre Temas e um livro seu futuro. O Mysterio da Poesia é essencialmente - a meu vêr, sempre - um livro de estadió intermedio: é mais profundo e mais confuso que Temas. O Gaspar Simões cresceu mentalmente - cresce-se mentalmente até aos 45 annos - e está atravessando uma phase de uma doença do crescimento. Sente a necessidade de explicar mais, e mais profundamente, do que fez em Temas, mas, em parte, não attingiu ainda o commando dos meios de aprofundamento, e, em parte, busca aprofundar pontos da alma humana que não haverá nunca meios para aprofundar. De ahí - sempre, a meu ver - o que de febril, de precipitado, de offegante estorva a lucidez ~~na xxxxxx~~ substancial de certas observações, e priva outras, centralmente, de lucidez.

Aparte o que vejo nisto de uma simples manifestação de evolução intima, creio que se entrega um pouco mais do que deveria ás influencias e suggestões do meio intellectual europeu, com todas as suas theorias proclamando-se sciencia, com todos os seus talentosos e habéis proclamando-se e proclamados genios. ~~isto~~ Não o accuso de não ver isto: na sua idade nunca se vê. Pasmó hoje - pasmo com horror - do que admirei - sincera-^{mente} e intelligentemente - até aos 30 annos ~~no~~ passado e ^(então) presente da literatura internacional. Comnigo isto deu-se tanto ~~na xxxxxx~~ com a literatura como com a politica. Pasmó hoje, com vergonha inutil (e, ~~isto~~ injusta) de quanto admirei a democracia e nella cri, de quanto julguei que valia a ~~xxxxxxxx~~ pena fazer um esforço para bem da entidade inexistente chamada "o povo", de quam sinceramente, e sem estupidez, supuz que a palavra "humanidade" correspondia uma significação sociologica, e não a simples accepção biologica de "especie humana".

Entre ~~xxxxx~~ ^(ram) guias que o induziram no relativo labyrintho para que entrou, parece-me que posso destacar o Freud, entendendo por Freud elle e os seus seguidores. Acho isto absolutamente comprehensivel, não só pelas razões geraes acima expostas, mas pelas, particular, de que o Freud é em verdade um homem de genio, creador de um criterio psychologico original e ~~xxxxxxxx~~, e com o poder emissor derivado de esse criterio se ter tornado nelle ~~uma~~ franca parancia de typo interpretativo. O exito europeu e ultraeuropeu do Freud procede, a meu ver, em parte da originalidade do criterio; em parte do que ~~tem~~ da força e estreiteza da loucura (assim se formam as religiões

Fig. 4. Carta de 11 de Dezembro de 1931.

Coleção particular.

3.

e as seitas religiosas, compreendendo nestas, porque o são, as de mysticismo politico, como o fascismo, o communismo, e outras assim); mas principalmente de o criterio assentar (salvo desvios em alguns sequazes) numa interpretação sexual. Isto dá azo a que se possam escrever, a titulo de obras de sciencia (que por vezes, de facto, são), livros absolutamente obscenos, e que se possam "interpretar" (em geral sem razão nenhuma critica) artistas e escriptores passados e presentes num ~~xxx~~ sentido degradante e Brazileira do Chiado - assim ministrando masturbações psychicas á vasta rede de onanismos de que parece formar-se a mentalidade civilizational contemporanea.

Compreenda-me v. bem: não quero com isto sequer suppor que seja este ultimo pormenor do Freudismo o que fez, a ~~vi~~, passes hypnoticos. Mas foi este pormenor que creou o vasto interesse no Freudismo em todo o mundo, e que, portanto, fez a publicidade do systema. Foi por um processo identico que, tendo o Junqueiro derivado a sua celebridade do phenomeno extra-literario de atacar a Egreja Catholica (em que intimamente cria) e os "burguezes" (de cuja classe era excessivo ornamento), nós, no meu tempo, o passámos a admirar literariamente, e ainda que não concordássemos com qualquer d'aquelles dois elementos que haviam creado a celebridade pela qual o liamos e admiravamos.

Ora, a meu ver (é sempre "a meu ver"), o Freudismo é um systema imperfeito, estreito e utilissimo. É imperfeito se julgamos que nos vae dar a chave, que nenhum systema nos pode dar, da complexidade indefinida da alma humana. É estreito se julgamos, por elle, que tudo se reduz á sexualidade, pois nada se reduz a uma coisa só, nem sequer na vida intra-atômica. É utilissimo porque chamou a attenção dos psychologos para tres elementos importantissimos na vida da alma, e portanto na interpretação d'ella: (1) o subconsciente e a nossa consequente qualidade de animaes irracionaes; (2) a sexualidade, cuja importancia havia sido, por diversos motivos, diminuída^o desconhecida anteriormente; (3) o que poderei chamar, em linguagem minha, a translação, ou seja a conversão de certos elementos psychicos (não só sexuaes) em outros, por estorvo ou desvio dos originaes, e a possibilidade de se determinar a existencia de certas qualidades ou defeitos por meio de effeitos aparentemente irrelacionados com ellas ou elles.

Já antes de ter lido qualquer coisa de ou sobre Freud, ~~antes~~ já antes, até, de ouvir fallar nelle, eu tinha pessoalmente chegado á conclusão marcada (1) e a alguns resultados dos que inclui sob a indicação (3).

Fig. 5. Carta de 11 de Dezembro de 1931.

Coleção particular.

4.

No capitulo (2) tinha feito menos observações, dado o pouco que sempre me interessou a sexualidade, propria ou alheia - a primeira pela pouca importancia que sempre dei a mim-mesmo, como ente physico e social, a segunda por um melindre (a dentro da minha propria cabeça) de me intrrometer, ainda que interpretativamente, na vida ~~dei~~ dos outros. Não tenho lido muito do Freud, nem sobre o systema freudiano e seus derivados; mas o que tenho lido tem servido extraordinariamente - confesso - para afiar a faca psychologica e limpar ou substituir as lentes do microscopio critico. Não precisei do Freud (nem elle, que eu saiba, me esclareceria nesse 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 tambem do Freud para, no proprio campo da indiação (2), ~~distinguir~~, pelo simples estylo literario, o pederasta e o onanista, e, a dentro do onanismo, o onanista praticante ~~do~~ onanista psychico. Os trez elementos constitutivos do estylo do pederasta, os trez elementos constitutivos do estylo do onanista (e a divergencia, em um d'elles, entre o praticante e o psychico) - para nada d'isto precisei de Freud ou dos freudianos. Mas muitas outras coisas, neste capitulo e nos outros dois, de facto Freud e os seus me esclareceram: nunca me havia occorrido, por exemplo, que o tabaco (acrescentarei "e o alcool") ~~era~~ uma translação do onanismo. Deppis do que li neste sentido, num ~~breve~~ estudo de um psychanalista, verifiquei immediatamente que, dos cinco perfectos exemplares do onanista que tenho conhecido, quatro não fumavam nem bebiam, e o que fumava abominava o vinho.

O assumpto obrigou-me a cahir no sexual, mas foi para exemplificar, como v. comprehende, e para lhe dizer quanto, criticando embora e divergindo, reconheço o poder hypnotico dos freudismos sobre toda creatura intelligente, sobretudo se a sua intelligencia tem a feição critica. O que desejo agora accentuar é que me parece que esse systema e os systemas analogos ou derivados devem por nós ser empregados como estímulos da argucia critica, e não como dogmas scientificos ou leis da natureza. Ora o que me parece é que v. se serviu d'elles um pouco neste ultimo sentido, sendo portanto correspondentemente arrastado por o que ha de pseudo-scientifico em muitas partes d'esses systemas, o que conduz á falseação; por o que ha de audaz em outras partes, o que conduz á precipitação; e ~~por o que~~ ha de abusivamente sexual em outras, ~~arrastando~~ o que conduz a um rebaixamento automatico, sobretudo perante o publico, do auctor criticado, de sorte que a explicação, sinceramente buscada e innocentemente exposta, redunda numa aggressão. Porque o publico é estúpido? Sem duvida,

Fig. 6. Carta de 11 de Dezembro de 1931.

Coleção particular.

mas o que faz o publico publico, que é o ser collectivo, por isso mesmo o priva da intelligencia, que é só individual. A Robert Browning, não só grande poeta, mas poeta intellectual e subtil, referiram uma vez o que havia de indiscutivel quanto á pederastia de Shakespeare, tam ~~certa~~ e constantemente affirmada nos Sonetos. Sabe o que Browning respondeu? "Então elle é menos Shakespeare!" ("If so the less Shakespeare he!"). Assim é o publico, meu querido Gaspar Simões, ainda quando o publico se chame Browning, que nem sequer era collectivo.

Nestas considerações, feitas em tom mental de conversa solitaria, e assim transmittidas á rapidez da machina, vae a maior parte da critica que tenho que fazer, adversamente, ao Mysterio da Poesia. Ellas versam, para fallar pomposamente, um dos aspectos methodologicos do seu livro. Mas ha nelle tambem elementos de pressa excusada e de precipitação critica a que qualquer questão de methodo é alheia. Se v. confessadamente não tem os elementos biographicos precisos para ajuizar de que poderia ser a alma do Sá-Carneiro, porque se baseia na falta de elementos para formar um juizo? Tem v. a certeza, só porque eu o digde repito, que tenho saudades da infancia e que a musica constitue para mim - como direi? - o meio natural estorvado da minha intima expressão? E repare que cito o estudo sobre Sá-Carneiro, que, dada a sua falta de elementos, é admiravel de espirito critico, e o estudo a meu respeito que só pecca 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 ella atravessada por uma intima deshumanidade, ou, melhor, inhumanidade: não tem calor humano, nem ternura humana, excepto a introvertida. Sabe porque? Porque elle perdeu a mãe quando tinha dois annos 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. Ha uma differença: os a quem a mãe faltou por morte (a não ser que sejam seccos de indole, como o não era Sá-Carneiro) viram sobre si-mesmos a ternura propria, numa substituição de si-mesmos á mãe incognita; os a quem a mãe faltou por frieza perdem a ternura que tivessem e ~~resultam~~ resultam cynicos implacaveis, filhos monstruosos do amor ~~que~~ natal que se lhes negou.

Concretizo mais, agora commigo. Nunca senti saudades da infancia; nunca senti, em verdade, saudades de nada. Sou, por indole, e no sentido directo da pala-

Fig. 7. Carta de 11 de Dezembro de 1931.

Coleção particular.

vra, futurista. Não sei ter pessimismo, nem olhar para traz. Que eu saiba ou repare, só a falta de dinheiro (no proprio momento) ou um tempo de trovoada (emquanto dura) são capazes de me deprimir. Tenha, do passado, somente saudades de pessoas idas, a quem amei; mas não é a saudade do tempo em que as amei, mas a saudade d'ellas: queria-as vivas hoje, e com a idade que hoje tivessem, se até hoje tivessem vivido. O mais são attitudes literárias, sentidas intensamente por instincto dramatico, quer as assigne Alvaro de Campos, quer as assigne Fernando Pessoa. São sufficientemente representadas, no tom e na verdade, por aquelle meu breve poema que começa, "O sino da minha aldeia..." O sino da minha aldeia, Gaspar Simões, é o da Igreja dos Martyres, alli no Chiado. A aldeia em que nasci foi o Largo de S. Carlos, hoje do Directorio, e a casa em que nasci foi aquella, onde mais tarde (no segundo andar; eu nasci no quarto) haveria de installar-se o Directorio Republicano. (Nota: a casa estava condemnada a ser notavel, mas oxalá o 4º andar dê melhor resultado que o 2º.)

Depois d'estas concretizações, ou coisa parecida, desejo regressar (se ainda tiver cabeça, pois já estou cansado) a um ponto methodologico. A meu ver (cá estão as tres palavras outra vez), a função do critico deve concentrar-se em tres 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 (typo lyrico, typo dramatico, typo lyrico elegiaco, typo dramatico poetico, etc.); (3) comprehendendo a essencial inexplicabilidade da alma humana, cercar estes estudos e estas buscas de uma leve aura poetica de desentendimento. Este terceiro ponto tem talvez qualquer coisa de diplomatico, mas até com a verdade, meu querido Gaspar Simões, ha que haver diplomacia.

Nada d'isto, creio, precisa ser esclarecido, salvo, talvez, o que indiquei como (2). Prefiro - até para abbreviar - 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 dramatico; tenho continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação intima do poeta e a despersonalização do dramaturgo. Vão outro - eis tudo. Do ponto de vista ~~humano~~ humano - em que ao critico não compete tocar, pois de nada lhe serve que toque - sou um hysterico-neurasthenico com a predominancia do elemento hysterico na emoção e do elemento neurasthenico na intelligencia e na vontade (minuciosidade de uma, tibieza de outra). Desde que o critico fixe, porém, que sou

Fig. 8. Carta de 11 de Dezembro de 1931.
Coleção particular.

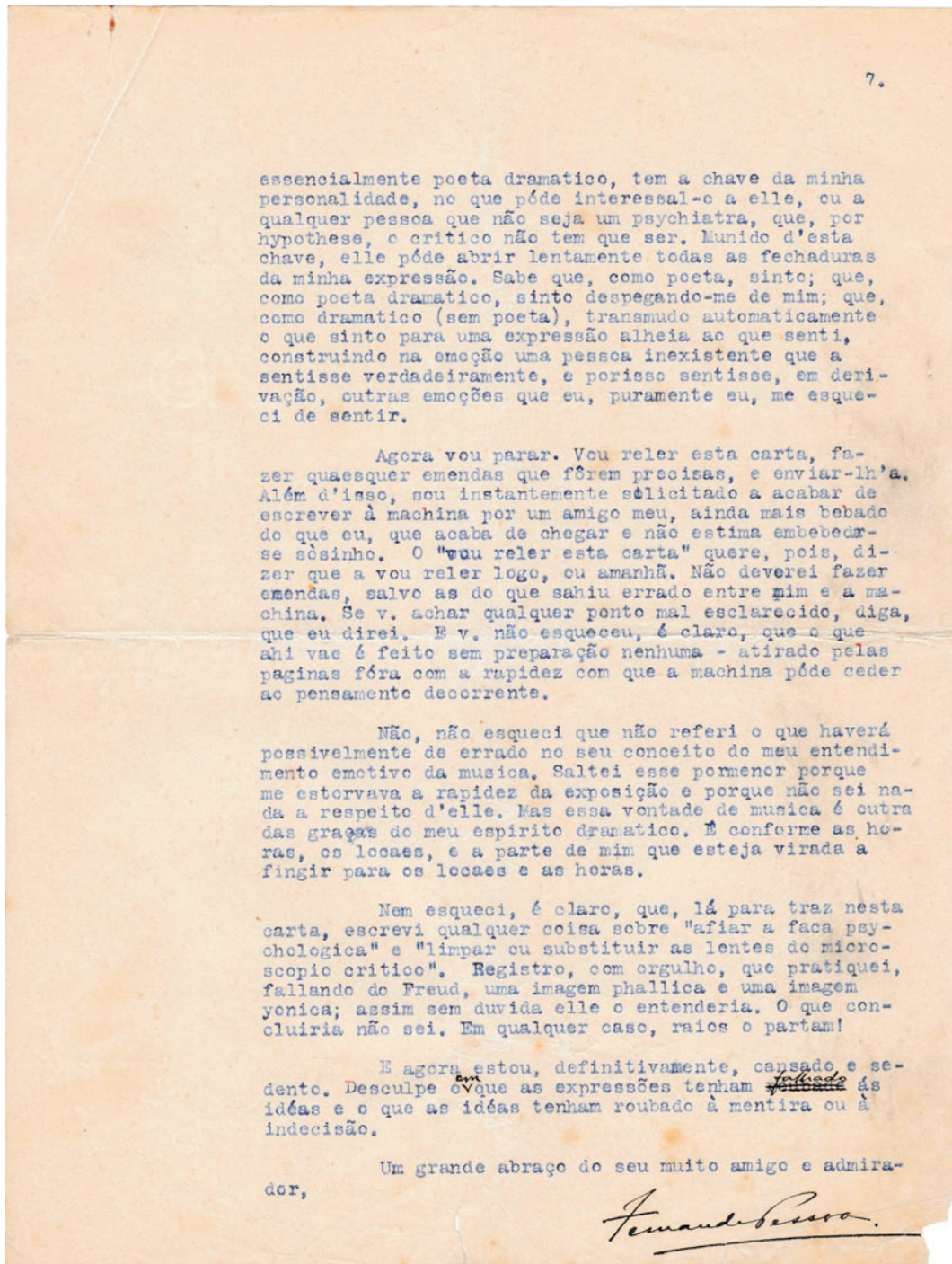


Fig. 9. Carta de 11 de Dezembro de 1931.

Coleção particular.

P.S.

Houve um ponto da sua carta a que não respondi ou me referi. É o que trata da nota do Descobrimiento sobre Camillo Pessanha.

Quero referir-me simplesmente à influencia que o Pessanha pudesse ter tido sobre o Sá-Carneiro. Não teve nenhuma. Sobre mim teve, porque tudo tem influencia sobre mim; mas é conveniente não ver influencia do Pessanha em tudo quanto, de versos meus, lembre o Pessanha. Tenho elementos proprios naturalmente semelhantes a certos elementos proprios do Pessanha; e certas influencias poeticas inglezas, que soffri muito antes de saber sequer da existencia do Pessanha, actuam no mesmo sentido que elle.

Mas quanto ao Sá-Carneiro... Eu conhecia, de cór, quasi todos os poemas do Pessanha, por m'os ter varias vezes dito o Carlos Amaro. Communiqui-os ao Sá-Carneiro, que, como é de suppor, ficou encantado com elles. Não vejo, porém, que tenham influencia do Sá-Carneiro em qualquer coisa. Uma grande admiração não implica uma grande influencia, ou, até, qualquer influencia. Tenho uma grande admiração por Camões (o epico, não o lyric), mas não sei de elemento algum camoneano que tenha tido influencia em mim, influenciavel como sou. É isto por uma razão precisamente igual à que explica a não-influencia de Pessanha sobre Sá-Carneiro. É que o que Camões me poderia "ensinar" já me fôra "ensinado" por outros. A exaltação e sublimação do instincto de patria são phenomenes inensinaveis em sua substancia: ou temos naturalmente o sentimento patriotico, ou o não temos; ou temos a capacidade de exaltar e sublimar os nossos sentimentos, ou a não temos. (E, á parte isto, o sentimento patriotico é uma das coisas mais correntes em todas as literaturas, sendo, aliás, a sublimação constructiva do odio, que é tam necessario á existencia como o amor - a outra coisa igualmente corrente em todas as literaturas). E a construção e desenvolvimento do poema epico, tem-as Milton (que li antes de ler os Lusiadas) em maior grau que Camões.

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

Muito seu,

Fernando Pessoa

Fig. 10. Carta de 11 de Dezembro de 1931.
Coleção particular.

Apartado 147

Lisboa, 11 de Dezembro de 1931.

Meu querido Gaspar Simões:

Muito obrigado pela sua carta, que acabo de receber, e pela pagina do Jornal de *Malaga*. Não faz mal não ter vindo na *Presença* 33 o trecho do guarda-livros ou o soneto do Alvaro de Campos; ainda bem que veio a traducção do *Hymno a Pan*. Essa, sim, é que me comprometteria se estivesse ausente. E porquê zangar-se commigo por ter dado ao *Descobrimento* collaboração extensa? Estou prompto a dal-a de egual extensão à *Presença*. Em um e outro caso considero, porém, a indole da publicação. Não julgo justo enviar-lhe collaboração que vá absorver-lhe trez paginas, 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 amisade para comnosco, applauso nosso para comvosco e enchimento de intervallos.

Feitas estas considerações ante-preliminares, e que são a resposta à sua carta, vou ver se consigo fazer, ou começar a fazer, a critica ao seu livro *Mysterio da Poesia*; incluirá a critica ao seu estudo a meu respeito, visto que é inserto no livro, apesar de eu lh'a ter promettido ha já muito tempo. Deve v[ocê] comprehender, antes de mais nada, que vou fazer a critica assim mesmo, escrevendo corrente- e directamente à machina a que estou sentado, sem procurar fazer literatura, ou phrases, ou quanto não surja espontaneamente no decurso mechanico de escrever. Como não trouxe commigo o seu livro, terei que indicar em vez de citar, onde haja (se directamente houver) razão para isso. Aviso isto para que v[ocê] não veja um vago propositado onde ha sòmente não ter trazido o livro.

De ha muito que tenho uma alta opinião do seu talento em geral e das suas qualidades de critico 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 discordancia no seguimento d'esta carta attinge tamsòmente os accidentes e os pormenores. Prova-lhe, aliás, este meu conceito da sua intelligencia o facto – que talvez não tenha elementos para notar – de que uso para comsigo das palavras “admiração” e “admirador”, que não costumo distribuir ao acaso; “apreço” é o até onde vou onde não posso, a bem commigo, ir mais longe.

A meu vêr, o *Mysterio da Poesia* marca, na evolução do seu espirito e da expressão d'elle, um estadio intermedio entre *Temas* e um livro seu futuro. O *Mysterio da Poesia* é essencialmente – a meu vêr, sempre – um livro de estádio intermedio: é mais profundo e mais confuso que *Temas*. O Gaspar Simões cresceu mentalmente – cresce-se mentalmente até aos 45 annos – e está atravessando uma phase de uma doença do crescimento. Sente a necessidade de explicar mais, e mais profundamente, do que fez em *Temas*, mas, em parte, não attingiu ainda o commando dos meios de aprofundamento, e, em parte, busca aprofundar pontos

da alma humana que não haverá nunca meios para aprofundar. De ahí – sempre, a meu ver – o que de febril, de precipitado, de offegante 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 theorias proclamando-se sciencia, com todos os seus talentosos e habéis proclamando-se e proclamados genios. Não o accuso de não *ver* isto: na sua idade nunca isto se vê. Pasma hoje – pasmo com horror – do que admirei – sincera- e intelligentemente – até aos 30 annos, no passado e no (então) presente da literatura internacional. Commigo isto deu-se tanto com a literatura como com a politica. Pasma hoje, com vergonha inútil (e, porisso injusta) de quanto admirei a democracia e nella cri, de quanto julguei que valia a pena fazer um esforço para bem da entidade inexistente chamada “o povo”, de quam sinceramente, e sem estupidez, suppuz que à palavra “humanidade” correspondia uma significação sociologica, e não a simples accepção biologica de “especie humana”.

Entre os guias que o induziram no relativo labyrintho para que entrou, parece-me que posso destacar o Freud, entendendo por Freud elle e os seus seguidores. Acho isto absolutamente comprehensivel, não só pelas razões geraes acima expostas, mas pela, particular, de que o Freud é em verdade um homem de genio, creador de um criterio psychologico original e attrahente, e com o poder emissor derivado de esse criterio se ter tornado nelle uma franca paranoia de typo interpretativo. O exito europeu e ultraeuropeu do Freud procede, a meu ver, em parte da originalidade do criterio; em parte do que este tem da força e estreiteza da loucura (assim se formam as religiões e as seitas religiosas, comprehendendo nestas, porque o são, as de mysticismo politico, como o fascismo, o communismo, e outras assim); mas principalmente de o criterio assentar (salvo desvios em alguns sequazes) numa interpretação sexual. Isto dá azo a que se possam escrever, a titulo de obras de sciencia (que por vezes, de facto, são), livros absolutamente obscenos, e que se possam “interpretar” (em geral sem razão nenhuma critica) artistas e escriptores passados e presentes num sentido degradante e Brasileira do Chiado – assim ministrando masturbações psychicas á vasta rede de onanismos de que parece formar-se a mentalidade civilizacional contemporanea.

Comprehenda-me v[ocê] bem: não quero com isto sequer suppor que seja este ultimo pormenor do Freudismo o que fez, a v[ocê], passes hypnoticos. Mas foi este pormenor que creou o vasto interesse no Freudismo em todo o mundo, e que, portanto, fez a publicidade do systema. Foi por um processo identico que, tendo o Junqueiro derivado a sua celebridade do phenomeno extra-literario de atacar a Egreja Catholica (em que intimamente cria) e os “burguezes” (de cuja classe era excessivo ornamento), nós, no meu tempo, o passámos a admirar literariamente, e

ainda que não concordássemos com qualquer d'aquelles dois elementos que haviam creado a celebridade pela qual o liamos e admiravamos.

Ora, a meu ver (é sempre "a meu ver"), o Freudismo é um systema imperfeito, estreito e utilissimo. É imperfeito se julgamos que nos vae dar a chave, que nenhum systema nos pode dar, da complexidade indefinida da alma humana. É estreito se julgamos, por elle, que tudo se reduz à sexualidade, pois nada se reduz a uma coisa só, nem sequer na vida intra-atômica. É utilissimo porque chamou a attenção dos psychologos para trez elementos importantissimos na vida da alma, e portanto na interpretação d'ella: (1) o subconsciente e a nossa consequente qualidade de animaes irracionaes; (2) a sexualidade, cuja importancia havia sido, por diversos motivos, diminuida ou desconhecida anteriormente; (3) o que poderei chamar, em linguagem minha, a *translação*, ou seja a conversão de certos elementos psychicos (não só sexuaes) em outros, por estorvo ou desvio dos originaes, e a possibilidade de se determinar a existencia de certas qualidades ou defeitos por meio de efeitos aparentemente irrelacionados com ellas ou elles.

Já antes de ter lido qualquer coisa de ou sobre Freud, já antes, até, de ouvir fallar nelle, eu tinha pessoalmente chegado á conclusão marcada (1) e a alguns resultados dos que inclui sob a indicação (3). No capitulo (2) tinha feito menos observações, dado o pouco que sempre me interessou a sexualidade, propria ou alheia – a primeira pela pouca importancia que sempre dei a mim-mesmo, como ente physico e social, a segunda por um melindre (a dentro da minha propria cabeça) de me intrometter, ainda que interpretativamente, na vida dos outros. Não tenho lido muito do Freud, nem sobre o systema freudiano e seus derivados; mas o que tenho lido tem servido extraordinariamente – confesso – para afiar a faca psychologica e limpar ou substituir as lentes do microscopio critico. Não precisei do Freud (nem elle, que eu saiba, me esclareceria nesse 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 tambem do Freud para, no proprio campo da indicação (2), conhecer, pelo simples estylo literario, o pederasta e o onanista, e, a dentro do onanismo, o onanista praticante e o onanista psychico. Os trez elementos constitutivos do estylo do pederasta, os trez elementos constitutivos do estylo do onanista (e a divergencia, em um d'elles, entre o praticante e o psychico) – para nada d'isto precisei de Freud ou dos freudianos. Mas muitas outras coisas, neste capitulo e nos outros dois, de facto Freud e os seus me esclareceram: nunca me havia ocorrido, por exemplo, que o tabaco (acrescentarei "e o alcool") fosse uma translação do onanismo. Depois do que li neste sentido, num breve estudo de um psychanalista, verifiquei immediatamente que, dos cinco perfeitos exemplares do onanista que tenho conhecido, quatro não fumavam nem bebiam, e o que fumava abominava o vinho.

O assumpto obrigou-me a cahir no sexual, mas foi para exemplificar, como v[ocê] comprehende, e para lhe dizer quanto, criticando embora e divergindo,

reconheço o poder hypnotico dos freudismos sobre toda creatura intelligente, sobretudo se a sua intelligencia tem a feição critica. O que desejo agora accentuar é que me parece que esse systema e os systemas analogos ou derivados devem por nós ser empregados como estimulos da argucia critica, e não como dogmas scientificos ou leis da natureza. Ora o que me parece é que v[ocê] se serviu d'elles um pouco neste ultimo sentido, sendo portanto correspondentemente arrastado por o que ha de pseudoscientifico em muitas partes d'esses systemas, o que conduz á falseação; por o que ha de audaz em outras partes, o que conduz à precipitação; e por o que ha de abusivamente sexual em outras, o que conduz a um rebaixamento automatico, sobretudo perante o publico, do auctor criticado, de sorte que a explicação, sinceramente buscada e innocentemente exposta, redundando numa aggressão. Porque o publico é estúpido? Sem duvida, mas o que faz o publico publico, que é o ser colectivo, por isso mesmo o priva da intelligencia, que é só individual. A Robert Browning, não só grande poeta, mas poeta intellectual e subtil, referiram uma vez o que havia de indiscutivel quanto à pederastia de Shakespeare, tam clara- e constantemente affirmada nos Sonetos. Sabe o que Browning respondeu? "Então elle é menos Shakespeare!" ("If so the less Shakespeare he!"). Assim é o publico, meu querido Gaspar Simões, ainda quando o publico se chame Browning, que nem sequer era colectivo.

Nestas considerações, feitas em tom mental de conversa solitaria, e assim transmittidas à rapidez da machina, vae a maior parte da critica que tenho que fazer, adversamente, ao *Mysterio da Poesia*. Ellas versam, para fallar pomposamente, um dos aspectos methodologicos do seu livro. Mas ha nelle tambem elementos de pressa excusada e de precipitação critica a que qualquer questão de methodo é alheia. Se v[ocê] confessadamente não tem os elementos biographicos precisos para ajuizar do que poderia ser a alma do Sá-Carneiro, porque se baseia na falta de elementos para formar um juizo? Tem v[ocê] a certeza, só porque eu o digo e repito, que tenho saudades da infancia e que a musica constitue para mim – como direi? – o meio natural estorvado da minha intima expressão? E repare que cito o estudo sobre Sá-Carneiro, que, dada a sua falta de elementos, é admiravel de espirito critico, e o estudo a meu respeito que pecca 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 ella atravessada por uma intima deshumanidade, ou, melhor, inhumanidade: não tem calor humano, nem ternura humana, excepto a introvertida. Sabe porquê? Porque elle perdeu a mãe quando tinha dois annos 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. Ha uma differença: os a quem a mãe faltou por morte (a não ser que sejam seccos de indole, como o não era Sá-Carneiro) viram sobre si-

mesmos a ternura propria, numa substituição de si-mesmos à mãe incognita; os a quem a mãe faltou por frieza perdem a ternura que tivessem e (salvo se são genios da ternura) resultam cynicos implacaveis, filhos monstruosos do amor natal que se lhes negou.

Concretizo mais, agora commigo. Nunca senti saudades da infancia; nunca senti, em verdade, saudades de nada. Sou, por indole, e no sentido directo da palavra, futurista. Não sei ter pessimismo, nem olhar para traz. Que eu saiba ou repare, só a falta de dinheiro (no proprio momento) ou um tempo de trovoadas (emquanto dura) são capazes de me deprimir. Tenho, do passado, sòmente saudades de pessoas idas, a quem amei; mas não é a saudade do tempo em que as amei, mas a saudade d'ellas: queria-as vivas hoje, e com a idade que hoje tivessem, se até hoje tivessem vivido. O mais são attitudes literarias, sentidas intensamente por instincto dramatico, quer as assigne Alvaro de Campos, quer as assigne Fernando Pessoa. São sufficientemente representadas, no tom e na verdade, por aquelle meu breve poema que começa, "Ó sino da minha aldeia..." O sino da minha aldeia, Gaspar Simões, é o da Igreja dos Martyres, alli no Chiado. A aldeia em que nasci foi o Largo de S. Carlos, hoje do Directorio, e a casa em que nasci foi aquella onde mais tarde (no segundo andar; eu nasci no quarto) haveria de instalar-se o Directorio Republicano. (Nota: a casa estava condemnada a ser notavel, mas oxalá o 4.º andar dê melhor resultado que o 2.º.)

Depois d'estas concretizações, ou coisa parecida, desejo regressar (se ainda tiver cabeça, pois já estou cansado) a um ponto methodologico. A meu ver (cá estão as trez palavras outra vez), a função do critico deve concentrar-se em trez 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 (typo lyrico, typo dramatico, typo lyrico elegiaco, typo dramatico poetico, etc.); (3) comprehendendo a essencial inexplicabilidade da alma humana, cercar estes estudos e estas buscas de uma leve aura poetica de desentendimento. Este terceiro ponto tem talvez qualquer coisa de diplomatico, mas até com a verdade, meu querido Gaspar Simões, ha que haver diplomacia.

Nada d'isto, creio, precisa ser esclarecido, salvo, talvez, o que indiquei como (2). Prefiro – até para abbreviar – 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 dramatico; tenho continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação intima do poeta e a despersonalização do dramaturgo. Vôo outro – eis tudo. Do ponto de vista humano – em que ao critico não compete tocar, pois de nada lhe serve que toque – sou um hysteroneurasthenico com a predominancia do elemento hysterico na emoção e do elemento neurasthenico na intelligencia e na vontade (minuciosidade de uma, tibieza de outra). Desde que o critico fixe, porém, que sou essencialmente poeta

dramatico, tem a chave da minha personalidade, no que póde interessal-o a elle, ou a qualquer pessoa que não seja um psychiatra, que, por hypothese, o critico não tem que ser. Munido d'esta chave, elle póde abrir lentamente todas as fechaduras da minha expressão. Sabe que, como poeta, sinto; que, como poeta dramatico, sinto despegando-me de mim; que, como dramatico (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 porisso sentisse, em derivação, outras emoções que eu, puramente eu, me esqueci de sentir.

Agora vou parar. Vou reler esta carta, fazer quaesquer emendas que fôrem precisas, e enviar-lh'a. Além d'isso, sou instantemente solicitado a acabar de escrever à machina por um amigo meu, ainda mais bebado do que eu, que acaba de chegar e não estima embebedar-se sòsinho. O "vou reler esta carta" quere, pois, dizer que a vou reler logo, ou amanhã. Não deverei fazer emendas, salvo as do que sahiu errado entre mim e a machina. Se v[ocê] achar qualquer ponto mal esclarecido, diga, que eu direi. E v[ocê] não esqueceu, é claro, que o que ahi vae é feito sem preparação nenhuma – atirado pelas paginas fóra com a rapidez com que a machina póde ceder ao pensamento decorrente.

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

Nem esqueci, é claro, que, lá para traz nesta carta, escrevi qualquer coisa sobre "afiar a faca psychologica" e "limpar ou substituir as lentes do microscopio critico". Registro, com orgulho, que pratiquei, fallando do Freud, uma imagem phallica e uma imagem yonica; assim sem duvida elle o entenderia. O que concluiria não sei. Em qualquer caso, raios o partam!

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

Um grande abraço do seu muito amigo e admirador,



P.S.

Houve um ponto da sua carta a que não respondi ou me referi. É o que trata da nota do *Descobrimento* sobre Camillo Pessanha.

Quero referir-me simplesmente à influencia que o Pessanha pudesse ter tido sobre o Sá-Carneiro. Não teve nenhuma. Sobre mim teve, porque tudo tem influencia sobre mim; mas é conveniente não ver influencia do Pessanha em tudo quanto, de versos meus, relembre o Pessanha. Tenho elementos proprios naturalmente semelhantes a certos elementos proprios do Pessanha; e certas influencias poeticas inglezas, que soffri muito antes de saber sequer da existencia do Pessanha, actuam no mesmo sentido que elle.

Mas quanto ao Sá-Carneiro... Eu conhecia, de cór, quasi todos os poemas do Pessanha, por m'os ter varias vezes dito o Carlos Amaro. Communiquei-os ao Sá-Carneiro, que, como é de suppor, ficou encantado com elles. Não vejo, porém, que tenham influenciado o Sá-Carneiro em qualquer coisa. Uma grande admiração não implica uma grande influencia, ou, até, qualquer influencia. Tenho uma grande admiração por Camões (o epico, não o lyrico), mas não sei de elemento algum camoneano que tenha tido influencia em mim, influenciavel como sou. E isto por uma razão precisamente igual à que explica a não-influencia de Pessanha sobre Sá-Carneiro. É que o que Camões me poderia "ensinar" já me fôra "ensinado" por outros. A exaltação e sublimação do instincto de patria são phenomenos inensinaveis em sua substancia: ou temos naturalmente o sentimento patriotico, 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 patriotico é uma das coisas mais correntes em todas as literaturas, sendo, aliás, a sublimação constructiva do odio, que é tam necessario à existencia como o amor – a outra coisa igualmente corrente em todas as literaturas). E a construcção e amplitude do poema epico, tem-as Milton (que li antes de ler os *Lusiadas*) em maior grau que Camões.

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

Muito seu,



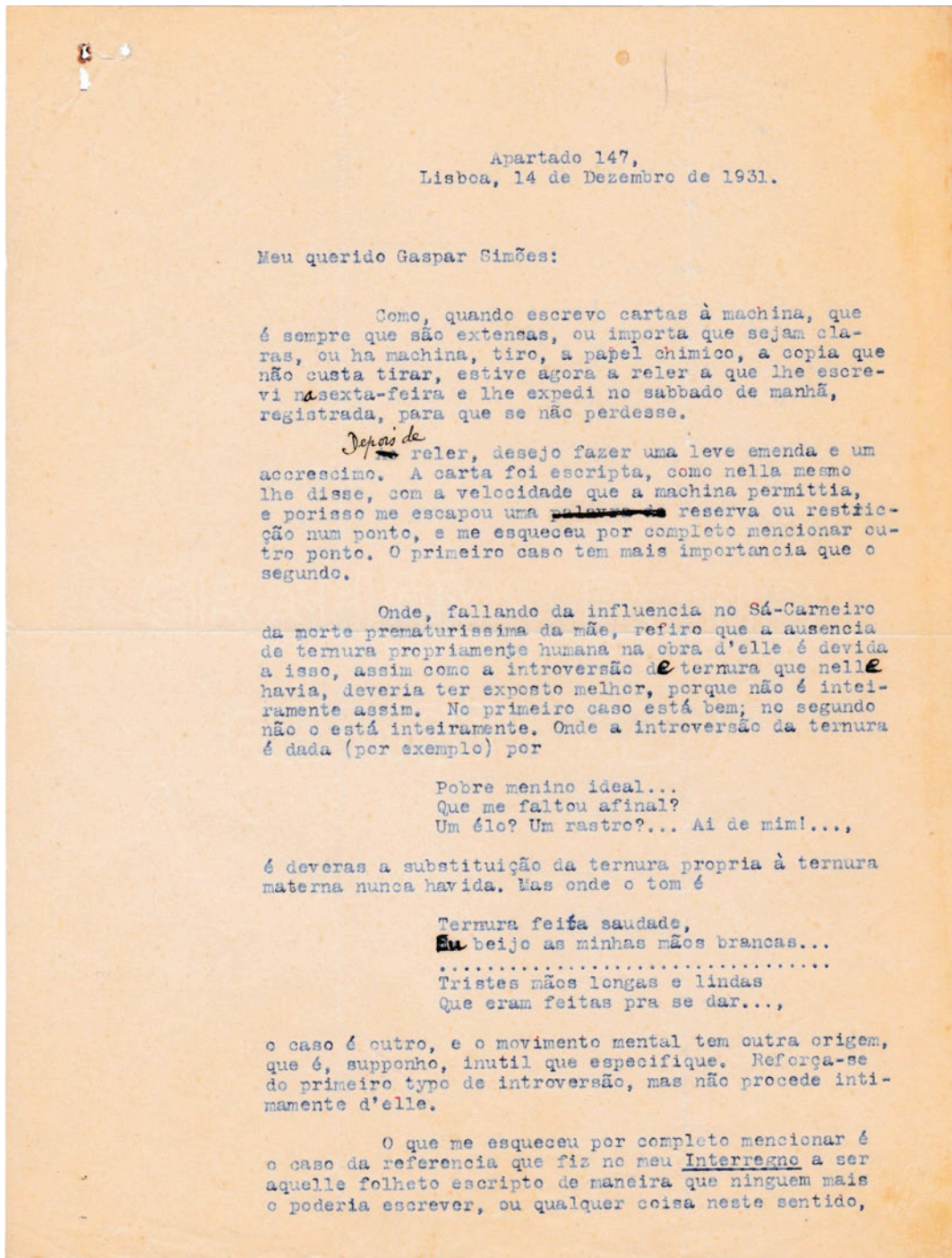


Fig. 11. Carta de 14 de Dezembro de 1931.

Coleção particular.

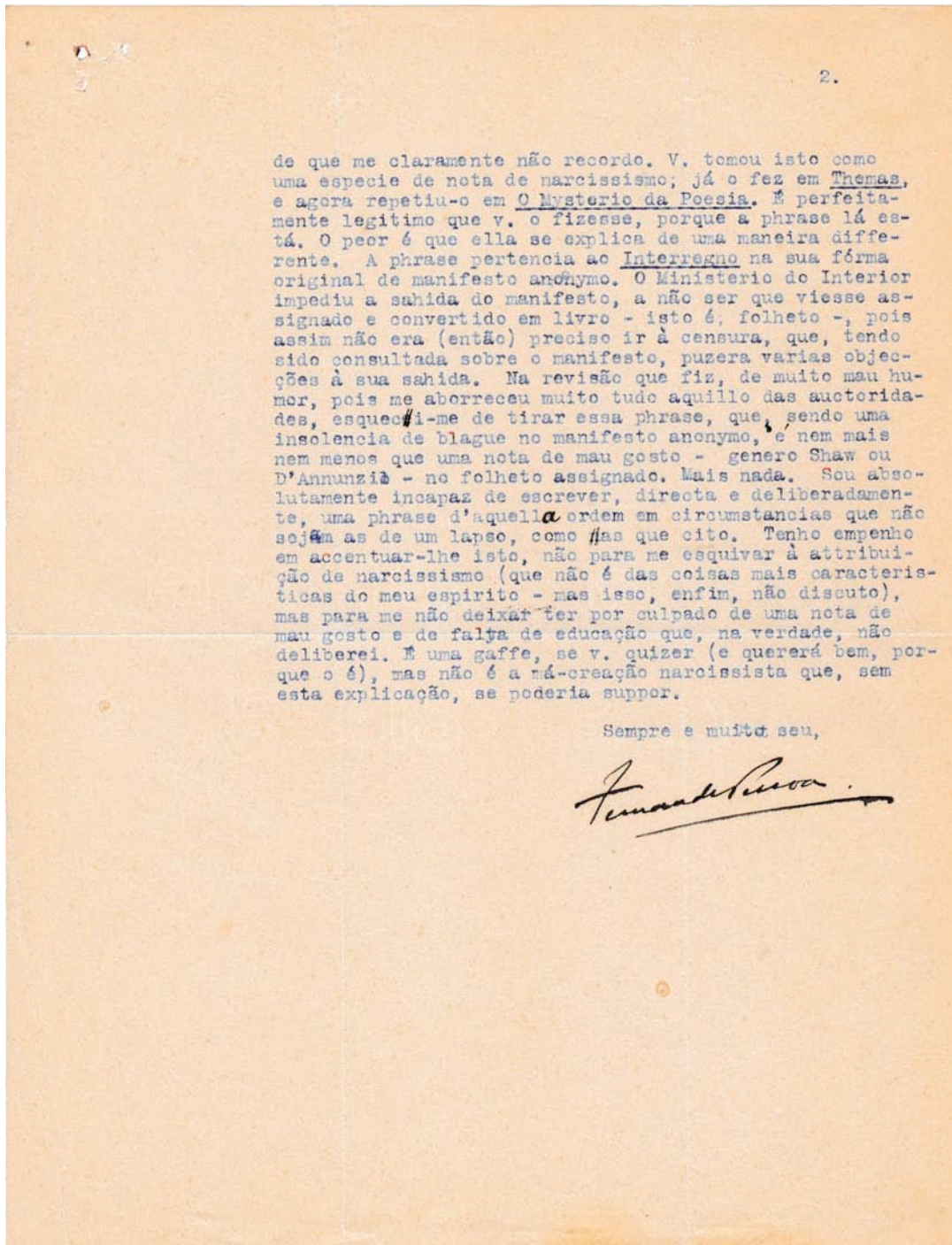


Fig. 12. Carta de 14 de Dezembro de 1931.
Coleção particular.

Apartado 147,
Lisboa, 14 de Dezembro de 1931.

Meu querido Gaspar Simões:

Como, quando escrevo cartas à machina, que é sempre que são extensas, ou importa que sejam claras, ou ha machina, tiro, a papel chimico, a copia que não custa tirar, estive agora a reler a que lhe escrevi na sexta-feira e lhe expedi no sabbado de manhã, registrada, para que se não perdesse.

Depois de reler, desejo fazer uma leve emenda e um accrescimo. A carta foi escripta, como nella mesmo lhe disse, com a velocidade que a machina permittia, e porisso me escapou uma reserva ou restricção num ponto, e me esqueceu por completo mencionar outro ponto. O primeiro caso tem mais importancia que o segundo.

Onde, fallando da influencia no Sá-Carneiro da morte prematurissima da mãe, refiro que a ausencia de ternura propriamente humana na obra d'elle é devida a isso, assim como a introversão de ternura que nelle havia, deveria ter exposto melhor, porque não é inteiramente assim. No primeiro caso está bem; no segundo não o está inteiramente. Onde a introversão da ternura é dada (por exemplo) por

Pobre menino ideal...
Que me faltou afinal?
Um élo? Um rastro? ... Ai de mim!...,

é deveras a substituição da ternura propria à ternura materna nunca havida. Mas onde o tom é

Ternura feita saudade,
Eu beijo as minhas mãos brancas...
.....
Tristes mãos longas e lindas
Que eram feitas pra se dar...,

o caso é outro, e o movimento mental tem outra origem, que é, supponho, inutil que especifique. Reforça-se do primeiro typo de introversão, mas não procede intimamente d'elle.

O que me esqueceu por completo mencionar é o caso da referencia que fiz no meu *Interregno* a ser aquelle folheto escripto de maneira que ninguem mais o poderia escrever, ou qualquer coisa neste sentido, de que me claramente não recordo. V[ocê] tomou isto como uma especie de nota de narcissismo; já o fez em *Themas*, e agora repetiu-o em *O Mysterio da Poesia*. É perfeitamente legitimo que v[ocê] o fizesse, porque a phrase lá está. O peor é que ella se explica de uma

maneira diferente. A phrase pertencia ao *Interregno* na sua fórmula original de manifesto anonymo. O Ministerio do Interior impediu a saída do manifesto, a não ser que viesse assignado e convertido em livro – isto é; folheto –, pois assim não era (então) preciso ir à censura, que, tendo sido consultada sobre o manifesto, puzera varias objecções à sua saída. Na revisão que fiz, de muito mau humor, pois me aborreceu muito tudo aquillo das auctoridades, esqueci-me de tirar essa phrase, que, sendo uma insolencia de blague no manifesto anonymo, é nem mais nem menos que uma nota de mau gosto – genero Shaw ou D’Annunzio – no folheto assignado. Mais nada. Sou absolutamente incapaz de escrever, directa e deliberadamente, uma phrase d’aquella ordem em circumstancias que não sejam as de um lapso, como as que cito. Tenho empenho em accentuar-lhe isto, não para me esquivar à attribuição de narcissismo (que não é das coisas mais caracteristicas do meu espirito – mas isso, enfim, não discuto), mas para me não deixar ter por culpado de uma nota de mau gosto e de falta de educação que, na verdade, não deliberei. É uma gaffe, se v[ocê] quizer (e quererá bem, porque o é), mas não é a má-creação narcissista que, sem esta explicação, se poderia suppor.

Sempre e muito seu,

A handwritten signature in dark ink, reading "Fernando Pessoa" in a cursive script, with a horizontal line underneath.

Mãe querido Gaspar Simões.

Desejpe não lhe ter escripto ha mais tempo, como devia e queria, para lhe agradecer o Amores Infelizes, que muito e devoras appreciatei.

Desejpe-lhe ainda uma carta "contra a cerca do Ela". Como poder escrever-lhe'a durante o mez que vem, que talvez não passas, na sua maior parte, no Estoril; nella tratarei, entre d'outro, de seu novo livro tambem.

Vae por este correio, registado, o meu livro "Mensagem". Si agora, mais vinte e tantos dias depois de ser posto á venda, tenho exemplares para mim, em numero que se veja, e não seja portanto aborrido por affectos, naturalmente inventarei a pessoa, com quem este em contacto ^{directo} diario ou frequente. Desejpe-me, pois, tambem esta demora.

Envio esta carta, e o livro, para Coimbra, mas não sei se v. estará lá

Fig. 13. Carta de 24 de Dezembro de 1931.

nesta altura do anno. Supponho, porém,
 que uma e outra coisa lhe chegarão,
 e sem grande demora.
 Bom Fato e um Anno Novo como
 v. o quer.
 Ahava o o amigo preto e o
 admirador de sempre

 Fernando Pessoa

 24-XII-1934.

 P.S. - Quer exemplares do
 livro para Presença? Ha. pelo
 mandos quando quizer.

Fig. 14. Carta de 24 de Dezembro de 1931.

24 de Dezembro de 1934.

Meu querido Gaspar Simões¹:

Desculpe não lhe ter escripto ha mais tempo, como devia e queria, para lhe agradecer o *Amores Infelizes*, que muito e deveras appreciei.

Devo-lhe ainda uma carta “critica” ácerca do *Eloi*. Conto poder escrever-lh’a durante o mez que vem, que tenciono passar, na sua maior parte, no Estoril; nella tratarei, então, d’este seu novo livro tambem.

Vae por este correio, registrado, o meu livro *Mensagem*.² Só agora, uns vinte e tantos dias depois de ser posto á venda, tenho exemplares para mim, em numero que se veja, e não seja portanto absorvido por offertas, materialmente inevitaveis, a pessoas com quem estou em contacto directo diario^a ou frequente. Desculpe-me, pois, tambem esta demora.

Envio esta carta, e o livro, para Coimbra, mas não sei se v[ocê] estará lá nesta altura do anno. Supponho, porém, que uma e outra cousa lhe chegarão, e sem grande demora.

Boas festas e um Anno Novo como v[ocê] o quer.

Abraça-o o amigo grato e o admirador de sempre



24-XII-1934.

P. S. – Quer exemplares do livro para *Presença*? Há e posso mandar quando quizer.

¹ “Foi esta a última carta que recebi de Fernando Pessoa. A minha mudança para Lisboa permitiu-me estar algumas vezes com o Poeta antes da sua morte, que ocorreu onze meses depois, mas nunca mais nos escrevemos. É curioso frisar que tanto esta carta como a primeira que dele recebi, cinco anos antes, as únicas cartas manuscritas que me endereçou. Saudação e despedida!” (PESSOA, 1957: 146).

² O exemplar oferecido a Gaspar Simões contém a seguinte dedicatória: “Ao João Gaspar Simões, com um grande abraço de admirador e de amigo grato, | off. o Fernando Pessoa | 24-XII-1934.”, manuscrito a tinta preta, transcrito a partir do original.

Bibliografia

- FOUCAULT, Michel (1983). "L'écriture de soi", in *Corps écrit*. Paris: PUF, pp. 3-23.
- LOURENÇO, Eduardo (1993). *Fernando, Rei da nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MARTINS, Fernando Cabral (2014). *Introdução ao Estudo de Fernando Pessoa*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PATRÍCIO, Rita (2012). *Episódios. Da Teorização Estética em Fernando Pessoa*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus.
- PESSOA, Fernando (2013). *Eu Sou Uma Antologia: 136 autores fictícios*. Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____ (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____ (2007). *Obra Essencial; vol 7, Cartas*. Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____ (1999). *Correspondência: 1923-1935*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____ (1998a). *Correspondência: 1905-1922*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____ (1998b). *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da Presença*. Edição e estudo de Enrico Martines. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____ (1996). *Correspondência Inédita*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Livros Horizonte.
- PIZARRO, Jerónimo (2012). *Pessoa Existe?* Lisboa: Ática.
- SIMÕES, João Gaspar (1957). *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*. Lisboa: Publicações Europa-América.

A Ânfora do Saudosismo: uma caricatura de Pessoa enquanto saudosista

Gianluca Miraglia*

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Fernando Correia Dias, A Ânfora do Saudosismo, *A Águia*.

Resumo

Descreve-se aqui uma caricatura pouco conhecida de Fernando Pessoa enquanto “saudosista”, feita por Fernando Correia Dias em 1914.

Keywords

Fernando Pessoa, Fernando Correia Dias, A Ânfora do Saudosismo, *A Águia*.

Abstract

We describe here a scarcely known caricature of Fernando Pessoa as “saudosista”, made by Fernando Correia Dias in 1914.

* Centro de Tradições Populares Portuguesas / Polo CLEPUL.

Na bibliografia pessoal, o nome de Fernando Correia Dias (1892-1935)¹ costuma aparecer associado a um episódio singular e caricato da vida de Fernando Pessoa: o seu desencontro com Cecília Meireles em fins de 1934. Nessa altura, a poeta brasileira se encontrava em Lisboa em companhia do ilustrador, caricaturista e ceramista português com quem se casara no Brasil em 1922, e, tendo manifestado o desejo de conhecer pessoalmente Fernando Pessoa, marcou um encontro com ele no café A Brasileira do Chiado. No dia estabelecido, Cecília Meireles esperou em vão que o poeta aparecesse, mas quando regressou ao hotel onde o casal estava hospedado encontrou uma cópia do livro *Mensagem* com dedicatória². A razão que motiva esta nota, porém, é outro, e diz respeito aos tempos em que Correia Dias vivia em Portugal e gozava já de uma sólida reputação no meio cultural lisboeta como caricaturista e ilustrador, sendo colaborador de importantes publicações da altura entre as quais se destaca *A Águia*, para a qual desenhou a capa. Sabemos, por um diário que Fernando Pessoa redigiu em 1913 (Fig.1), o dia exacto em que Fernando Correia Dias lhe foi apresentado por Lúcio de Araujo, quando ambos se encontravam na exposição de Almada Negreiros: o dia 2 de Abril.

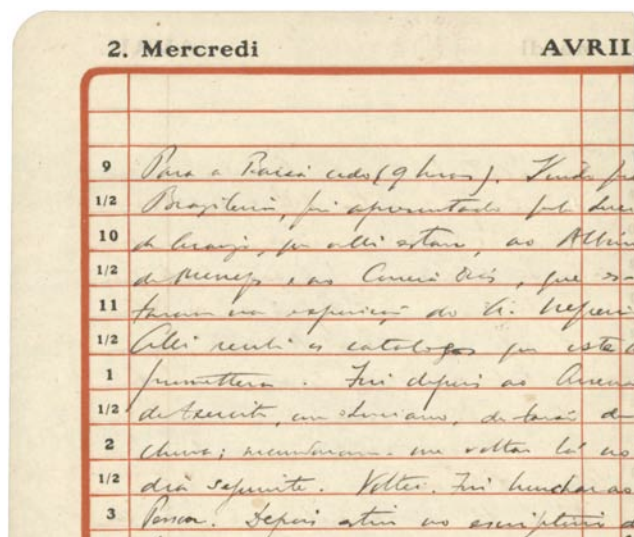


Fig. 1. BNP/E3, 20-41v; diário de 1913.³

¹ Sobre a vida e a obra do artista natural de Penajoia (Lamego), que partiu para o Brasil em 1914, onde casou com Cecília Meireles, de quem teve três filhas, e que pôs fim a sua vida em 1935, pouco tempo depois da viagem a Portugal, veja-se SARAIVA (2012) e o catálogo da exposição *Correia Dias, Um Pioneiro do Modernismo* (2012).

² Sobre a viagem de Cecília Meireles a Portugal cf. GOUVEA (2001). Um relato do desencontro lê-se em CAVALCANTI (2014: 434-435).

³ Transcrição: “Para a Baixa cedo (9 horas). Vindo pela Brazileira, fui apresentado pelo Lucio de Araujo, que alli estava, ao Albino de Menezes e ao Correia Dias, que estavam na exposição do A[lmada] Negreiros. Alli recebi os catalogos que este me promettera. Fui depois ao Arsenal do Exército, com o Luciano, de baixo de chuva; mandaram-me voltar lá no dia seguinte. Voltei. Fui lanchar ao Pessoa”.

Quase um ano depois, em Março de 1914, seria a vez de Correia Dias expor as suas obras no Salão da Ilustração Portuguesa. Fernando Pessoa escreveu um breve texto no álbum do artista que transcrevo a partir da reprodução fotográfica do manuscrito original publicada em *Correia Dias: Esquecido e Inesquecível Artista de Portugal e do Brasil* (SARAIVA, 2012: 28; cf. SARAIVA, 1986: II, 17-18):

Cada um de nós, na sua vida realizada e humana, não é senão a caricatura da sua propria alma. Somos sempre menos do que somos. Somos sempre a tradução para grotesco d'aquillo que quizemos ser, e que, porisso, intimamente e verdadeiramente somos. A nossa vida é a nossa deselegancia, o Bôbo eterno que acompanha, e por vezes diverte, a nossa intima e divina Realeza.

Cada face, cada attitude, reparando bem n'ella, é uma caricatura – a caricatura d'aquillo mesmo que exprime, saber forçar cada rosto ou cada gesto a trahir o seu intimo character de caricatural – eis o dever liturgico de quem faz da sua observação cinzel para, no barro sangrento, do que é, esculpir o que nunca foi.

Dizer que ás vezes Correia Dias faz isto, é dar-lhe uma migalha do maior elogio que se pode fazer a um caricaturista. E quantas migalhas merecerão os maiores?... Porque caricatura perfeita ha só uma – o Universo, autocaricatura de Deus...

Fernando Pessoa

Lisboa, 21 de Março de 1914.

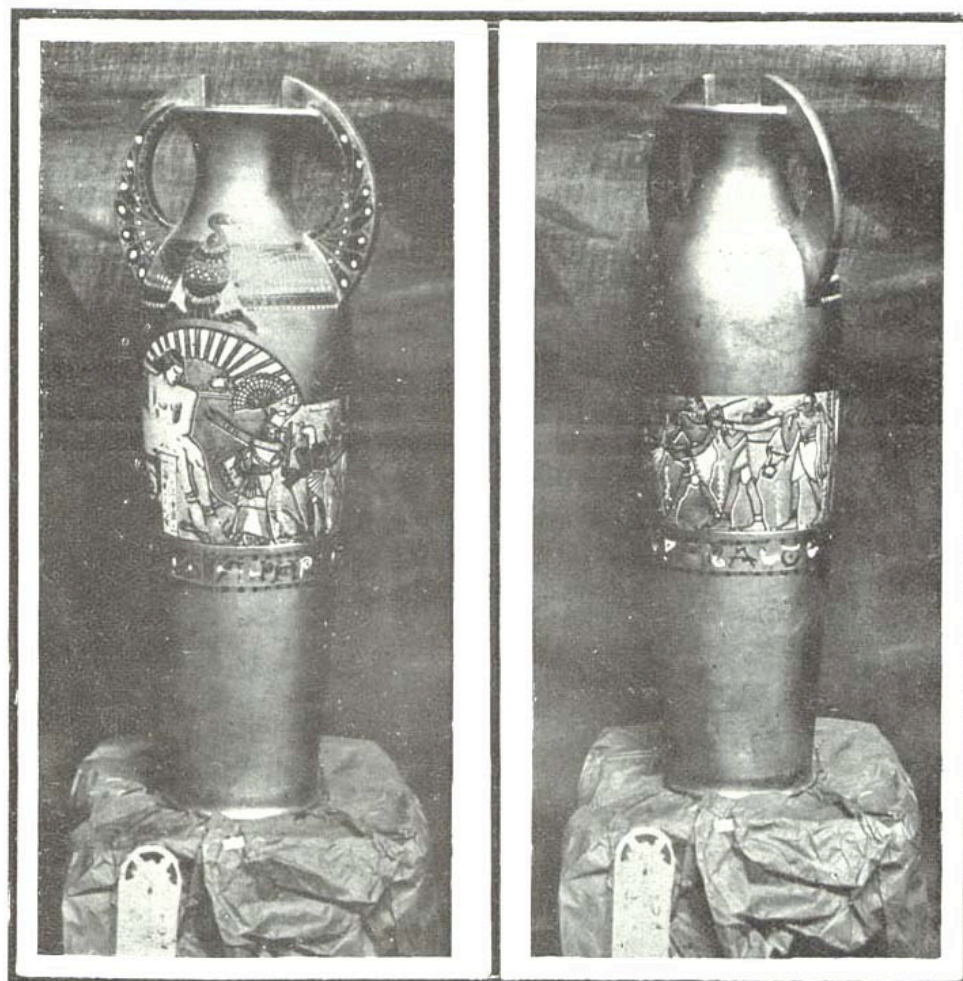
Entre as várias obras de Correia Dias expostas no Salão da Ilustração Portuguesa, constava também uma ânfora, “A Ânfora do Saudosismo” (Fig. 2), que Vergílio Correia descreve em pormenor nas páginas da revista *A Águia*, e que creio não ter sido mencionada, nem alguma vez reproduzida nas várias obras dedicadas à iconografia de Fernando Pessoa:

A Renascença Portuguesa, que já deve a Correia Dias a capa da *Águia* é lembrada e exaltada em diversos pontos e em especial na caricatura de Teixeira de Pascoaes e na *Amfora do Saudosismo*. [...]

Sobre o ventre pando de uma amfora, modelada por ele mesmo, pintou Correia Dias algumas das figuras que á Renascença teem dado o melhor das suas horas e dos seus cuidados.

Ao centro, entre as azas e o bôjo, sob uma aguia colorida com a viveza das pinturas das mumias, espalma-se o *Desterrado* de T. Lopes, a Esfinge da Raça como disse algures Pascoaes numa conferencia, estilizado á egipcia sobre um fundo de sol nascente e agua, que uma caravela enfunada corta ao longe. Em frente começa a desernrolar-se o extranho cortejo dos sacerdotes que veem depôr ante a Esfinge, os seus peitos de adoração. É Teixeira de Pascoaes que levanta os braços longos, seguido de Mario Beirão, pequeno e berbére, Augusto Casimiro, alto, adunco, tangendo a lira e tropeçando na espada, Jaime Cortesão, de perfil ruivo, F. Pessoa, aguçado e pernalta, Villa Moura, faces cavadas de *doente da beleza*, Antonio Carneiro barba escura de filosofo grego, Leonardo Coimbra transpondo apenas os umbraes da floresta encantada, o Choupal, onde a Renascença, parece, se ideou. Faltou apenas nesta serie Alvaro Pinto o infatigável trabalhador a que a Renascença tanto deve.

(CORREIA, 1914: 124; cf. <http://purl.pt/12152>)



A ANFORA DO SAUDOSISMO

(DOIS ASPECTOS)

De Correia Dias

Fig. 2. Correia Dias, "A Ânfora do Saudosismo".

Ao examinar a reprodução fotográfica da peça, creio ser possível identificar Fernando Pessoa na última figura, a partir da esquerda. Com efeito a primeira parece ter na mão uma lira, enquanto a segunda faz lembrar nitidamente, pela barba e o bigode pontudo, outros retratos e caricaturas conhecidos de Jaime Cortesão. Seja como for, ficamos a saber que existiu uma caricatura do autor da *Mensagem* feita em 1914, ou seja antes da sua plena afirmação pública como poeta, que se daria no ano seguinte com a publicação da revista *Orpheu*, e quando ainda era considerado um dos mais destacados expoentes da *Renascença Portuguesa*, em virtude dos artigos publicados ao longo do ano de 1912 na revista *A Águia*, que provocaram celeuma ao vaticinar o iminente aparecimento de um “supra-Camões”, tal como da sua intervenção no “Inquérito à Vida Literária” promovido por Boavida Portugal no jornal *República* (cf. PESSOA, 1986: 17-64). Se considerarmos que são poucas as caricaturas ou os retratos desenhados de Pessoa conhecidos, remontando na sua maioria aos seus últimos anos de vida, a relevância dessa caricatura torna-se ainda maior; mas será que ela, ou melhor “A Ânfora do Saudosismo” ainda existe? No volume *Um Pioneiro do Modernismo* diz-se, acerca da exposição no Salão da Ilustração Portuguesa, que “não era comercial [...] já que ele [Correia Dias] queria levar todas aquelas obras para a exposição do Brasil” (76). Correia Dias chegou ao Rio de Janeiro no mês de Abril de 1914 e uma fotografia, reproduzida no mesmo volume (113), na qual aparecem reunidas várias peças da exposição no Salão da Associação da Imprensa do Rio, realizada em Maio de 1914, confirma que a ânfora viajou para o outro lado do Atlântico, sendo este o último rasto que foi possível encontrar dela. É por isso admissível que ainda se encontre no Brasil, a não ser que se tenha extraviado de vez, e porventura na posse dos herdeiros de Correia Dias ou de quem, eventualmente, a adquiriu.

Bibliografia

- CAVALCANTI, José Paulo (2014). *Fernando Pessoa, una quasi autobiografia*. Edizione rivista. Villorba: Edizioni Anordest.
- Correia Dias, *Um Pioneiro do Modernismo / Salão Luso galaico da caricatura* (2012). Investigação, texto, design e montagem de Osvaldo Macedo de Sousa. Vila Real: Associação Douro Alliance.
- CORREIA, Vergílio, “A Exposição Correia Dias”, in *A Águia*, n.º 28, Abril, pp. 121-124.
- GOUVEA, Leila Vilas Boas (2001). *Cecília em Portugal: ensaio biográfico sobre a presença de Cecília Meireles na terra de Camões, Antero e Pessoa*. São Paulo: Iluminuras.
- PESSOA, Fernando (1986). *Textos de Intervenção Social e Cultural. A ficção dos Heterónimos*. Introdução, organização e notas de Antonio Quadros. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- SARAIVA, Arnaldo (2012). *Correia Dias: Esquecido e Inesquecível Artista de Portugal e do Brasil*. Lamego: Câmara Municipal de Lamego; Vila Real: Associação de Municípios Douro Alliance.
- SARAIVA, Arnaldo (1986). *O Modernismo Brasileiro e O Modernismo Português. Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*. Porto: [s.n.]. 2 vols.

Vision's Visions

Paulo de Medeiros*

GIL, José (2016). *Ritmos e Visões*. Lisboa: Relógio D'Água, 119 p.

A new book by José Gil is always motive for rejoicing, and even more so if dedicated to Fernando Pessoa. Not only is Gil one of the most lucid and innovative contemporary philosophers, his work on Fernando Pessoa has unmistakably helped shift our conception of the poet's work and provided a series of analytical tools to probe Pessoa's texts rigorously. This does not mean that his views are always properly received and previous reviews of this book of essays in the Portuguese press have oscillated between the serious engagement with Gil's claims that characterize the review which appeared in *Jornal de Letras* in January 2017 to the diatribe masquerading as a review published in the *Observador* also in January. Nothing new or surprising in that of course, and, given the rifts, divisions, and shifting cliques that make up the micro-cosmos of Pessoa Studies, the level of vituperation in the last mentioned serves as a handy yardstick to measure the degree of discomfort José Gil can still cause on certain circles. It is a salutary discomfort, bred from a lifting of the musty veils that would serve to enshrine petty fiefdoms in the Portuguese world of letters. This is the fifth book Gil has published on Pessoa and even if it does not equal the extended elaboration of a specific thesis as was the case especially in his first two studies, *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações* (1987) and *Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa* (1999), it still forces us to reconsider some of the common assumptions concerning Pessoa and invites us to read him anew. This capacity to innovate and shake the field of Pessoa Studies can be seen as a hallmark of Gil's work. Even if one no longer can, as Eduardo Prado Coelho once did, claim to be taken aback with the shock ("espanto") of Gil's vision of Pessoa, its power and seductiveness remain unaltered ("José Gil: um terceiro paradigma nos estudos pessoanos," in *A Noite do Mundo*. Lisboa: INCM, 1988, p. 67).

In this book José Gil assembles four distinct and independent, though interconnected essays, under a beguiling title that points to, and yet does not quite cover, the book's reiterated preoccupation with reading Pessoa anew. As they are separate and autonomous, each essay in a sense constitutes a new beginning to the book. Beginnings, as Edward Said long ago remarked, inaugurate a text and announce it: "Beginning is not only a kind of action; it is also a frame of mind, a kind of work, an attitude, a consciousness" (SAID, *Beginnings*, 1985, XXI). The beginning of the first essay ("A Cobra e a Espiral") illustrates this well, as it gives

* Department of English & Comparative Literary Studies of the University of Warwick.

start to the essay and the book as a whole and can be read programmatically: “Toda a obra de Fernando Pessoa se tece à volta de ritmos e visões. A poesia heteronímica nasce do funcionamento de máquinas rítmicas que produzem certas iluminações: a fulgurância da aparição de um heterónimo dá-se na visao súbita de um nexo de sensações, de um estilo” (9). One could say that Gil’s book in itself constitutes already a good example of a desiring machine as it goes about producing meaning and assembling a sort of system of relations between different elements of Pessoa’s textuality. Or, in other words, Gil’s reading of Pessoa could be said to both stem from a desire to unravel a string of meanings in Pessoa’s assembled oeuvre, and simultaneously produce forms of desire that are located squarely in Pessoa’s text and beyond. To some it may be that Gil’s general leaning on Deleuzian concepts will appear outmoded. Certainly, that will be the case if all one cares about is fitting in with whichever academic late fad might be current. Conversely, if one takes the complexity and radiance of Pessoa’s oeuvre seriously, the kind of rigorous probe Gil operates on, and through it, will appear not only timely, but even urgent. The ever expanding knowledge on Pessoa and the equally ever more easily accessible works in all of their difficulty and variation, strangely enough, has also led to a sort of congealing of prejudices and received notions enshrining the poet in a rarefied sort of tradition that can be hard to challenge.

It is in the first chapter, focused on the *Book of Disquiet*, that one of the book’s title nouns is more consistently explored: vision is something which Gil wants readers to consider as an important concept to understand the universe of Pessoa. In a sense this goes very much against the grain, both of a traditionalist understanding of Pessoa as someone obsessed by, and a virtuoso of, language, as of a generalized tendency with studies of modernist writers to downplay the enormous importance assumed by the visual, outside of a specific visual art context. One is tempted to think of Rosalind Krauss’ *The Optical Unconscious* (1993) as it too aimed at a reconceptualizing of modernism and the visual. Gil makes a very strong case – and it is one he has already been presenting in different ways and with regard to different Pessoa texts – for the importance of the visual in Pessoa, for how vision is always more than just a metaphor or figure of speech, how it informs and forms thought itself. Were this the only point made by Gil it still would have been worth a book in itself. Towards the conclusion of the first chapter Gil states his case very clearly: “... a visão, sendo diferente, não deve ser pensada independentemente da palavra poética, porque esta não se forma – na sua perfeita expressão – sem aquela. As ideias abstractas tornam-se concretas numa visão singular que só se exprime e *existe plenamente* quando se diz poeticamente” (22). It is perhaps symptomatic of how close Gil stays to the texts of Pessoa that the actual conclusion of the chapter is given to a long citation of a fragment in its entirety, starting with: “A maioria da gente enferma de não sabe[r] dizer o que vê e o que pensa” (*Livro do Desasocego*, 2010, dated 7-27-1930; quoted by GIL, 2016: 22).

That fragment also serves to illustrate how, in calling attention to the importance of vision. Gil is, to a great extent, following very closely Pessoa's own texts.

The four essays are interdependent but not in either a thematic or a causal way. What links them is more elusive and also more interesting. By far the most developed essay is the third, "A Máquina Rítmica da *Ode Marítima*", but this does not mean that it should be seen as more important than the others. One could of course see the fact that these four essays appear together under the same covers as merely accidental. Yet, there is a sort of growing sense of cohesion that comes from reading them together. Some of this inevitably must be put down to Gil's style and to his choice of points to be made whether he analyses Pessoa's poem, "Múmia", in the second chapter ("O Caos Criador") or focuses his attention on *Mensagem* in the last ("O Profeta de Si Mesmo"). But it also has to do with the close reading Gil performs as well as with his sustained effort to refresh the way we read and see Pessoa. Without in any way appearing obsessive, there is a cumulative effect to the essays that helps create the effect of unity and consistency so often absent from collections like this. In a sense this feels like an intensely personal book as well, as if the reader were allowed a glimpse into Gil's own critical machine. The book's conclusion is a good example of this as, after the last chapter – or is still within it? – readers get a short reflection on plurality and multiplicity, certainly one of the most charged topics when discussing Pessoa, if ever there was one. Gil starts this "Nota sobre o pensamento das multiplicidades" like this: "Grande parte dos comentários sobre a heteronímia pessoana e sobre os temas que a envolvem supõe que ela se deixe pensar sob a oposição categorial da diversidade / unidade" (112). As Gil goes on to argue for Pessoa multiplicity is never a totality because it is always in the process of becoming (112), a theoretical position that is crucial to understand not only Gil's approach to the texts of Pessoa, which also is always in the process of becoming and can never be assumed as implying a (nonexistent) totality, but crucially, Pessoa's own textuality. As Gil concludes this note – arguably denser and even more suggestive than the preceding essay – he makes an affirmation that is only apparently paradoxical: "O pensador das multiplicidades (como Caieiro, que não "pensa" os "objectos", ignora a transcendência) é o pensador da imanência que realiza a imanência do pensamento" (114).

If taken to an extreme, such claims can become counterproductive. Their power, or some of it anyway, resides precisely in that element of intellectual teasing that Pessoa also much enjoyed. Personally, even if I am ready to accept there may be much in Pessoa's poetics that is essentially immanent, I would like to think (indeed need to see it that way) that Pessoa's elaborate intellectual games always had a direct material reference. In a sense, that might even be glimpsed in Gil's own parenthetical comment on Caieiro. Or, to put it otherwise, for me, as reader, part of the timeliness and urgency of Pessoa, in the present, and into the future, is his constant slippage into difference, what I interpret in itself as a

political move. Needless to say, this new book from José Gil is an important and crucial addition to work on Pessoa. It shines with clear, even if complex, views on the need to rethink and reimagine Pessoa, away from the pieties that have attached to him, and in full recognition of his contemporaneity, as Alain Badiou might say (“Une tâche philosophique: être contemporain de Pessoa,” in *Petit manuel d’inesthétique*. Paris: Seuil, 1998, pp. 61-74). Readers may agree or disagree with this or that claim made by Gil along the essays, his remains an especially important vision of Pessoa for now, and for the future as well, in its insistence upon understanding Pessoa’s textuality as a becoming. Gil’s call for a serious reflection on the interconnectedness between language, vision, and thought is a serious injunction for work still to be done, one that calls for us to be attentive to the work of vision in any form of thought and to the need to break away from reductive oppositions that would only cloud our vision of Pessoa’s visions and our visions of his vision.

Em ouro e alma: diálogos entre Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa

Adriano Eysen*

SÁ-CARNEIRO, Mário de (2015). *Em ouro e alma – correspondência com Fernando Pessoa*. Edição de Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china, 670 p.

Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa forjaram, na primeira década do século XX, umas das mais relevantes conversas epistolares das Literaturas de Língua Portuguesa. Trata-se de dois autores canônicos dedicados de forma primordial a uma reinvenção do universo das letras lusitanas. Por conseguinte, a ida do poeta de *Dispersão* para Paris, em 13 de outubro de 1912, e a permanência de Pessoa em Lisboa foram *leitmotivos* para uma troca intelectual, artística e afetiva reveladas no corpo verbal de mais de duas centenas de cartas. Eis aqui experiências que podem ser percebidas substancialmente nas exatas 670 páginas da obra *Em ouro e alma – correspondência com Fernando Pessoa*, organizada pelos professores e investigadores Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro.

Com efeito, o livro é uma edição crítico-genética publicada, no ano de 2015, pela editora Tinta-da-china (Lisboa). Aqui, importa ressaltar que nele estão editados os textos a partir dos originais de Sá-Carneiro e Pessoa existentes na Biblioteca Nacional de Portugal e em coleções particulares (não reveladas). Logo de início, Vasconcelos e Pizarro brindam os leitores com uma apresentação de alto nível ratificando o profundo conhecimento que ambos têm sobre o assunto.

Notamos, portanto, um trabalho de pesquisa exaustivo que oportuniza a pesquisadores e amantes das letras um mergulho gradual por entre as malhas escriturais de um jovem autor a transitar sob a ambiência cultural parisiense. Assim, as cartas do escritor de *A Confissão de Lúcio* são uma biografia do seu processo de criação em prosa e poesia, bem como da sua própria condição de ser humano no mundo.

Mário de Sá-Carneiro, detentor do *tedium vitae* e do *spleen* romântico e simbolista, imprime no seu discurso epistolar uma sensação sempre recorrente da incompletude na qual se firma um vazio oriundo de um sujeito entediado e solitário. Consequentemente, no conjunto de sua obra, vida e morte se entrelaçam numa tônica lírica de requinte metafórico, cromático e musical. Nesse contexto, o homem e o artista se amalgamam, uma vez que, para o poeta, eles são indissociáveis:

* Professor Doutor de Literatura Brasileira e Portuguesa da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Campus XIV, Departamento de Educação de Conceição do Coité – Bahia.

Ao triunfo maior, avante pois!
 O meu destino é outro – é alto e é raro.
 Unicamente custa muito caro:
 A tristeza de nunca sermos dois...

Nos recônditos da sua consciência, Sá-Carneiro sabia que a vida não lhe bastava, pois a sua alma, “nostálgica de além”, reinventou-se numa ânsia de “saltar na bruma, | Correr no azul à busca da beleza”. Por certo, as cartas são um corpo linguístico testemunhal no qual a voz do poeta reverbera de maneira cíclica a construção da sua singularidade humana e literária. Em especial, o diálogo epistolar com Fernando Pessoa é condição *sine qua non* para se conhecer, conforme pontuam Vasconcelos e Pizarro, “substancialmente o contexto de origem e a evolução da própria obra de Mário de Sá-Carneiro e, até certo ponto, de Pessoa” (15). Nessa perspectiva, a cumplicidade artística e fraternal desses dois poetas contribuiu, sobretudo de 1913 a 1916, para a constituição constelar de dois gênios cuja a arte literária há décadas brilha *per si*.

A afetividade, a admiração e o respeito recíprocos aproximaram duas almas potencializadas pelo mal-estar da vida moderna. No fundo, são dois seres em permanente desassossego a transitar pelos caminhos curvilíneos da realidade e da ficção. A perturbadora consciência de Sá-Carneiro o fez deambular por Paris sentindo-a em profundidade. Desde logo, ergueu-se um *flâneur* a explodir em sensações no fluxo urbano da capital francesa; ela que se tornou força embrionária da sua literatura. A *flânerie* do poeta revelou-se no primeiro ano de correspondência com seu amigo.

Eis, a seguir, o parágrafo inicial da segunda carta (20 de outubro de 1912) encaminhada para Pessoa: “Francamente não tenho nada de interessante a dizer-lhe. Cá vou passeando pelos *boulevards* como aí pelo Rocio e rua do Ouro. Simplesmente não topo nem com o Castañé das cartas amorosas nem com o eterno Ramos da *Quimera*...” (33).

Com apenas quatro dias sob a ambiência parisiense, Mário de Sá-Carneiro expôs para o autor de *Mensagem* as suas primeiras impressões urbanas. Numa outra epístola, datada de dois de dezembro de 1912, ele mais uma vez ressalta ao companheiro o seu movimento pela metrópole:

[...] Sem motivos, como sem motivos as crises se agravam. São talvez influencias subconscientes, e a atmosfera, o perfume do ar, a côr do ceu, as pessoas que em redor de nós circulam – tem talvez imperio sobre o nosso estado. Havia pouco sol e m[ui]to frio. Vaguei solitario pelo meio dia nos *boulevards*. E como fosse domingo e êles corressem vazios de gente, o scenario foi-me grato; o ar cheirava bem = senti-me confortado.

(45)

Inegavelmente, o vínculo de Sá-Carneiro com Paris era visceral e foi nela que o escritor cultivou as suas grandes ambições literárias e se (re)inventou, de

forma obsessiva, personagem principal da sua própria escrita. Decerto, além das cartas, os postais ilustrados e os materiais timbrados presentes *Em ouro e alma* corroboram para que os leitores notem a fisionomia de Paris arquitetada por Sá-Carneiro ao longo da sua curta existência.

Nessa edição crítica, Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro preocuparam-se em explorar as diversas e ricas informações contidas no conjunto desses documentos. Para isso, os estudiosos não pouparam esforços com intuito de ofertar a pesquisadores e curiosos a mais completa das edições realizadas até o recorrente ano. Nessa esteira, o livro traz novos manuscritos de Sá-Carneiro; aprimora “anteriores leituras dos originais” (19); analisa rigorosamente “os seus suportes materiais e a marginália pessoana neles presentes” (19) que são, como ressaltam os organizadores, “amplamente fac-similadas” (19), dando grande relevância à riqueza gráfica dos textos.

Nessa acepção, importa frisar que o livro apresenta, outrossim, quatro indispensáveis secções de anexos referentes ao enquadramento dos diálogos entre os dois poetas, além de proporcionar aos estudiosos uma restauração de alto nível da ortografia original de Mário de Sá-Carneiro. Destarte, estamos a falar de uma edição que registrou não só essa ortografia, porém trouxe também alguns outros aspectos genéticos capazes de fornecer dados essenciais aos pesquisadores a respeito do estabelecimento dos textos editados.

A riqueza do trabalho filológico de Vasconcelos e Pizarro ainda se percebe pelo seu aparato crítico e genético. Em relação ao primeiro, somos agraciados com cerca de 350 notas de rodapé que nos fazem conhecer mais a fundo os conteúdos das correspondências. No tocante ao segundo, existem por volta de 2700 notas presentes nas páginas finais do livro, apresentando, de forma descritiva, os materiais, assim como documentando os diversos aspectos da transcrição, da ortografia e das alterações que Sá-Carneiro realizava em seus manuscritos.

Em verdade, todo esse arsenal investigativo mune os leitores para uma incursão mais substancial na vida e na obra daquele que se auto-intitulou de o “esfinge gorda”, além de nos proporcionar um trânsito mais lúcido pelas vias do Modernismo português. Daí, a importância de percorrermos o universo caudal dessas correspondências que se agigantam em ouro e alma. Por ora, aparelhados por esta obra que nos chega do outro lado do Atlântico, continuemos a bricolagem da nossa leitura crítica.

A epistolografia de Mário de Sá-Carneiro revela uma vasta riqueza temática que abrange desde alguns aspectos sócio-políticos e culturais, da primeira metade do século XX, na Europa, sobretudo em Portugal e França, como tece marcadamente uma autobiografia entrelaçada ao pensar e ao fazer a sua própria ficção. Agiganta-se, portanto, conforme já definira Arnaldo Saraiva, “um dos mais espantosos epistológrafos da literatura portuguesa” (“Mário de Sá-Carneiro: uma carta inédita”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 6, 1981, p. 5). A tempo, apenas

acrescentaríamos: um dos maiores missivistas das Literaturas de Língua Portuguesa.

Por certo, *Em Ouro e alma – correspondência com Fernando Pessoa* é um livro há muito esperada pelos especialistas de Sá-Carneiro e Pessoa, pois Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro elaboraram também o mais completo índice onomástico criado até então no tocante à epistolografia em destaque. Em relação aos novos manuscritos, os estudiosos trazem, pela primeira vez, a transcrição das cópias autografadas de poemas como “Sete Canções de Declínio”, “Desquite”, “Caranquejola”, “Ápice” e “Aquele Outro”, textos que, conforme ressaltam os autores, “acompanhavam originalmente a correspondência e que integram hoje a coleção de um particular”.

Chama-nos a atenção, ainda, outros textos presentes na edição, a exemplo das cartas de Fernando Pessoa para o poeta de *Indícios de ouro*, alguns escritos de Pessoa sobre seu companheiro de *Orpheu*, um poema de Álvaro de Campos e as epístolas de Carlos Ferreira e José Araújo, amigos de Sá-Carneiro.

Nesse contexto, o *corpus* epistolar enviado ao criador dos heterônimos pode ser consultado na sua inteireza a partir desta primorosa edição de Vasconcelos e Pizarro. Nela figuram diálogos que se fazem fontes de indicações e instruções para melhor compreendermos os textos literários de Mário de Sá-Carneiro e, por vezes, de Pessoa. Na sua natureza essencial, o epistolário do escritor de *Princípio* é o movimento da própria linguagem ficcional sobre si mesma numa tentativa de reinventar-se. Então, as cartas de Sá-Carneiro são um testemunho da interlocução recíproca de dois poetas que se estenderam as mãos numa tentativa frontal de revolucionar a literatura lusitana.

Desse modo, *Em Ouro e alma – correspondência com Fernando Pessoa* traz acuradas chaves de leitura com o escopo de aproximar, conforme sublinham os investigadores, “o leitor dos manuscritos de Sá-Carneiro e também das suas idiossincrasias na escrita” (30). Em suma, resta-nos percorrer a potência genial da sua linguagem capaz de transubstanciar anseios, espasmos, ausências, dores e ideais numa literatura de altas tensões criativas pejada de sentidos, tons e pensamentos sem precedentes na nossa língua.

Poesia de Mário de Sá-Carneiro: Edição de referência

Gianluca Miraglia*

Sá-Carneiro, Mário de. *Poesia Completa*. Edição de Ricardo Vasconcelos. Lisboa: Tinta-da-china, 2017.

Depois de ter organizado, em colaboração com Jerónimo Pizarro, a edição da correspondência de Mário de Sá-Carneiro, *Em Ouro e Alma*, vinda a lume em 2015, Ricardo Vasconcelos reúne agora, sempre para a Tinta-da-china, a obra em verso do autor num volume que se apresenta como síntese e corolário do labor crítico e filológico desenvolvido a partir da década de 80 do século passado. Sem esquecer alguns importantes contributos anteriores, como por exemplo os de Dieter Woll, foi justamente nessa década que, num breve espaço de tempo, surgiram várias publicações, em revista ou em livro, destinadas a ampliar o conhecimento quer da biografia, quer da obra de Mário de Sá-Carneiro, através da revelação de documentos até então inéditos e de grande parte da sua juvenília, sendo nesta última área fundamental o trabalho de François Castex. Um novo impulso à investigação veio também da celebração do centenário do nascimento do poeta em 1990; baste lembrar aqui o aparecimento de um útil repertório bibliográfico, o catálogo da exposição da Biblioteca Nacional de Lisboa (*Mário de Sá-Carneiro 1890-1990*) e, pouco tempo depois, a edição da dissertação de doutoramento de Fernando Cabral Martins (*O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa: Estampa, 1994) que marca uma viragem na crítica, inclusive pela atenção dada às fontes manuscritas da obra.

Com efeito, nessa altura, o leitor tinha à sua disposição edições da poesia de Sá-Carneiro que, na sua maioria, para além de serem incompletas, em certos casos chegavam a deturpar os poemas em virtude de gralhas, lembro apenas o caso conhecido de “trono” em lugar de “tronco” (no poema “Bárbaro”), ou de transcrições erradas, como a que transformava uma única composição, “Manucure”, em dois textos, dando origem a um poema separado com o título de “Apoteose”. Com o tempo foram aparecendo edições mais fiáveis, como as preparadas por Fernando Cabral Martins, e começou a sentir-se a necessidade de dar à obra de Sá-Carneiro uma atenção filológica igual à que se ia concedendo entretanto a outros autores contemporâneos, *in primis* Fernando Pessoa. Depois de um trabalho pioneiro de Fernanda Toriello (*Poesie*, Bari: Adriatica Editrice, 1992), consagrado à poesia da maturidade, que teve, porém, uma difusão limitada, por ter sido editado apenas em Itália, em 2007 veio a lume uma modelar edição crítico-

* Centro de Tradições Populares Portuguesas / Polo CLEPUL.

genética de *Dispersão*, organizada por Giorgio De Marchis (*O Silêncio do Dândi e a Morte da Esfinge*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda).

É justamente na senda desses trabalhos que se coloca o volume editado por Ricardo Vasconcelos, estendendo a toda a produção poética de Sá-Carneiro o método da edição crítica, e tendo a vantagem, graças à sábia organização da matéria, de ser um livro que tanto pode ser apreciado pelo leitor comum, eventualmente menos interessado nas questões filológicas, como pelo leitor mais curioso e pelo estudioso à procura de informações pormenorizadas sobre a tradição textual dos poemas ou a respeito da sua génese, que se encontram distribuídas na introdução geral, nas introduções às várias partes de que se compõe o volume e sobretudo no aparato crítico. O livro divide-se em cinco secções: “Obra Poética (1913-1916)”; “Juvenília Poética (1902-1913)”; “Fac-Símiles”, “Anexos” e “Notas”. A primeira inclui o legado artístico mais relevante de Sá-Carneiro, ou seja *Dispersão*, o único volume de versos que Sá-Carneiro publicou em vida, *Indícios de Ouro*, que reúne os poemas transcritos pelo autor num caderno manuscrito enviado a Fernando Pessoa pouco antes da sua morte e os chamados “Últimos Poemas”, ou seja os textos que embora não integrem o caderno, por terem sido escritos em data posterior à conclusão do mesmo, deveriam na intenção do autor, como foi comunicada a Fernando Pessoa, ser incluídos numa futura edição dos *Indícios de Ouro*, e por fim os “Poemas Dispersos”, composições que o autor enviara a Pessoa mas que deliberadamente não transcreveu no caderno e o texto escrito expressamente para o segundo número da revista *Orpheu*, “Manucure”. A segunda parte do volume, dedicada à “Juvenília Poética”, apresenta o mais vasto conjunto de versos juvenis até agora publicados, fruto de uma notável investigação em bibliotecas, arquivos e colecções particulares, que permite acompanhar a evolução das tentativas poéticas juvenis de Sá-Carneiro desde a mais terna idade — o primeiro poema data de 1902 — até ao ano de 1913. Esta última data pode parecer surpreendente, mas resulta do facto de Ricardo Vasconcelos, numa opção que, sendo motivada e bem explicada, como de resto todas as que toma na qualidade de editor, não deixará, por ventura, de suscitar alguma controvérsia, ter decidido pôr nesta secção o poema “Simplesmente”, ou seja a composição que se transformará, após profunda reformulação, no poema inicial do volume *Dispersão*. Essa opção visa, por um lado, tornar ainda mais evidente o “processo de amadurecimento, patente numa maior exigência em relação aos seus próprios escritos”(28) que marca a passagem para uma nova fase da produção poética de Sá-Carneiro, e, por outro, refutar uma ideia bastante comum, baseada em palavras do próprio escritor, segundo a qual o “poeta não escrevia poesia até esta altura”(667), enquanto, para Vasconcelos, seria mais correcto interpretá-las “como afirmações de alguém que neste momento se dedicava mais claramente à novelística e por isso se pensava particularmente como prosador”(667). Na secção dos “Fac-Símiles”, encontramos a reprodução de um

caderno de provas tipográficas de *Dispersão*, inédito, o caderno manuscrito dos versos para os *Indícios de Oiro* e um conjunto de cópias autografadas e impressos. A informação acerca de todos eles é sempre segura e detalhada. Vale a pena destacar a análise pormenorizada do caderno manuscrito através da qual se distinguem as diferentes fases da sua escrita e se põem em evidência aspectos menos conhecidos, como, por exemplo, o facto de Sá-Carneiro ter acrescentado, no Sumário, a expressão “1º caderno”, deixando assim em aberto a possibilidade de uma ampliação futura do livro, o que vem ao encontro das opções do editor na primeira secção do volume. Entre os documentos recolhidos na secção “Anexos” o destaque vai para as cartas inéditas de Carlos Ferreira e José Araújo a Fernando Pessoa, que acrescentam mais uns dados acerca dos últimos dias parisienses do escritor. A parte final do livro é dedicada às “Notas”, isto é o aparato crítico. Para todos os poemas é apresentada a tradição textual, mediante a enumeração e a descrição dos testemunhos (vários deles guardados em colecções particulares), são indicadas as variantes, e é fornecida uma informação de carácter mais geral sobre o processo da sua composição, baseada, essencialmente, na correspondência entre Sá-Carneiro e Fernando Pessoa. O profundo e seguro conhecimento da obra, de todas as fontes manuscritas até agora recenseadas, e da bibliografia passiva por parte do editor faz com que a leitura dessas notas, em cotejo com os textos, permita ao leitor entrar na oficina do poeta e acompanhar o processo criativo que levou à versão definitiva de cada poema. A informação é obviamente mais rica em relação ao volume *Dispersão*, o único publicado em vida, dado que Sá-Carneiro se encontrava então ainda numa fase de transição e de amadurecimento, marcada por numerosas hesitações, que o levava a solicitar constantemente a opinião de Fernando Pessoa sobre os versos que ia escrevendo. As considerações que o escritor tece acerca de expressões que o amigo não entende plenamente são, aliás, de particular interesse para uma maior compreensão da sua peculiar linguagem poética, cuja aprendizagem e amadurecimento se processa justamente na fase de concepção e realização do volume *Dispersão*, como demonstra a menor informação disponível acerca dos poemas que Sá-Carneiro reúne no caderno manuscrito para *Os Indícios de Oiro*.

Como é óbvio, não é de excluir que tenha havido entre Sá-Carneiro e Pessoa uma troca oral de opiniões acerca dos poemas escritos quando o autor se encontrava em Portugal. Pense-se, por exemplo, na afirmação algo enigmática de Pessoa segundo a qual o texto publicado no segundo número de *Orpheu*, “Manucure”, seria uma blague, mas não tendo ficado registo escrito dela, terá que ser a crítica literária neste caso, através da interpretação, nos seus vários caminhos, a encontrar uma resposta. Em conclusão, estamos diante dum volume que, pelos motivos apontados, aos quais se alia a habitual qualidade gráfica das edições Tinta-da-china, se afirma a partir de agora como a edição de referência da poesia de Sá-Carneiro, e constitui um magnífico instrumento de trabalho para quem

deseje aprofundar o conhecimento duma das mais importantes obras poéticas das primeiras décadas do século XX.

Os deuses de António Mora

Antonio Cardiello*

PESSOA, Fernando (2013). *O Regresso dos deuses e outros escritos de António Mora*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 325 p.

O livro *O Regresso dos deuses e outros escritos de António Mora* organizado por Manuela Parreira da Silva, constitui, até à data, a mais recente edição integral de textos atribuídos ou atribuíveis à “figura fictícia pessoana que maior número de obras protagoniza” (p. 21), inserindo-se numa longa tradição de trabalhos que, à excepção da edição crítica das *Obras de António Mora* (edição de Luís Filipe Bragança Teixeira; Lisboa: INCM, 2002), desde os volumes pioneiros de Jacinto do Prado Coelho e Georg Rudolf Lind (*Páginas Íntimas e de Auto-Intepretação*, Lisboa: Ática, 1966; *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, Lisboa: Ática, 1967) haviam surgido sobretudo na forma de antologias parciais ou noutras línguas (por exemplo, *Die Rückkehr der Götter*, edição de Steffen Dix, Frankfurt am Main, Fischer-Verlag, 2009).

Antes de ser associado a uma criação literária autónoma, António Mora surge como protagonista, por volta de 1910, da narrativa “Na Casa de Saude de Cascaes” (p. 12). Alto, austero, de barba branca, este louco residente do sanatório psiquiátrico anda de toga, enquanto declama o princípio da lamentação do *Prometeu Agrilhoado* de Ésquilo. O mito prometeico é rico em alegorias e não terá sido escolhido ao acaso: evocando o titã da mitologia grega, doador do fogo e da técnica aos homens para que fossem resgatados de um estado de barbárie original, Pessoa procurou, nalguma medida, equiparar a missão do titã à de Mora. Mora é o alter-ego fictício incumbido de trazer a luz do conhecimento a uma sociedade sem rumo após a extinção da grandiosa civilização helénica. Definido por Álvaro de Campos como “uma sombra com veleidades especulativas” que “passava a vida a mastigar Kant e tentar ver com o pensamento se a vida tinha sentido” (*Obra Completa de Álvaro de Campos*, Lisboa, Tinta-da-china, 2014, p. 460), Mora parece “acordar” quando se cruza com Alberto Caeiro, passando a ser o seu continuador filosófico. A produção doutrinária moriana acabará assim por defender um retorno à Grécia Antiga e por propugnar uma repaganização do mundo, como conclusão lógica do diagnóstico da decadência e do “morbo mental do homem moderno”.

Neste sentido, o “médico da cultura” e ensaísta António Mora, “concebido para dar expressão à vocação filosofante de Fernando Pessoa” (p. 21), torna-se, juntamente com Caeiro, Reis e Campos, numa peça fulcral para fixar os

* IFILNOVA – FCSH – UNL.

pressupostos teóricos do “Neo-paganismo português”, ainda que não chegue a atingir, como os outros três, o estatuto pleno de heterónimo.

O paganismo revisitado por Pessoa através da máscara de Mora afirma-se como um movimento de transformação cultural que implicaria um regresso à antiguidade pagã em matéria de religião, metafísica e estética. Este “neo-paganismo” tem muitos elementos em comum com a filosofia afirmativa e “dionisíaca” de Nietzsche: por exemplo, a “fidelidade à terra”, à sua materialidade e às suas forças contraditórias; a estética do sentimento trágico da vida; e a destituição da metafísica da subjectividade.

Ao alertar para a necessidade de não confundir a vida com a procura da sua explicação, Mora assume um novo primitivismo, que recusa e rejeita ideais como a salvação, a santidade, a transcendência e o mistério da fé, por lhe serem completamente alheios. Além disso, Mora exalta a dimensão pluralista das forças da Natureza, da qual o homem se afastara rejeitando o sensualismo. É nessa Natureza de origem remota que se cumpre, precisamente, a aproximação máxima entre os homens e os deuses: Mora define os deuses do mundo material dos gregos e dos romanos como homens aperfeiçoados ou perfeitos, como homens maiores, como seres eleitos pela desmesura, pela excedência da sua mesma humanidade, enquanto objectivações formais dos instintos humanos, no seguimento de Píndaro, que julga a raça dos deuses e dos homens uma só.

Por detrás da mundividência exposta, há um plano de superação quer do racionalismo iluminista, quer do romantismo, ou melhor, uma fusão dos dois “ismos” transmutados em desejos conscientes, e não em crenças cegas, dogmáticas e monolíticas; e há uma tentativa de apropriação do processo inventivo no sentido de aperfeiçoar a existência e de transportar o indivíduo até um plano suprapessoal de valores reconfigurados.

O *amor fati*, a insustentabilidade do livre arbítrio, o aristocratismo intelectual, a estética vitalista, a moral da força e da saúde, a desnaturalização dos valores – que visam rebater o Cristianismo, o Liberalismo e o Socialismo – e a morte das principais categorias da Modernidade, convivem nos textos morianos de maior incidência pagã, estabelecendo pontes com as propostas filosóficas de Hegel, Schopenhauer, Kant, Carlyle e Emerson, para citar apenas as influências mais explícitas.

Ora, a edição de Manuela Parreira da Silva dá justamente visibilidade a todos esses tópicos, agrupando a produção de Mora – contabilizada num total de 195 fragmentos – em onze secções “sendo sete delas correspondentes a outras tantas obras com títulos previstos por Pessoa” (p. 29), a saber: “O Regresso dos Deuses”, “Prolegómenos a uma reformação do Paganismo”; “Prolegómenos a uma reformação do paganismo; Fundamentos do Paganismo”; “Dissertação a favor da Alemanha, Introdução ao estudo da metafísica”; “Ensaio sobre a Disciplina”; “Dissertação sobre o Artificialismo”.

As restantes quatro secções “incluem os fragmentos destinados a publicações cujo título não é claramente explicitado” (p. 29), como, por exemplo, alguns textos preparatório para prefácios à obra caeiriana. Finalmente, existe um “Apêndice” que inclui quatro fragmentos redigidos presumivelmente por Pessoa, com a indicação de serem respostas ou réplicas a Mora, dois textos com referência às obras morianas e ainda uma selecção dos principais planos e projectos editoriais relacionados com trabalhos de António Mora.

Observando de perto a estrutura do volume assim descrita, destaca-se imediatamente uma diferença nítida em relação à estrutura das edições anteriores e, nomeadamente, em relação ao trabalho editorial com o qual Parreira da Silva permanece mais “em diálogo” e mais em oposição: a já referida edição das *Obras* de Mora organizada por Luís Filipe Bragança Teixeira. Como as vinte e duas páginas da introdução bem esclarecem, contrariamente à abordagem de Teixeira, que optou por reposicionar fragmentos pertencentes a determinadas obras, deslocando-os para outros projectos, era preciso seguir critérios filológicos e hermenêuticos mais cautelosos para a fixação, inclusão e sobretudo exclusão de fragmentos. Parreira da Silva optou por redefinir o *corpus* moriano a partir de um entendimento mais alargado da função de António Mora no seio do universo heteronímico e tendo em consideração as frequentes hesitações de Pessoa em termos de atribuição autoral (paradigmática, neste sentido, é a história da génese de *O Regresso dos Deuses*). Além disso, Parreira da Silva assumiu a necessidade de organizar os fragmentos de obras idealizadas e só parcialmente concretizadas, sem deixar de reconhecer que a consequência dessa organização seria “ficar, muitas vezes, no domínio das conjecturas” (p. 23). O seu objectivo declarado consiste em “encontrar uma sequência lógica para a apresentação dos textos” (p. 24) e “assumir a fatal incompletude das obras” (p. 24), propondo “textos não definitivos de obras não definitivas” (p. 24). Esses textos terão sido escritos entre 1914 e o início da década de 1930, mas com um arco de produção mais marcado entre 1914 e 1918 (p. 27).

Para finalizar, e passando a uma consideração mais “técnica” do volume, sou da opinião que, para além do índice topográfico final – uma novidade significativa para a colecção pessoana da Assírio & Alvim –, a inclusão um índice onomástico teria também constituído uma ferramenta muito útil para o leitor. No entanto, a sua ausência não diminui, em absoluto, o valor de um empreendimento editorial que tem o mérito indiscutível de trazer relevantes melhorias (embora não definitivas) às tarefas de decifração e atribuição de determinados textos, sugerindo oportunas soluções para segmentos obscuros e questões deixadas em aberto em edições anteriores.