

FERNANDO PESSOA
OU
A CONSCIÊNCIA DO IMPOSSÍVEL

Armando Mendes Reis

Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses

Versão corrigida

Janeiro, 2026

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Pedro Sepúlveda.

Dedicatória

À Sofia, ao Igor e à Sílvia

Agradecimentos

Gostaria de expressar a minha gratidão ao orientador desta tese, o Professor Doutor Pedro Sepúlveda, pela sua confiança, pelo permanente questionamento, que foi fundamental para amadurecer conceitos, para repensar estratégias e ponderar alternativas. O seu contributo, evidenciado na forma generosa com que sempre se mostrou disponível, nas leituras sugeridas e nos debates que pudemos estabelecer sobre diversos assuntos, foi essencial.

Aos meus professores, deixo um especial agradecimento pelo papel decisivo que desempenharam na minha formação e por terem feito despertar a minha curiosidade sobre a literatura. Agradeço ao Professor Doutor Carlos Reis por me ter apresentado Fernando Pessoa de forma tão singular. Agradeço ao Professor Doutor José Cardoso Bernardes pela sua generosidade e amabilidade nas aulas de literatura e pela dedicatória que me deixou. Agradeço à Professora Doutora Golgona Anghel pela sua disponibilidade e gentileza.

Ao Professor Doutor Nono Amado e ao Professor Doutor Humberto Brito pelas suas questões e sugestões pertinentes que permitiram ajustar alguns aspetos desta tese.

Gostava de deixar um agradecimento especial à Fundação Calouste Gulbenkian pela criação da sua biblioteca itinerante que me proporcionou o primeiro contacto com a literatura.

Agradeço aos familiares e amigos pelo apoio constante, de forma generosa e abnegada, na minha jornada académica.

Fernando Pessoa ou a Consciência do Impossível

Armando Mendes Reis

Resumo: Esta tese tem como ponto de partida o poema *Autopsicografia* de Fernando Pessoa. Na primeira parte deste trabalho, demonstramos que as figuras literárias iniciais criadas pelo autor são fundamentais na evolução da concepção pessoana da realidade. A segunda parte dedica-se à leitura do poema *Autopsicografia* como uma visão estética e filosófica de Pessoa sobre a transposição do real para a poesia. Na terceira parte, explora-se a dicotomia entre realidade e sonho no pensamento do poeta, com enfoque especial na leitura do *Livro do Desassossego*. Conclui-se que as figuras literárias iniciais são decisivas na evolução do pensamento pessoano, reconhecendo o papel determinante de *Autopsicografia* na forma como o poeta concebe a criação poética e evidenciando-se a impossibilidade pessoana de conciliar realidade e sonho.

Palavras-chave: Fernando Pessoa, *Autopsicografia*, *Livro do Desassossego*, realidade, sonho, heteronímia, impossibilidade

Abstract: This thesis took as its starting point Fernando Pessoa's poem *Autopsychography*. In the first part of this study, we demonstrate that the initial literary figures created by the author are fundamental to the evolution of Pessoa's conception of reality. The second part is devoted to an interpretation of *Autopsychography* as an aesthetic and philosophical vision through which Pessoa articulates the transposition of reality into poetry. The third part explores the dichotomy between reality and dream in the poet's thought, with particular emphasis on a reading of *The Book of Disquiet*. The conclusion reached is that Pessoa's early literary figures play a decisive role in the development of his philosophical outlook, underscoring the determining influence of *Autopsychography* on his conception of poetic creation, while also highlighting Pessoa's inability to reconcile reality and dream.

Keywords: Fernando Pessoa, *Autopsychography*, *The Book of Disquiet*, reality, dream, heteronymy, impossibility

Índice

Introdução -----	7
Capítulo I - Charles Robert Anon, Alexander Search & C. ^a -----	10
I.1. Charles Robert Anon - E se tudo tivesse começado muito antes? -----	11
I.2. Alexander Search - A vertigem do espelho. -----	16
I.3. Charles Robert Anon, Alexander Search & C. ^a - Faustino Antunes e A. Moreira. -----	20
Capítulo II - <i>Autopsicografia</i> – O princípio da desmaterialização do Ser-----	24
Capítulo III – O <i>Livro do Desassossego</i> ou o desejo utópico de viver no sonho-----	45
III.1 O caminho para o sonho e a poesia-----	47
III.2. O sonho e o <i>Livro do Desassossego</i> -----	56
Conclusão -----	77
Bibliografia Citada -----	79

Introdução

O poema *Autopsicografia*, de Fernando Pessoa, publicado em 1932 na revista *Presença*, marca, se assim se pode dizer, um momento decisivo em toda a obra do autor, podendo ser considerado a sua arte poética. A ideia de que o poeta parte do real para construir uma obra de arte através de um fingimento poético remete-nos para um novo nível de abstração no que respeita à criação poética. O leitor não acede à dor que o poeta tem ou teve, mas a uma outra dor concetual, não real, mas que encontra eco na experiência de dor que o leitor já possuiu no seu inconsciente. Trata-se de um mecanismo de desmaterialização e consequente materialização da realidade através da sugestão de uma realidade diferente.

Assim, o estímulo inicial, a dor que sente ou já sentiu, aquela que conhece, vai ser transformado, pela racionalização, numa dor inexistente que, por viver num plano fora da realidade como a conhecemos, é completamente díspar da dor real que lhe deu origem. Dito de outra forma, a dor que o poeta vai fazer transparecer no poema não tem qualquer semelhança na natureza ou na substância com a dor que serviu de estímulo precursor, que desencadeou a criação do poema.

Ao estabelecer estes diversos estádios da *dor* como estímulo, *dor* racionalizada e *dor* transposta para o poema, Pessoa entreabriu o conceito da existência de um mundo paralelo ao mundo real, onde o poeta transforma o estímulo num significante diferente da palavra que surge no poema, por ter sofrido essa transformação racional.

Ora, sempre que o poeta tem a ideia de um poema, sem se dar conta e de forma inconsciente, inicia este mesmo processo. Segundo o modelo proposto pelo poema, é imprescindível que o estímulo precursor seja transformado e isso só acontece nesse mundo paralelo. Essa necessidade prende-se, por um lado, com o carácter subjetivo que vai adquirir a palavra; por outro lado, sem essa transfiguração, o leitor não conseguiria aceder ao significado encerrado naquele significante.

Esta constatação levou Pessoa a uma conclusão radical sobre o poder que assiste ao poeta enquanto criador. A transformação de um estímulo em poesia depende, quase exclusivamente, dessa passagem do estímulo pelo mundo paralelo para que ganhe uma significação que não tinha inicialmente. Tudo se passa sem que o poeta possa ter uma intervenção consciente sobre o que, de facto, escreve. Na verdade, o poeta pode rasurar as palavras que escreveu e substituí-las por outras. Contudo, essas outras advêm do mesmo lugar onde encontrou as primeiras. Dizendo de outra forma, o poeta dispõe de um número extenso de possibilidades nesse mundo paralelo. Contudo, ele só tem o poder de escolher a que mais se adequa aos seus objetivos para o poema. Ele não pode alterar essas possibilidades.

Pessoa pressentiu essa realidade. Quer no poema *Autopsicografia*, quer no ensaio *O Homem de Porlock*, de 1934, e especialmente neste último, Pessoa assume a existência de um “Outro Mundo de nós mesmos” (Pessoa, 2017e).

A ligação entre *Autopsicografia* e *O Homem de Porlock* parece evidente. Se no poema o poeta já tem consciência do processo de racionalização do real, é no ensaio que Pessoa assume que essa racionalização só acontece num estado de não consciência, num estado de sonho, mesmo que se esteja acordado. Acresce a isso que “«o estranho» – que é nós” (ibidem) o impede de fazer uma transcrição fiel de tudo o que viu no sonho.

Diz-nos Pessoa, que “do que poderia ter sido, fica só o que é; - do poema, ou dos *opera omnia*, só o princípio e o fim de qualquer coisa perdida – *dissecta membra* que, como diz Carlyle, é o que fica de qualquer poeta, ou de qualquer homem” (ibidem).

Ora, se atendermos às pretensões de Pessoa, que ansiava provar, “em termos lógicos, que o destino dele era tornar-se perenemente famoso, ainda que apenas na vida depois da morte” (Zenith, 2022, p. 823), a ideia de ser apenas o princípio e o fim de algo seria um pouco inconcebível. A ideia de que ele, como poeta, estava limitado pelo «estranho» que vive em cada um de nós a produzir, apenas, *disiecti membra poetae*, expressão de Horácio (Sátiras, I, iv, 62) que remete para fragmentos de uma obra literária não organizada de forma coerente, coloca-o num paradoxo de existência. É que, na verdade, Pessoa pressente que o que está em causa não se prende, apenas, com fragmentos de uma obra literária não organizada. A realidade que atinge o poeta é a sua incapacidade de viver no mundo paralelo onde reside o belo. Ou seja, já não se trata do conjunto dos seus poemas quando falamos numa obra fragmentada, mas da própria fragmentação que existe entre o mundo onde reside o Belo, o mundo onde reside a Verdade, e a realidade que transparece nos poemas. Por mais que Pessoa tente, ele não consegue ser pleno quando escreve, é limitado por ser humano. Em especial, o poeta sente-se limitado pelos sentidos que não lhe permitem um conhecimento verdadeiro, no sentido de conhecimento pleno.

O paradoxo do conhecer e do não-conhecer, do Ser e do Não-Ser leva-o a percorrer o caminho da inconsciência em oposição ao da consciência, do sonho por contraponto à realidade. O desejo parece claro: “pudéssemos nós ser crianças, para não ter quem nos visitasse, nem visitantes que nos sentíssemos obrigados a atender! Mas não queremos fazer esperar quem não existe (...)” (Pessoa, 2017e). Ora, o desejo de ser como criança, que não tem compromissos sociais, é um desejo pueril, de facto, dado que não podemos fugir de nós mesmos. Esta vontade reflete a nossa incapacidade de transpor para o real todo um “Outro Mundo” paralelo, um mundo diferente, de Verdade, a completude.

Tal como no poema *Autopsicografia*, onde o poeta parece resignar-se à impossibilidade, também em *O Homem de Porlock* essa inevitabilidade parece patente. Se, no primeiro caso, nos diz que “E assim nas calhas da roda /Gira a entreter a razão” (Pessoa, 2017a), o “comboio de corda”, o coração como símbolo máximo das emoções, porque a razão, não podendo abarcar a totalidade, a racionalidade completa dessa dor, é parcial, também, no segundo caso, ele percebe que “o que fica de qualquer poeta, ou de qualquer homem” (Pessoa, 2017e) é um conjunto de obras incompletas, parcelares de um todo que só existe nesse “Outro Mundo”.

Nos últimos anos da sua vida, Pessoa vai confrontar-se com essa realidade de uma forma, poderemos afirmar, dolorosa. Na verdade, em poemas como *Gato que brincas na rua*, em *O Andaime* ou, ainda, no poema *Isto*, como veremos na segunda parte desta tese, parece haver uma alusão a essa realidade onde reside a plenitude da poesia e à qual ele não acede de forma consciente.

Contudo, será que essa preocupação revelada por Pessoa nestes e noutros poemas, se manifestou só neste período? Será esta constatação de impotência uma questão que surge só na parte final da sua vida?

Começaremos, numa primeira parte deste trabalho, por tentar provar que a problemática da perceção das coisas, sejam elas do domínio da realidade material ou das ideias, já está presente nos escritos, e também nos interesses dos seus pré-heterónimos, nomeadamente em Charles Robert Anon, Alexander Search ou A. Moreira & Faustino Antunes, entre outros.

Os pré-heterónimos, porque figuras iniciais, surgem, assim, como que imbuídos de uma personalidade que os aproxima do ortónimo. Desta forma, os sentimentos e as experiências filosóficas, poéticas e vivenciais são comuns às do próprio Pessoa. Tornam-se, desta forma, testemunhos fiéis de um pensamento racional embrionário que será desenvolvido mais tarde.

Por último, iremos centrar-nos na análise do *Livro de Desassossego*. O livro torna-se uma espécie de mapa que espelha estas vivências por um período de tempo considerável. O facto de ter começado a ser escrito por Pessoa, a que se seguiu Vicente Guedes e, depois de um interregno, Bernardo Soares, só por si, levanta questões pertinentes no que à perceção das coisas diz respeito. Depois, procurando analisar a dicotomia real e irreal, consciente e inconsciente, realidade e sonho, procuraremos inferir este paradoxo de vida em que se foi tornando a existência de Fernando Pessoa.

Capítulo I – Charles Robert Anon, Alexander Search & C.^a e a problemática do questionamento da realidade.

Com o título de *Filosofia e Heteronímia*, é publicado, em novembro de 2023, um conjunto de textos que “mostram que Pessoa, na sua produção textual, ao mesmo tempo que constrói filosofia, se desdobra (...) noutras personalidades que pensam, produzem e assinam importantes reflexões filosóficas” (Ribeiro, 2023).

Assim, a partir dos textos filosóficos, fragmentos de textos e diversas listas de Fernando Pessoa, devidamente classificados em envelopes filosóficos no espólio do poeta, à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal [BNP/E3], os investigadores encontraram elementos que comprovam o interesse de Pessoa pelos temas filosóficos, bem como atestam o vasto conhecimento do poeta sobre o assunto.

No decorrer destas investigações, surgiram os cadernos de dois pouco conhecidos eus pessoanos, que dão pelo nome de Charles Robert Anon e Alexander Search. Ora, estas duas personalidades apresentam várias particularidades que as tornam singulares no contexto dos pré-heterónimos e heterónimos propriamente ditos de Fernando Pessoa.

Desde logo, os dois escrevem em língua inglesa. Não sendo inusitada, a preferência pela língua inglesa poderá advir do facto de estes partilharem a vida do poeta na África do Sul. Por outro lado, a criação destas duas personalidades é sequencial. Primeiro surgiu Anon, no final da adolescência do poeta, a que se lhe seguiu Search, quando Pessoa era já um jovem adulto. Posteriormente, Search passou a assinar textos que já tinham sido assinado por Anon.

A relação entre os dois é de tal forma umbilical que no final do poema inglês *Elegy* [BNP/E3, 78B – 53r], depois da assinatura de C. R. Anon, surge a inscrição latina “id est Alexander Search”.

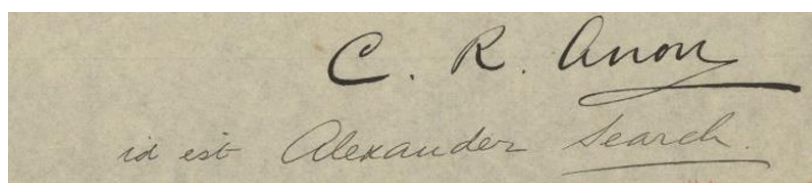


Figura 1 Fac-simile da justaposição de assinaturas em *Elegy*.

Ora, além da estreita ligação que existe entre Charles Robert Anon e Alexander Search, este exemplo das duas assinaturas justapostas acompanhadas pela indicação de que *ele* (C. R. Anon) é (Alexander Search) também mostra que Pessoa pretende deixar bem vincada essa relação entre os dois (cf. Ribeiro & Souza, 2023b).

I.1. Charles Robert Anon — E se tudo tivesse começado muito antes?

Na verdade, “Pessoa foi criando, desde a sua infância, personagens com quem dialogava e em nome das quais escrevia” (Freire, 2017). É desta forma que a investigadora nos introduz o surgimento de Charles Robert Anon. Contudo, ao invés de considerar que este seja uma personalidade de “importância menor no conjunto da obra pessoana” (ibidem), acredito que Anon e outros foram decisivos para enformar os futuros heterónimos.

Ora, de facto, estes pré-heterónimos surgem com diversas funções na vida de Fernando Pessoa. Desde logo, era uma forma de se corresponder com os interlocutores com quem Pessoa queria interagir, sem prescindir do seu anonimato. Chamar-lhes-íamos de verdadeiros testas-de-ferro no *negotium* que se tornou a vida de Pessoa. O poeta intervinha através dos seus inúmeros *eus* em diversas situações, quer para responder a algum crítico em abono do nome de Fernando Pessoa, quer até para fazer encomendas de produtos ou equipamentos de que precisava. Ou seja, quando Anon se mostrou como possível colaborador do jornal *Natal Mercury*, com uma sátira em defesa de Pessoa numa polémica entre este e um professor, sob o nome de “Anonymous”» (ibidem), a personalidade criada por Pessoa revela-se uma extensão do pensamento do seu criador, segue o seu raciocínio e a sua argumentação. Na verdade, seria impossível, mesmo que quiséssemos, distinguir Anon de Search ou do próprio Pessoa através dos seus textos. Ao defender os mesmos factos que o seu criador, ao experimentar as mesmas vivências quando faz encomendas em nome do poeta, por exemplo, o pré-heterónimo surge como uma parte do seu criador. E essa parte corresponde não só aos escritos, mas também à própria vivência do poeta.

Na verdade, Chevalier de Pas, Merrick, Anon e Search, assim como os que os antecedem e os que se lhe seguem, parecem corresponder a um caminho no desdobramento em personalidades.

Assim, foi também neste contexto, e já com Anon (pode até ter sido antes, dado o desconhecimento que subsiste sobre estes pré-heterónimos), que surgiram em Pessoa, ou, neste caso, num dos seus pré-heterónimos, as primeiras concetualizações conhecidas acerca da *Identidade do Ser e do Não-Ser* (Pessoa, 2023a, p.47) ou da *Teoria da Percepção* (Pessoa, 2023a, p. 49).

A julgar pela data de criação deste heterónimo, possivelmente criado a 16 de junho de 1904, Pessoa teria dezasseis anos. Ou seja, através de Anon, Pessoa questiona-se sobre a forma como percecionamos as coisas em plena adolescência.

Vejamos em que consiste a teoria da percepção [BNP/E3, 25 – 58^r] postulada por Anon.

Consideremos, digamos, a minha percepção de uma mesa, e tentemos descobrir qual é o processo de meu pensamento na percepção. Descobrimos que essas são ações da nossa mente:

Eu sei, previamente, o que é uma mesa; essa ideia está em mim, enraizada.

Quando vejo essa coisa diante de mim, a minha concepção de uma mesa passa de mim para o objecto, que é semelhante, de uma forma geral, a ele. O meu pensamento volta a mim trazendo consigo uma ideia particularizada de uma mesa – a mesa que vejo diante de mim. Assim, o pensamento, depois de passar pelo objecto, liga o objecto a si mesmo como uma particularização do pensamento.

(Pessoa, 2023a, p. 49).

A ideia primordial desta percepção centra-se na atuação do pensamento na aquisição e construção da realidade. Começa, de início, por definir que a concepção de uma mesa passa do sujeito para o objeto. Na verdade, o sujeito só pode identificar aquele objeto como sendo uma mesa porque já tem gravado no seu pensamento o conceito do objeto mesa. Aquele objeto que está na frente dele tem as características genéricas que definem o objeto mesa. E que correspondem à sua concepção de uma mesa. Por outras palavras, os objetos têm, por definição, um conjunto de características gerais que permitem identificá-los e distinguir esse objeto de todos os outros. Essas características são tão gerais que, depois de inscritas no nosso pensamento, logo que são descortinadas pelo pensamento, permitem passar essa nossa concepção prévia para o objeto, de forma a permitir que o identifiquemos como tal.

O movimento seguinte é o retorno do pensamento do objeto para o sujeito. Esse retorno, além de permitir comprovar as generalidades do objeto (mesa), traz consigo a ideia particularizada daquele objeto específico, por exemplo, a cor ou o tamanho. Assim, como diz Anon, “o pensamento, depois de passar pelo objecto, liga o objecto a si mesmo”. Permite distinguir este objeto específico de todos os outros que têm as mesmas características gerais, pelas suas particularidades.

Ora, essa interpretação do objeto é, então, realizada ao nível do pensamento. É o pensamento que, em primeiro lugar, identifica o objeto geral e, depois, é o mesmo pensamento que identifica as particularidades desse objeto.

Contudo, é na ação de ligar o objeto a si mesmo que reside a maior novidade do pensamento de Anon. Ao usar o pensamento para ligar o objeto geral ao particular, o sujeito usa o pensamento para, entre outras coisas, mostrar a sua percepção subjetiva do objeto (mesa). A mesa pode ser alta ou

baixa, branca ou azul, mas a definição dessas características, se não forem mensuráveis de forma objetiva, implicam uma percepção apenas pessoal.

Aqui chegados, importa referir que esta forma de perceber a realidade em tudo se assemelha à filosofia platónica e à concetualização do *mito da caverna*, do *mundo das sombras* e do *mundo das ideias*¹. Esta conceção parece embicar numa conceção posterior, veiculada nomeadamente por Mora e Reis, a que já aludimos, que remete para uma visão mais aristotélica no que à percepção das coisas diz respeito. Contudo, consintamos ser guiados, por agora, pela visão do jovem Pessoa na forma do seu alter ego.

Nesta sequência de ideias, há um outro documento de Anon que se detém sobre as ideias da conceção do objeto e da sensação dele. O documento encontra-se inscrito no “caderno” Nº I.1 – Charles Robert Anon [BNP/E3, 13A – Capa-20]. Vale a pena tê-lo presente².

Tomemos agora a hipótese de o objeto ser inteiramente diferente da nossa concepção e da nossa sensação dele. Então, uma vez que o sistema nervoso é o nosso meio de conhecer um objeto, e uma vez que este sistema nervoso é ele próprio um objeto, pois é algo a ser conhecido, “du connaissable”, como diz M. Binet. \ (para usar a expressão do senhor Binet.\ É claro então que se o objeto externo é uma ilusão, o sistema nervoso também é uma ilusão, visto que é da mesma ordem, visto que é algo também extenso, tendo uma certa forma, [uma certa cor], um certo peso; uma vez que estas coisas são assim, é evidente que oferecer o sistema nervoso como explicação (condição) da sensação é explicar uma ilusão por outra ilusão, o que significa não dar explicação alguma. Somos levados inteiramente para a região do |o| noumena e a única coisa que nos resta é a sensação – sensação enquanto sentimento, não sensação enquanto coisa sentida, consciência, não o seu objeto. E nesta conclusão podemos estar mais próximos da verdade; no entanto, estamos nos afastando do objeto da nossa discussão, que não é a verdadeira realidade, mas a ideia de causa neste mundo, onde esta é a realidade ou a aparência.

(Pessoa, 2023e, p. 19).

-
- 1 Na verdade, Pessoa, através de Mora, contestou esta teoria platónica de um mundo transcendente, ao privilegiar uma visão marcadamente aristotélica. Pode bem tratar-se de uma evolução natural de pensamento (António Mora surge pela primeira vez entre 1907 e 1910 num conjunto de textos intitulado de *Contos intellectuaes*, curiosamente, junto a Alexander Search), contudo, poder-se-á ver Mora como uma forma de diálogo filosófico muitas vezes ensaiado por Pessoa, recorrendo a posições semelhantes ou diametralmente opostas entre os pensamentos dos diferentes heterónimos. Dizendo isto, um dos objetivos de Mora foi contestar uma das bases fulcrais do cristianismo, dado que este se apropriou da ideia do transcendente introduzida por Platão. A noção pouco objetiva de um Mundo das Ideias entra cientificamente em confronto com a ideia objetiva de Aristóteles da mimese da Natureza.
 - 2 Sempre que possível, optámos por traduções dos originais ingleses que já estivessem estabelecidas e que se encontram na bibliografia citada. Quando isso não foi possível, optámos por uma tradução livre feita pelo autor.

Ora, neste fragmento, Anon põe a hipótese de o objeto ser diferente da nossa concepção e da nossa sensação dele. Começa, então, por pôr em causa a capacidade de percepção do nosso sistema nervoso – mas também de sentidos como a visão ou o tato – para depois concluir que, sendo o sistema nervoso ele próprio um objeto, por ser algo passível de ser conhecido, também ele é uma ilusão.

Como resultado deste raciocínio, Anon conclui que o que sobra da percepção do objeto é apenas a sensação que temos dele.

A dicotomia entre *númeno* (nooúmenon) e *fenómeno* (phainômenon) é, então, a mesma dicotomia que existe entre essência ou realidade superior, já defendida por Platão na Teoria das Ideias, e o conhecimento que advém dos sentidos. Uma definição análoga será inscrita na filosofia Kantiana, distinguindo a coisa como ela é em si mesma da coisa que nos é acessível através dos sentidos. A realidade que nos chega através dos sentidos não corresponde, assim, à verdade das coisas, mas remete, antes, para ideia de causa. Esta é-nos imposta pela mente para explicar os eventos que chegam até nós pelos sentidos. Esta realidade afasta-nos do objeto inicial.

Neste mesmo sentido encontramos o texto de Anon acerca dos limites da ciência [BNP/E3, 28 – 99v].

Sobre os limites da ciência.

A investigação empírica não pode levar a nada, pois se baseia numa ilusão — numa ilusão coerente, mas ainda assim numa ilusão. Quando digo que não pode levar a nada, quero dizer que não pode ser a base de um sistema filosófico.

(Pessoa, 2023h).

Ora, se a investigação empírica não pode levar a nada, porque se baseia numa ilusão, então, o conhecimento é impossível. Se até este ponto Anon se debatia com a questão da percepção das coisas que lhe eram próximas, por assim dizer, porque se restringiam ao seu modo particular de perceber, ao questionar a validade da ciência para aceder a este conhecimento, defende a universalidade deste caráter incognoscível da realidade.

Ora, em resumo, depois de começar por afirmar, na sua *Teoria da percepção*, que é através do pensamento que adquirimos a percepção dos objetos, associando características gerais às características específicas de cada um, no segundo texto, Charles Anon remete-nos para a diferença entre a concepção e a sensação do objeto, em que a concepção é apenas ilusória e o que resta é a sensação.

Com pouco mais de dezasseis anos, Pessoa questiona-se, assim, sobre a verdade do real. Começa a questionar a verdade das coisas no nosso mundo e a conceção que temos delas. A conceção das coisas é sempre imperfeita porque nos escapa a sua essência. Apenas conseguimos aceder a uma ilusão, a uma imperfeição. Retomando, portanto, a ideia platónica, Pessoa sente que tudo o que vê mais não é do que uma sensação do que é visto. E ele especifica que se trata de “sensação enquanto sentimento” (ibidem) e não enquanto coisa sentida, consciência e não o seu objeto. E esta precisão é fundamental, na medida em que a consciência de um objeto nos distancia desse objeto. A questão da consciência será outro aspeto importante que iremos explorar mais adiante neste trabalho.

Daqui até ao fingimento poético vai só um passo. Senão, vejamos. Sabendo que a realidade não passa de sensação da verdade, então, é fácil fingir as sensações porque estas são, por natureza, subjetivas. Em plena adolescência, Pessoa começava a definir que aquilo que escreve não corresponde ao real. É, antes, a sua forma de sentir as coisas. Daí ser possível que o leitor possa sentir aquilo que o poeta escreveu, embora não o que ele sente, porque aquilo que escreve remete para o mundo das sensações, – e não da verdade ou essência das coisas, onde se tornam inacessíveis –, e as sensações são sempre pessoais. Contudo, a dor que o leitor sente será sempre diferente das duas dores do poeta porque é só do leitor, é subjetiva.

Esta ideia foi-se cristalizando em Fernando Pessoa. Aqui germinava uma questão que sempre iria acompanhar o poeta: como chegar à verdade? Como passar da ilusão à essência das coisas? Como derrubar a ponte necessária entre o real ilusório e a verdade que existe para além da consciência das coisas?

Nesse sentido, o pré-heterónimo Charles Robert Anon é de uma importância vital. É a primeira vez, pelo que se sabe até agora, que Pessoa se dá conta de como se processa a perceção da realidade.

Ainda sobre a consciência, o tema era um dos que motivavam a pesquisa cuidada por parte de Pessoa. Na verdade, o poeta procurava informar-se sobre vários assuntos do seu interesse e, por esse motivo, é importante analisar os livros da sua biblioteca particular. Na verdade, num dos livros que, a julgar pelo conjunto de notas e sublinhados que Pessoa fez, terá tido alguma importância para ele – *Os Neurasthenicos*, de José Lacerda, com prefácio de Sousa Martins –, o poeta deixou a nota de “excellent” no seguinte texto do prefácio:

Para evitar confusões, importa distinguir já duas distintas consciências: a do e a no cérebro; a regional e a individual; a que ele de si próprio tem, como de si própria a tem a medula, e a que ele tem da personalidade ou, mais genericamente, da individualidade de que faz parte.

(Lacerda, 1895, p. XXVI).

É de salientar que este livro é identificado por Pessoa como pertencendo a Alexander Search. Ou seja, a questão da diferenciação entre consciência e objeto, que nos surgia no texto de Anon, é matéria de pesquisa e de interesse por parte de Search. Neste caso, Fernando Pessoa, na figura do seu alter-ego Alexander Search, inscreveu a palavra “excellent” neste exerto.

Aqui chegados, é importante referir que, na história da heteronímia de Pessoa, Alexander Search corresponde a uma sequência tríplice de pré-heterónimos, iniciada com David Merrick, a que se seguiu Anon. Um dos aspetos mais flagrantes dessa sequência é o surgimento das assinaturas de Anon e de Search apostos no mesmo documento. O pensamento destes revela, pois, uma continuidade. E, como já vimos, surge como um reflexo do próprio Pessoa.

I.2. Alexander Search – A vertigem do espelho.

Ora, Alexander Search parece ser o pré-heterónimo mais completo do conjunto. Pela quantidade de poemas e outros textos que lhe são atribuídos, ainda que não publicados, mas também pelo facto de ter *nascido* precisamente no mesmo dia e local em que nasceu o próprio Pessoa, pode atribuir-se-lhe, por si só, a categoria de alter-ego do poeta. A este propósito, fica-nos a ficha bibliográfica de Search, que surge no primeiro capítulo do projeto *The Transformation Book*:

Alexander Search

Nascido a 13 de Junho de 1888, em Lisboa.

Tarefa: tudo o que não provém dos outros três.

(Pessoa, 2023f).

(Os outros três pré-heterónimos a que se refere são Pantaleão, Jean Seul de Méluret e Charles James Search, irmão de Alexander).

Ora, sendo o pré-heterónimo mais prolífico, poderíamos olhar a sua escrita por diferentes ângulos. Desde a sua poesia, até aos seus escritos filosóficos, entre outros assuntos, quer nos debruçássemos sobre esta ou aquela temática, teríamos, decerto, uma panóplia de possibilidades de exploração de sentidos e de assuntos para investigar. Contudo, e dado que o objeto deste trabalho se centra na capacidade de perceção das coisas e, outrossim, na transformação da perceção das coisas em poesia, escolheremos textos de carácter filosófico onde este assunto nos surge de forma mais ou menos intrincada.

Assim, começamos com o apontamento filosófico curioso sobre as suas prolíferas teorias [BNP/E3, 15B³ – 12^r].

Milhares de teorias, grotescas, extraordinárias, profundas, sobre o mundo, sobre o homem, sobre todos os problemas que pertencem à metafísica atravessaram o meu espírito. Tive em mim milhares de filosofias das quais – como se fossem reais – nem mesmo duas concordariam. Todas as ideias que tive, se tivessem sido escritas, teriam sido um grande investimento na posteridade; mas, devido ao carácter muito peculiar do meu espírito, mal a teoria, a ideia me surgia logo desapareceria, e imediatamente depois de ter desejado ardentemente sentir isso, não me lembrava de nada – absolutamente de nada do que poderia ter existido. Assim a memória, como todas as minhas outras faculdades, predispunha-me a viver num sonho.

(Pessoa, 2023a).

Neste fragmento, para além da assunção de um lugar na posteridade devido às múltiplas ideias que teve, Search fala-nos de uma particularidade do seu espírito que faz com que “mal a teoria, a ideia (...) [lhe] surgia logo desapareceria, e imediatamente depois de ter desejado ardentemente sentir isso, não (...) [se] lembrava de mais nada (...)” (ibidem).

Ou seja, Alexander Search começa por lamentar-se de que a teoria, a ideia é algo que o espírito não consegue plenamente fixar. Na verdade, fica a dúvida se o surgimento da ideia foi o facto de *ter desejado ardentemente* sentir aquilo (a ideia) ou se este desejo é posterior à ideia. Contudo, o que fica é que, pouco depois de ter a teoria ou ideia, deixa de se lembrar dela. E essa constatação leva-o a considerar que a memória, mas também todas as outras faculdades, o dispõem a viver num sonho.

Ora, todo este fragmento, e em especial a última frase, é demonstrativo de como Fernando Pessoa encara a realidade e perceciona as coisas.

Antes de mais, o esquecimento, que é uma característica comum à maioria dos seres humanos, em Search deve-se a um carácter muito peculiar do seu espírito. E, como consequência desse esquecimento, as múltiplas teorias e ideias que poderiam catapultá-lo para a posteridade não são escritas. A ideia de Heróstrato e das condições para atingir a “celebridade póstuma” (Zenith, 2017a), que irão surgir de forma mais explícita neste ensaio datável da década de 1930, fazem aqui a sua aparição precoce. O jovem Pessoa, desde cedo, parece perspetivar a fama futura.

Porém, há outros aspetos que se revelam particularmente importantes no contexto deste trabalho. A memória predispunha-o a viver num sonho. Predispor é antecipadamente adquirir sentimentos, neste caso, em relação a viver num sonho. Ou seja, é como se a memória, mas também

todas as outras faculdades, não fossem fiáveis por si só. Não bastassem para viver no mundo real por serem falíveis. E, assim sendo, Search, como Pessoa, parece disposto a viver num mundo fora desta realidade. Porque a essência das coisas não está no real, mas no sonho. Para além do mundo real, existe um mundo num outro plano onde reside o verdadeiro conhecimento.

Ainda que este fragmento tenha sido escrito numa idade tão precoce da vida do poeta, a ideia central de uma realidade alternativa vai acompanhar o poeta até ao fim. E vai ser mesmo o cavalo de batalha de Fernando Pessoa.

Há, contudo, outros textos de Alexander Search que vale a pena explorar nesta demanda sobre a conceção das coisas e a criação da poesia em Pessoa.

Vale a pena, por isso, reler um pequeno excerto do *Ensaio sobre a ideia de Causa* [BNP/E3, 15⁴ - 100^r].

(...) Temos toda a razão em dizer que se a mesma quantidade de calor pudesse ser aplicada à mesma barra de ferro, produziria sempre a mesma expansão. Mas, tanto quanto sabemos, o mesmo fato não se repete exatamente como era, nem há, cremos, duas coisas semelhantes em todo o universo. A barra de ferro que usamos não é a barra de ferro que usamos agora, terceira outra vez. A sua radioatividade é de facto infinitesimal; no entanto, ela existe e uma experiência não pode ser a mesma. A barra de ferro é a mesma e não é a mesma. "O ser não é nada", disse Heráclito, "e o devir é tudo."

(A certeza é matemática e não mais. Não há estabilidade nas coisas físicas. Não posso dividir uma coisa ao meio, devo cometer algum erro. Não há 2 coisas no mundo sendo iguais, é claro que eu não posso dividir uma coisa corretamente, que essas duas metades empíricas não podem ser iguais. Mas matematicamente tudo isso é possível e verdadeiro. É verdade que 4 é a metade de 8 e que uma metade 4 é sempre igual à outra metade 4.).

(Pessoa, 2023a).

Neste fragmento podemos, então, perceber que Search reflete sobre a impossibilidade de no universo haver duas coisas exatamente iguais. Na verdade, ainda que tenhamos uma mesma barra de ferro, a qual aplicaríamos a mesma quantidade de calor em experiências sucessivas, a cada experiência iríamos obter uma diferente expansão. Isto acontece porque a barra de ferro é a mesma e não é a mesma. Porque a cada experiência, a barra sofre uma modificação subtil, implicando, desta forma, um resultado diferente.

Desta argumentação resulta, pois, a impossibilidade da existência de duas coisas iguais em todo o universo. Há, contudo, uma exceção: a matemática. Nos números, 4 é metade de 8 e essa metade é igual a 4. E esta realidade não muda.

Este excerto encerra, pois, uma diferença essencial que vai condicionar a forma como Search e, por conseguinte, Pessoa, percecionam a realidade das coisas. Tudo é devir, dizia Heráclito. Esta ideia de movimento vai conduzir à ideia de não ser e de não ser real. *Mutatis mutandis*, a ideia conduz também à noção de que toda a realidade que nos chega através dos sentidos não é conhecimento verdadeiro, porque a verdade está na essência das coisas e não nas particularidades.

No mesmo sentido vai outro excerto de Search, onde também se refere à máxima de Heráclito "O ser não é nada (...) e o devir é tudo" (ibidem) [BNP/E3, 152 – 40r], se bem que, neste caso, pareça querer ir mais longe.

2 tipos de movimento.

Mudança da qualidade = alteração

Mudança de lugar = trasladação.

Se dissermos [que] tudo se move – de 1 destas formas, o outro movimento permanece fixo. Se Heráclito admite *ambos os movimentos*, então, nada é fixo, nem cor, nem som, etc. Ciência em reflexão sobre sensações.

(Pessoa, 2023g).

Neste caso, admite-se que nada é permanente ou constante no mundo real. Tudo vive em perfeito movimento. O que persiste é o devir. O não conhecimento advém, pois, da impossibilidade de fixar qualquer um dos pressupostos das coisas. Se fosse possível manter ou a qualidade ou o lugar das coisas, seria possível atingir o conhecimento. Os usos da visão, do tato ou do olfato, por exemplo, seriam suficientes para apreender o real. Porém, dada essa impossibilidade, “nada é fixo, nem cor, nem som, etc.” (ibidem).

Ao optar pela racionalização das ideias, como atestará mais tarde a sua *Autopsicografia*, (o que leva a que lhe sejam feitas acusações, como a que é feita por Régio, da excessiva intelectualização da poesia), o poeta procurava aceder ao plano concetual através do intelecto. Pretendia eliminar ou minorizar o uso dos sentidos na aquisição do conhecimento.

No entanto, é impossível prescindir dos sentidos no mundo real. Melhor, é impossível prescindir dos sentidos num estado de consciência. Daí, como já vimos, surge a frustração de Pessoa em perceber que não consegue, de forma consciente, aceder à essência das coisas. Daí a sua infelicidade e desilusão.

Desta forma, Alexander Search assume-se como uma imagem refletida num espelho de

Pessoa. Este pré-heterónimo prova, também, o questionamento que assolou Pessoa desde muito cedo. Questionamento que já tinha começado em Charles Robert Anon, porventura, até mais cedo, sobre a forma de apreender o real, a forma de aceder ao conhecimento das coisas, numa tentativa de agarrar essa essência das coisas na sua poesia.

Poderá a heteronímia ser, de forma consciente ou não, uma forma de afastamento do próprio Pessoa do real? Pretenderia, através deste subterfúgio, colocar-se num plano diferente do dos seus heterónimos? Ou, ao admitir que Caeiro era o seu mestre, assumirá Fernando Pessoa que Alberto Caeiro é o heterónimo que mais se aproxima dessa essência que tanto buscou? Apesar de pertinentes, estas e outras questões não são matéria para resolver neste trabalho.

I.3. Charles Robert Anon, Alexander Search & C.^a – Faustino Antunes e A. Moreira.

A forma como as coisas são percecionadas, como já vimos, foi uma preocupação precoce do jovem Fernando Pessoa. Através dos seus pré-heterónimos, Pessoa introduziu uma problemática que o irá acompanhar toda a vida, que é a de saber como se chega ao conhecimento.

Esta demanda abarca diversos aspetos do conhecimento. Além da perceção das coisas, a questão do ser e do não ser, a questão do geral e das particularidades, a questão da essência das coisas e a ilusão, a numerologia ou até a intuição como forma de conhecimento.

Por outro lado, a sua busca é bem visível nas leituras que fez e nos aspetos que sublinhava e anotava nessas leituras, mas também nos escritos produzidos, quer sejam de carácter filosófico, quer de um outro teor, em nome próprio ou em nome dos seus *eus*.

O ponto de partida foi a sua curiosidade pelo mundo; o ponto de chegada foi o poema *Autopsicografia*, uma súplica de anos de procura. Aí revela, pois, algumas das suas conclusões, bem como a sua frustração com a noção da impossibilidade de fugir aos sentidos.

Por último, poderemos antecipar mesmo uma espécie de desistência. E essa desistência não fica apenas demonstrada em *Autopsicografia*, mas também transparece em *O Homem de Porlock*, dois textos que, a meu ver, não podem ser vistos em separado, se pretendermos entender de forma mais próxima esta problemática.

Se, por um lado, *Autopsicografia* mostra o processo de racionalização do real para o transformar em poesia, *O Homem de Porlock* revela o desejo, melhor, a necessidade consciente de viver no sonho. E viver no sonho é chegar à essência das coisas. É, de forma liminar, conhecer o seu significado geral sem o recurso aos sentidos. Chegar onde *Autopsicografia* não conseguiu chegar. Ir mais além, de forma a superar a frustração do comboio de corda a quem só resta entreter a razão. Retomaremos a questão do sonho na terceira parte deste trabalho.

Este processo, pois, começou aqui. Eventualmente com Charles Robert Anon, possivelmente com outro pré-heterónimo ainda não estudado que lhe seja anterior. Mas o fio condutor parece

conduzir-nos por Anon, Search (não será despiciente o facto de ‘search’ significar ‘procura’) e seguirá por outros pré-heterónimos com produções menos expressivas. Eis-nos, então, desta feita, na companhia de Faustino Antunes e A. Moreira.

Se o primeiro ficou conhecido pelo pré-heterónimo que escreveu algumas cartas quando Pessoa vivia um período de condicionamento moral, do segundo apenas se conhece uma assinatura anteposta à do primeiro no chamado *Ensaio sobre a intuição*, pelo que iremos referir-nos, preferencialmente, ao primeiro.

Este documento é composto por quatro partes distintas. Apesar de Faustino ser português, tal como o jovem Pessoa, escreve em inglês, sendo citadas em seguida traduções dos textos para português, numa tradução nossa.

Comecemos pelo ensaio [BNP/E3, 14⁶ – 30^r].

Ensaio sobre a Intuição.

§ Outra noção muito estúpida que acho comum à maioria das pessoas é que o tacto (*tact*) e a intuição (*intuition*) são idênticos. Por outras palavras, é amplamente aceite que o poeta que cria, o comerciante e o diplomata que manobram, a mulher da sociedade que joga com os sentimentos dos homens, fazem uso da mesma faculdade. Um frenologista dir-vos-á que é a faculdade da natureza humana. O erro é desculpável, mas não deixa de ser um erro. Uma consideração mais minuciosa mostrar-nos-á a diferença. A faculdade criativa intuitiva do carácter (do poeta) é composta de imaginação e introspecção; um poeta é egoísta, constrói outros a partir de si mesmo. Falstaff é tão verdadeiramente Shakespeare quanto Perdita, Iago, Otelo, Desdémona são Shakespeare. As grandes mentes conhecem a humanidade através do conhecimento de si mesmas, enquanto mentes pequenas devem ter experiência para conhecer os homens.

(Pessoa, 2023a).

Faustino começa por assumir que há uma noção comum à maioria das pessoas que associam o significado de “tacto” ao de “intuição”. Podemos interpretar que a “tacto” também poderemos associar sinónimos como diplomacia ou habilidade. Já “intuição”, na aceção do autor, parece ter como sinónimas palavras como “imaginação” ou “introspecção”. Daí considerar errada a associação dos dois conceitos.

Assim, a intuição é a faculdade criadora do poeta. É através dela que o poeta consegue conjugar dois mundos diametralmente opostos: com a “imaginação” o poeta percorre o mundo exterior a si; com a “introspecção” o mundo interior. Para depois acrescentar que o poeta, como ser egoísta que é, constrói “outros a partir de si mesmo”. Ou seja, o poeta constrói, cria os personagens,

e, podemos nós acrescentar, a realidade das coisas, a partir dele mesmo. A única diferença é o facto de ele poder ser uma grande mente ou uma mente pequena.

Nesta aceção de Faustino Antunes, então, o poeta, primeiro, constrói uma realidade; segundo, ele serve-se do conhecimento de si mesmo ou da sua experiência. Dizendo de outra forma, o poeta não conhece a realidade das coisas, antes constrói uma realidade. O poeta vive centrado nele mesmo para construir outros. Usa a imaginação e a introspecção, que mais não é que observarmo-nos à luz das nossas experiências de vida e do nosso contexto, para criar essa realidade.

Mas, se o poeta constrói outros, cria-lhes o contexto, porque não pretende o poeta conhecer a realidade e falar do que conhece? Será que Faustino Antunes (Pessoa) desistiu de conhecer a realidade das coisas?, poderíamos perguntar.

A resposta surgirá na segunda parte do ensaio [BNP/E3, 14⁶ – 31⁷].

§ Considerando profundamente a existência, não podemos admitir senão que, fora o facto de que vivemos, quase nada pode ser conhecido. Nós nos vagueamos num tal labirinto que podemos ser dispensados de perguntar se existimos. Verdadeiro é que, quanto mais fundo for o pensamento, mais verdadeiras parecerão aquelas linhas de Shakespeare:

Somos uma matéria

De que são feitos os sonhos, e nossa pequena vida

Está imersa em sono.

Quanto mais fundo o pensamento for, mais os nossos corações serão dilacerados, pois a estranheza da vida é evidente. Somos seres de intuição, e se sabemos é porque sabemos que sabemos. Nem um milhão de Haeckels pode contestar isso.

A. Moreira.

Faustino Antunes.

Somos uma matéria.

(Pessoa, 2023i).

Ora, em 1907, este pré-heterónimo admite que “nada pode ser conhecido”. Sabemos que vivemos, mas vivemos num labirinto. Somos, de facto, “matéria / de que são feitos os sonhos”.

Este verso, de *A Tempestade* de Shakespeare (Ato IV, Cena 1), vem corroborar a ideia de que a existência humana é transitória e está destinada a acabar num sono profundo, que é a morte. E essa limitação do ser humano implica uma necessária limitação do conhecimento. O facto de estar sublinhada quer, certamente, atribuir um valor especial à expressão.

No entanto, o poeta assume-se como um ser de “intuição”. Como já vimos, a intuição tem uma dupla vertente, a imaginação e a introspecção, e, para Faustino, o conhecimento advém dessa faculdade dupla que permite espelhar na obra de arte o próprio autor. Ou seja, ao afirmar que “as grandes mentes conhecem a humanidade através do conhecimento de si mesmas” está a admitir que conhece a natureza humana apenas seguindo a máxima atribuída a Sócrates, e que estaria inscrita no Templo de Apolo, «conhece-te a ti mesmo». E o segundo texto termina com uma espécie de *argumentum ad ignorantiam*: “Somos seres de intuição, e se sabemos é porque sabemos que sabemos”.

Chegados aqui, urge fazer um ponto de situação. Em Charles Robert Anon encontramos o conceito da ideia geral (mesa), à qual estão associadas ideias particulares (mesa amarela com patas metálicas). Depois, com Alexander Search, Pessoa questiona-se se, de facto, há possibilidade de conhecimento. Primeiro, porque ‘descobre’ que no real nada é permanente, e essa inconstância impede o conhecimento. Depois, o uso dos sentidos como forma de conhecimento é falível. Restará a intuição ao poeta. Quem o diz é Faustino Antunes. Porque os homens grandes bastam-se a eles próprios, no que ao conhecimento diz respeito. Até porque é impossível o conhecimento pleno da existência humana que está condenada ao sono. Porém, que conhecimento podemos extrair da intuição? Na dialética entre o objetivismo de Aristóteles e a teoria da Ideias de Platão, onde estará o equilíbrio? A única coisa que parece certa, para Faustino Antunes, é que somos feitos da mesma matéria dos sonhos. Mas o que significa isso?

Ainda que tenhamos em nós a possibilidade de criar sonhos, a nossa vida pequena está imersa no sono. Ou seja, embora tenhamos em nós uma potência para a realização, mesmo que incerta, a vida, reflexo da nossa existência, é realizada num sono. A experiência de viver, com tudo o que isso implica, está circunscrita a um sono, a uma não vida, porque não se atinge o verdadeiro conhecimento.

O paradoxo parece evidente. Pessoa está encurralado? Como se passa deste momento para a *Autopsicografia*?

Na verdade, entre 1910 e 1931, o poeta foi descortinando uma forma de conhecer a realidade. As sensações de Álvaro de Campos não são apenas uma forma de escrever poesia futurista. Parecem ser também um laboratório de conhecimento. No outro lado da balança, temos a

racionalização das sensações de Reis. Não é por acaso que “o poeta é um fingidor”. O fingimento é o culminar de um processo. Pessoa reformulou a “intuição” de que nos fala Faustino.

Capítulo II — *Autopsicografia* – O princípio da desmaterialização do Ser³

AUTOPSICOGRAFIA

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

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

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

(Pessoa, 2017a)

Publicado em novembro de 1932 no n.º 36 da revista *Presença*, o poema *Autopsicografia* marca, se assim se pode dizer, um momento decisivo no contexto da obra de Fernando Pessoa. Na verdade, este poema não se limita a ser uma expressão literária onde se manifesta a poesia. *Autopsicografia* é, antes de mais, um tratado de como se concretiza a poesia no poema. Por esse motivo, *Autopsicografia* é vista como a *Ars Poetica* de Pessoa. O poema reflete sobre o conceito de poesia, mas também sobre o de “arte suprema”, definido por Pessoa no texto de apresentação da revista “Athena” como

(...) resultado da harmonia entre a particularidade da emoção e do entendimento, que são do homem e do tempo, e a universalidade da razão, que, para ser de todos os homens e tempos, é de homem, e de tempo, nenhum.

3 Este segmento da tese teve por base o trabalho realizado no seminário de Modernismo na parte curricular do mestrado, do qual resultou um breve ensaio, publicado na edição de março de 2024 da *Revista Minerva*, com o título “Autopsicografia – um mapa da atividade mental de Fernando Pessoa”. O presente trabalho representa, contudo, uma evolução substancial do pensamento aí apresentado.

Como iremos ver, *Autopsicografia* vai perseguir a ideia aristotélica de *poiesis*, ou seja, concebe a criação poética como uma elaboração, em que se busca passar do real ao abstrato.

O produto assim formado terá vida, como concreto; organização, como abstrato. Isto estabeleceu Aristóteles, uma vez para sempre, naquela sua frase que é toda a estética: *um poema, disse, é um animal*.

(ibidem).

O surgimento do *fingimento* como pedra de toque da criação poética, marca, de forma indelével, todo o poema. A proposta do primeiro verso – “O poeta é um fingidor” (Pessoa, 2017a) – é provocadora. Numa época em que se procura uma poesia de verdade, em que os sentimentos do poeta devem transparecer na sua obra, veja-se José Régio na sua *Literatura Viva* (Régio, 1927⁴), Pessoa apresenta-nos uma “*poesia-outra*” (Lourenço, 2008, p. 13). “O seu valor de declaração” e o uso da terceira pessoa, “parecem dotar de um valor de generalidade a declaração do sujeito implicado pelo título do poema – *auto-psico-grafia*” (Gusmão, 2017). Sendo que Pessoa se inclui na classe dos poetas, parece desnecessária uma eventual especificação com “um valor de demonstrativo ([Este] poeta)” (ibidem).

Fernando Pessoa assume que, como poeta, é fingidor. A questão do fingimento poético passou a ser uma marca distintiva da poesia pessoana. Contrariando a norma impulsionada pelos presencistas, a poesia deveria refletir não a sinceridade de que nos falam os autores da *Presença*, mas antes uma outra coisa.

A propósito dos fundadores da *Presença* (1927-1940), é importante trazer a lume a polémica que teve curso nas páginas da revista entre António Sérgio e Gaspar Simões. A respeito do seu livro *O Mistério da Poesia* (1931), Sérgio acusa Simões de menosprezar a racionalidade na criação poética⁵. Pelo que já foi dito, facilmente entendemos como se posiciona Pessoa em face da poética presencista.

4 Cf. *A Presença: folha de arte e crítica* – Nº 1 de 10 de março de 1927.

5 Em 1932, Pessoa assiste à polémica que opõe António Sérgio a Gaspar Simões. O primeiro, “num artigo inserto no nº 286 de Seara Nova, ataca a «péssima psicologia das “faculdades da alma” (resto bafiento da velha escolástica); essa bronca mania dos compartimentos estanques (...)», de que Gaspar Simões faz alarde no seu livro *O Mistério da Poesia* (1931)” (Parreira da Silva, s.d.). Gaspar Simões terá ficado furioso e Pessoa terá aconselhado a que a resposta desse não fosse *ad hominem*: “«responda como se não houvesse António Sérgio, abstracta e decarnadamente, como se discutisse, em termos geométricos, com Euclides, há muito falecido» (carta de 12-5-1932)” (ibidem). Mais tarde, o mesmo Pessoa tê-lo-á felicitado pela sua resposta, ainda que tenha dado nota da sua falta de frieza.

Retomando o primeiro verso de *Autopsicografia*, este abre caminho para uma “poética da impessoalidade” (Gusmão, 2017)⁶. Alguns críticos veem mesmo na heteronímia uma forma de impessoalidade⁷.

Assim, “o poeta é um fingidor” (Pessoa, 2017a). Mas, em que consiste esse fingimento poético? Por um lado, representa uma “acção «própria» do poeta” (Gusmão, 2017), e, por outro, o fingimento remete também para o “modo de ser da poesia ou da actividade poética” (ibidem). O fingimento representa, então, uma renúncia da “poética da sinceridade” (ibidem) dos presencistas. Refuta a ideia de que o poema deve ser uma transposição fiel dos sentimentos do poeta.

O sentido do verso pode, ainda, ir mais além. Na medida em que pode ser entendido como o trabalho, na aceção clássica do verbo *poien*, pode representar uma visão de como se faz poesia. Assim entendido, o fingimento poético alude ao processo que ocorre na passagem do real para a poesia, na passagem do sentimento, motivo inicial ou precursor, para o abstrato ou, se quisermos, no modo como o poeta racionaliza o real e o transforma em arte na forma de poesia⁸. Porém, como ocorre esse processo?

Ora, o processo que consiste na passagem do real para a abstração foi descrito por Pessoa, de um modo próximo ao do poema, num texto intitulado *Estética*, que os editores datam aproximadamente de 1925 (cf. Lind e Coelho, pp. 264-265). Antes de descrever o processo, o poeta começa por nos indicar que: precisamos de observar se estamos perante um “grande artista [literário]”. E a forma de o fazermos é “(...) aplicando-lhe a seguinte pergunta crítica: tem paixão ou imaginação ou pensamento?” (Pessoa, 1973, p. 122). Logo de seguida, o poeta descreve o processo que vai da *sensação* à *razão*. Inicia dizendo que

A imaginação nasce primitivamente da emoção, e da imaginação nasce depois a razão, como irmã. Mas — não sendo *criadas* — cada qual está já contida na anterior.

(Pessoa, 1973, p. 123).

Daí resulta o seguinte esquema, proposto pelos editores Lind e Coelho:

6 Esta ideia é herdeira de algumas noções de estética, nomeadamente a noção de Kant em que a obra de arte tem finalidade em si mesma, uma definição do “poema como «objeto ideal» (a expressão é de Husserl)” (Gusmão 2017i). Discute-se, neste âmbito, a eficácia do poema no leitor, nomeadamente a sua capacidade de produzir efeitos, não como uma extensão do próprio autor.

7 São vários os críticos que fazem essa referência, muitos de forma indireta, como Lopes (1991), Lopes e Saraiva (1996), Lourenço (2020) e Zenith (2022).

8 O fingimento poético é, noutra aceção, o pressuposto da existência de um eu lírico, uma entidade que vive dentro do poema. E, no caso de Fernando Pessoa, adquire um sentido ainda mais amplo e complexo, na medida em que ele escreve não só em nome próprio, mas também em nome de alter-egos, nomeadamente, mas não só, no âmbito heteronímico.

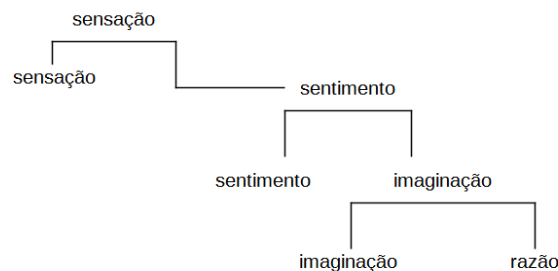


Figura 2.- Esquema da racionalização da sensação (cf. Lind e Coelho, 1973, p. 123).

O poema diz-nos que o fingimento é de tal forma que o poeta finge “que é dor / A dor que deveras sente” (Pessoa, 2017a). Por outras palavras, a dor real, a que verdadeiramente foi sentida, vai ser *fingida* numa outra dor, vai ser transformada numa dor diferente da inicial. Desta forma, “A dor que deveras sente”, que é a primeira, vai dar lugar à *dor fingida* do terceiro verso. Passamos de uma dor real para uma dor outra que, verdadeiramente, nem o poeta sente, nem o leitor. Porque esta *dor fingida* deixou de ser sentimento e passou, através do fingimento poético, a ser conceito.

Passou, pois, de um estado real, de puro sentimento, que o poeta terá sentido num momento anterior, para um estado de conceito universal⁹. Ou seja, o poeta, através do fingimento poético, racionaliza um sentimento (dor) e transforma-o num conceito que já não é exclusivo ou particular e, por esse motivo, não se confunde com uma qualquer experiência de dor. Existe expurgado de qualquer contexto ou sentimento, em que o significante *dor* não tem nenhum significado em particular, mas antes se apresenta como um conjunto de características gerais que o definem e que, por esse motivo, se torna universal.

A dor que verdadeiramente existiu é transformada numa dor inexistente. Ou seja, do concreto e do real, “A dor que deveras sente” (Pessoa, 2017a), o poeta fica com uma *dor* concetual, no domínio do abstrato, que se situa além do mundo sensível. Esta dor vai ser uma mediação simbólica entre a dor real do poeta e a dor percebida pelo leitor. O leitor não acede à dor real do

9 Para Platão, a Ideia é aquilo que possui verdadeiro ser, para além e independentemente do mundo sensível. O plano do Mundo das Ideias ou Formas é desenvolvido, por exemplo, em *A República*, em particular nos livros VI e VII. Ora, como vimos, Fernando Pessoa, no texto “Teoria da Percepção” (Pessoa, 2023a), assinado por Charles Robert Anon, recorre também à noção de um conceito universal – neste caso, “mesa” – que designa como uma “ideia [que] está (...) [nele] enraizada” (ibidem). É precisamente esta característica de estar “enraizada” no sujeito que torna o conceito abstrato e universal, distinguindo-o do objeto sensível concreto. Pessoa explica, em seguida, como mobiliza essa ideia para conhecer o objeto que está diante de si e que é semelhante “de uma forma geral” a ela. O estatuto deste conceito universal não é, porém, metafísico, mas epistemológico: ele descreve a estrutura geral do ato de conhecer, isto é, a forma como um conceito prévio orienta e organiza a percepção do objeto. Deste modo, “mesa” funciona como um conceito que se situa na interface entre linguagem e língua: enquanto conceito, pertence à linguagem; enquanto palavra usada num enunciado, é atualizada na língua, dando lugar às particularizações concretas desse conceito. Importa, ainda, ressaltar que, embora Pessoa conheça Platão, o valor universal que a “dor fingida” adquire em *Autopsicografia* não é metafísico ou ontológico, mas antes estético. Já no caso do vocábulo “mesa”, na “Teoria da Percepção”, o seu valor universal é de ordem epistemológica, pois remete para uma estrutura geral de conhecimento do objeto “mesa”.

poeta. Contudo, acede ao conceito universal do sentimento *dor* criado pelo poeta através da racionalização. Ao aceder a esse conceito universal, o leitor particulariza, através da língua, e por analogia com a sua própria experiência de vida, o conceito de *dor*. E acede a um ou mais significados. Torna o abstrato concreto.

Há, contudo, no decorrer deste processo, um momento decisivo para apreensão do conceito universal e que vai além deste. Na verdade, antes de serem conceitos universais, passíveis de múltiplos significados, as palavras são imanência no “caos sensível¹⁰”: “A especificidade da arte consiste no facto de ela ordenar o caos sem sair da esfera do sensível” (Gil, 2020, p. 15).

Desta forma, o poeta tem de caminhar para o “inconsciente inteligente que dá um nexa ao material pré-verbal¹¹” (ibidem). Ora, portanto, é antes da linguagem e dos conceitos que a arte se realiza. O poeta, ao aceder a esse “caos sensível”, tem à sua disposição uma miríade de hipóteses para a criação artística. O poema ocorre-lhe, vem ter com ele nesse momento através das sensações que o poeta experimenta. É o ritmo que, atuando sobre o caos sensível, através dos pré-conceitos cria a poesia. O mesmo se aplica a outras formas de arte.

Na verdade, Gil explora esta mesma ideia em Cézanne, que se referia à visão de “um caos iridescente” — *cahos irisé* (Cézanne *apud* Perrin, 2017). A ideia de caos não pressupõe a existência de um vazio de onde algo pode ser criado. O caos a que o pintor se refere será, antes, a panóplia de cores que figuram na paleta, mais ou menos organizadas, e que não têm outro qualquer significado que não serem só cores.

Para que essas cores se possam transformar numa obra de arte, numa pintura, Cézanne, assim como todos os artistas, incluindo Pessoa, precisa de, num primeiro momento, passar por um encontro ocasional entre si e o motivo que vai desencadear o surgimento da obra de arte. A partir deste momento, de uma forma inexplicável e imediata, dá-se uma sinapse que configura “a descoberta da sua relação autêntica com o mundo” (ibidem).

Ora, no seguimento disto, e regressando a *Autopsicografia*, o poeta parece ir mais além quando se refere ao fingimento, principalmente se tivermos em conta o poema *Isto*.

10 A partir deste momento, vamos usar as aceções de José Gil *caos imanente* e *caos sensível*. O primeiro é o mundo das possibilidades indefinidas e ilimitadas e vem antes do segundo. Este último é a experiência concreta e sensorial do primeiro. Com a introdução do ritmo, o poeta começa a organizar as sensações do *caos sensível*, ainda que de forma fragmentada, através de *pré-conceitos* que, desta forma, emergem do *caos sensível*. O processo da formação dos *pré-conceitos* advém de uma retroação da linguagem. (Gil, 2020). Depois, da linguagem surgem os *conceitos abstratos*. Ao serem concretizados pela língua, os conceitos deixam o abstrato e passam ao concreto; saem do universal e tornam-se particulares.

11 A noção de inconsciente, neste contexto, afasta-se da definição tradicional da psicanálise. Aqui, não se trata de um conjunto de recalcamientos, mas, antes, de um lugar fecundo e produtivo, onde há um sem número de possibilidades para a criação artística.

ISTO

Dizem que finjo ou minto
Tudo que escrevo. Não.
Eu simplesmente sinto
Com a imaginação.
Não uso o coração.

Tudo que sonho ou passo,
O que me falha ou finda,
É como que um terraço
Sobre outra coisa ainda.
Essa coisa é que é linda.

Por isso escrevo em meio
Do que não está ao pé,
Livre do meu enleio,
Sério do que não é.
Sentir? Sinta quem lê!

(Pessoa, 2017b).

Publicado na revista *Presença* em 1933, surge como uma resposta às críticas feitas ao poema *Autopsicografia*, sendo que algumas das principais foram a falta de sinceridade e o intelectualismo excessivo. Nele, o sujeito poético diz-nos que o que está em causa não é escrever o que se sente com o coração. O que escreve vem da imaginação, sente com a imaginação, à semelhança do que nos diz Caeiro quando afirma: “Escrevo versos num papel que está no meu pensamento, (...)” (Pessoa, 2020). Na verdade, Pessoa já antevê que o que escreve não corresponde àquilo que gostaria de ter escrito. O que escreve não corresponde à verdade plena. O que escreve nada mais é que “(...) um terraço / Sobre outra coisa ainda” (Pessoa, 2017b).

Numa primeira leitura, poderíamos simplificar e dizer que a segunda estrofe se refere apenas à racionalização das emoções. Contudo, se associarmos o poema *Isto* e *Autopsicografia*, podemos dizer que “essa coisa é que é linda” se refere ao próprio conceito de belo, entendido como forma primordial da arte. Ou seja, a emoção desloca-se para o estado da arte no lugar do caos sensível e é só acessível ao artista nesse estado de uma forma inconsciente. Dizendo de outra forma, “essa

coisa” que “é linda”, a poesia, surge ao poeta no preciso momento em que a sua experiência subjetiva, que inclui emoções, afetos, gestos e o que não é totalmente nomeável, se manifesta. Neste emaranhado surge ao poeta, através do ritmo que organiza o caos, “essa coisa que é linda”, ou seja, a poesia.

O cerne da questão é que tudo se processa no plano inconsciente. Por isso, o sujeito poético do poema *Isto*, pressentindo a impossibilidade de controlar o que lhe surge no momento da criação poética, diz: “(...) Por isso escrevo em meio / Do que não está ao pé, / Livre do meu enleio, / Sério do que não é. /. Sentir? Sinta quem lê!” (Pessoa, 2017b). Sente que se encontra longe da verdade. Percebe que, por não conseguir atingir esse desígnio, está livre dele. O mesmo é dizer que tem consciência dessa impossibilidade – “Sério do que não é”.

Ora, quando se diz que “Pessoa retirou (essa) [a] ponte” que se estabelece “entre as suas emoções e o verbo que as modula” (Lourenço, 2008, p. 13), seria como se o poeta tivesse conseguido, através da racionalização dos sentimentos, comunicar diretamente com a “Verdade”. Se assim fosse, Pessoa teria sido um poeta feliz.

Contudo, o processo de racionalização dos sentimentos é só mais um passo na direção certa. Não é a necessidade de fingimento que deixa Pessoa infeliz. Este fingimento aproxima-o da verdadeira natureza da arte. Mas, ao mesmo tempo, desperta-o para a impossibilidade de aceder, de forma consciente, àquela fração de tempo em que comunica com o mundo do sensível. Pessoa reconhece a inevitabilidade da mediação entre o real e o conceito (*dor fingida*), mas não entende porque não consegue aceder ao momento pleno da criação artística. É essa condição que ele dramatiza no poema *Autopsicografia*.

Esse mundo só existe na mente humana e é, sobretudo, no inconsciente da mente humana que se realiza. Ou seja, o mundo a que nos referimos é o tal mundo onde se extrai, de uma miríade de possibilidades e de combinações para a criação artística, o poema.

Durante o processo de criação artística, o poeta é assaltado por sensações indeterminadas que pretendem corresponder à racionalização do motivo inicial. Depois de escolher as sensações¹² é que, através do ritmo, e por retroação da linguagem, se procede à criação poética.

No estágio seguinte, e através da mesma linguagem, estes são transformados em conceitos abstratos. Nesse ponto, uma *mesa* é um objeto com um tampo e quatro pernas. Só depois de escolher uma mesa é que, através da linguagem, numa altura posterior, ainda que imediatamente seguinte, a mesa tem um tampo amarelo e quatro pernas metálicas pretas, em vez de um tampo e pernas de castanho maciço.

12 Porém, essa escolha é intuitiva e não depende de uma vontade primordial do poeta. É como se o poeta fosse escolhido pelas sensações e, daí, pelos pré-conceitos. É este momento que o poeta, ou o artista em geral, não controla. A este momento se chama, muitas vezes, criatividade ou intuição.

Assim, Pessoa presente, embora não de forma plenamente consciente, que o poema escrito é resultado da criação de um outro poema num plano ou realidade paralela onde residem os impulsos criativos. Aceder a esse mundo, ainda que de forma quase instantânea e imediata, é condição *sine qua non* para criar.

A propósito da escrita do *Livro de Desassossego* e da “gnoseologia do Mestre”, transposta para os devaneios de Soares em forma de texto, Eduardo Lourenço sugere a possibilidade de a “prosa nada metafórica dos versos de Caeiro” e a prosa de Bernardo Soares serem “uma só, anterior e interior mão traduzindo de maneira análoga a mesma visão do abismo aberto entre *coisa* e *nome*. Por causa desse abismo ao mesmo tempo que nós vivemos como *inexistência* desejamos regressar a esse ponto zero, anterior à nomeação, onde, sem consciência disso, a nossa vida, por a não sabermos vida, seria, enfim, Vida” (Lourenço, 2008, pp. 122-123).

Ora, é quando a poesia ocorre ao poeta, no plano do caos sensível, que tudo acontece. É aqui que, da potência do caos imanente, se passa para uma concretização fragmentada de sensações. Este será, acreditamos, o “ponto zero”.

Também Cézanne experimentou os mesmos sentimentos que Pessoa quando assumiu que “«a natureza não está na superfície; está em profundidade. As cores são a expressão, nesta superfície, desta profundidade. Elas sobem das raízes do mundo»” (Cézanne *apud* Perlin, 2017).

Mais uma vez, desta feita com Cézanne, o artista tem noção de que a verdadeira arte, o belo, se encontra fora da realidade. Neste caso, o pintor fala das profundezas da natureza.

Nesta aceção, o poema mais não é que um fraco espelho da verdadeira arte. Pessoa presente isso e vive obcecado na tentativa de conciliar os dois mundos, numa tentativa de desmaterialização da sua poesia para se tentar aproximar da verdade. É desta “Verdade” que fala Eduardo Lourenço e que está vedada aos “seres conscientes” (Lourenço, 2008, p. 13).

Vale a pena, aqui chegados, ver que, embora o espaço a pintar se torne coerente a partir do equilíbrio entre o caos das primeiras sensações de Cézanne e as estruturas simples que animam o espaço dinâmico e concentrado do seu motivo, na verdade, o que está em causa é a sensação subjetiva, visual ou não, que o motivo provoca no artista¹³. É esta sensação que lhe permite, numa visão original, criar uma determinada obra de arte. Ou seja, entre a subjetividade de escolher uma mesa e a passagem para o conceito geral de mesa (um objeto com um tampo horizontal e quatro pés), reside o objeto artístico. Daí partimos para a sua concretização específica de mesa (um objeto com tampo de cor amarela e quatro pés metálicos), e dá-se especificidade ao objeto, de acordo com um contexto estético que o artista define.

Ora, é importante perceber que permanece inconsciente esta relação entre as sensações iniciais e a obra que resulta do processo criativo, ainda que, como já vimos, esse inconsciente seja

13 Cf. Perrin, *op. cit.*

fecundo. Esta sinapse inconsciente, que não depende da vontade do autor, acabou por ser o grande motivo de frustração de Pessoa. Porque será que lhe *surgiu* uma mesa em vez de uma cadeira? Porque será que o objeto que se segue é uma janela e não uma porta?

Há quem lhe chame inspiração. O *eu* diz que sente “com a imaginação” (Pessoa, 2017b). Outros dirão que é apenas racionalização das coisas, mas, a verdade é que, para o sujeito poético, “Tudo o que sonho ou passo, / O que me falha ou finda, / É como que um terraço / Sobre outra coisa ainda.” (ibidem). Ou seja, o poeta pressente a existência de duas naturezas distintas: a imanente, das possibilidades, e a real. Ao referir-se a “Essa coisa é que é linda” (ibidem), essa *coisa* é o que se passa no plano imanente em que, pela sensibilidade, o poeta encontra a poesia.

Desta feita, e indo por partes, *Autopsicografia* pode ser entendido como um mapa da atividade mental de Fernando Pessoa e, por sinédoque, de todos os artistas. Ou seja, o fingimento não é um processo de inventar emoções *ex nihilo*. O fingimento parece ser, antes, um processo de racionalização das emoções pré-existentes. É o que nos surge nos versos “Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente” (Pessoa, 2017a). Neste sentido, o poeta só transforma uma emoção que já conhece, através de um processo de racionalização, por realmente existir ou ter existido essa emoção como motivo.

Em última análise, a dor real foi racionalizada numa dor concetual universal, porque o poeta encontrou um gatilho, um motivo que desencadeou esse processo.

Contudo, como se processa esse mecanismo? Seria possível fazer poesia sem passar pelo lado imanente?

Ora, se tivermos em conta o título do poema, na sua forma tripartida de auto-psico-grafia, podemos dizer, desde logo, que todo o poema se resume a explicar esse processo em que a sua (*auto*) escrita [poética] (*grafia*) é resultado de um processamento racional, mas também sensível, patente no elemento (*psico*)¹⁴. Na verdade, como já referimos, “a parte racional permite ao poeta racionalizar os sentimentos, ou seja, permite-lhe o fingimento; o lado sensível permite-lhe a perceção do belo. Na racionalização utiliza a inteligência; na perceção a sensibilidade” (Reis, 2024, p. 19).

E o leitor?

Continuando a leitura do poema, na segunda estrofe encontramos a noção de *eficácia* do poema. Ou seja, o poema só é eficaz se produzir emoções no leitor. A poesia só é arte se provocar o leitor, se o desconcertar no sentido de o questionar, de o interpelar.

14 No sentido original, “Psyche” referia-se à alma, ao espírito. Com o advento da psicologia moderna, o termo é associado ao funcionamento da mente, incluindo processos mentais, emoções, cognição e comportamento.

O leitor desconhece o processo de criação e esse processo não lhe interessa. É-lhe indiferente, porque só se vai debruçar sobre o poema escrito ou recitado. Ou seja, o leitor só tem acesso à realidade final e material do poema.

Porém, o papel do leitor também é determinante para que haja poema. Desta feita, o leitor tem de fazer o processo inverso ao do poeta. Recorrendo ao mesmo plano do imanente, o leitor fica com a capacidade de decifrar o poema. Não é ele que cria o poema original, é um facto, mas, porque é ele que o interpreta, segundo o seu próprio sistema de valores que advêm das suas experiências de vida, é como se cada leitor criasse o seu próprio poema. Desta forma, o mesmo poema pode ser lido e entendido por vários leitores, sem que tenham de ter características comuns. Ou seja, o decifrar do poema é individual.

O processo de decifrar o poema, por ser individual, só é possível pelo facto de a palavra se tornar um conceito abstrato no poema. Por seu turno, esse conceito só se forma na mente do leitor pelo processo já descrito – plano imanente, sensível e pré-conceito. O leitor identifica a dor através do plano sensível como uma emoção¹⁵ sentida anteriormente. Depois, no plano imanente, o leitor realiza uma interpretação intelectualizada e emocional da dor, usando os seus pré-conceitos como referencial. Esta intelectualização permite ao leitor uma diferenciação face à dor do poeta. Porém, essa diferenciação não impede, antes propicia, a criação de uma ponte empática¹⁶ entre leitor e poeta. A dor fingida torna-se, assim, num conceito universal. Nesse estado de conceito universal permite que esta seja decodificada pelo leitor como uma dor outra, mais de acordo com a sua experiência. O processo em que o leitor associa a dor lida ou ouvida no poema a uma dor que realmente já sentiu no passado é simultâneo ao decifrar do conceito, sendo o seu contexto e significado dependentes de leituras individuais. Se o leitor não tiver tido a experiência da dor, que será o contexto que irá acoplar ao conceito *dor*, ele não consegue sentir a emoção que o poema pretende sugerir. Daí que, se todas as vivências são individuais, também as leituras do poema o são, porque cada indivíduo tem o seu contexto. E a leitura do poema depende dele.

Desta forma, o leitor é o contraponto do poema e o seu destinatário. O poeta não escreve para si como poeta, mas escreve, antes de mais, para si enquanto leitor. Ou seja, a *dor fingida*, que resulta do processo de racionalização e se transforma num conceito universal, vai dar origem à *dor*

15 Julgamos que o que distingue a sensação da emoção é que a primeira ocorre pela atuação dos sentidos. É primordial. A segunda, por seu turno, é uma racionalização das sensações. Assim, a emoção é mais complexa e mais profunda que a sensação porque implica uma racionalização desta.

16 A empatia não advém de uma eventual similaridade da dor. Este sentimento surge de uma conexão emocional que se estabelece entre poeta e leitor. Essa conexão pode levar a raciocínios do tipo: o poeta sentiu dor; eu senti dor; os dois sentimos o mesmo sentimento, ainda que derivando de experiências individuais e, por isso, diferentes. Segundo José Gil, a poesia de Pessoa por exemplo, convoca o leitor para entrar em um espaço interno singular, um “plano da voz-multidão”, onde diversas vozes coexistem. Nesse espaço, o leitor é chamado a “acabá-lo”, a integrar-se e a participar do processo poético, criando uma conexão íntima com o poeta, num processo apelidado de “Devir-Pessoa” (Gil, 2014). Desta forma, o leitor ultrapassa a relação empática com o poeta na medida em que assume, ele mesmo, uma quota parte do ato criativo.

escrita. Por outras palavras, o poeta agarra no conceito *dor* e coloca-o disponível no plano real. “E os que leem o que escreve,” (Pessoa, 2017a), onde se inclui, naturalmente, o poeta, “Na dor lida sentem bem, / Não as duas que ele teve, / Mas só a que eles não têm” (ibidem). Ou seja, ao ler a palavra *dor*, o leitor vai sentir uma dor diferente da dor real que serviu de motivo para o poema. Contudo, por outro lado, quando os leitores, num processo inverso ao do poeta, acedem ao plano imanente, essa *dor* que os leitores sentem também é diferente da *dor* sentida pelo poeta e que *surgiu* nesse mesmo plano. Como já vimos, apesar do conceito *dor* ser universal, depois do processo de racionalização, cada pessoa que acede ao mundo imanente vai ter a sua própria emoção. Por último, no caso do leitor, como não tem acesso à dor original (motivo) do poeta, só consegue aceder à emoção *dor* por analogia com as dores que já experimentou, e pela empatia com o poeta. Na verdade, este sentimento de empatia é essencial e resulta da força vital da poesia. Ao partilharem o mesmo sentimento, ainda que resultante de experiências individuais distintas, o poeta e o leitor criam entre si um laço emocional¹⁷.

Quando escreve o poema, o poeta não mais cria. Esse processo só existe no plano do imanente e do sensível. Mesmo as emendas só podem ocorrer no plano imanente, nunca no plano do real. No real, o poeta é um mero leitor, como todos os outros.

Assim, podemos inferir dois aspetos fundamentais do poema como obra de arte: por um lado, a arte é apenas acessível ao poeta no plano imanente, através das sensações e a partir de um motivo mais ou menos inesperado; por outro lado, há o leitor, ou seja, quem tem a experiência do objeto artístico. Este visualiza através da leitura ou da audição do poema, e acede, por seu turno, ao plano imanente onde a arte existe, e é provocado pela eficácia da arte que existe no objeto artístico. No poema *Autopsicografia* este momento é imediatamente seguinte à leitura, quando o leitor sente – “(...) E os que leem o que escreve / Na dor lida sentem bem (...)” (Pessoa, 2017a). No mesmo sentido vai o poema *Isto*, embora aqui o sujeito poético deixe claro que quem escreve não sente – “(...) Sentir? Sinta quem lê!” (Pessoa, 2017b). Daí, só o leitor pode sentir.

Isto só acontece porque, como já vimos, o leitor se identifica com as emoções que lhe são sugeridas pelo poema, que identifica porque já as sentiu num momento anterior.

Esta capacidade imanente da obra de arte de evocar emoções é a característica essencial e decisiva do objeto artístico. Ler um poema de Fernando Pessoa tem a mesma eficácia no leitor, enquanto provocador de emoções, que têm as pinturas da gruta de Altamira ou os Ditirambos de Dionísio.

17 De facto, o poeta e o leitor encontram-se na universalidade do conceito *dor*. Embora o conceito, ao ser concretizado, tenha significados diversos para ambos, a comunhão do sentimento que esse significado transporta é essencial, na medida em que a poesia, por meio de uma linguagem simbólica e metafórica, toca emoções humanas universais. Estabelece-se, desta forma, uma conexão emocional entre um e outro, o que amplifica a eficácia da poesia.

Daí, temos de concordar com Deleuze, que diz que “a obra de arte existe na eternidade” (Deleuze, 1991, p. 157). Aliás, o autor vai ainda mais longe quando afirma que, “même si le matériau ne durait que quelques secondes, il donnerait à la sensation le pouvoir d’ exister e de se conserver em soi, *dans l’éternité qui coexiste avec cette courte durée*” (ibidem).

Contudo, a qualificação de um quadro como belo “não [é feita] segundo um gosto individual e único, válido só para mim” (Gil, 2020, p. 71), mas por ser possível reconhecer nele atributos objetivos que me sugerem prazer e que o sugerem a todos os outros.

Assim, quando falamos de sensação de dor no poeta, queremos dizer aquilo que advém da dor real. Essa sensação que vai ser racionalizada – em Pessoa pelo fingimento poético – e usada dessa forma na obra de arte; o leitor, através da sugestão, da eficácia da obra de arte¹⁸, não acede à sensação inicial do poeta, mas a dor lida cria nele uma emoção.

Regressando ao poema, a dor real que o poeta teve vai ser transformada, como já vimos, pela racionalização em dor concetual. Por seu turno, o leitor acede a essa dor abstrata através do poema, mas decifra-a, não como uma dor do poeta, mas por comparação com uma dor cujos sintomas ele já teve. Esta dor real passada, que se inscreveu na memória do leitor, pode ser longínqua ou próxima, mas dificilmente pode ser simultânea à leitura do poema.

Surgem, então, quatro realidades distintas no poema. “A dor que deveras tem”, o fingimento, “os que leem” e “o que escreve”. Temos, assim, a *dor* real, a *dor fingida* ou concetual, a *dor* escrita e a *dor* lida. Todas elas são diferentes. E a mais verdadeira nem parece ser a real, dado que só a concetual é universal e, por esse motivo, se encontra mais próxima da imanência. A escrita é, apenas, uma pálida imagem desta última. E este é um dos motivos para a frustração de Pessoa, porque ela não é a Verdade, e o pior de tudo é que ele tem consciência disso.

Ora, esta transformação parece estar intimamente relacionada com a percepção da existência desse mundo imanente onde tudo acontece¹⁹. O poeta tem noção de que a *coisa linda* que vive sob o terraço do poema *Isto* nunca pode ser transposta para a escrita de forma perfeita. O poema escrito não é fiel ao poema pensado.

18 Atentando às palavras de Pessoa, em textos atribuídos a Mora e a Reis, há três elementos abstratos que devem estar presentes na obra de arte. Em primeiro lugar, “o fim da arte é imitar perfeitamente a Natureza”, ou seja, “a obra de arte deve ter os catacterísticos *de um ser natural*” (Pessoa, *apud* Sepúlveda, 2024, p. 114). Esta aproximação ao conceito de arte deriva, em grande medida, de uma visão de molde aristotélica, em contraponto com uma visão platónica “que concebia a perfeição a partir de um ideal, em lugar de situar a sua origem na «contemplação das cousas, da Matéria, e da perfeição que a Natureza põe nos seres que produz»” (ibidem). Os outros dois “elementos abstratos” que poderão fazer parte de qualquer obra de arte são “o conhecimento objetivo da matéria que ela informa, e a excedência nela de um pensamento abstrato” (ibidem).

19 A esse propósito, é importante convocar a ideia exposta por José Gil em *O tempo indomado*. Segundo ele, o artista, em geral, consegue aceder à arte em determinados momentos e captura-a nesses momentos. É o exercício de ver o “caos sensível” (Gil, 2020, p. 15), como diz Gil, a que só os artistas podem aceder, e aí descobrir aquilo que se encontra entre o caos e a linguagem. O que se encontra, pois, entre o “caos sensível” e a linguagem é a arte, é o belo. É a “coisa linda” de que nos fala o poema *Isto*.

Não será por acaso que no *Livro do Desassossego* encontramos algumas reflexões sobre este processo que é o de passar do pensamento para o papel. Vicente Guedes começa por dizer, num fragmento (71), que “A acção é uma doença do pensamento,” para depois continuar dizendo que “Toda a acção é incompleta e imperfeita”. Mas vai, ainda, mais longe. Diz, logo de seguida, que “O poema que eu sonho não tem falhas senão quando tento realizá-lo” (Pessoa, 2021, p. 124). Noutro fragmento (30), diz-nos que “Não há obra artística que não pudesse ter sido mais perfeita. Lido verso por verso, o maior poema nenhuns tem que não pudessem ser melhores (...)”. Continua depois dizendo: “E para que exprimir? O pouco que se diz melhor fora ficar não dito (...)” (Pessoa, 2021, p. 68).

Estas ideias expressas no *Livro* mostram uma espécie de falibilidade do poeta, uma fragilidade a que não consegue escapar. É este momento que podemos associar a considerações expressas no breve ensaio *O Homem de Porlock*. Este pequeno texto curioso, sobre o qual falaremos mais tarde em pormenor, representa, pois, uma interrupção que acontece no processo criativo. Não será por acaso que o processo decorre no inconsciente ou no sonho.

Talvez motivado por estas objeções ao ato criativo, a última estrofe de *Autopsicografia* pode ser lida como a assunção dessa incapacidade. O *eu*, que até aí se tinha mostrado perfeitamente racional, assume a sua incapacidade de retirar plenamente a ponte entre “as suas emoções e o verbo” (Lourenço, 2008, p. 13). Na realidade, “entreter” é a *pedra de Sísifo* do poeta. Resta-lhe a inevitabilidade de “entreter a razão” com o “comboio de corda / Que se chama coração”.

Ora, este comboio de corda parece remeter para um brinquedo próprio da infância, altura da vida em que, como o gato que brinca na rua, somos regidos pelas leis fatais sem termos preocupações existenciais. Brincar faz parte da nossa natureza e é uma ação tão inconsciente como o cantar da ceifeira ou o sonhar.

É curiosa a analogia estabelecida pelo poeta entre o gato que brinca e o eu lírico, no poema *Gato que brinca na rua*, com data 1931. O gato brinca porque está sujeito às leis fatais e aos seus instintos gerais, que regem os animais de forma totalmente inconsciente; o *eu* vê-se, tem consciência da sua existência, e é por ter essa consciência de *ser* que está sem ele mesmo. Depois, a ideia repete-se, de uma forma ainda mais dramática, no último verso em que afirma “Conheço-me e não sou eu” (Pessoa, 2018, p. 131).

Ou seja, o *eu*, ao ter consciência da sua existência, percebe que lhe falta alguma coisa, está sem ele, não é ele, enfim, fica aquém dele; o gato brinca de forma inconsciente e é feliz.

A ideia da “Verdade” que está vedada aos “seres conscientes” (Lourenço, 2008, p. 13), como vimos, revela-nos mais uma pista para entendermos a percepção de Pessoa desta questão. Olhemos, por isso, para o poema *A Ceifeira*.

Neste caso, como no caso do *Gato que brinca na rua*, a ceifeira é regida pelas leis fatais. Ela talvez se julgue feliz, na interpretação do *eu*, mas, na verdade, ela não se julga, não tem porque se julgar, porque julgar é pensar e pensar é ser consciente.

É a essa mesma conclusão que o *eu* acaba por chegar quando diz que “a sua voz, [está] cheia / De alegre e anónima viuvez” (Pessoa, 2017c). A alegria vem da inconsciência; mas a viuvez também. É alegre porque apenas se deixa levar pelas leis fatais e esse facto faz com que desconheça outra realidade, está viúva do conhecimento consciente. A lei fatal diz-lhe que tem de ceifar e cantar. As duas ações são simultâneas e, claro, inconscientes.

Como seria de esperar, o *eu* tem consciência da sua limitação, tem consciência de que não é ele, de que existe algo além desta realidade física, mas não consegue chegar a essa realidade, continua a estar sem ele. Esta consciência impede-o de ser feliz – o gato e a ceifeira só são felizes pela inconsciência. Já o *eu* queria “Ter a (...) alegre inconsciência [da ceifeira], /E a consciência disso!” (ibidem).

Regressando, mais uma vez, a *Autopsicografia*, o comboio de corda associado às emoções parece representar a noção clara de que viver como crianças é viver como seres inconscientes, que vivem nas emoções, que se deixam reger pelas leis fatais. Contudo, essa vivência, que pode conduzir a um estado de felicidade, só existe na inconsciência. Ou seja, existe para entreter a razão, porque é da razão que vem a consciência. Desta forma, o *eu* está condenado. Ao ser consciente, usando a razão, descobre que não é ele, não é completo, restar-lhe-ia viver na inconsciência, o que é uma impossibilidade. Resta-lhe, portanto, entreter a razão com o comboio de corda.

Como esse contacto com a “Verdade” está vedado aos seres conscientes, “somos, queiramo-lo ou não, *naturalmente infelizes*” (Lourenço, 2008, p. 13). Contudo, nós nunca podemos ser apenas naturais como o gato que brinca na rua. O que nos distingue do gato é a capacidade de pensar, a capacidade de sermos conscientes. E nenhum ser humano deve abdicar disso. A contrapartida vem com a noção de que a nossa consciência das coisas nos impede de chegar à tal “Verdade” que, neste caso, se refere ao momento exato em que se cria a arte. Pessoa nunca vai aceitar isso.

Pessoa também pensou que se tratava, apenas, de se despojar, como Caeiro, “de si, palavras e ideias, para se deitar na erva quente da realidade” (ibidem). Porém, não era disso que se tratava.

Ao assumir que o que estava em causa era a relação entre a palavra e a sua imanência, ao adotar a posição de Caeiro, despojar-se de tudo, o poeta ficaria em paz. Porém, nem o próprio Caeiro conseguiu essa proeza. Um dos exemplos seria o poema *Quando eu não te tinha*, de *O Pastor Amoroso*, em que Caeiro dá um significado ao que sente, ama uma segunda pessoa inscrita na forma átona do pronome – “(...) Por tu me escolheres para te ter e te amar (...)” (Pessoa, 2020).

Nesse sentido, parece-nos oportuno convocar a obra de Alberto Caeiro, embora, admitamos que, à primeira vista, parece um contrassenso convocar o poeta de *O Guardador de Rebanhos*. A

associação da poesia assinada por Alberto Caeiro ao poema *Autopsicografia* deriva de alguns pressupostos. Na verdade, ao entendê-lo como um poema de chegada, no sentido em que representa o culminar de uma evolução de pensamento que terá começado muito antes, teremos forçosamente de remeter para o passado da obra de Pessoa. A percepção que Fernando Pessoa apresenta no poema sobre a forma como se passa da realidade das coisas para a abstração, salvo existência de documentos anteriores desconhecidos que refutem esta ideia, terá começado com o seu contacto com a filosofia de Platão e dessa percepção surgiu o texto assinado por Charles Robert Anon, *Theory of Perception* (Pessoa, 2024). Seguiram-se-lhe outros textos, como já vimos, assinados por diferentes personagens, como Alexander Search, Faustino Antunes e A. Moreia, entre outros. A partir de 8 de março de 1914, data da *aparição* dos heterónimos, surge, de entre a tríade, Alberto Caeiro, o Mestre. A este, parece ver-se-lhe atribuída uma importância que mais nenhum outro heterónimo, nem mesmo o ortónimo, tem. A poesia, falsamente simplista, caminha profundamente para a abstração, em especial por carregar na tecla do uso do pensamento e da racionalização. Em Caeiro, as sensações são transformadas em existência. Contudo, o heterónimo de Pessoa recusa o fingimento e defende que a sua poesia existe na imanência das coisas — paradoxalmente, por existir como poesia, ao escrevê-la, cria uma poesia que se afasta da imanência, que caminha para transcendência poética porque abre o espaço da reflexão e do sentimento do leitor. A imanência pura mostra-se, assim impossível. Mesmo o facto de Caeiro ser uma criação de Pessoa, já encerra, em si mesmo, um conceito de transcendência poética, distante da imanência pretendida. Alberto Caeiro foi a ligação entre o texto de Anon e a *dor fingida* de *Autopsicografia* porque, ao procurar a imanência, o autor de *O Guardador de Rebanhos* pretendeu ligar o significante ao seu conceito abstrato, o mesmo onde se situa a *dor* fingida. Assim, abstração a que assistimos em *Autopsicografia*, é o culminar de um percurso em que Caeiro desempenhou um papel essencial.

Caeiro é, pois, entendido como um heterónimo que se distancia do transcendente, rejeitando que haja qualquer coisa para além da coisa, que procura aproximar as palavras do seu plano imanente, sem contexto ou significado, onde existir se confunde com sentir. Senão, que dizer de versos como estes de *O Guardador de Rebanhos*?

(...) É preciso não saber o que são flores e pedras e rios
Para falar dos sentimentos deles.
Falar da alma das pedras, das flores, dos rios,
É falar de si próprio e dos seus falsos pensamentos.
Graças a Deus que as pedras são só pedras,
E que os rios não são senão rios,
E que as flores são apenas flores. (...)
(Pessoa, 2020).

Ou ainda

(...) Procuro dizer o que sinto
Sem pensar em que o sinto.
Procuro encostar as palavras à ideia
E não precisar dum corredor
Do pensamento para as palavras (...)
(Pessoa, 2020).

Ou seja, ao aproximar o significante do seu conceito abstrato, Caeiro procura retirar ao significante todo o sentimento. Desta forma, retira, também, todo o significado porque o significado já é uma particularização do geral. Ou seja, para Caeiro, sentir é existir sem interpretar. E qualquer sentimento implica uma interpretação porque o sentimento é, em primeira instância, individual e subjetivo.

Ora, a poesia de Caeiro procura a imanência das coisas²⁰, parece perseguir o *grau zero* de que nos fala Lourenço, com referência a José Augusto Seabra (cf. Sepúlveda, 2018, p. 18). Contudo, esse grau zero encontra-se antes da linguagem. O conceito abstrato, porque a poesia de Caeiro não pode fugir aos conceitos, – nem mesmo às próprias palavras como mediadoras –, vem depois do sentir, da imanência pura. E, por esse motivo, tanto a poesia de Caeiro como a *dor fingida* de *Autopsicografia* vivem no mundo dos conceitos abstratos, quer sejam universais ou gerais.

Será o seu universo estético próximo de Cesário, expresso “na referência ao poeta do «Sentimento dum Ocidental»” (Lourenço, 2020, p. 165) ou o assumir-se como a “concreção suprema da sua vontade e necessidade de *ser* e se sentir *invulnerável* (...), de escapar à sua condição humana” (ibidem) que justificam a Caeiro o seu epíteto de Mestre? Não o sabemos. Mas essa necessidade de ultrapassar a condição humana implica, necessariamente, uma deslocação para um plano que existe fora da concretização, imune às vicissitudes do espaço e do tempo. A imanência pura, essa existência sem mediação, sem ponte entre *coisa* e *nome*, é impossível na concretização da escrita. A poesia de Caeiro procura ser, pois, anterior à *dor fingida* de *Autopsicografia*, mas apenas consegue ser concetualmente igual. Caeiro e Pessoa não conseguem evitar a ponte entre a *coisa* e o *nome*.

Procuremos esmiuçar este ponto. Há uma outra questão importante que tem a ver com a forma como se realiza este processo de abstração ou racionalização do real. Na verdade, tudo se

20 O conceito de imanência vai ser desenvolvido, entre outros, por Deleuze que é posterior a Pessoa. Ou seja, em Caeiro, o poeta da *Mensagem* antecipa uma conceção filosófica que o distancia da transcendência, como sentido oculto das coisas, a conceção filosófica dominante desde Platão.

passa ao nível do pensamento. E sabemos que o rebanho de Caeiro são os pensamentos. Se entendermos que a transformação ocorrida na palavra *dor*, em *Autopsicografia*, começa por ser a explicação da passagem do real para o mundo concetual, a poesia assinada por Caeiro parece corresponder a uma tentativa de racionalização e abstração do real. Na tentativa de criar uma identificação plena entre a *coisa* do seu *nome*, Caeiro procura retirar todo o significado ao *nome* que ultrapasse a própria *coisa*. Rejeita, por isso, todo o tipo de emoções que pudessem surgir do facto de sentir. Sentir é, em si mesmo, existir e mais nada. São disso exemplo praticamente todos os poemas, em especial no XXIV, de *O Guardador de Rebanhos*, onde o sujeito poético diz que

O essencial é saber ver,
Saber ver sem estar a pensar,
Saber ver quando se vê,
E nem pensar quando se vê
Nem ver quando se pensa
(Pessoa, 2020)).

Ou seja, o processo de racionalização que encontramos em *Autopsicografia* entronca nesta necessidade de nos abstrairmos das emoções e percebermos que as palavras, antes de mais, são conceitos abstratos. É a abstração pela aparente simplicidade. “Ver” não significa mais do que ver. “Pensar” não tem outro significado que pensar.

As palavras, transformadas em conceitos abstratos, como a arte em geral, valem por si próprias, rejeitando-se, desta forma, qualquer outra associação à palavra que lhe confira um elemento estranho ela mesma. Há uma tentativa de aproximação ao valor concetual da palavra, onde ela existe sozinha, sem contexto.

Contudo, o sujeito poético cedo reconhece a dificuldade que é para o ser humano, que traz a “alma vestida”, libertar-se dessa roupagem e percorrer a “aprendizagem de desaprender” para que as “flores” sejam só flores e as “estrelas” (ibidem) sejam apenas o que lhe chamamos. Este caminho de busca da palavra e do verdadeiro valor da palavra é decisivo também para que, no caminho de Pessoa para a sua Ítaca, o poeta venha a descobrir o verdadeiro valor da palavra “dor”. Ou seja, a associação plena entre a palavra e a sua imanência. Caeiro é a aproximação possível, mas incompleta, a esse desígnio.

(...) Nem sempre consigo sentir o que sei que devo sentir.
O meu pensamento só muito devagar atravessa o rio a nado
Porque lhe pesa o fato que os homens o fizeram usar (...)
(Pessoa, 2020)).

Mas, afinal, é possível estabelecer uma relação entre a poesia de Alberto Caeiro e o processo de racionalização do real que surge em *Autopsicografia*?

Ora, Caeiro assume-se como alguém para quem *ver* a realidade é *senti-la*. Caeiro não atribui sentimentos à realidade. Antes busca uma ligação à existência: “(...) Sim, eis o que os meus sentidos aprenderam sozinhos: — / As coisas não têm significação: têm existência. / As coisas são o único sentido oculto das coisas (...)” (Pessoa, 2020). Isto quer dizer que sentir as coisas, para Caeiro, não é usar os sentidos da mesma forma que os usam o comum dos mortais. Se pressentir uma leve aragem, facilmente digo que arrefeceu. Outra pessoa, contudo, sentindo a mesma brisa, pode achar que continua quente porque ambos interpretamos a deslocação de ar de forma diferente. Já Caeiro, se sentisse a mesma deslocação de ar, apenas a sentia porque existiu, sem mais nada.

Sentir é estar em união com a existência das coisas e fundir-se com ela, não já com o conceito, mas no momento anterior, anterior à ligação *coisa* e *nome*. O plano anterior à *dor fingida* de *Autopsicografia*. Um dos propósitos desta tese é, justamente, tentar mostrar que Fernando Pessoa procurou atingir esse plano de existência, embora tivesse consciência de que a “alma vestida” o impedia de concretizar esse desejo. E, desta forma, parece pertinente dizer que a poesia de Fernando Pessoa, assinada como Alberto Caeiro, é a que mais se aproxima da poesia imanente, numa tentativa de ultrapassar a *dor fingida* de *Autopsicografia*. Aliás, o mais significativo é que Caeiro pretende prescindir de qualquer tipo de mediação, inclusive da linguagem, procurando que o sentir imanente e o conceito sejam simultâneos.

Não basta abrir a janela
Para ver os campos e o rio.
Não é bastante não ser cego
Para ver as árvores e as flores.
É preciso também não ter filosofia nenhuma.
Com filosofia não há árvores: há ideias apenas.
Há só cada um de nós, como uma cave.
Há só uma janela fechada, e todo o mundo lá fora;
E um sonho do que se poderia ver se a janela se abrisse,
Que nunca é o que se vê quando se abre a janela²¹.

(Pessoa, 2020).

21 Se no poema *Isto* o que se escreve é “como que um terraço / Sobre outra coisa ainda. / Essa cousa é que é linda” (Pessoa, 2017b), neste caso, no poema 1 dos *Poemas Inconjuntos*, olhar o mundo com questionamento e pensamento crítico é ser como uma cave, é como viver sem luz natural, é como não estar na realidade. Se em *Isto* a verdadeira poesia existe quando não há mediação entre o sentir e existir, tudo o que implicar essa mediação é uma sombra da verdade. O sonho do que se poderia ver com a janela fechada é mais verdadeiro do que aquilo que se vê quando a janela se abre.

Contudo, fica-se pela *dor fingida*, concetual, – sem qualquer significado, mas não imanente. O que Caeiro procura não é colar o *nome* à *coisa*, mas o *sentir* e o *existir* da *coisa*, sem necessidade de um nome. “Um contacto entre o homem e a sua verdade, ou antes, entre o homem e a Verdade – no plano das sensações, dos sentimentos, das emoções e das ideias (...)” (Lourenço, 2008, p. 13). E aí reside a radicalidade da poesia de Caeiro.

Mas é também aí que *Autopsicografia* se distancia do poema *Isto*. O sujeito poético do poema *Isto*, pressentindo a impossibilidade, diz: “ (...) Por isso escrevo em meio / Do que não está ao pé, / Livre do meu enleio, / Sério do que não é. / Sentir? Sinta quem lê!” (Pessoa, 2017b). Concretiza que se encontra longe da verdade. Percebe que, por não conseguir atingir esse desígnio, está livre dele. O mesmo é dizer que tem consciência dessa impossibilidade – “Sério do que não é”. Contudo, está mais próximo do que em *Autopsicografia*. A *dor fingida* fica aquém da *coisa linda*. A dor do terceiro verso fica no plano dos conceitos; a *coisa linda* vive antes, no encontro do poeta com o sensível.

Desta forma, *Autopsicografia* e *Isto* tornam-se complementares um do outro. Não só na concetualização da passagem do real para abstração, mas, de igual forma, nessa percepção do impossível. Ainda que Pessoa pudesse ser *ceifeira* – “Ter a tua alegre inconsciência / E a consciência disso!” (Pessoa, 2017c) –, continuando a ser ele mesmo, acreditamos que o poeta não seria feliz. A raiz da infelicidade do poeta, da apatia que o obriga a *entreter* (ato contínuo) a *razão* é, portanto, bem mais profunda. E, embora Pessoa a tenha afluído, como vimos, em *Isto*, não teve o discernimento do que tinha feito e não explorou essa hipótese de forma a tentar resolvê-la.

A mesma aproximação aconteceu no poema *O andaime*. Desta feita, o conflito latente é entre a vida que o *eu* já viveu e o sentido da vida, ou a falta dele. Começa por associar a vida vivida a um sonho que passou. A vida passada parece-lhe irreal porque “foi só a vida mentida / De um futuro imaginado!” (Pessoa, 2017d).

A exclamação, que se repete em vários momentos, assim como a interrogação, mostram a surpresa, a incredulidade do *eu* face à nulidade da sua vida passada, face a um *Não-Ser*. Depois da metáfora do rio que passa, que corre por ter de ser – como se fosse o mesmo movimento contínuo de *entreter* –, o *eu* assume que é “já o morto futuro” (ibidem).

Parece conformado. Admite o fracasso. Assume a não existência.

Os versos que se seguem são determinantes para aferir a verdadeira raiz da desesperança do *eu*. Na verdade, ele ainda tem um sonho, uma réstia de esperança, ainda que seja “O sonho atrasado e obscuro / Do que (...) [ele] deveria ser” (ibidem), e os adjetivos usados são pertinentes – atrasado porque já deveria ter sido concretizado; obscuro porque não é de fácil discernimento. Ao mesmo

tempo, a obscuridade arrasta consigo uma negatividade que faz adivinhar uma difícil, senão impossível, concretização.

Esse sonho é também um muro. A imagem do muro, que liga o interior com o exterior, que serve para proteger, mas que também isola, afinal, protege um “deserto jardim” (ibidem).

Por último, regressemos aos poemas *Autopsicografia* e *Isto* para compararmos o final de ambos.

(...) E assim nas calhas de roda

Gira, a entreter a razão,

Esse comboio de corda

Que se chama o coração.

(Pessoa, 2017a).

E

(...) Por isso escrevo em meio

Do que não está ao pé,

Livre do meu enleio,

Sério do que não é.

Sentir? Sinta quem lê!

(Pessoa, 2017b).

Como já vimos, ao especificar que “Sentir? Sinta quem lê!”, o próprio *eu* responde à questão que também formula, que tem a ver com quem, de facto, sente o poema. Isso remete-nos para a ideia de que aquele que escreve não sente. Pelo menos, não sente com as emoções, mas “com a imaginação”. E no poema *Autopsicografia*? Como se processam os sentimentos?

Também já vimos que o verbo *entreter* remete para uma inevitabilidade, também para a monotonia, mas, igualmente, uma forma de ocupar as crianças. É por esse motivo que o comboio, “que se chama coração” gira “na calha de roda” de onde não sai.

Não que isso seja um problema. Na verdade, diz-nos no *Livro do desassossego* que “(...) «Qualquer estrada, esta mesma estrada de Entepfuhl, te levará até ao fim do mundo.» Mas o fim do mundo, desde que o mundo se consumou dando-lhe a volta, é o mesmo Entepfuhl de onde se partiu (...)” (Pessoa, 2021, 444). Por outras palavras, “Viajar? Para viajar basta existir. Vou de dia para dia, como de estação para estação, no comboio do meu corpo, ou do meu destino (...)” (ibidem).

O curioso, ou talvez não, é que este fragmento do *Livro* poderá ter sido escrito no ano de 1931. Poderá o nosso comboio de *Autopsicografia* ser o mesmo comboio do seu corpo? Ou do seu destino? A única diferença é que no poema é um comboio de corda. O meio de transporte, ainda que de brincar, não impede a viagem. A viagem para a sua Ítaca, o seu destino, parece estar dentro dele.

Assim, como entender a última estrofe do poema? Regressemos ao poema *Isto*, que parece ser determinante para a leitura de *Autopsicografia*. Como já vimos, o *eu* diz-nos que escreve “(...) em meio / do que não está ao pé (...)” (Pessoa, 2017b). Ou seja, ele pressente que há algo que lhe escapa quando escreve. Pressente o mundo da arte e da poesia, o plano que fica para além dos próprios conceitos a que é impossível aceder.

Que passagem de *Autopsicografia* se poderá relacionar com esta ideia? Julgamos, como já foi referido, que o verbo “entreter” é a chave. Estar a “(...) entreter a razão, (...)” (Pessoa, 2017a) parece ser a assunção desta impossibilidade na medida em que *entreter* é distrair, como que em jeito de brincadeira, a *razão*. A razão pressente que não acede à Verdade. A ideia parece ser um desejo de *desligar* a razão. Ou, se isso fosse possível, de tornar a razão inconsciente desta realidade impossível, mas, ao mesmo tempo, ter consciência disso, como no poema “a ceifeira”. Porque só nessa inconsciência, como já vimos, se pode aceder ao momento da criação.

No poema *Isto*, ao sentir-se “(...) livre do (...) [seu] enleio” (Pessoa, 2017b), contrariamente à atitude de aparente brincadeira²² de *Autopsicografia*, aqui, o *eu* encontra-se “(...)sério do que não é (...)” (ibidem), não brinca, parece ter a certeza plena e consciente do que diz. Como se, de *Autopsicografia* para *Isto*, tivesse percorrido um caminho.

Contudo, ao ser um comboio de corda, comboio que significa todo ele, a entreter a razão, parece que ele se sente como que um brinquedo nas mãos de uma criança, já que não consegue ser a

22 A brincadeira é mesmo só aparente porque parece pretender disfarçar uma desilusão desmesurada. Também parece mostrar que o *eu* ainda não tinha aceiteado bem esta realidade, estava a caminho dessa aceitação, daí o tom de aparente brincadeira.

criança que, como o *gato*, se rege pelas leis fatais. Porque a criança, afinal, é que é feliz, porque, para ela, é indiferente o imanente e o transcendente. Só tem de brincar. Viver nas emoções do coração.

Capítulo III – O *Livro do Desassossego*²³ ou o desejo utópico de viver no sonho.

Somos uma matéria

De que são feitos os sonhos, e nossa pequena vida

Está imersa em sono.

Retomemos a transcrição dos versos de *A Tempestade* de Shakespeare (Ato IV, Cena 1) que encontramos em Faustino Antunes & A. Moreira. Como vimos, “fora o facto de que vivemos, quase nada pode ser conhecido” (Pessoa, 2023i). Na verdade, “quanto mais fundo for o pensamento” (ibidem), mais verdadeiras serão as palavras de Shakespeare.

As palavras de Faustino Antunes, citando Shakespeare, dão o mote a este capítulo. Na verdade, julgamos que estas palavras ressoaram sempre em Fernando Pessoa²⁴. A ideia de que temos em nós a potência para o sonho, para viver de forma plena. Porém, em contrapartida, a “nossa pequena vida” (ibidem) real é sinónimo de sono, de letargia, de não vida. E o adjetivo pequena não podia ser mais eloquente porque Pessoa nunca se conformou em viver pela metade.

Surge, então a dicotomia entre sonho e sono. O sonho como lugar de conhecimento, de vida e de potência para a realização; o sono com espelho da vida real, lugar do desconhecimento, da não vida. Porque nós sabemos que estamos vivos, estamos aprisionados numa espécie de labirinto. Mas não quer dizer que vivamos. Para vivermos temos de ir o mais fundo que pudermos com o pensamento.

Talvez seja destes versos que vem o desejo de Pessoa de viver no sonho. Este seria bem mais verdadeiro que a vida real.

A problemática da percepção da realidade, como já vimos, foi um tema que desde cedo acompanhou o jovem Pessoa. Vimos como, através do seu alter-ego Charles Robert Anon, propôs uma *Theory of Perception*. Contudo, é com a assinatura de Alexander Search que, através do seu fragmento *Thousands of theories*, nos diz que “(...) a memória, tal como todas as outras faculdades, [o] predispõe (...) a viver num sonho” (Pessoa, 2023, p. 61). E foi, ainda, através do mesmo Search que escreveu o epigrama que se segue:

23 Por opção, seguimos a edição de 2021 do *Livro do Desassossego*, de Jerónimo Pizarro.

24 E uma prova disso encontra-se no final do terceiro artigo publicado em 1912 na revista *A Águia*, intitulado “A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico”, quando Pessoa diz: “E a nossa grande Raça partirá em busca de uma Índia nova, que não existe no espaço, em naus que são construídas «daquilo de que os sonhos são feitos»”.

Epigram

I love my dreams”, I said, a winter morn,
To the practical man, and he, in scorn,
Replied: “I am no slave of the Ideal,
But, as all men of sense, I love the Real.”
Poor fool, mistaking all that is and seems!
I love the Real when I love my dreams.

Alexander Search

(Search, 1999, p. 292)

A este propósito, Fernando Cabral Martins diz-nos que o verso “«I love the Real when I love my dreams» significa que os sonhos é que são a realidade” (Martins, 2023). Em linha com esta ideia, Cabral Martins indica-nos que, mais tarde, num fragmento de filosofia, o poder de sonhar é comparado ao poder divino.

A temática do sonho vai ser determinante em toda a obra de Pessoa, nomeadamente tendo como referencial a dicotomia *sonho e realidade*.

Já citámos o fragmento assinado por Faustino Antunes e A. Moreira, onde, citando Shakespeare, nos dizem, por sua vez, que “Somos uma matéria / De que são feitos os sonhos, e nossa pequena vida / Está imersa em sono” (Pessoa, 2023i). Neste caso, o sonho parece fazer parte da essência do ser humano. Em contrapartida, a vida, (podemos acrescentar) espelhada na realidade, subsiste mergulhada no sono que em tudo se assemelha à morte.

Posto isto, poder-se-á estabelecer alguma relação entre *Autopsicografia*, *Isto*, *O Andaima* ou *O Homem de Porlock* e o aparente desejo de viver no sonho?

III.1 O caminho para o sonho e a poesia.

No capítulo sobre o poema *Autopsicografia*, já nos detivemos sobre a importância do inconsciente²⁵ para aceder ao plano imanente. Esse mesmo plano, inacessível de forma consciente, está também presente no poema *Isto*. Aliás, é neste último poema que se fala de “(...) Essa coisa é que é linda (...)” (Pessoa, 2017b). Ou seja, parece haver em Pessoa a certeza de que há um outro plano de existência, diferente da realidade, um mundo bem mais verdadeiro e prazeroso, mas ao qual nos é vedado aceder.

Talvez não seja demais referir, também, que estes poemas foram escritos nos últimos anos da vida do poeta. Isto quer dizer que espelham uma maturidade que advém da experiência que só a idade pode dar. Mas *O Homem de Porlock* é de fevereiro de 1934. Estamos a pouco mais de um ano da sua morte. E, se *Autopsicografia* se assume como a sua *Ars Poetica*, *O Homem de Porlock* é a assunção do impossível. Mas vamos primeiro ao texto.

O texto *O Homem de Porlock* fala-nos, então, a respeito de como Samuel Taylor Coleridge, um importante poeta, filósofo e crítico literário inglês do século XIX, compôs o seu poema *Kubla Kahn*. Segundo Pessoa, trata-se de um “(...) quase-poema [e] é dos poemas mais extraordinários da literatura inglesa (...)” (Pessoa, 2017e).

“Foi esse poema composto — narra Coleridge — em sonho” (ibidem), começa por dizer Pessoa. Diz-nos, depois, que Coleridge vivia entre as aldeias de Porlock e de Linton. Um dia, por ter tomado um anódino, o poeta inglês adormeceu por um período de três horas. Durante esse tempo em que esteve desacordado, compôs o poema que lhe surgiu “(...) paralelamente e sem esforço

25 Na verdade, em Fernando Pessoa, tudo se encaminha para o inconsciente. Ao ter noção de que é no inconsciente que existe a Verdade plena, o poeta parece ansiar por viver no sonho. O mesmo sonho que permitiu a escrita do poema “Kubla Kahn” a Coleridge. “(...) Este quase-poema é dos poemas mais extraordinários da literatura inglesa (...)” (Pessoa, 2017e). Não valerá a pena discutir a noção de “quase-poema”, mas, na verdade, como a *ceifeira* ou o *gato*, só a vida na inconsciência, ou viver num sonho, se preferirmos, parece tornar Pessoa feliz. Desse desejo nos dá conta o *Livro do desassossego* em vários fragmentos. Podemos, por exemplo, atentar num deles (65) que diz que “Em mim o que há de primordial é o hábito e o geito de sonhar. As circunstâncias da minha vida, desde criança sósinho e calmo, outras forças talvez, amoldando-me de longe, por hereditariedades obscuras ao seu sinistro corte, fizeram do meu espírito uma constante corrente de devaneios. Tudo o que eu sou está n’isto, e mesmo aquilo que em mim mais parece longe de destacar o sonhador, pertence sem escrupulo á alma de quem só sonha, elevada ella ao seu maior grau (...)” (Pessoa, 2021, p. 114). Noutro (5) parece concretizar um mundo paralelo... “(...) Quem sabe se sonhando-te eu não te crio, real n’outra realidade; se não serás minha alli, n’um outro e puro mundo, onde sem corpo tactil nos amaremos, (...) Quem sabe mesmo se não existias já e não te criei mas te vi apenas, com outra visão, interior e pura, n’um outro e perfeito mundo? Quem sabe se o meu sonhar-te não foi o encontrar-te simplesmente (...)” (Pessoa, 2021, p. 45). Este último excerto surge datado como tendo sido escrito, provavelmente, no ano de 1913. Numa nota deixada pelo editor referente ao final do fragmento 20, este diz-nos que “Esta indicação [(Fim)] do autor reitera que por volta de 1913 o *Livro* terá sido imaginado como uma pequena série de textos ainda não atribuídos a nenhum semi-heterónimo” (Pizarro *apud* Pessoa, 2021, p. 58). Seria, portanto, o próprio ortónimo a materializar este desejo.

(...)”, incluindo todos os pormenores, como “(...) as imagens e as expressões verbais (...)” (ibidem) que o compõem.

Ora, a ideia de que existe um mundo *paralelo* onde tudo acontece, nomeadamente a criação artística, está bem vincada no texto de Pessoa. Ao mesmo tempo, a criação dá-se “sem esforço”, como se criar, nesse mundo paralelo, fosse tão natural como respirar. E, na verdade, a criação é totalmente realizada no sonho, porque aí se fixam “as imagens e as expressões verbais” que vão surgir no poema escrito.

Ora, é, portanto, num dos últimos textos escritos por Fernando Pessoa, que surge, de forma explícita, a ideia de que a criação artística acontece no sonho. O mesmo é dizer que tudo acontece num plano paralelo ao real, ou, ainda, num plano inconsciente, porque Coleridge não fez nenhum *esforço* para que lhe surgisse o poema, segundo o mesmo narra.

Resta acrescentar, diz-nos Pessoa na continuação do seu texto, que Coleridge, ao acordar, se dispôs a escrever o poema, exatamente como se lembrava lhe ter surgido no sonho. Tinha escrito trinta linhas quando lhe anunciaram a visita de um homem vindo da aldeia, “«um homem de Porlock»” (ibidem), a quem teve de atender e com o qual Coleridge se demorou cerca de uma hora. Ao tentar retomar a transcrição do poema, o poeta inglês apenas conseguiu lembrar-se do final do poema, um conjunto de vinte e quatro linhas. Todo o poema, que se interpunha entre as primeiras trinta linhas e as últimas vinte e quatro, tinha desaparecido da memória de Coleridge. Perdia-se parte de um poema criado num “Outro Mundo” (ibidem). Vale a pena transcrever o final do texto.

Seja como for, creio que o caso de Coleridge representa — numa forma excessiva, destinada a formar uma alegoria vívida, — o que com todos nós se passa, quando neste mundo tentamos, por meio da sensibilidade com que se faz arte, comunicar, falsos pontífices, com o Outro Mundo de nós mesmos.

É que todos nós, ainda que despertados quando compomos, compomos em sonho. E a todos nós, ainda que ninguém nos visite, chega-nos, de dentro, «o Homem de Porlock», o interruptor imprevisto. Tudo quanto verdadeiramente pensamos e sentimos, tudo quanto verdadeiramente somos, sofre, (quando o vamos exprimir, ainda que só para nós mesmos), a interrupção fatal daquele visitante que também somos, daquela pessoa externa que cada um de nós tem em si, mais real na vida do que nós próprios: — a soma viva do que aprendemos, do que julgamos que somos, e do que desejamos ser.

(Pessoa, 2017e).

A conciliação entre a criação artística e o conhecimento consciente parece, assim, não ser uma fórmula de fácil resolução. Se Coleridge vê em *O Homem de Porlock* uma representação de uma interferência externa ao processo de criação, Pessoa vai mais longe ao concretizar que essa “pessoa externa” vive dentro de nós. Esse visitante interno é de tal forma determinante que se sobrepõe ao *eu* consciente porque, “ainda que despertos quando compomos”, (...) “Tudo quanto verdadeiramente pensamos e sentimos (...) sofre” dessa interrupção de nós mesmos.

Desta forma, se a obra de arte se realiza no inconsciente do sonho, como podemos aceitar a limitação do conhecimento consciente? Imaginando que somos bem-sucedidos neste desígnio, como podemos entender o texto *O Homem de Porlock* à luz da impossibilidade de conciliação entre a criação artística e o conhecimento consciente?

Pessoa parece conformar-se. “Esse visitante” é uma “fraqueza” de todos os artistas.

Esse visitante, — perenemente incógnito porque *sendo nós*, não é «alguém»; esse interruptor — perenemente anônimo porque, *sendo vivo*, é «impessoal» — todos nós o temos que receber, por fraqueza nossa, entre o começo e o termo de um poema, inteiramente composto, que não nos damos licença que fique escrito. E o que de todos nós, artistas grandes ou pequenos, verdadeiramente sobrevive, — são fragmentos do que não sabemos que seja; mas que seria, se houvesse sido, a mesma expressão da nossa alma.

(Pessoa, 2017e).

E, então, o que “sobrevive” dessa interrupção “são fragmentos”. Desta forma, o que resulta da criação artística é uma pequena parte de algo “que não sabemos que seja”. Sendo a potência de criação infinita, a sua limitação advém dessa “fraqueza” que é inerente a sermos humanos.

E assim, do que poderia ter sido, fica só o que é; — do poema, ou dos *opera omnia*, só o princípio e o fim de qualquer coisa perdida — *disjecta membra* que, como disse Carlyle, é o que fica de qualquer poeta, ou de qualquer homem.

(Pessoa, 2017e).

A questão do fragmento, como concretização de uma obra imperfeita ou inacabada, tem por base a ideia de que o poeta tem dentro de si um visitante interior a quem tem de receber. Desta forma, a interrupção que decorre desse recebimento, no seguimento de *O Homem de Porlock*, parece ser a causa da incompletude do poema. E esta aparente imperfeição, como explica o próprio poeta, acontece no momento em que se passa do poema sonhado para a sua escrita.

A mesma ideia de interrupção tem sido interpretada nos estudos pessoanos como uma “*descontinuidade entre estilo e homem*” (Brito, 2021, p. 89), para, desta forma, justificar o processo de criação das «“obras heterónimas”» (ibidem). Desta forma desenvolveu-se um conceito de «“impessoalidade”», associado à ideia de um Fernando Pessoa “como um vazio essencial” (ibidem). Ou seja, nesta aceção, o poeta da *Mensagem* não existe como *eu*. O poeta não seria mais do que um abrigo de um conjunto ilimitado de personalidades, com seus diferentes estilos e nomes, todas elas fragmentárias porque incompletas, sendo o próprio ortónimo uma delas.

António M. Feijó rejeitou a ideia de impessoalidade em Fernando Pessoa. O autor desmonta a tese de que o uso da palavra “eu” em Pessoa corresponda a uma mera técnica de impessoalidade, afirmando, antes pelo contrário, que a obra do poeta apresenta uma “«unidade muito consistente»” e uma “«Identidade fortíssima»”. (Feijó, 2021). No mesmo sentido já tinha ido a aproximação de Jacinto do Prado Coelho quando afirmou que, “não obstante os estilos dos heterónimos traduzirem atitudes temperamentais e modos de conceber a vida diferentes, (...) é possível reduzir as afinidades de estilo dos heterónimos a uma unidade psíquica básica” (Coelho, 1998, p. 122).

Desta forma, não nos parece pertinente para este trabalho divergir da ideia inicial apresentada pelo próprio Pessoa sobre a ideia de fragmentação. Na verdade, a ideia de que o que escreve não corresponde ao que pensa é essencial. Trata-se, de facto, da assunção da impossibilidade de transpor de forma fiel o plano do pensamento para o plano do real. Esta inevitabilidade surge a Pessoa como uma limitação, como uma fabulação que só não existe na matemática, em que, como vimos, $2 + 2$ são sempre 4, quer estejamos no plano do pensamento, quer no do real.

A julgar pelas palavras de Pessoa, o que são, então, os *disjecta membra*? Membros dispersos de uma unidade impossível? Ou a ideia de que ficamos sempre aquém de atingirmos uma plenitude, como se apenas dispuséssemos de um conjunto de fragmentos sobreviventes de um papiro ou de um vaso antigo? Mas não encerra em si mesmo o poema uma totalidade? Não será Kubla Khan um poema inteiro e diferente de um outro que nunca foi porque só existe em potência?

Fernando Pessoa parece não entender assim. Estamos em 1934. Parecem inquietá-lo diversas questões. Mas será possível descortinar no texto do poeta uma tentativa de resolução?

Pessoa, numa aparente tentativa de superar esta discrepância e chegar a algum grau de felicidade, já tinha sugerido a hipótese de sermos inconscientes, como a *ceifeira* ou o *gato* que brinca na rua. Esse mesmo desejo expressa, agora, em *O Homem de Porlock*, ao exprimir a vontade de que pudéssemos ser crianças, sem obrigações e convenções sociais, sem termos “quem nos visitasse, nem visitantes que nos sentíssemos obrigados a atender” (Pessoa, 2017e). Como já tinha feito ao colocar o “comboio de corda” a girar e a, dessa forma, “entreter a razão” em *Autopsicografia*. A ideia de “ser crianças” e, dessa forma, por um lado, não termos “quem nos visitasse” nem a quem termos de “atender”; por outro, sermos crianças dá-nos o direito de brincar e de sermos inconscientes. Na verdade, a criança é quem mais se aproxima do gato que se rege pelas leis fatais.

Contudo, ainda que não tivéssemos *visitantes*, isso não seria o bastante para criar porque, Pessoa não o disse, Coleridge só compôs em sonho. Não bastaria, pois, sermos crianças sem visitantes, precisávamos de ser crianças sonhadoras.

A ideia de que a criação artística se dá, portanto, num plano onírico parece ser a chave para a resolução deste problema. A este propósito valerá a pena determo-nos, por instantes, no fragmento 302 do *Livro do Desassossego*. Diz-nos, acerca da literatura, “(...) que é a arte casada com o pensamento, e a realização sem a mácula da realidade (...)” (Pessoa, 2021, p. 360), que esta deve “(...) ser o fim para que deveria tender todo o esforço humano (...)” (ibidem).

Tal conjectura parece ser demasiado ambiciosa. Primeiro, porque a literatura parece ser a realização da realidade sem mácula, como se a literatura fosse mais *verdadeira*, mais *pura* que a realidade; depois, essa mesma literatura deveria ser o fim último do esforço humano. Como se toda a atividade humana devesse procurar atingir essa *verdade* da literatura. Por outras palavras, estamos em 1930, data provável deste fragmento, e Pessoa, através de Bernardo Soares, diz-nos que o grau de realidade da literatura é superior ao da realidade concreta.

Se regressarmos no tempo até ao alter-ego Charles Robert Anon, poderemos comparar a literatura à ideia geral de *mesa* da *Teoria da Percepção*. Ou seja, desde essa altura que Pessoa pressentia que a Verdade vive num mundo paralelo à realidade. Se dermos um salto no tempo até 1934 e a *O Homem de Porlock*, percebemos que a literatura, como toda a arte, só é realizada no sonho, ou, dizendo de outra forma, no inconsciente.

A evolução é nítida: passamos de uma racionalização da palavra do plano real para o plano do imanente, — o mecanismo de que nos fala no poema *Autopsicografia* — para, depois,

concretizar que só é possível aceder a esse plano através do sonho ou do inconsciente, de que nos fala em *O Homem de Porlock*. Aliás, estende essa concetualização a toda a composição do poema. Quando acordado, o poeta limita-se a transcrever o que compôs em sonho. O poeta compõe em sonho, ainda que esteja desperto. Melhor, “(...) todos nós, ainda que despertados quando compomos, compomos em sonho” (Pessoa, 2017e).

Com a chegada do visitante, que veio da aldeia de Porlock, Coleridge viu-se compelido a interromper a transcrição do poema para atendê-lo. “Não se sabe”, como diz Pessoa, “quem foi aquele «Homem de Porlock»” (ibidem). O que sabe o nosso poeta é que “esse interruptor incógnito” estorvou a “comunicação entre o abismo e a vida”²⁶(ibidem).

O *abismo* não pode estar mais distante da *vida*. São lados opostos entre os quais, por vezes e em certas circunstâncias, se pode estabelecer uma comunicação.

Os dois mundos parecem inconciliáveis. Ou se vive em um ou no outro. Mas, que mundo é esse onde se realiza a arte? Bernardo Soares dá-nos uma pequena ideia. No mesmo fragmento 320 do *Livro de Desassossego* diz-nos:

Creio que dizer uma coisa é extrair²⁷-lhe a virtude e tirar-lhe o terror. Os campos são mais verdes no dizer-se do que no seu verdor. As flores, se forem descriptas com phrases que as definam no ar da imaginação, terão cores de uma permanencia que a vida celular não permite. (...)

Mover-se é viver, dizer-se é sobreviver. Não há nada de real na vida que o não seja porque se descreveu bem. Os críticos da casa pequena soem apontar que tal poema, longamente rhythrado, não quer, afinal, dizer senão que o dia está bom. Mas dizer que o dia está bom é difícil, e o dia bom, elle mesmo, passa. Temos pois que conservar o dia bom em uma memória florida e prolixa, e assim constelhar de novas flores e de novos astros os campos ou os céus da exterioridade vazia e passageira (...)

26 A representação do “acto de escrita como o de arrancar, de um mundo interior, uma imagem, fixando-a”, bem como a consequente ideia “da incapacidade de fixar” essa imagem na sua totalidade” (Brito, 2021, p. 105), são objeto de estudo no capítulo intitulado “Impessoalidade” da obra citada, a propósito de “O Homem de Porlock”.

27 Neste caso, contrariamente à edição seguida, optamos por manter a primeira redação do texto — “extrahir” e “terror”, embora também surjam as variantes “conservar” e “sabor” respetivamente.

Na verdade, julgamos que Pessoa teria tido a percepção da literatura como “realização sem a macula da realidade” (Pessoa, 2021, p. 360). Esta pretende extrair da realidade a sua essência mais pura, que podemos também associar ao conceito de *bem*, como um perfumista procura retirar dos ingredientes que utiliza o que eles possuem de mais puro e subtil. A realidade, não o esqueçamos, só pode ser apreendida pelos sentidos, os quais só permitem um conhecimento parcial e imperfeito porque são falíveis. Daí a literatura estar num plano diferente do real, um plano concetual. No mesmo sentido vai a palavra *terror*. Ao extrair a virtude, elimina, do mesmo modo, tudo o que possa criar apreensão, permitindo um conhecimento mais verdadeiro.

Ora, fazendo um ponto da situação, temos em 1930, nomeadamente neste fragmento 302 do *Livro do Desassossego*, uma perspectiva de que a literatura é “a arte casada com o pensamento” e “que dizer²⁸ uma coisa é extrair-lhe a virtude” (ibidem).

Depois, em 1934, Pessoa assume que “(...) todos nós (...) compomos em sonho” (Pessoa, 2017e). Ou seja, surge assunção plena da existência de um plano paralelo ao real, inconsciente, onde se concretiza a arte. É de notar que, se no fragmento 302 o poeta procura evitar as consequências do devir próprio das coisas, daí procurar a cristalização concetual que *sobrevive* às coisas, em *O Homem de Porlock* o poema de Coleridge já se encontra nesse plano imanente, dos conceitos e, por esse motivo, não se deixa afetar pelos efeitos do devir. É imune às alterações próprias da natureza das coisas. E, desta forma, mostra-se particularmente imune às alterações provocadas pela interpretação dos sentidos, onde se incluem as que advêm das emoções.

Esta constatação é importante na medida em que, entre 1930 e 1934 surgem, entre outros textos, que serão comentados em seguida, poemas como *Autopsicografia*, *Isto* ou *O Andaime*, onde se começam a definir estes limites entre a literatura e a realidade, entre o pensamento e a emoção.

Se, no primeiro, “(...) Gira, a entreter a razão, / Esse comboio de corda / Que se chama coração” (Pessoa, 2017a), uma forma aparentemente ainda pouco clara sobre a distinção entre razão ou pensamento e emoções, no segundo, a cisão não deixa margem para dúvidas porque o *eu* sente “com a imaginação. / Não (...) [usa] o coração” (Pessoa, 2017b).

Porém, o poeta não é imune à realidade. Não é imune às emoções, ao “visitante” que “todos nós (...) temos que receber, por fraqueza nossa (...)” (Pessoa, 2017e). Este é, pois, tudo o que interrompe o contacto com esse “Outro Mundo de nós mesmos” (ibidem). O “visitante” deturpa o original, torna menos verdadeiro esse original. Senão, vejamos:

Não: não digas nada!

Supor o que dirá

A tua boca velada

É ouvi-lo já

28 O verbo dizer, parece não levantar celeuma, assume a conotação de escrever ou compor, na medida em que todo o fragmento parece assentar na ideia de que as coisas são mais verdadeiras e nítidas na literatura, ou seja, quando transformadas em obra de arte.

É ouvi-lo melhor
Do que o dirias.
O que és não vem à flor
Das frases e dos dias.
És melhor do que tu.
Não digas nada: sê!
Graça do corpo nu
Que invisível se vê.

(Pessoa, 2022, p. 91)

Ora, este poema ortónimo foi escrito em 1931. Nele podemos perceber aquilo que parece ser a noção clara de um plano paralelo ao real. Nesse plano, o interlocutor do *eu* é melhor do que a versão real. Supor o que dirá a boca fechada é “ouvi-lo melhor” do que diria.

No mesmo sentido vai o fragmento 30 do *Livro*, como já vimos, quando questiona:

E para que exprimir? O pouco que se diga (?)melhor fora ficar não dito (...)

(Pessoa, 2021, p. 68).

A natureza desse *visitante* que perturba a criação artística prende-se com tudo o que remeta para a realidade. Por outras palavras, ao deixar o plano do imanente, do inconsciente, o poeta é assolado por esse *visitante* e quebra-se a ligação.

Assume-se, assim, a ideia de que existem dois planos distintos, com características distintas um do outro e onde, por causa dessa natureza desigual, ocorrem coisas diversas – o plano do real e o plano do imanente.

Poderemos, desta forma, procurar delinear um percurso de pensamento de Fernando Pessoa no que à criação artística diz respeito. Se interpretarmos a *Teoria da Percepção*, assinada por Charles Robert Anon, como o início de uma forma peculiar de ver as coisas, e de as transpor para a literatura, *Autopsicografia*, e depois o poema *Isto*, representam uma sistematização consolidada deste processo. Contudo, os dois poemas parecem ser apenas mais duas peças de um *puzzle* que só

parece ficar concluído com *O Homem de Porlock*, texto onde o poeta assume a impossibilidade de fazer corresponder o poema escrito ao poema verdadeiramente composto nesse “Outro Mundo de nós mesmos” (Pessoa, 2017e).

Na verdade, Pessoa vai ainda mais longe nessa afirmação do sonho como um mundo mais verdadeiro. Na carta a Adolfo Casais Monteiro de 13 de janeiro de 1935, além de Fernando Pessoa ter entrado numa “espécie de êxtase cuja natureza não (...) [conseguirá] definir” (Pessoa, 1999), também se lê: “Eu vejo diante de mim, no espaço incolor mas real do sonho, as caras, os gestos de Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Construí-lhes as idades e as vidas (...)” (ibidem), para depois prosseguir com a descrição pormenorizada das características físicas e biográficas dos três heterónimos.

Se tudo isto se refere a acontecimentos ocorridos em 1914, porque é que só agora, em 1935, é que Pessoa se refere a eles? Exatamente pelo desenvolvimento concetual do seu pensamento e da conceção da realidade que, como já vimos, terá começado na *Teoria da Percepção*, mas, sobretudo, depois de *Autopsicografia*, *Isto*, *O Andaime* e *O Homem de Porlock*, entre outros, que perspetivam a ideia da existência de um “(...) Outro Mundo de nós mesmos” (Pessoa, 2017e). Esta carta teria sido, pois, impossível de escrever em 1914.

Contudo, ainda retomando o tema do “êxtase”, ao afirmar que os poemas surgiram nesse estado de alienação do real, pretende tornar mais verdadeiros os poemas criados no *dia triunfal*. Mais verdadeiros porque criados em contacto com um plano fora do real e muito semelhante ao inconsciente fecundo. Aliás, não só os trinta poemas que lhe teriam surgido nesse dia, mas, por metonímia, toda a poética criada pelos heterónimos, e, num sentido ainda mais amplo, toda a arte criada por Fernando Pessoa e os seus alter-egos.

Mas, se do ponto de vista da criação poética, parece plausível esta evolução concetual do pensamento pessoano, que dizer da forma como a temática do sonho é tratada no *Livro do Desassossego*? Sabendo que todas as extrapolações acarretam riscos, como entender expressões como “Eu nunca fiz senão sonhar (...)” ou “Nunca pretendi ser senão um sonhador (...)” (Pessoa, 2021, p. 137).?

III.2. O sonho e o *Livro do Desassossego*.

Numa tentativa de explicar a personagem literária²⁹ Bernardo Soares, Pessoa, na carta a Adolfo Casais Monteiro, diz o seguinte:

O meu semi-heterónimo Bernardo Soares, que aliás em muitas coisas se parece com o Álvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição; aquela prosa é um constante devaneio. É um semi-heterónimo porque, não sendo a personalidade minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu mesmo o raciocínio e a afectividade. A prosa, salvo o que o raciocínio dá de ténue à minha, é igual a esta, e o português perfeitamente igual (...)

(Pessoa, 1999).

A carta a Adolfo Casais Monteiro sempre se assumiu como um documento essencial da literatura portuguesa. Uma das suas particularidades prende-se com esta explicação na primeira pessoa de um dos aspetos mais estudados e fascinantes do projeto literário de Pessoa, a heteronímia.

No que a Bernardo Soares diz respeito, alguns pormenores ressaltam à vista, a começar pela questão de este ser um “semi-heterónimo”³⁰. Soares é “primo espiritual” do Barão de Teive (Zenith, 2017b)³¹, com o qual partilha a mesma designação e o facto de “a sua personalidade ser, não diferente da de Pessoa, mas «uma simples mutilação dela»” (ibidem). No “Prefácio as «Ficções do Interlúdio»” (Pessoa, 2021, p. 527) surge uma especificação sobre o que distingue estes dois alter-egos dos demais:

29 Não iremos debruçar-nos sobre a diferença estabelecida por Pessoa entre “heterónimo” e “personagem literária” (para conferir a distinção concetual operado por Pessoa podemos consultar, por exemplo, o prefácio das “Ficções do Interlúdio” ou na carta de 28 de julho de 1932 a João Gaspar Simões), dado não ser esse o objeto deste trabalho.

30 Em relação ao conceito de semi-heterónimo, contudo, pode ter interesse referir que esta classificação atribuída a Bernardo Soares é uma novidade no conjunto dos alter-egos do poeta. A distinção face aos demais assenta num conjunto de características no estilo, dado que, como nos diz Pessoa, “Bernardo Soares, distinguindo-se de mim por suas ideias, seus sentimentos, seus modos de ver e de compreender, não se distingue de mim pelo estilo de expor. Dou a personalidade diferente através do estilo que me é natural, não havendo mais que a própria especialidade das emoções necessariamente projecta” (Pessoa, 2021, p. 77).

31 Cf. R. Zenith, «Post-Mortem», in Barão de Teive [Fernando Pessoa], *A Educação do Estóico*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999.

(...) Compararei algumas d'estas figuras, para mostrar, pelo exemplo, em que consistem essas diferenças. O ajudante de guarda-livros Bernardo Soares e o Barão de Teive — são ambos figuras minhamente alheias — escrevem com a mesma substancia de estylo, a mesma gramatica, e o mesmo typo e forma de propriedade: é que escrevem com o estylo que, bom ou mau, é o meu. Comparo as duas porque são casos de um mesmo phenomeno — a inadaptação á realidade da vida e, o que é mais, a inadaptação pelos mesmos motivos e razões. Mas ao passo que o portuguez é igual no Barão de Teive e em Bernardo Soares, o estylo difere em que o do fidalgo é intellectual, despido de imagens, um pouco, como o direi? hirto e restrito; e o do burguez é fluido, participando da música e da pintura, pouco architectural. O fidalgo pensa claro, escreve claro, e domina as suas emoções, se bem que não os seus sentimentos; o guarda-livros nem emoções nem sentimentos domina, e quando pensa é subsidiariamente a sentir.

(Pessoa, 2021, p. 528).

Parece ficar claro, como já vimos, que onde se assemelha a escrita de Bernardo Soares e de Fernando Pessoa é no estilo. Ora, este excerto diz-nos que o alter-ego sofre de uma “inadaptação á realidade da vida”, tem um estilo “fluido, participando da música e da pintura” (ibidem) e não domina os seus sentimentos nem emoções porque, quando pensa, está a reforçar o sentir. Desta forma, parece aceitável assumir Bernardo Soares como um contraponto de Alberto Caeiro. Ou, de outra forma, assumir “Alberto Caeiro: um perfeito negativo de Soares” (Brito, 2021, p. 16). Neste mesmo sentido, vale a pena aflorar a ideia de que “Pessoa pondera constantemente (...) que talvez não exista aquilo a que possamos chamar uma observação direta da natureza, isto é, um modo de olhar para a natureza que nos permitisse vê-la como partes sem todo. Pelo contrário, olhamos para a natureza sob o toldo dos nossos próprios pensamentos (...)” (ibidem).

Da mesma forma se poderá entender a escrita de Bernardo Soares. E aceitar como adequados os mesmos versos do poema *The Garden*, de 1681, do poeta Andrew Marvell, não já circunscritos à natureza, mas a todos os motivos que vão desencadear a atividade mental de Soares.

“(...) The mind, that ocean where each kind
Does straight its own resemblance find;
Yet it creates, transcending these,
Far other worlds, and other seas;
Annihilating all that's made

(ibidem).

Não será por acaso que também surge a referência à “inadaptação á realidade da vida” (Pessoa, 2021, p. 528) como sendo outra das características da personalidade de Bernardo Soares. Na verdade, há um outro aspeto fundamental que surge na carta a Adolfo Casais Monteiro, em que vale a pena atentar e que vai ao encontro desta aparente fragilidade: a ideia de que Bernardo Soares, nas palavras de Pessoa, “aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição,” (Pessoa, 1999). Esta assunção, logo seguida de que “aquela prosa é um constante devaneio”, parece querer antecipar que o ato de escrita se realiza a partir de um estado em que, não sendo um sonho, na sua aceção primordial, porque não dorme, é um outro tipo de sonho, um sonho acordado, ou seja, um devaneio.

Aqui chegados, vejamos o que nos diz Gaston Bachelard sobre o que são os devaneios e o que os mesmos nos dizem sobre o sonhador que a eles se dedica:

O devaneio é uma atividade onírica na qual subsiste uma clareza de consciência. O sonhador de devaneio está presente no seu devaneio. Mesmo quando o devaneio dá a impressão de uma fuga para fora do real, para fora do tempo e do lugar, o sonhador do devaneio sabe que é ele que se ausenta — é ele, em carne e osso, que se torna um ‘espírito’, um fantasma do passado ou da viagem.

(Bachelard, 2018, p. 144).

Ou seja, nesta aceção, quando Pessoa se refere a “aquela prosa é um constante devaneio” (Pessoa, 2021, p. 528), o poeta antecipa uma circunstância decisiva que permite opor o ato de devanear ao de simples sonhar — no devaneio “subsiste uma clareza de consciência” (Bachelard, 2018, p. 144). O sonho, por ocorrer durante o sono, tem a característica de ser, na verdade, inconsciente. Mas Bachelard vai, ainda, mais longe ao dizer que

O ser do sonhador de devaneios constrói-se pelas imagens que ele suscita. A imagem nos desperta do nosso torpor, e esse despertar manifesta-se num *cogito*. Uma valorização adicional e eis-nos perante o devaneio positivo, um devaneio que produz, um devaneio que, qualquer

que seja a fragilidade do que ele produz, muito bem pode ser chamado de *devaneio poético*.

(*ibidem*, p. 146).

Aproximando-nos de Bernardo Soares, o ato de devanear vai construir a própria imagem do “sonhador de devaneios”. Não o disse Pessoa, mas as imagens criadas pelo seu alter-ego no *Livro do Desassossego* vão construir o *ser* do seu próprio autor. Na verdade, “o devaneio reúne o ser em torno do seu sonhador. Dá-lhe ilusões de ser mais do que ele é” (*ibidem*). Neste mesmo sentido vai a ideia de um “*eu como instância fictícia que só no interminável (e atroz) exercício da sua ficção colhe, em momentos privilegiados, a ilusão da sua realidade*” (Lourenço, 2008, p. 115).

Ora, se à primeira vista Bernardo Soares nos pode parecer uma entidade diminuída, devido ao estado de sonolência que antecede o seu surgimento, bem como à sua inaptidão social — o guarda-livros leva uma vida discreta e monótona — é o devaneio que vai construir uma “autobiografia de quem nunca existiu” (Pessoa, 2021, p. 37).

Mas tudo começa muito antes do surgimento de Bernardo Soares. O nome desta figura terá surgido por volta de 1920, nessa altura como autor de contos e, por isso, com um significado diferente do que viria a ter na função de “guarda-livros”. A sua aparição como autor do *Livro do Desassossego* deu-se, apenas, “em 1929, ou possivelmente já em 1928” (Zenith, 2017c).

O *Livro*, contudo, começou a ser escrito por volta de 1913. Inicialmente terá sido pela mão do próprio Fernando Pessoa. Um pouco mais tarde, o poeta encontrou um herdeiro que pudesse emprestar o seu nome à realização da tarefa. Este outro *eu* chama-se Vicente Guedes, que “terá surgido em 1909 como contista e tradutor de poetas (...) na Empresa Íbis – Tipográfica e Editora, fundada por Pessoa em fins de 1909 e extinta quase de imediato” (*ibidem*). Entre os poetas traduzidos encontramos, por exemplo, os nomes de Charles Robert Anon e Alexandre Search.

A passagem de testemunho entre Fernando Pessoa e Vicente Guedes é-nos contada no *Prefácio*³² em que Pessoa conta o célebre encontro com Guedes numa “sobreloja com uma feição pesada e caseira de restaurante de villa sem comboios” (Pessoa, 2021, p. 33). Curiosamente, não é Pessoa que entrega a missão a Guedes para a realização do *Livro*, mas é exatamente o contrário que acontece.

32 Na edição de Jerónimo Pizarro de 2021, o “prefácio” é composto por cinco partes, tendo todas, exceto a P4, a data de 1917 como a data provável de escrita. A dita P4 tem data provável de escrita o ano de 1915.

Agrada-me pensar que, ainda que ao princípio isto me doesse, quando o notei, por fim vendo tudo através do único critério digno de um psicólogo, que fiquei do mesmo modo amigo d'ele e dedicado ao fim para que elle me aproximou de si — a publicação d'este seu livro.

(Pessoa, 2021, p. 36).

Esta aparente troca de papéis é descrita por Pessoa de uma forma desconcertante, uma vez que é Vicente Guedes que *aproxima Pessoa de si* com o intuito de o levar a publicar o *Livro*.

Ora, “há um texto datado de 22/8/1914 (...) que foi rebaptizado «Diário de Vicente Guedes»” (Zenith, 2017). Estreava-se, assim, o autor nos domínios do diário. Este não teve continuação, mas, provavelmente já em 1915, ou ainda em 1914, Guedes passou a assinar um diário bem diferente: o *Livro do Desassossego*” (*ibidem*).³³

Frases como “Este livro não é d'ele: é elle” (Pessoa, 2021, p. 37) ou “Para V[icente] G[uedes] ter consciência de si foi uma arte e uma moral; sonhar foi uma religião” (*ibidem*), da parte cinco do Prefácio, remetem-nos para a ideia de que “O ser do sonhador de devaneios constrói-se pelas imagens que ele suscita” (Bachelard, 2018, p. 146). Na verdade, é através dos seus devaneios que se constrói a imagem de Vicente Guedes, ao ponto de toda esta primeira parte, mais provavelmente a partir de finais do ano de 1914 até ao ano de 1920, nos permitir dizer, como ao poeta, que não é apenas a sua obra que se trata, mas é ele próprio que está em causa. Neste período, “o *Livro* era mais um diário pós-simbolista do que um conjunto de apontamentos de índole íntima e filosófica” (Pizarro, 2021, p. 15), num exercício de “ultra-simbolismo sonambúlico dos jovens

33 O ano de 1914 parece ser especialmente interessante para afirmação da constelação de figuras heterónimas: de acordo com a *Carta a Adolfo Casais Monteiro* de 1935, 1914 marca o surgimento de Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis. Porém, é já através da *Tábua Bibliográfica*, publicada em 1928, que se afirma que “Estas individualidades devem ser consideradas como distintas da do autor delas. Forma cada uma espécie de drama; e todas elas juntas formam outro drama” (Pessoa, 2017f). É, também, provavelmente em 1914 que Pessoa abdica de assinar o *Livro do Desassossego* em nome próprio. Ainda que também não o tenha assinado com outros nomes – salvo com algumas importantes exceções, como seja o fragmento S1 [Post.18-10-1931], em que figura a inscrição:

Do “*Livro do Desassossego*,
composto por Bernardo
Soares, ajudante de guarda-
-livros na cidade de Lisboa”,
por

Fernando Pessoa (Pessoa, 2021, p. 223) - vários documentos, incluindo o *Prefácio*, remetem para Vicente Guedes e, provavelmente em 1929, para Bernardo Soares.

A este propósito, vale a pena ter em conta que «Bernardo Soares é então o novo nome de autor, escolhido a partir do final dos anos 20. Como no caso de Vicente Guedes, existem testemunhos de poemas e de projetos de pequenos contos assinados com o nome de Soares. Ao publicar trechos do Livro em nome de Soares, o que acontece entre 1929 e 1932, Pessoa opta sempre por uma dupla atribuição, indicando que o trecho é “composto pelo ajudante de guarda-livros Bernardo Soares”, mas assinando com o nome “Fernando Pessoa”. Será esta a materialização de uma ideia de Soares enquanto “semiheterónimo”, descrita na carta a Casais Monteiro (cf. CP, pp. 251-261)» (Sepúlveda, 2018, p. 45).

anos” (Lourenço, 2008, p. 120), usando de um estilo mais adornado, com frases mais longas e introspectivas.

A ideia da construção de um autor que tenha “consciência de si” (Pessoa, 2021, p. 37), baseia-se na construção de um estilo próprio. E que estilo é este que adota Vicente Guedes?

A este propósito, valerá a pena atentar num dos fragmentos iniciais provavelmente escritos no ano de 1914. O fragmento 49 intitula-se *Exame de Consciência* e começa assim:

Viver a vida em sonho e falso é sempre viver a vida. Abdicar é agir. Sonhar é confessar a necessidade de viver, substituindo a vida real pela vida irreal (...)

(Pessoa, 2021, p. 94).

Se já no *Prefácio* adivinhávamos que o sonho e o devaneio eram uma forma de estar, neste excerto temos a confirmação de que “viver em sonho e falso é sempre viver a vida”. Há, claramente, o objetivo de substituir “a vida real pela irreal”.

Como se isto não bastasse, numa busca racional, depressa se interroga sobre o que lhe trouxe, que proveitos obteve, se é que obteve algum, do devaneio: “O devaneio contínuo, a analyse ininterrupta deram-me alguma coisa *essencialmente* diff[eren]te do que a vida me daria?”, e ainda: “Alguma cousa nova, ao menos, esta attitude me trouxe?” (Pessoa, 2021, p. 94).

A primeira constatação é que já tudo tinha sido descoberto. Dá exemplos de Heráclito, de Eclesiastes, de Job – neste último para se referir à sua alma que vive cansada da vida –, para depois se referir a Pascal, Vigny, Amiel e a Verlaine³⁴.

Aparentemente, o devaneio seria uma forma de bloqueio da ação. E, de facto, é a isso que se propõe Vicente Guedes porque “Abdicar é agir”³⁵ (Pessoa, 2021, p. 94).

34 É curioso o apontamento marginal que surge riscado no original: “«En toi la rêverie continuelle a tué l'action. | Alfred de Vigny: *Chatterton*»” (Pessoa, 2021, p. 95). A peça do dramaturgo francês, a que esta anotação se refere, versa sobre a solidão do artista – que surge como alguém incompreendido –, a injustiça social e o conflito entre idealismo e realismo materialista.

35 A dicotomia entre *otium* e *negotium* já acompanha a humanidade desde tempos remotos – os gregos clássicos, por exemplo, tinham a *scholê* e a *ascholia*. A inexistência de ação, no sentido de ausência de trabalho, atividade ou tarefa de características produtivas com vista à obtenção de resultados económicos, sempre foi vista como condição necessária para a criação artística. É nesse contexto que podemos interpretar a produção de Vicente Guedes / Bernardo Soares. O trabalho de ajudante de guarda-livros, que ambos tinham, para não falarmos da atividade laboral do próprio Fernando Pessoa, era caracterizado por ser monótono e propenso ao tédio. Essas qualidades distintivas foram decisivas para que, quer estando no escritório, quer em sua casa ou mesmo nas ruas de Lisboa, a mente liberta se pudesse dedicar por completo ao devaneio.

A este propósito, ainda, é importante a ideia expressa no fragmento 71 (1914?) onde se lê que “A acção é uma doença do pensamento, um cancro da imaginação”, para depois prosseguir, “Agir é exilar-se. Toda a acção é incompleta e imperfeita. O poema que eu sonho não tem falhas senão quando tento realizá-lo (...)” (Pessoa, 2021, p.

E continua como que desiludido ou vítima de um fracasso:

Tanto doente em mim... Nem o privilegio de uma pequena originalidade de doença... Faço o que tantos antes de mim fizeram... Soffro o que já é tão velho soffrer... Para que mesmo penso estas cousas, se já tantos as pensaram e as soffreram?... (...) ³⁶

(ibidem, p. 95).

Porém, a conclusão leva-nos para uma constatação, para uma razão existencial, para esta forma de ver o mundo:

E contudo, sim, qualquér cousa de novo trouxe. Mas d'isso não sou responsavel. Veio da Noite e brilha em mim como uma estrella... Todo o meu esforço não o produziu nem o apagou.... Sou uma ponte entre dois mysterios, sem saber como me construíram...

(Pessoa, 2021, p. 95).

Então, Vicente Guedes assume-se como um sonhador, como alguém que prefere viver a vida irreal. Assume-se, de igual modo, como alguém que tem algo para dizer que vale a pena: “O som de uma frase imageada vale tantos gestos! Uma metaphora consola de tantas coisas!” (ibidem). Assume-se, por último, como mediador, uma ponte, entre duas realidades.

Esta ideia da existência de realidades diversas já tinha sido expressa num fragmento provavelmente anterior, que Jerónimo Pizarro data de 1913 (Cf. Pizarro, 2021, p. 45). Neste caso, ainda como Fernando Pessoa, o poeta punha a hipótese de, através do sonho, criar uma realidade alternativa.

Quem sabe se sonhando-te eu não te crio, real noutra realidade; se não serás minha ali, num outro e puro mundo, onde sem corpo táctil nos amemos, com outro jeito de abraços e outras atitudes essenciaes de posse? Quem sabe mesmo se não existias já e não te criei nem te vi apenas, com outra visão, interior e pura, num outro e perfeito mundo? Quem

124).

³⁶ Numa nota do editor ressalva-se que, no original, “*Segue-se a indicação: (Titulo: Exame de Consciencia)*” (Pessoa, 2021, p. 543).

sabe se o meu sonhar-te não foi o encontrar-te simplesmente, se o meu amar-te não foi o pensar-em-ti se o meu desprezo pela carne e o meu nojo pelo amor não foram a obscura ânsia com que, ignorando-te, te esperava, e a vaga aspiração com que, desconhecendo-te, te queria?

(Pessoa, 2021, p. 45).

Neste excerto, o autor começa por dotar a capacidade de sonhar de um potencial de criação. Uma criação que, apesar de sonhada, seria “real noutra realidade”. Não se trata, apenas, de olhar o sonho como algo etéreo e, por esse motivo, estéril. Pelo contrário. O sonho é criativo, mas o resultado dessa criação não é visível nesta realidade. Temos, ainda, que nessa outra realidade não existe um corpo tátil, facto que não é impeditivo do ato de amar. Observamos, portanto, a noção de dois planos diferentes de real.

Porém, de seguida, o autor sugere outra hipótese para explicar o resultado a que chegou por ter sonhado. E a hipótese seria de que ela (a sua interlocutora, expressa na forma de segunda pessoa do verbo – “serias” – e no feminino do pronome “minha”) já existia e sonhá-la foi encontrá-la simplesmente. Desta feita, supõe-se a existência de uma realidade paralela a esta, à qual se acede através do sonho.

Ora, talvez por isso, o autor afirma que a circunstância de ser sonhador é algo que lhe é intrínseco e, o termo é, “primordial”. Consideremos, desta feita, um texto intitulado “Segunda parte”, ao qual Pizarro atribui a possibilidade de pertencer a *Via Lactea*, que surge inserido como o fragmento 65. No texto surge a indicação do editor “[post. 31-10-1914]” (Cf. Pizarro, 2021, p. 114). Pode ler-se:

Em mim o que há de primordial é o hábito e o geito de sonhar. As circunstancias da minha vida, desde creança sózinho e calmo, outras forças talvez, amoldando-me, de longe, por hereditariedades obscuras ao seu sinistro corte, fizeram do meu espírito uma constante corrente de devaneios.

(Pessoa, 2021, p. 114).

Ora, o espírito como corrente constante de devaneios é uma marca que lhe advém da situação de criança sozinha e calma. Admite, também, outras forças e a própria hereditariedade como causas para “o hábito e o geito de sonhar”.

Mais à frente, admite ser “um inapto á acção” ou ser “inhabil para fallar com os outros” (ibidem), a mesma inabilidade, afinal, de que padecerá Bernardo Soares. Parece que estamos a ver a descrição que Pessoa faz do personagem Vicente Guedes no *Prefácio*. E continua:

(...) sem lucidez interior para me entreter com o que me cause esforço ao espirito, nem sequencia physica para me aplicar a qualquér mero mechanismo de entretenimento trabalhando. / Isso é natural que eu seja. O sonhador entende-se que seja assim. Toda a reallidade me perturba.

(ibidem).

Expressa-se, desta forma, a ideia já referida da relação entre ócio e criatividade. Neste caso, a atividade criativa é expressa na capacidade de sonhar. Por outro lado, a realidade, contraponto do sonho, surge como uma perturbação.

A ideia de sonhar parece, então, natural. Tão natural que Fernando Pessoa, provavelmente em 1913, ainda em nome próprio, dá instruções de como bem sonhar. Assim se lê num dos fragmentos:

Cuidarás primeiro em nada respeitar, em nada crêr, em nada (...) Guardarás da tua attitude ante o que não respeites, a vontade de respeitar alguma cousa; do teu desgosto ante o que não ames, o desejo doloroso de amar alguém; do teu desprezo pela vida guardarás a idea de que deve ser bom viver-a e amar-a. E assim terás construído os alicerces para o edifício dos teus sonhos.

(Pessoa, 2021, p. 84).

O tom é profundamente reflexivo e existencial. A primeira frase deste fragmento assume um carácter taxativo. Para bem sonhar, deves, em primeiro lugar, “nada respeitar” e não acreditar no que quer que seja. Como se o sonhador se assemelhasse a uma folha em branco, sem nenhum pré-requisito que o condicione, que não seja o desejo da negação radical, completa, que se mostra como a única exigência para trilhar o início do caminho como sonhador. Depois, da atitude de ceticismo vai surgir a aspiração de respeitar algo que mereça ser respeitado. O mesmo acontecerá em relação à dor de não amar, que se transformará no desejo, também doloroso, de amar alguém. Mesmo o desprezo pela vida traz consigo a ideia de que deverá ser bom vivê-la e amá-la.

Ou seja, a negação total, condição inicial para o sonhador, encerra em si mesma a esperança. E esta atitude de ceticismo como potência de esperança será a base, o alicerce para o edifício do sonho.

Depois destas instruções iniciais, o autor alerta que “A arte de sonhar é difícil porque é uma arte de passividade” (ibidem). O único esforço necessário deve ser a coordenação para a ausência de esforço. E depois concretiza que “a arte de sonhar não é a arte de orientar os sonhos. Orientar é agir” (Pessoa, 2021, p. 85). O verdadeiro sonhador, ao invés, deve “deixar-se possuir por si próprio” (ibidem).

A ideia de que o sonho não deve ser direcionado vai ser referida num outro fragmento em que o autor faz uma hierarquia dos sonhadores.

O artista supremo, o sonhador como eu o sou, tem só o esforço de querer que o sonho seja *tal*, que tome tais caprichos... E ele desenrola-se diante d'elle assim como elle o desejaria, mas não poderia conceber, se fatigaria de fazel-o. Quero sonhar-me rei... N'um acto brusco quero-o. E eis-me súbito rei d'um paiz qualquer (...)

(Pessoa, 2021, p. 99).

Ao querer que o sonho seja tal, o sonhador, artista supremo, não orienta o sonho. Apenas escolhe o assunto sobre o qual quer sonhar. Se quiser sonhar-se rei, num “acto brusco”, quase violento, querê-lo. E o ato de querer, por si só, cria o sonho. E este desenrola-se e o sonhador é rei de um país qualquer.

Por outras palavras, é o sonhador que escolhe os assuntos dos seus sonhos. Esta ideia entronca nas palavras de Bachelard quando diz, como já vimos, que “O devaneio é uma atividade onírica na qual subsiste uma clareza de consciência (...)” (Bachelard, 2018, p. 144). Na verdade, o sonhador de devaneios não está ausente do seu sonho. Ainda que não o oriente, é ele que viaja no espaço e no tempo do seu devaneio.

Este último excerto do *Livro do Desassossego*, com data provável de 1914, permite-nos aferir que Pessoa, em nome próprio ou no de Vicente Guedes, já amadureceu a sua definição de sonhador. A ilustração daquilo que é necessário para se ser sonhador, a hierarquização dos tipos de sonhadores, colocando-se no lugar cimeiro dessa hierarquia, revelam que, a par de Blake, Novalis ou Baudelaire, Pessoa dominava a arte de sonhar devaneios. E a sua qualidade de artista supremo atingiu um tal domínio sobre os sonhos que lhe permite dizer:

(...) Deixo os sonhos ir. Tenho-os tão presos que elles excedem sempre o que eu espero d'elles. São sempre mais bellos do que eu quero. Mas isto só o sonhador aperfeiçoado pode esperar obter. Tenho levado anos a buscar sonhadoramente isto. Hoje consigo-o sem esforço...

(Pessoa, 2021, p. 100).

Ora, já sabemos que o sonhador apurado escolhe aquilo que quer sonhar: “O sonho nitidamente aparece como uma ocupação do espírito parcialmente dirigida” (Neto, 2024, p. 228). Contudo, como ocorre todo o processo?

Quando se fala de iniciar um sonho, parece haver a necessidade primordial de encontrar um motivo real para, a partir dele, se poder sonhar. É o que parece passar-se no trecho em que o autor se propõe “ensinar-lhes”, às mulheres mal-casadas, “como trair o marido em imaginação” (Pessoa 2021, p. 142).

Em boa verdade, Vicente Guedes começa por dizer que “só as creaturas ordinarias trahem o marido realmente” (ibidem). Ou seja, o que ele vai ensinar, na aceção dele, não é uma traição real.

Depois de um conjunto de comentários sobre a condição da mulher, começa a instrução, passo a passo, do que precisam as mulheres de fazer: “imaginam o seu marido mais branco de corpo. Se imaginam bem, sentil-o-hão mais branco sobre si” (ibidem). E depois, continua: “Beijem o marido que lhes estiver de cima do corpo e mudem com a imaginação o homem para olhar o bello [que] lhes estiver em cima da alma” (ibidem).

Ora, temos então que, através da imaginação, e partindo do marido original, as mulheres devem imaginá-lo, primeiramente, mais branco. E, de imaginá-lo bem, senti-lo-ão mais branco sobre si. Desta forma, a imaginação parece ter o poder de condicionar a realidade. Ao imaginar o homem mais branco, vai acabar por senti-lo mais branco. Mas, isto quer dizer que a realidade mudou? Não. O que muda, de facto, é a perceção de uma mudança por parte da mulher, ainda que essa mudança não exista realmente. Como se, através da imaginação, se iludissem os sentidos. E se criasse uma realidade individual e subjetiva. Na segunda parte do trecho, o objetivo é o mesmo, mudar a perceção da mulher a respeito da beleza do seu marido. Por último, o autor diz-nos que “A essência do prazer é o desdobramento” (ibidem). E termina com a instigação a que as mulheres “Abram a porta da janella ao Felino (...)” que há em cada uma delas.

Desta forma, a imaginação permite o desdobramento da realidade em real e imaginada. O marido continuará a ser sempre o mesmo, a mulher *idem* aspas, mas é criada uma imagem fictícia da realidade que é um desdobramento do real, mas que torna a *nossa* realidade mais agradável.

Continuando neste contexto, o da necessidade de um motivo real para desencadear a imaginação, vejamos o trecho onde o autor nos fala de uma viagem. Desta feita, é uma viagem até Cascais. O *eu* fez questão de nos falar desta viagem em particular.

Cada vez que viajo, viajo muito. O cansaço que trago commigo de uma viagem de comboio até Cascaes é como se fôsse o de ter, n'esse pouco tempo, percorrido as paysagens de campo e cidade de quatro ou cinco paizes.

(Pessoa, 2021, p. 206).

Desta vez, o autor diz-nos que o processo de sonhar começa com algo real. É a viagem até Cascais que vai desencadear uma outra, mais extensa e cansativa. Na verdade, ao ver a imagem real de “cada casa por que (...) [passa], cada chalet, cada casita isolada caiada de branco e de silencio” (ibidem), o autor concebe-se a viver em cada uma delas. E aqui começa o sonho. Ao imaginar-se a viver naquelas casas, o devaneio tem início, e as casas já não são mais as mesmas porque estão dentro dele.

Mas, podemos perguntar, em que consiste esse viver?

O processo passa por ir “vivendo (..) [nele mesmo] todas as vidas das creaturas que alli estão”. E é “o pae, a mãe, os filhos, os primos, a creada e o primo da creada, ao mesmo tempo” (ibidem), vivendo todas aquelas vidas domésticas. Não se trata de uma apropriação fiel da vida dessas pessoas porque, de facto, ele não sabe que vidas estão a ter por detrás daquelas paredes. É, antes, uma efabulação – a mesma de que nos fala no exemplo da mulher que imagina uma outra realidade. Contudo, ao desejar ser todos ao mesmo tempo, ele tem de deitar mão de personalidades que cria, como tantas outras que já criou. E a criação de personalidades é uma constante:

Cada sonho meu é immediatamente, logo ao apparecer sonhado, encarnado n'uma outra pessoa, que passa a sonhal-o, e eu não.

(ibidem).

Quer isto dizer que não é o *eu* que se transforma noutras personagens. Parece ser, antes, um processo de desdobramento. O enunciador deste excerto, neste caso, a figura de Vicente Guedes,

desdobra-se noutros personagens, continuando a existir simultânea e independentemente deles. Não julgamos, desta forma, que se possa tratar de um processo de mutação do *eu* ou um “«ser-se capaz de múltiplos devir outros»” (Gil, s/d, p. 20 *apud* Neto, 2024, p. 235). De notar que não é pela “criação de outros sujeitos, aos quais correspondem outros modos de sentir,” (Neto, 2024, p. 235) que o *eu* sofre qualquer mutação ou metamorfose ou desaparecimento. O *eu* continua a ser apenas ele, como sempre foi, num processo que em tudo se assemelha à criação de dezenas de personagens, incluindo dos heterónimos. Pessoa continua a ser ele mesmo, apesar dos heterónimos, convivendo com eles, porque interação, e distanciando-se deles, definindo bem o que os separa em estilo e conteúdo.

Na verdade, quando se lê “pela arte especial que tenho de sentir ao mesmo [tempo] varias sensações diversas” (Pessoa, 2021, p. 206), – em que ao mesmo tempo as vive por fora, vendo-as, também as vive por dentro, sentindo-as –, isso não implica ter as sensações que as suas personalidades têm, mas ter a noção de que elas existem, ali, independentes e com as suas próprias sensações, diferentes das do *eu*, porque essa outra pessoa passa a “sonhar-o [, ao sonho], e eu não” (ibidem). Essa outra *pessoa* passa a sonhá-lo da mesma forma que a mulher sonha a personagem que criou a partir do marido. O *eu* não sonha o que faz o pai ou a mãe ou a criada. São os seus alter-egos pai, alter-ego mãe e alter-ego criada que estão a sonhar. O *eu* não sente o que eles estão a sonhar, mas sente-os dentro dele a sonhar. Se assim não fosse, como poderíamos afirmar a autonomia de Caeiro, Campos e Reis?

Se, no primeiro exemplo, havia um desdobramento da realidade (marido) para que a mulher pudesse criar uma realidade alternativa mais prazerosa, neste caso, o desdobramento do *eu* é condição essencial para que possa sonhar e sentir, ou melhor, ter noção da existência de tudo ao mesmo tempo. Ou seja, o conceito de sentir, à semelhança do que se passa em Caeiro, remete para o plano da existência. Sentir, nesta aceção, é existir, as sensações tocam no plano da imanência. Aliás, “o *Livro do Desassossego* é uma autobiografia menos descritiva do que prescritiva e, mais ainda do que prescritiva, pré-escrita, como se o acto de dizer equivallesse ao de fazer, ao de viver.” (Zenith, 2017).

Há, ainda, um pormenor importante a referir. Se cada sonho do sonhador “é imediatamente, logo ao aparecer sonhado, encarnado n’uma outra pessoa³⁷” (Pessoa, 2021, p.

37 A ideia de que o *Livro* provocou (...) o «suicídio» da «mitologia heteronímica» (Lourenço, 2008, p. 123), no seguimento da discussão sobre a continuidade e a coerência do conjunto da obra pessoana, já sublinhada em *Pessoa Revisitado*, baseia-se no facto de a criação de Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos não poder ser entendida separadamente da criação de tantos outros personagens, nomeadamente, os apelidados de pré-heterónimos. Contudo, este fragmento vai mais longe na confirmação desse “heteronismo original” (Lourenço, 2008, p. 124). Ao referir-se à criação de *pessoas* a quem atribui a vivência dos sonhos, queiramos ou não, Pessoa cria novas entidades. Provavelmente, o *pai*, a *mãe* e a *criada* não terão uma biografia, mas não deixam de ser entidades novas que *vivem* uma peça dentro dele. Acho melhor evitar esta observação, que é muito discutível. A

206), como entender que o *eu* se concebia a viver, “primeiro feliz, depois tedioso, cansado depois (...)” (ibidem)?

Na verdade, a resposta a esta questão parece vir ao encontro do que dissemos sobre o conceito de *sentir*³⁸. Sendo essas pessoas, a quem atribui o sonho, um desdobramento dele mesmo, faz com que todos, pessoas e narrador, partilhem da mesma existência. Contudo, as pessoas criadas e o *eu* não se encontram no mesmo plano de existência.

Para criar, destruí-me; tanto me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente. Sou a cena nua onde passam vários actores representando várias peças.

(ibidem).

Ora, logo que o *eu* encarna cada sonho sonhado numa outra pessoa, essas *pessoas* que só existem dentro de si, ao *eu* apenas assiste o papel de espaço de cena onde toda a peça se desenrola. Assim, os sentimentos de que se dá conta, — a felicidade, o tédio e o cansaço —, vêm-lhe porque vê desenrolar, dentro de si, a peça levada a cabo pelos seus personagens internos.

Nesta questão do sonho, sonhado a partir de outras personagens, para explicar que “«nem pensou nunca, nem sentiu, senão dramaticamente, isto é, numa pessoa ou personalidade, suposta, que mais propriamente do que ele próprio pudesse ter esses sentimentos»”, Pessoa declara que esta forma de ser escritor corresponderá uma forma de “«histeria, ou da chamada dissociação da personalidade»” (Brito, 2011, p. 91). A esta capacidade, Pessoa atribui “uma «faculdade geral de *transpersonalização*»” (ibidem, p. 92). O uso do prefixo é essencial para marcar, de forma indelével, a oposição entre uma ideia despersonalização, que já vimos ser contestada por António Feijó e Prado Coelho, e uma coisa outra que se traduz na capacidade de sentir sendo outra pessoa. Ao assumir a capacidade de sentir outro, Pessoa não questiona a sua unidade. Essa capacidade não implica, pois, uma fragmentação, dado que o *eu* não se mutila, mas, antes, de desdobra.

Ora, assim, felicidade, o tédio e o cansaço, numa espécie de gradação negativa, não lhe chegam pela vivência das pessoas que observa no exterior, mas pela vivência das *pessoas* que,

ideia anterior parece-me defensável, a de que, independentemente das suas características (heterónimo, pré-heterónimo ou mera personagem), estas figuras são entidades a que o eu dá vida. A questão do alter-ego é mais complexa, porque implica, pelo menos em Pessoa, a ideia de que a figura não é apenas personagem, mas autora, assumindo uma posição autoral, o que não se verifica no caso das personagens (mãe, criada etc.).

38 A definição de *sentir*, na aceção que Pessoa lhe deu, ficou expressa em uma carta a Armando Côrtes-Rodrigues datada de 1915. A propósito do lançamento da “obra Caeiro-Reis-Campos [...] (...) Isso é sentido na pessoa de outro; é escrito dramaticamente, mas é sincero (no meu grave sentido da palavra) como é sincero o que diz Rei Lear, que não é Shakespeare, mas uma criação dele” (Pessoa, 2012, p. 138).

ocultas dentro dele, vivem. A felicidade, que inicialmente o enche ao ver a vivência das suas *peçoas*, passa, pouco depois, para tédio. E este acentua-se, de tal forma, que se transforma em cansaço.

Mas não é só sobre o desdobramento do *eu* que trata este trecho. Na verdade, há outro elemento, já a florado, que se torna relevante neste processo de sonhar. Todo o sonho, ou melhor, todo o devaneio, precisa de um motivo real, presente ou ausente, para desencadear todo o processo. Ou seja, trata-se de um processo em tudo análogo ao que se passa na criação poética, como já vimos em “Autopsicografia”. Assim como é necessária a existência de uma dor inicial, que vai ser racionalizada, também no sonho é obrigatória a existência de um motivo original para desencadear o devaneio³⁹. Esse motivo real pode ter que ver com algo que se vê ou viu, se lê ou leu, se ouve ou ouviu, enfim, algo que nos provoca ou provocou uma sensação. Neste caso, o motivo real foi a viagem até Cascais e as casas que viu ao longo do percurso.

Mas precisará o sonhador de viajar para poder encetar os seus devaneios?

A ideia de viajar seria, desde logo, um contrassenso, falando nós de alguém completamente avesso à ação.

Ora, se a “acção é uma doença do pensamento” (Pessoa, 2021, p. 124), numa disposição provavelmente atribuída a Vicente Guedes⁴⁰, é já Bernardo Soares que estabelece as circunstâncias em que admite viajar. Atentemos num trecho que surge com a data provável de 1929.

A Viagem na Cabeça

Do meu quarto andar sobre o infinito, no plausível íntimo da tarde que acontece, á janella para o começo das estrellas, meus sonhos vão por acordo de rythmo com a distancia

39 Nesta aceção, podemos dizer que a poesia é um devaneio em que o *eu*, partindo de um motivo, elabora um conjunto de sentimentos que foram desencadeados por esse motivo. O poema de Pablo Neruda *Ode ao Mar*, usado de forma magistral no filme *O Carteiro de Pablo Neruda* (1994), usa o movimento ritmado das ondas como motivo, como ponto de partida. Mas não se fica, apenas, por motivo. O próprio movimento pendular das ondas vai ser transposto para o ritmo do poema, aumentando o seu efeito dramático e potenciando o devaneio poético.

40 Não é, de todo, possível – e também não parece ser de importância decisiva – estabelecer os textos que foram escritos por Pessoa em nome próprio e os que passaram a ser escritos por Pessoa em nome de Vicente Guedes. Tal dificuldade parece diluir-se à luz da edição de Jerónimo Pizarro, ainda que não desapareça totalmente, quando pretendemos distinguir os textos de Vicente Guedes dos de Bernardo Soares. O primeiro trecho atribuído a Bernardo Soares surge com a indicação [Pos. 15-1-1929]. Uma nota do editor diz-nos que o texto foi assinado por Fernando Pessoa, mas encabeçado pelas palavras: “«TRECHO | DO «LIVRO DO DESASSOSSEGO», COMPOSTO POR | BERNARDO SOARES, AJUDANTE DE GUARDA-LIVROS NA CIDADE DE LISBOA»” (Pessoa, 2021, p. 231), tal como o poeta procedeu nos trechos publicados (ver as publicações reunidas em pessoadigital.pt, no separador Publicações / Bernardo Soares).

exposta para as viagens aos paizes incognitos, ou suppostos, ou sòmente impossíveis.

(Pessoa, 2021, p. 247).

O título é esclarecedor. A viagem começa no seu “quarto andar” e, sem sair do mesmo espaço físico, os seus sonhos, obedecendo ao mesmo ritmo de um poema e, por esse motivo, viajando a mesma distância que vai da sua janela às estrelas, vão para países desconhecidos. Os devaneios de Bernardo Soares não são limitados por espaços físicos porque “O Ganges passa também pela Rua dos Douradores” (Pessoa, 2021, p. 248). A única limitação para o sonho é ele mesmo. Na verdade, o sonho, em Bernardo Soares, não ousa ultrapassar “os muros de seu «espaço interior» a não ser para assumir a forma de literatura” (Neto, 2024, p. 230) ⁴¹. E, como já vimos, a transposição para a escrita torna o poema menos verdadeiro – “O poema que eu sonho não tem falhas senão quando tento realizá-lo” (Pessoa, 2021, p. 124).

Por isso,

“A ideia de viajar nauseia-me.

Já vi tudo que ainda não tinha visto.

Já vi tudo o que ainda não vi.”⁴²

(Pessoa, 2021, p. 443).

Assim, o sonho assume-se como fundamental. “Os sonhos é que são a realidade” (Martins, 2017), como já vimos. Na verdade, diz-nos Vicente Guedes, “As figuras imaginarias teem mais relevo e verdade que as reaes. O meu mundo imaginário foi sempre o único mundo verdadeiro para mim” (Pessoa, 2021, p. 163). O sonho é determinante porque “Só o que sonhamos é o que verdadeiramente somos, porque o mais, por estar realizado, pertence ao mundo e a toda a gente” (Pessoa, 2021, p. 464). Desta forma, para Bernardo Soares, é no sonho que nos realizamos. É no sonho que, verdadeiramente, vivemos porque “(...) é não só melhor, senão mais verdadeiro, o sonhar com Bordéus do que desembarcar em Bordéus” (Pessoa, 2021, p. 377).

41 Neto cita aqui o conceito de “espaço interior” de José Gil, que o define enquanto “não somente onde o puro interior e exterior «se fundem» e se «interpenetram», mas também o sentido decorre naturalmente desse facto” (Gil, 1993, p. 10).

42 Por opção, mantemos o esquema gráfico da edição.

Ora, parece, pois, clara a preferência pelo sonho face à realidade. A oposição que existe entre os conceitos é, de facto, invertida, na medida em que, segundo a conceção pessoana, o sonho é mais real que a realidade. O sonho é uma forma de “«viver mais intensamente e com mais diversidade do que na vida real»” (Gil *apud* Neto, 2024, p. 233). Ou, dizendo por outras palavras,

“Somos morte. Isto, que consideramos vida, é o somno da vida real, a morte do que verdadeiramente somos. Os mortos nascem, não morrem. Estão trocados, para nós, os mundos. Quando julgamos que vivemos, estamos mortos; vamos viver quando estamos moribundos. (...)”

(Pessoa, 2021, p. 430).

Ora, a vida real não passa de um sono. O espaço do real é muitas vezes sinónimo de tédio e de dor, independentemente de se tratar de um espaço no campo.

Espaçado, o pestanejar branco de um vagalume vae sucedendo-se a si mesmo. Em torno, obscuro, o campo é uma grande falta de ruído que cheira quasi bem. A paz de tudo doe e pesa. Um tédio informe afoga-me (...)”

(Pessoa, 2021, p. 437),

Pode mesmo tratar-se do espaço do escritório da Rua Dos Douradores.

Suponha-se que, por um motivo qualquer, que pode ser o cansaço de fazer contas ou o tédio de não ter que fazer, cahe sobre mim uma tristeza vaga da vida, uma angústia de mim que me perturba e inquieta (...)”

(Pessoa, 2021, p. 413).

Ou, ainda.

Talvez o meu destino seja eternamente ser guarda-livros, e a poesia ou a literatura uma borboleta que, poisando-me na cabeça, me torne tanto mais ridículo quanto maior for a sua própria beleza.

(Pessoa, 2021, p. 437).

“Somos morte. Isto, que consideramos vida, é o somno da vida real (...)” (Pessoa, 2021, p. 430). Já vimos a citação de Shakespeare a esse respeito. A vida verdadeira está no sonho. O trecho em causa tem como data provável de escrita o ano de 1931. Se nos recordarmos que *Autopsicografia* (1931) e, depois, *Isto* (1933) antecedem *O Homem de Porlock* (1934), a ideia de que existe algo que se concretiza fora do plano do real e a temática do sonho parecem convergir.

Mas o sentido pode ser ainda mais avassalador. A transformação da dor real no seu conceito; a ideia de que a poesia (a coisa que é linda) não está no real, mas existe sob um *terraço*; a assunção do sonho como o lugar onde nasce a poesia, leva-nos a pôr em perspectiva o desejo de viver no sonho. A ponto do *eu* dizer que “Estamos dormindo, e esta vida é um sonho, não num sentido metafórico ou poético, mas num sentido verdadeiro” (Pessoa, 2021, p. 437). Ou seja, no real não vivemos verdadeiramente. Apenas sonhamos viver.

Poderemos, então, associar o desejo de viver em um sonho do *Livro do Desassossego* com a própria conceção da poesia como realização num plano fora do real? Será o texto de *O Homem de Porlock* uma tentativa de conciliação entre o desejo de viver em um sonho do *Livro* – o sonho como forma de vida verdadeira –, e a natureza imanente da própria poesia? Dito de outra forma, o facto de assumir que a poesia se realiza em sonho, num estado de inconsciente produtivo, terá sido decisivo para o desejo de viver nesse plano onírico, plano onde existe a verdadeira vida, por contraponto com o real?

O plano onírico, como lugar onde se estabelece um contacto com a essência da arte, com a verdade de cada ser humano, por contraponto à realidade, pode bem ser a linha condutora a partir da qual Pessoa constrói a sua própria realidade. Vejamos o curioso episódio do homem que “vae sonhador”.

Agora mesmo, que estou inerte no escriptorio, e foram todos almoçar salvo eu, fito, atravez da janella baça, o velho oscillante que percorre lentamente o passeio do outro lado

da rua. Não vae bebado; vae sonhador. Está atento ao inexistente; talvez ainda espere. Os Deuses, se são justos na sua injustiça, nos conservem os sonhos ainda quando sejam impossíveis, e nos deem bons sonhos, ainda que sejam baixos. Hoje, que não sou velho ainda, posso sonhar com ilhas do Sul e com Índias impossíveis; amanhã talvez me seja dado pelos mesmos Deuses, o sonho de ser dono de uma tabacaria pequena, ou reformado numa casa dos arredores. Qualquer dos sonhos é o mesmo sonho, porque são todos sonhos. Mudem-me os Deuses os sonhos, mas não o dom de sonhar.

(Pessoa, 2021, p. 239).

O momento de inércia é o bastante para o surgimento do tédio. E este leva ao devaneio. O propósito é a observação do “velho oscilante”. A condição de oscilar, como um pêndulo, é a forma de criar um movimento. E o movimento, o ritmo, propicia e é condição para a mutabilidade. Sonhar é, pois, sair da imobilidade. É não condescender com o comum. Por isso, o velho não vai bêbado. E quando se está predisposto, através do ritmo oscilante, o sonhador fica “atento ao inexistente”.

O velho parece estar numa demanda, – “Talvez ainda espere”. A possibilidade de ainda esperar cria uma credulidade e mantém uma tensão na possibilidade de existência. Por isso, o *eu* dirige-se aos Deuses para pedir-lhes que lhe conservem os sonhos, ainda que impossíveis, que lhe deem sonhos bons, ainda que aparentemente pouco significantes. O sonho é condição para viver. E, se no início aparentemente era do velho que se tratava, a primeira pessoa do plural do pronome pessoal não deixa dúvidas. O *eu* também se inclui no grupo dos sonhadores. Também se sente em movimento, em busca do inexistente.

Mas o *eu* não se limita a assumir-se como sonhador. Parece assumir a sua individualidade. Distancia-se do velho, porque “Hoje” ainda o não é. O deítico é determinante. Não sendo *hoje*, ainda, velho, pode esperar o impossível. Ou seja, o *eu* é sonhador, mas não se considera velho. E essa qualidade possibilita o sonho com o impossível, crédulo e esperançoso. E é neste contexto que surgem as “ilhas do Sul” e as Índias.

A tensão entre o presente e o futuro, que aqui permite distinguir a possibilidade do impossível e o comecinho de ser dono de uma tabacaria ou reformado, também foi explorada, como já vimos, em *O Andaima*. Vale a pena recordar a penúltima estrofe.

Sou já o morto futuro.

Só um sonho me liga a mim —

O sonho atrasado e obscuro
Do que eu devera ser — muro
Do meu deserto jardim.

(Pessoa, 2017d).

Neste caso, pode ler-se que “só um sonho [o] (...) liga a [ele próprio] (...)”. O sonho como afirmação de existência e de individualidade. O sonho como resistência. Poderíamos mesmo afirmar que se trata da confirmação do mesmo pedido — “Mudem-me os Deuses os sonhos, mas não o dom de sonhar”. Ainda que seja um sonho “atrasado e obscuro”, ainda, assim, é um sonho. Insistindo na mesma ideia de que talvez amanhã sonhe em ser “dono de uma tabacaria pequena” ou reformado, num sonho menos ambicioso. Desde que seja um sonho e mantenha o dom de sonhar.... o sonho surge aqui pois como condição para existir. Por isso, o sonhador está atento ao inexistente. E esta atenção ao que lá não está, ao que está fora do real, que fica mesmo por baixo do *terraço*, é que permite criar e existir.

Mas porque será que o *eu* especifica o sonhar com ilhas do Sul e com Índias impossíveis? A temática da *ilha* é recorrente no *Livro*. Em muitas dessas recorrências a ilha remete para um lugar impossível, ainda que apazível e desejado. A ilha surge como forma de escapar a uma realidade *inconfortável*.

O mal da vida, a doença de ser consciente, entra com o meu próprio corpo e perturba-me. Não haver ilhas para os inconfortáveis, alamedas vetustas, inencontráveis de antes, para os isolados no sonhar!

(Pessoa, 2021, pp. 139-140).

E o desconforto vem da consciência. A mesma de que nos fala em *a ceifeira*. As ilhas do Sul parecem, assim, ser o ponto em que é possível estabelecer a relação perseguida pelo poeta entre uma “(...) alegre inconsciência / E a consciência disso” (Pessoa, 2017c). Como se lá se efetivasse o desejo de “(...) poder ser tu, sendo eu! (...)” (ibidem). Porque todo o dilema de Pessoa foi não poder ser a ceifeira e ele próprio ao mesmo tempo. A primeira, na inconsciência; ele, na consciência

disso. E, se o pudesse fazer, talvez se libertasse do “céu”, do “campo”, da “canção”, da “ciência”, que lhe pesam “tanto e a vida é tão breve!” (ibidem).

A tensão entre a consciência da realidade e a certeza de um plano paralelo, inconsciente, onde se chega à verdade de cada ser humano, é avassaladora. Por isso, por vezes, o peso da monotonia é tal que ele já nem precisa de fugir para as Índias ou ilhas do Sul.

O meu desejo é fugir. Fugir ao que conheço, fugir ao que é meu, fugir ao que amo. Desejo partir — não para as Índias impossíveis, ou para as grandes ilhas ao Sul de tudo, mas para o lugar qualquer — aldeia ou ermo — que tenha em si o não ser este lugar.

(Pessoa, 2021, p. 381.

Também pode acontecer ele querer fugir dele próprio.

Só em nossa alma está a identidade – a identidade sentida, embora falsa, consigo mesma – pela qual tudo se assemelha ou simplifica. O mundo é coisas destacadas e arestas diferentes, mas, se somos myopes, é uma nevoa insuficiente e continua.

(ibidem).

Pessoa parece adivinhar esse outro mundo. Mas, por mais que o almeje, nunca o irá alcançar.

Conclusão

Esta tese partiu do poema *Autopsicografia* como motivação e ponto de chegada de uma longa trajetória iniciada por Fernando Pessoa, seja na Lisboa dos seus primeiros anos, seja na cidade de Durban. A busca pelo conhecimento da realidade e sua tradução na poesia torna *Autopsicografia* um marco decisivo numa visão particular do que é a poesia, passando a ser não só um objeto de arte, mas também um ato de transformação do real em experiência literária. Ora, constatou-se que o poeta, partindo da realidade, racionaliza-a. Transforma os sentimentos em conceitos abstratos. Neste estado, os conceitos tornam-se acessíveis aos leitores.

Evidenciou-se, ainda, que os pré-heterónimos desempenharam um papel decisivo na estruturação do pensamento pessoano, assumindo-se como elementos em diálogo permanente com o poeta no questionamento da realidade. Essa evolução conceptual, que terá começado com Charles Robert Anon, é fundamental para compreendermos o Pessoa de *Autopsicografia*. Na verdade, é com os textos deste pré-heterónimo, salvo se se prove a existência de outros que lhe sejam anteriores, que Pessoa começa o seu questionamento sobre a percepção da realidade. Surge, então, a ideia de que existe um conceito geral, ao qual se vão acrescentando características particulares. Contudo, esta ideia foi evoluindo a ponto de os escritos de Alexander Search já proporem uma visão mais aristotélica da realidade, com a sua aproximação ao sensível baseada no racionalismo empírico. Por seu turno, Faustino Antunes, noutra proposta evolutiva, propõe a intuição como forma de conhecimento da realidade. Procura, enfim, visar a imanência, mas ainda de forma racional. A poesia de Caeiro é o culminar deste processo. Procura a imanência pura, sentir é existir, mas, por ser impossível, não pode ser atingida.

Ainda no que respeita à poesia, Pessoa assume a impossibilidade da criação consciente. Dá-se, então, o reconhecimento do papel da inconsciência como forma de aceder ao poema, por um lado, e à Verdade, por outro. Esta Verdade, ou o “grau zero” de Lourenço, é o lugar da imanência perseguida por Caeiro, e também por Pessoa ele mesmo.

Essa constatação fez com que se sentisse como um comboio de corda que se limita a entreter a razão. E é neste contexto que surgem alguns textos do *Livro do Desassossego*. Estes, juntamente com *O Homem de Porlock*, oferecem uma aparente saída para o paradoxo do real. Se as interrupções, tanto internas como externas, surgem como um condicionamento, o devaneio permite criar um mundo alternativo.

Assim, os resultados desta pesquisa apontam para três eixos centrais: a relevância dos pré-heterónimos, o papel decisivo de *Autopsicografia* e a temática do sonho como meio de acesso a uma realidade paralela, que desafia a racionalidade pura.

Podemos, então, concluir que este trabalho revelou a importância dos pré-heterónimos na forma como Pessoa foi percebendo a realidade. Foi esse trabalho progressivo que conduziu à visão apresentada em *Autopsicografia*. O estudo mais consistente dos pré-heterónimos analisados e de muitos outros poderá encerrar novas descobertas e, desse modo, permitir um conhecimento mais profundo do poeta da *Mensagem*.

Autopsicografia tornou-se, assim, um marco. Assume-se como uma reflexão, um conjunto de princípios ou regras segundo as quais se retrata a realidade na poesia. Ao trazermos a visão de Cézanne sobre a forma como cria o objeto de arte, assumimos um risco. E o risco é levantar a questão de que Pessoa terá querido deixar um testemunho sobre a forma de fazer arte. A própria visão de Caeiro, um heterónimo em tudo diferente dos demais, concorre para esse desígnio. Também, neste caso, se deve estudar mais profundamente a obra de Pessoa. Buscar outros textos que corroborem esta teoria; procurar um contraditório. Tendo noção da ousadia, também temos a humildade necessária para assumir que o caminho apenas começou. Se corretamente validadas, estas teorias podem ser um contributo para a teoria da literatura, mas também para a teoria da arte.

Por último, ao trazermos a lume a dicotomia consciência e inconsciência em Fernando Pessoa, nomeadamente através de *O Homem de Porlock* e do *Livro do Desassossego*, propomos uma discussão sobre o conceito de mundo paralelo. O livro de Bernardo Soares encerra questões determinantes para o conhecimento de Pessoa. A própria transformação da realidade através do devaneio convoca a noção de pensar outros. Abrem-se, desta forma, outras possibilidades. Acima de tudo, propõem-se novas questões. Se a forma de aceder à Verdade é através da inconsciência, Pessoa parece perseguir a ideia de que através do sonho pode criar um mundo paralelo mais próximo dessa Verdade. O *Livro do Desassossego* e *O Homem de Porlock* representam essa tentativa de conciliar o inconciliável, representam o desejo de viver numa realidade que se aproxime do sonho. Serão, enfim, os heterónimos um passo nesse caminho? Não o sabemos ainda.

Por fim, num cômputo geral, julgamos que os objetivos inicialmente traçados para a realização deste trabalho foram atingidos. Temos, contudo, a noção de que o aliciante da obra de Fernando Pessoa é que ainda subsistem muitas questões. Esperemos ter contribuído para perspetivar algumas respostas e, ao mesmo tempo, abrir caminho para novos trabalhos.

BIBLIOGRAFIA CITADA

OBRAS DE FERNANDO PESSOA

ARQUIVOS

BNP/E3: Espólio de Fernando Pessoa à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal.

Espólio Fernando Pessoa, coordenação de Manuela Vasconcelos, Lisboa, Biblioteca Nacional Digital, ed. Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea, 2008, disponível em <https://purl.pt/1000/1>.

EDIÇÕES EM LIVRO

PESSOA, Fernando (1973), *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, edição de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Ática.

____ (1991), *Pessoa Por Conhecer I e II: Roteiro para Uma Expedição*, edição de Teresa Rita Lopes, Lisboa, Editorial Estampa.

____ (1992), *Fernando Pessoa, antologia poética*, edição de Isabel Pascoal, Lisboa, Editora Ulisseia.

____ (1993), *Pessoa Inédito*, edição de Teresa Rita Lopes, Lisboa, Livros Horizonte.

____ (1999), *Alexander Search, Poesia*, edição e tradução de Luísa Freire, Lisboa, Assírio & Alvim.

____ (2000), *Poesia Inglesa (II)*, edição e tradução de Luísa Freire, Lisboa, Assírio & Alvim.

____ (2006), *Textos Filosóficos – Volume I*, edição de António de Pina Coelho, Lisboa, Nova Ática.

____ (2012), *Teoria da Heteronímia*, edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Porto, Assírio & Alvim.

____ (2018), Poemas ortónimos publicados em vida, “Gato que brincas na rua”, In: *Obras completas de Fernando Pessoa*. Vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda (INCM), Coordenação de Ivo Castro.

____ (2021), *Livro do Desassossego*, edição de Jerónimo Pizarro, Lisboa, Tinta-da-China.

____ (2022), "Não digas nada!" In: *Obras completas de Fernando Pessoa*. Vol. IV. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda (INCM), coord. Ivo Castro.

____ (2023a), *Envelopes Filosóficos: Filosofia & Heteronímia*, coordenação, introdução, posfácio e seleção de Nuno Ribeiro, Cláudia Souza, Paulo Borges e Maria Celeste Natário, Porto, U. Porto Press.

____ (2023b), *Fernando Pessoa: pré-heteronímia, drama em gente e desassossego*, edição de Nuno Ribeiro & Cláudia Souza, Vila Nova de Famalicão, Edições Húmus.

EDIÇÃO DIGITAL DE FERNANDO PESSOA: PROJETOS E PUBLICAÇÕES

Pessoa, Fernando, (2017a), “Autopsicografia”, disponível em <https://www.pessoa.digital.pt/de>

/pub/Pessoa_Autopsicografia.

____ (2017b), “Isto”, disponível em https://www.pessoadigital.pt/de/pub/Pessoa_Isto.

____ (2017c), “A Ceifeira”, disponível em https://www.pessoadigital.pt/de/pub/Pessoa_A_Ceifeira.

____ (2017d), “O Andaime”, disponível em https://www.pessoadigital.pt/de/pub/Pessoa_O-Andaime.

____ (2017e), “O Homem de Porlock”, disponível em https://www.pessoadigital.pt/pub/Pessoa_O_homem_de_Porlock.

____ (2017f), “Tábua bibliográfica, Fernando Pessoa”, disponível em https://www.pessoadigital.pt/de/pub/Pessoa_Tabua_Bibliografica_FPessoa.

____ (2022), *Poemas de Alberto Caeiro*, edição de Ivo Castro, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, disponível em <https://impresnanacional.pt/wp-content/uploads/2022/03/Poemas-de-AlbertoCaeiro.pdf>

MODERNISMO: ARQUIVO VIRTUAL DA GERAÇÃO DE *ORPHEU*

____ (2027g), “Athena”, Revista Athena Nº1, disponível em https://modernismo.pt/images/revistas/pdf/Athena_1.pdf.

____ (2023d), “BNP/E3, 14-3 – 36”, disponível em <https://modernismo.pt/index.php/toda-a-base-de-dados/details/33/4417>.

____ (2023e), “BNP/E3, 13A – Capa-20”, disponível em <https://modernismo.pt/index.php/arquivo-fernando-pessoa-bd2/details/33/6337>.

____ (2023f), “The Transformation Book”, disponível em <https://modernismo.pt/index.php/fernando-pessoa-english-heteronyms-db-2/details/33/6452>.

____ (2023g), “BNP/E3, 152 – 40r”, disponível em <https://www.modernismo.pt/index.php?>

option=com_fabrik&task=plugin.pluginAjax&plugin=fileupload&method=ajax_download&format=raw&element_id=767&formid=33&rowid=6861&repeatcount=0&ajaxIndex=.

____ (2023h), “BNP/E3, 28 – 99v”, disponível em <https://modernismo.pt/index.php/arquivo-almada-negreiros/details/33/6810> (consultada em 04/05/2025).

____ (2023i), “BNP/E3, 146 – 31r”, disponível em <https://modernismo.pt/index.php?>

option=com_fabrik&task=plugin.pluginAjax&plugin=fileupload&method=ajax_download&format=raw&element_id=767&formid=33&rowid=6439&repeatcount=0&ajaxIndex=.

BIBLIOTECA PARTICULAR DE FERNANDO PESSOA

LACERDA, José (1895), *Os Neurasthenicos - esboço d'um estudo medico e philosophico*, pref. Sousa Martins, Lisboa, M. Gomes, Livreiro-Editor, disponível em <https://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/index/aut/L/lacerdajoscaetanodesou.sae.htm>

SOBRE A OBRA DE FERNANDO PESSOA

EDIÇÕES EM LIVRO

BRITO, Humberto, (2021), *A Interrupção dos Sonhos – Ensaio sobre Fernando Pessoa*, Lisboa, Relógio D'Água.

FREIRE, Luísa, (2003), *Fernando Pessoa – Entre Vozes, Entre Línguas*, Lisboa, Assírio & Alvim.

COELHO, Jacinto do Prado, (1998), *Unidade e diversidade em Fernando Pessoa*, Lisboa / São Paulo, Editorial Verbo.

LOURENÇO, Eduardo, (2008), *Fernando Pessoa – Rei da Nossa Baviera*, Lisboa, Gradiva.

LOURENÇO, Eduardo, (2020), *Obras completas IX: Pessoa Revisitado - Crítica Pessoaana I (1949-1982)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

SEPÚLVEDA, Pedro, (2024), *Ostensivo e Reservado*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.

ZENITH, Richard, (2022), *Pessoa: uma biografia*, Lisboa, Assírio & Alvim.

FONTES DIGITAIS

FEIJÓ, AM (2021, 13 de abril). António M. Feijó em entrevista — «Pascoaes é um autor da dimensão de Pessoa» [Entrevista de Tânia Pinto Ribeiro]. Imprensa Nacional, disponível em <https://impresanacional.pt/antonio-m-feijo-em-entrevista-pascoaes-e-um-autor-da-dimensao-de-pessoa/>

FREIRE, L. (2017), Charles Robert Anon. In F. C. Martins (Coord.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Projeto Modernismo – Arquivo virtual da Geração de Orpheu, disponível em <https://modernismo.pt/index.php/c/charles-robert-anon>.

GUSMAO, Manuel, (2017), Autopsicografia, In F. C. Martins (Coord.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Projeto Modernismo – Arquivo virtual da Geração de Orpheu, disponível em <https://modernismo.pt/index.php/a/Autopsicografia>.

MARTINS, Fernando c., (2017), *Sonho*, In F. C. Martins (Coord.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Projeto Modernismo – Arquivo virtual da Geração de Orpheu, disponível em <https://modernismo.pt/index.php/s/sonho>.

NETO, Carlos (2024), *viver é embeber-se em sonho: uma análise do sonho no Húmus e no Livro do desassossego*, Revista Desassossego, disponível em <https://revistas.usp.br/desassossego/article/view/208057>.

REIS, Armando, (2024), *Autopsicografia – Um mapa da atividade mental de Fernando Pessoa*, Revista Minerva Universitária, disponível em <https://www.revistaminerva.pt/autopsicografia-um-mapa-da-atividade-mental-de-fernando-pessoa/>.

SEPÚLVEDA, Pedro, (2018), O ideal Caeiro. *Estranhar Pessoa*, n.º 5, Outono 2018, Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, Lisboa, pp. 10-25, disponível em https://static1.squarespace.com/static/51d2b64ae4b0a433e9c0c726/t/5bb36d694785d3aeddff19610/1538485610465/Sep%C3%BAveda_O_ideal_Caeiro_n_5.pdf

ZENITH, Richard, (2017a), Erostratus, In F. C. Martins (Coord.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Projeto Modernismo – Arquivo virtual da Geração de Orpheu, disponível em <https://modernismo.pt/index.php/e/Erostratus>.

____ (2017b), Barão de Teive, In F. C. Martins (Coord.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Projeto Modernismo – Arquivo virtual da Geração de Orpheu, disponível em <https://modernismo.pt/index.php/b/barao-de-teive>.

____ (2017c), Livro do Desassossego, In F. C. Martins (Coord.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Projeto Modernismo – Arquivo virtual da Geração de Orpheu, disponível em <https://modernismo.pt/index.php/l/livro-do-desassossego>.

- ____ (2017n), Bernardo Soares, In F. C. Martins (Coord.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Projeto Modernismo – Arquivo virtual da Geração de Orpheu, disponível em <https://modernismo.pt/index.php/b/bernardo-soares>.
- ____ (2017o), Vicente Guedes, In F. C. Martins (Coord.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Projeto Modernismo – Arquivo virtual da Geração de Orpheu, disponível em <https://modernismo.pt/index.php/v/vicente-guedes>.

OUTRAS REFERÊNCIAS

EDIÇÕES EM LIVRO

- BACHELARD, Gaston, (2018), *A Poética do Devaneio*, São Paulo, WMFmartinsfontes.
- DELEUZE, Gilles; Guattari, Félix. (1991). *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34.
- GIL, José, (1993), *O Espaço Interior*, Lisboa, Editorial Presença.
- GIL, José, (2020), *O Tempo Indomado*, Lisboa, Relógio d'Água.
- SHAKESPEARE, William, (1956), *A Tempestade*, Tradução direta da edição de Collis, revista por João Grave, Porto, Lello & Irmão, 2ª edição.

FONTES DIGITAIS

- RÉGIO, José (1927), “Literatura Viva”, in *Presença A Presença: folha de arte e crítica – N° 1* de 10 de março de 1927, disponível em https://am.uc.pt/bib-geral/newspaper/87461?date=19271215&date=19270328&date=19270508&date=19270718&date=19270310&date=19270604&date=19270408&date=19271108&_date_interval=1927&_p=1.
- PERRIN, C. S. (2017j). *Cézanne et la vision d'un chaos irisé*. eris-perrin.net, disponível em <https://www.eris-perrin.net/2017/11/cezanne-et-la-vision-d-un-chaos-irise.html>.