

Marco Alexandre Barros Leite Rebelo

**Réplica, Ruptura, Recomeço:
A Passagem de Pessoa no Espaço Literário**

**Tese de Doutoramento em
Estudos Portugueses - Estudos de Literatura**

Setembro 2013

[DECLARAÇÕES]

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Marco Alexandre Ramos Leite Rebelo

Lisboa, 7 de Setembro de 2013.

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

A orientadora,

Helena Rodrigues

Lisboa, 7 de Setembro de 2013

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Estudos Portugueses – Estudos de Literatura (Teoria da Literatura), realizada sob a orientação científica de Professora Doutora Silvina Rodrigues Lopes

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

Referência de Bolsa: SFRH/BD/43758/2008

Aos Professores

Silvina Rodrigues Lopes e Alberto Pimenta

AGRADECIMENTOS

Christophe Bident, Yvette K. Centeno, Madalena Dine, Catherine Dumas, Ana Maria Freitas, Anibal Frias, Herberto Helder, Julia Kristeva, Silvina Rodrigues Lopes, Teresa Rita Lopes, Fernando Cabral Martins, Luísa Medeiros, Alberto Pimenta, Régis Salado, Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, Celina Silva, Manuela Parreira da Silva, Richard Zenith.

MARCO ALEXANDRE BARROS LEITE REBELO

RÉPLICA, RUPTURA, RECOMEÇO:

A PASSAGEM DE PESSOA NO ESPAÇO LITERÁRIO

RESUMO

A experiência literária de Fernando Pessoa enquanto passagem que interrompe, descentra, esvazia e recomeça *o espaço literário* de Maurice Blanchot — lugar do acontecimento do neutro e da (ir)realidade da escrita, onde tudo e o centro-sentido de cada palavra estão permanentemente a ser pensados, esvaziados e deslocados através do traço da escrita literária, que é a divergência a partir da qual recomeça sem começo a «*continuidade-ruptura*» (Blanchot) e que, agindo dentro-fora e na ausência de tempo, torna *possível o pensar do impossível* e o *dizer do indizível*.

O escrever de Pessoa e o escrever de Blanchot caminham juntos no seu movimento de eterno in-acabamento, no *désœuvrement* e na sua dissolução de formas e géneros literários, na dissolução do literário e na dissolução da existência. Uma dissolução que, por ainda assim ser forma e existência, abre a *passagem* para *o livro por vir*. A questão da literatura levantada pela experiência-teoria literária de Pessoa permite pensar no aprofundamento da teoria do *espaço literário* de Blanchot, uma teoria que, por sua vez, pode certamente potenciar novas formas de compreensão e apreensão da experiência literária de Pessoa.

PALAVRAS-CHAVE: Fernando Pessoa, Maurice Blanchot, passagem, espaço literário neutro, fragmento, *désœuvrement*, desassossego, desastre, réplica, ruptura, recomeço.

MARCO ALEXANDRE BARROS LEITE REBELO

REPLY, RUPTURE, RECOMMENCE:

THE PASSAGE OF PESSOA IN THE SPACE OF LITERATURE

ABSTRACT

The literary experience of Fernando Pessoa as a trajectory (*passage*) that interrupts, decentralizes, empties and re-initiates *the space of literature (l'espace littéraire)* of Maurice Blanchot — a place where the neutral (*le neutre*) and the (un)reality of writing become manifest, where everything and the core meaning of each word are constantly being pondered, emptied and shifted along the path of literary writing, which is that divergence from which the «*continuity-rupture*» (Blanchot) begins anew without a beginning and which, acting in-outside and in the absence of time, makes it *possible to think the impossible and to say the unspeakable*.

Pessoa's writing and Blanchot's writing move side by side in their march of eternal incompleteness, in their idleness (*désœuvrement*) and in their dissolution of literary forms and genres, their dissolution of the literary and their dissolution of existence. A dissolution that, because it nevertheless itself has form and existence, opens the *passage way to the book to come*. The literary question raised by Pessoa's literary theory-experience allows one to contemplate a comprehensive study of Blanchot's theory of the space of literature, a theory which, in turn, can certainly support new forms of comprehension and study of Pessoa's literary experience.

KEYWORDS: Fernando Pessoa, Maurice Blanchot, passage, space of literature, the neutral, *désœuvrement*, fragment, disquiet, disaster, reply, rupture, recommence.

«Pensar que a literatura tem uma origem histórica, crescimento, e evolução com fases, isso é imaginar que ela está na história da humanidade, mas não está. Estará por fora, mas dentro não.»

Alberto Pimenta, *A magia que tira os pecados do mundo*

«a teoria da literatura não pode ignorar-se como campo problemático: não só o campo onde se colocam ou constroem problemas, mas o campo instável que a cada momento existe pela experiência dos seus limites.»

Silvina Rodrigues Lopes, *A legitimação em literatura*

Índice

I – O espaço literário na floresta do alheamento.....	9
II – O neutro de Blanchot e a passagem de Pessoa.....	47
III – <i>Fingem-me</i> louco	93
IV – <i>L’Entretien Infini</i> d’“Os Jogadores de Xadrez”, na distância próxima do desastre	115
V – <i>Désœuvrement</i> , Desassossego, Desoutramento	189
VI – Fernando Pessoa & Companhia Heterónima, <i>La communauté invouable</i>	221
VII – [Conclusão] A única conclusão é morrer	233
Bibliografia	242

I – O espaço literário na floresta do alheamento

1.

Começo. Começo no pensar do começo. Pensar o começo na palavra começo. Pensar a palavra começo. Pensar a palavra começo, dentro da presente norma ortográfica da língua portuguesa e num registo oral tido por correcto, implica pensar na hesitação de leitura entre o abrir ou o fechar da vogal ‘e’ — marca da diferença entre começo, enquanto tempo verbal, e começo, enquanto substantivo. É um eu quem começa o começo no pensar do começo ou é um começo que se começa no pensar do começo? Respeitar a norma ortográfica, é manter na pergunta a hesitação no modo de pronunciar a palavra começo: o registo oral obrigaria a pronunciar a mesma pergunta várias vezes de forma a esgotar as suas diversas combinações — é um eu que(m) começa o comêço/comêço ou é um comêço/comêço que se começa no pensar do comêço/comêço?

Só no registo escrito, e na opção retórica de omitir o eu, a palavra começo potencia a ambiguidade em potência na norma ortográfica da língua portuguesa: no início e no fim da frase ‘Começo no pensar do começo.’, a palavra começo suspende o sentido de começo, enquanto forma, e suspende o que é começado enquanto matéria.

O começo começado com a palavra começo torna-se um começo no informe da forma do começo. Começar com o escrever da palavra começo é marcar materialmente o início num ponto impreciso, e de incerteza: ponto entre um eu que anuncia o começo e um começo que se enuncia enquanto começo e anuncia-se ao enunciar-se.

Pensar o começo. Pensar o começo partindo da hesitação de leitura que suspende o começo e o sentido do começo, no preciso momento do começo, não esvazia o começo da sua relação espaço-tempo com o fim, o findar do começo. Relação onde começo e fim partilham o mesmo contexto. Relação onde o começo se destina e se refere ao fim. Relação que, retirando-lhe espaço e retirando-lhe tempo, priva a palavra começo da soberania da sua força.

O que poderá dar à palavra começo toda a sua força?

Toda a possibilidade de dar a soberania da força à palavra começo implica necessariamente recusar o começo. Recusá-lo enquanto relação de contextos, referências e destinações espaço-temporais do começo com o fim. Recusa que não é eliminar nem cortar a relação: recusar é retraçar a relação começo-fim. Retraçá-la já não com a marca de um traço definido entre começo e fim, mas com a marca de um traço neutro — traço que espaça o espaço, suspende o tempo, apaga, indefine. Traço que corta reunindo e recorta sem nunca eliminar a relação começo-fim. Traço que traça sem eliminar e que é indefinido — por definir sem nunca chegar à definição e sem que chegue a definição.

Ao traçar uma definição, pode-se definir infinitamente, mas não se pode indefinir finitamente. O movimento de indefinição do traço neutro — traço incessante e traço de inquietação — é necessariamente infinito, mas só se pode realizar no finito e como afirmação do finito. No que tem de inquietação, definir infinitamente é já sempre indefinir.

Começo com a inquietação da indefinição do começo.

Inquietação que é já a recusa do começo — a recusa que leva ao recomeço.

2.

Recomeço. Recomeço no pensar do recomeço. Pensar o recomeço. O começo, pressupondo a relação com o fim, não pressupõe nem o finito nem o infinito: a relação com o fim, por si só, não anula nem a possibilidade do movimento infinito, nem a possibilidade do movimento finito no espaço e no tempo.

Seja no espaço, no tempo ou no espaço-tempo, o recomeço pressupõe o finito: não poderá haver recomeço sem haver um fim, lugar ou instante, onde começar um outro começo. E se o recomeço for já um recomeço e esse recomeço for também ele recomeço e isto infinitamente? Onde ficará o começo e um fim onde findar um começo e começar outro começo? O recomeço infinito, o eterno recomeço, que regressa a si mesmo e, enquanto mesmo, sempre diferente a si mesmo, é sempre um recomeço que não é começado, não é acabado, ele é. E é, simultaneamente, o mesmo e o diferente: não há regresso, não há recomeço, se o que recomeça ou o que regressa é apenas, só e exactamente o mesmo ou é exactamente, só e apenas o diferente — o recomeço do mesmo não é senão o mesmo sem recomeço; o recomeço do diferente é um começo sem recomeço. Recomeçar é sempre recomeço simultâneo do mesmo e do diferente. É no recomeço, enquanto ideia de devir em ruptura com referências, contextos e destinações, que a palavra começo suspende o sentido que orienta o começo para um ou outro fim. E é assim, nessa suspensão de sentido, que a palavra começo poderá retomar a sua soberania: *«Porque um começo é isso — não a origem, mas o devir enquanto força de disrupção dos contextos, das referências, das destinações.»*¹

Força, potência e movimento que, afirmando a finitude dentro de um círculo finito, é, enquanto devir, criador de infinito. O começo é criador de infinito. E o recomeço é o intervalo que, afirmando o infinito, reúne afastando e afasta reunindo o começo e o fim.

¹ Silvina Rodrigues Lopes, “A Literatura como Experiência”, in *Literatura, Defesa do Atrito*, Lisboa, Vendaval, 2003, p. 32.

3.

*Sem começo. O tempo: «é sem presente como é sem começo nem fim, o tempo mudou radicalmente de sentido.»*² (Blanchot). Sem fim nem começo, mas sempre no intervalo da reunião-afastamento entre começo e fim, o tempo do recomeço eterno é o ritmo e é o círculo que se abre à entrada, ruptura, interrupção, fuga e saída do espaço literário.

Espaço literário, e não espaço-tempo literário. Porque o literário pressupõe o tempo: a letra traçada no espaço branco da folha impõe o tempo e o ritmo da sua leitura. O próprio branco, na folha, marca um tempo de silêncio entre duas letras. A folha branca só participa do espaço literário enquanto afirmação rítmica e geográfica do intervalo de tempo entre dois espaços preenchidos literariamente.

O espaço literário: espaço-tempo do recomeço do sempre já recomeçado. O espaço literário não é o espaço-tempo do recomeço (do sempre já começado). E também não é *um* espaço-tempo de recomeço. É a impossibilidade de dizer o que é o espaço literário que torna possível o pensamento da impossibilidade de uma definição de espaço literário enquanto conceito teórico ou enquanto teoria.

A soberania do espaço literário reside na *impossibilidade da possibilidade* da sua definição, que é a possibilidade permanente da sua redefinição. Isto é já e sempre reafirmar retrazendo aquele traço desassossegado que fez de uma rosa, uma rosa, uma rosa. Mas é também, já e sempre, uma passagem para além dele. Todos os ‘é’ e os ‘não é’ não serviriam para definir o espaço literário. Assim como o suprimir ou o juntar do ‘é e não é’ serão sempre, e serão já, apenas caminhos de aproximação, espaçamento, estranhamento, afastamento e alheamento no traçar da indefinição do espaço literário.

² Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 30. (tradução de Marco Alexandre [Barros Leite] Rebelo: MAR). A tradução é feita e a ortografia é actualizada, excepto quando a língua e a ortografia originais se afirmam enquanto possibilidade de uma melhor apreensão da dimensão poética e da dimensão teórica das passagens literárias apresentadas.

4.

Aproximação ao espaço literário. A aproximação ao espaço literário não é conceptualizável, ela é uma experiência que não pode abstrair-se de ser experiência:

«*O espaço aqui não é o espaço preciso e mensurável mas o lugar de uma experiência na qual ele se constitui: ele é o encontro do homem e da literatura, encontro que é também metamorfose e do homem e da literatura.*».³

Afirmando-se nesse lugar, onde o espaço não é o espaço do preciso, do mensurável e do abstracto, a experiência de aproximação ao espaço literário deixa o espaço literário sem conceito. Afirmar o espaço literário como conceito, seria conceber a possibilidade de conceitos sem definição, sem medida e sem abstracção: um conceito de espaço literário não poderia ser concebido sem a desmesura do imensurável e sem a sua indefinição que, afirmada no limite da definição, se abre infinitamente ao vazio e que caminha sobre o vazio.

Não há espaço sem vazio.

Replicando a Lao-Tsé, Jean-Paul Sartre afirma que o que conta num copo é o vazio do meio.⁴ Mas no espaço literário, em volta do vazio do meio, não há senão mais vazio. No espaço literário, o vazio é infinitamente vazio: mesmo o preenchimento do espaço literário não é senão metamorfose do vazio. O vazio, por sua vez, é o espaço que separa o espaço de si mesmo: o intervalo. Intervalo que, em Hölderlin lido por Heidegger, é o sagrado, situado entre os deuses que abandonaram o mundo e o homem que renegou a Deus — o círculo vazio que o poeta deverá manter sempre puro e onde o poema, interlúdio do poeta, é sempre já o afirmar e o renovar do intervalo (o vazio entre o vazio) que separa-reúne ser e não-ser.

³ Françoise Collin, “Qu’est-ce que la littérature? – La littérature et l’expérience” in *Maurice Blanchot et la question de l’écriture*, Paris, Gallimard, 1986, p. 29. (tradução de MAR).

⁴ Citado em Jacinto do Prado Coelho, “4 O drama do poeta e o processo da criação heterónima – o processo de criação heterónima” in *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, Lisboa, Verbo, 2007, p. 123. (*editio princeps*: 1949.). A frase «*Ce qui compte dans un vase c’est le vide du milieu*» foi usada por Sartre em 1945 como tira publicitária do livro *L’Être et le Néant*. A frase de Lao-Tsé que é replicada pode ser encontrada no capítulo 11 do *Tao Te Ching*, traçado em caracteres chineses e que, por isso, se abre a muitas possibilidades de tradução. Na edição bilingue francesa de 1842, Stanislas Julien traduz a passagem do capítulo 11 com as palavras: «*On pétrit de la terre glaise pour faire des vases. C’est de son vide que dépend l’usage des vases.*» in Lao-Tsé, (*Tao Te Ching*) *Le livre de la voie et de la vertu*, Paris, Imprimerie Royale, 1842, p. 38.

Espaço literário. Sem conceptualização, no vazio onde tudo o que está dentro e tudo o que está fora é espaço e é o espaço que cria o traço da escrita literária, que é a experiência da divergência a partir da qual recomeça sem começo a *continuidade-ruptura*.

Agindo dentro-fora do espaço e na ausência de tempo, o traço da escrita literária torna possível o pensar do impossível e o dizer do indizível — é o traço que abre a *passagem* para o livro por vir, símbolo concreto sem concretização do espaço literário. Concreto, enquanto o livro. Sem concretização, enquanto por vir. Mas o sentido de *sem concretização* só é verdadeiramente esclarecido na afirmação de que a palavra concretização é aqui tomada no sentido de um concretizar definido: concretização enquanto espaço definido e fechado do movimento de concretização que foi totalmente realizado. E não concretização enquanto movimento de estar a concretizar — tomada neste último sentido, a concretização seria sempre já o por vir.

Espaço literário: espaço, em permanente concretização, que anula toda a concretização da concretização. Espaço literário: espaço que se move no devir e que, ao mover-se, se remove. Tal como o traço que apagando traça — o traço que redefine, sem definição e sem indefinição, o espaço literário. Espaço inacessível. Espaço do inacessível. E, no entanto, espaço sem fuga possível. Espaço inacessível do inacessível sempre já acedido. E sempre já sem saída: «No espaço literário não há saída porque a relação interior-exterior não existe enquanto dicotomia mas enquanto passagem infinita.»⁵

Ninguém entra no espaço literário, pois o espaço literário é o espaço onde a morte entra e onde se entra na morte. A entrada na morte é passagem do ser e do tempo — do alguém, do ninguém, do algo — ao nada, ao sem tempo do nada. Mas na passagem da entrada da morte não é o sem tempo do nada que se vive, mas sim o tempo da morte: «O tempo da morte é um tempo real onde a morte está presente, chega, mas não deixa nunca de chegar»⁶ (Blanchot).

Desejar o chegar da morte, desejar a morte, afirmar o tempo da morte, afirmar a morte, querer viver a morte no tempo real da morte — é isso que a experiência literária pede, sem um pedido, no intervalo de todo o pedir, no silencioso chamamento, que não chama, ao chamar por quem escreve já e sempre na fascinação da ausência do tempo, ausência própria e comum do espaço literário. Própria, porque só dele: só no espaço literário a ausência de tempo é

⁵ Silvína Rodrigues Lopes, “Deslocação e apagamento em: — *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa / Bernardo Soares — *Le pas au-delà* de Maurice Blanchot” in *Aprendizagem do Incerto*, Lisboa, Litoral, 1990, p. 164.

⁶ Maurice Blanchot, “La solitude essentielle – La fascination de l’absence de temps.” in *L’espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 27. (tradução de MAR).

fascinação. Comum, porque partilhada dentro dele: partilhada no informe da forma do lugar de lugares onde noite, tempo, dor, acaso e morte se suspendem e se redefinem incessantemente no intervalo entre *o nada a dizer ao dizer do nada* e o dizer do nada a dizer.⁷

6.

O nada, a morte. É o nada, por ser nada, que entra tendo já entrado no espaço literário, espaço já e sempre entrado no nada, entrado no não-ser, entrado na morte, na precisão da morte. Na precisão exacta e sem incerteza da morte: «*A morte é certa*»⁸ (Álvaro de Campos). Certa e recta, só a morte é precisa. Ela é o fim de todo o começo. Fim de toda a imprecisão do começo. O fim preciso de todo o começo. Ela é a impossibilidade do recomeço e o limite de toda a experiência. Mas é só nela que vive a possibilidade do recomeço ser recomeço eterno do recomeço. Porque é só na morte que é recta e certa que vive a possibilidade de haver uma morte incerta. É nessa possibilidade de um recomeço no preciso da morte que pode ser pensada a experiência-limite da afirmação da morte como incerta. Só a morte é o preciso na vida em que o viver não é preciso.

7a.

Navigare necesse est, vivere non est necesse. Plutarco conta ter sido o general romano Pompeu a sobrepor a necessidade de navegar à necessidade de viver. Num fragmento para *Livro do Desassossego*, o dizer de Pompeu é deslocado para a voz e para o espaço dos argonautas: «*Diziam os argonautas que navegar é preciso, mas que viver não é preciso. Argonautas, nós, da sensibilidade doentia, digamos que sentir é preciso, mas que não é preciso viver.*»⁹ (Pessoa/Soares).

⁷ Cfr. Silvina Rodrigues Lopes, “A ficção da memória e a inscrição do esquecimento no *Livro do Desassossego*” in *Aprendizagem do Incerto*, p. 136.

⁸ Álvaro de Campos, “Opiário” in *Orpheu*, n.º 1, Lisboa, Janeiro-Março 1915, p. 74.

⁹ Fernando Pessoa / Bernardo Soares, *Livro do Desassossego* (edição de Richard Zenith), Lisboa, Assírio & Alvim, 2005, p. 146.

Deslocamento que pode ser pensado a partir de um deslocamento que acontece no poema “Ophélie” pelo traço literário de Arthur Rimbaud — em *Hamlet* de Shakespeare, Ophelia está em Elsinore, na Dinamarca; em “Ophélie”, não está nem Elsinore nem a Dinamarca, está só a Noruega, com os seus grandes montes, donde deslizam os ventos que falam «*tout bas*»:

«*O pâle Ophélie! belle comme la neige!*
Oui tu mourus, enfant, par un fleuve emporté!
C'est que les vents tombant des grands monts de Norwège
*T'avaient parlé tout bas de l'âpre liberté;».*¹⁰

Entender o deslocamento como lapso, ou como “liberdade poética”, seria retirar-lhe a soberania com que ele, em ambos os exemplos, marca uma renovação-expansão e um esvaziamento que é reenchimento do espaço literário.

No fragmento para *Livro do Desassossego*, dá-se um deslocamento da frase de Pompeu: a frase histórica e militar do general romano é deslocada para o espaço literário e lendário dos argonautas. Em “Ophélie”, trata-se de um deslocamento da personagem de Shakespeare. É Ophelia da peça *Hamlet* de Shakespeare que é de Elsinore, na Dinamarca, e só Ophelia da peça *Hamlet* de Shakespeare tem de estar em Elsinore, na Dinamarca. No poema de Rimbaud, a própria grafia do nome é deslocada nas cinco vezes em que ele surge no poema: é ‘Ophélie’ no título do poema e, por necessidade de rima, é também ‘Ophélie’ no primeiro verso da segunda estrofe; mas, remetendo para a ortografia inglesa (não obstante o acento), três vezes o ‘a’ toma o lugar do ‘e’ — lê-se: ‘Ophélia’ no segundo verso da primeira estrofe, no primeiro da quinta e no último verso da última estrofe. E, embora não o evocando pelo nome próprio, a evocação em maiúscula ao «*Poète*», feita na última estrofe do poema, dificilmente poderá ser tomada por uma evocação a outro poeta que não o poeta que, enquanto dramaturgo, escreveu *Hamlet*. Por isso, recusando já a possibilidade de se tratar de uma evocação a outro poeta que não Shakespeare, Ophélie e Ophélia do poema “Ophélie” de Rimbaud são também, e são ainda, a Ophelia de *Hamlet* de Shakespeare: Ophélie e Ophélia, sem deixarem de ser a Ophelia da peça *Hamlet* de Shakespeare, podem ser e estar em qualquer outro lugar dentro ou fora da Dinamarca — o espaço literário não é um espaço em que a referência, a citação e a contextualização tenham de ser ou precisas ou imprecisas.

¹⁰ Arthur Rimbaud, “Ophélie” in *L'œuvre intégrale manuscrite Vol. 1* (edição de Claude Jeancolas), Paris, Textuel, 1996, p. 21. Embora já se escrevesse também ‘Norvège’, a grafia ‘Norwège’ era corrente à data do poema que é enviado na carta de Rimbaud a Théodore Banville de 24-5-1870. Confrontando a grafia de todas as palavras no manuscrito do poema de nove quadras, só esse ‘w’ deixou de ser de uso corrente na presente norma ortográfica da língua francesa.

Mas isto é algo que, por vezes, parece ser esquecido mesmo pelos leitores académicos cuja atenção é centrada no espaço literário de Blanchot:

«*“Énigme est le pur jaillissement de ce qui jaillit
Profondeur qui tout ébranle, la venue du jour.”*
([Blanchot, La] P[art du] F[feu], 132; 131)

Estes últimos dois versos [These closing two lines], citados como pertencendo a Hölderlin, com os quais Blanchot conclui praticamente o seu artigo [“La parole «sacrée» de Hölderlin”], juntam três motivos-chave do contributo de Blanchot: a pura afirmação da poesia quanto à impossibilidade da sua própria possibilidade, a ausência de fundação que põe tudo em questão, o sempre anterior chegar da luz. Porém, apesar das aparências do contrário, estes dois versos não são de facto de Hölderlin; ou, mais precisamente, eles são ambos mais e menos que uma citação da parte de Blanchot. Na verdade, só o primeiro verso é de Hölderlin, nomeadamente da quarta estrofe do poema “Der Rhein” (“O Reno”), onde se lê: “Ein Rätsel ist Reintsprungenes”. O segundo verso que Blanchot reproduz não é, contudo, o verso que se segue e nem é sequer fácil de localizá-lo em toda a obra publicada de Hölderlin. É mais prontamente interpretável como o próprio sumário de Blanchot e o antologiar apócrifo de dois poderosos motivos recorrentes em Hölderlin: o abismo profundo, o chegar da luz. O que se pode dizer deste descuido académico? [What should one make of such slapdash scholarship?] Preguiça? Negligência? O resultado de escrever depressa de mais? Ou só fraca memória? Tudo isto, não há dúvida. [All this, no doubt.]. Mas também: a implícita afirmação, da parte de Blanchot, que os filósofos — tais como Heidegger — esforçaram-se demasiado tempo a interpretar os poemas de Hölderlin; a tarefa agora é reescrevê-los.»¹¹

No livro *Blanchot: Extreme Contemporary*, o traço académico de Leslie Hill não esclarece o porquê de não haver dúvida quanto ao dito «descuido académico» de Blanchot ser tudo aquilo: preguiça, negligência, memória fraca e um escrever depressa de mais.

¹¹ Leslie Hill, “The (im)possibility of literature” in *Blanchot: Extreme Contemporary*, Londres – Nova Iorque, Routledge, 1997, pp. 90-91. (tradução de MAR).

O único acrescento que é dado surge em nota de fim de capítulo: «*most likely quoting from his own earlier work, [Blanchot] attributes the lines to Hölderlin for a second time in “Énigme”, Yale French Studies, 79, 1991, 5–7.*».¹²

Em “Énigme”, texto publicado em 1991, Blanchot mantém ou repete o «descuido académico» que teria acontecido no escrever do artigo “La parole «sacrée» de Hölderlin”, publicado na revista *Critique* do dia 7 de Dezembro de 1946? O mesmo «descuido» que não foi emendado quando, três anos depois, o artigo é transformado por Blanchot em capítulo do livro *La part du feu* (1949)? Sendo «descuido», e é sempre possível que o seja, é também possível que Blanchot se não tenha dado conta de que o era e ser esse o motivo do perpetuar da imprecisão que Leslie Hill lhe aponta. Mas: é ou não possível, *para além de uma dúvida razoável*, admitir que o «descuido» seja uma outra coisa que não «preguiça, negligência, memória fraca e um escrever depressa de mais»?

Publicado na revista *Yale French Studies*, “Énigme” tem a forma de uma carta:

«*Chère Madame,*

*Pardonnez-moi de vous répondre par une lettre. Lisant la vôtre où vous me demandez un texte qui s’insèrerait dans le numéro d’une revue universitaire américaine (Yale) avec pour sujet ‘La littérature et la question éthique’, j’ai été effrayé et quasiment désespéré. “À nouveau, à nouveau”, me disais-je. Non pas que j’aie la prétention d’avoir épuisé un sujet inépuisable, mais au contraire avec la certitude qu’un tel sujet me revient, parce qu’il est intraitable. Même le mot “littérature” m’est soudain étranger.»*¹³

No segundo parágrafo da carta, Blanchot escreve: «*Si je ne me trompe pas, Adorno, dans un de ses livres sur Alban Berg dont il fut l’élève et l’ami, rapport qu’un jour Schumann parla de son horreur de la musique.»*

A seguir a «*musique*», Blanchot interrompe o discurso com a seguinte nota de rodapé: «*Je doute de cette citation, Schumann a certes souffert d’un excès de musique et a ainsi pu dire dans des moments de dépression ou d’exaltation: “Trop de musique”.*».¹⁴

E “Énigme”, que é uma carta, termina:

¹² Leslie Hill, *Blanchot: Extreme Contemporary*, p. 244.

¹³ Maurice Blanchot, “Énigme” in *Yale French Studies*, n.º 79, Yale, 1991, p. 5.

¹⁴ Maurice Blanchot, “Énigme” in *Yale French Studies*, n.º 79, p. 5.

«*Énigme que tout cela? Oui, énigme comme l'évoque la parole de Hölderlin:*

Énigme est le pur jaillissement de ce qui jaillit.

Profondeur qui tout ébranle, la venue du jour.»¹⁵

A estes dois versos, no artigo de 1946 e no livro de 1949, seguia-se a frase: «*telle est la parole «sacrée» de Hölderlin»*.¹⁶

É «*comme l'évoque la parole de Hölderlin*» e «*telle est la parole «sacrée» de Hölderlin*» que levam Leslie Hill a dizer que «*[Blanchot] attributes the lines to Hölderlin*», acrescentando «*no doubt*» que isso se deve a «*descuido académico*» desencadeado pelo «*all this*» formado pela preguiça, negligência, memória fraca e um escrever depressa de mais?

Em rigor, para que, sem «*descuido académico*», os versos pudessem ser atribuídos a Hölderlin, teriam de estar citados letra por letra na língua e na norma ortográfica em que foram escritos — menos que esse rigor, implica sempre e já algum «*descuido académico*».

E se, afinal, um tal «*descuido académico*» não foi desencadeado por absolutamente nada do que Leslie Hill diz ter sido? E se afinal não se trata nem de preguiça, nem de negligência, nem de memória fraca, nem de um escrever depressa de mais, nem nada de tudo isso? E se afinal não é senão um deslocamento à semelhança dos exemplos dados por Pessoa e por Rimbaud?

Embora não sendo todos apresentados em língua alemã, para quase todos os versos dos poemas de Hölderlin citados no espaço de “*La parole «sacrée» de Hölderlin*”, Blanchot ou nomeia o poema donde são retirados e traduzidos os versos ou o poema é facilmente identificável por se apresentar, na citação traduzida em francês, com uma ou mais estrofes completas — é o caso dos versos retirados e traduzidos do poema “*Germania*”, versos que servem de epígrafe a *La part du feu*. A excepção mais nítida ao *cuidado*, no citar e no atribuir, está de facto naqueles últimos dois versos que antecipam a última frase de “*La parole «sacrée» de Hölderlin*” — precisamente o mesmo texto em que, com um rigor semelhante ao rigor sem descuido académico, Blanchot apresenta e traduz um outro verso de Hölderlin:

«*Und dem offenen Blick offen der Leuchtende sei*

Et qu'à la vue qui s'ouvre s'ouvre ce qui est rayonnement de lumière.»¹⁷

¹⁵ Maurice Blanchot, “*Énigme*” in *Yale French Studies*, n.º 79, p. 7.

¹⁶ Maurice Blanchot, “*La parole «sacrée» de Hölderlin*” in *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 132.

¹⁷ Maurice Blanchot, “*La parole «sacrée» de Hölderlin*” in *La part du feu*, p. 116.

No verso de língua alemã, que é retirado da elegia “A Landauer”, a atenção de Blanchot fixa-se no efeito de repetição e de desdobramento que o traço literário de Hölderlin faz da palavra ‘offen’, fazendo disso, ao traduzir, a repetição em eco de «*s’ouvre s’ouvre*».

Leslie Hill afirma que «*Énigme est le pur jaillissement de ce qui jaillit*» seria a tradução da expressão «*Ein Rätsel ist Reinentsprungenes*» contida no verso «*Ein Rätsel ist Reinentsprungenes. Auch*» do poema “Der Rhein” de Hölderlin. Mas, em nota de fim de capítulo, constata Hill: «*Michael Hamburger translates the line somewhat differently as: “A mystery are those of pure origin”, [Hölderlin] Poems and Fragments, 411.*».¹⁸

Afastando-se do verso que Blanchot apresenta em francês, a tradução em língua inglesa que Michael Hamburger faz de «*Ein Rätsel ist Reinentsprungenes*» aproxima-se da tradução de Paulo Quintela em língua portuguesa: «*Um mistério é o que brota em pureza.*».¹⁹

O problema que a tradução de Blanchot levanta não está em «*Ein Rätsel*», pois «*énigme*» aproxima-se mais de «*Rätsel*» que mistério — para mistério, a língua alemã tem também a palavra ‘Mysterien’.²⁰ O problema está em «*Reinentsprungenes*» — a palavra «sagrada» de Hölderlin onde Blanchot entrevê «*le pur jaillissement de ce qui jaillit*».

No poema “Der Rhein”, a palavra «*Reinentsprungenes*» é aquela que aproxima o Reno (‘Rhein’) do puro (‘Rein’) e é a palavra que, já em Blanchot (mas ainda e sempre em Hölderlin), faz de um enigma o puro brotar daquilo que brota — «*Ein Rätsel ist Reinentsprungenes*» — as palavras de Hölderlin que, em *Ästhetische Theorie*, Theodor Adorno muito provavelmente evoca na frase «*Der Rätselcharakter ist ein Entsprungenes.*»:²¹ na passagem de «*ist Reinentsprungenes*» a «*ist ein Entsprungenes*», apenas um ‘r’ é retirado para que o puro (‘Rein’) dê lugar ao indefinido (‘ein’), que é deslocado de forma a isolar a palavra «*Entsprungenes*» — o que brota, já sem o puro; maior mudança e maior deslocamento na passagem de «*Ein Rätsel*» para «*Der Rätselcharakter*» — o indefinido (‘Ein’) torna-se no definido (‘Der’) e ao enigma (‘Rätsel’) é acrescentada, por aglutinação, a palavra carácter (‘charakter’).

¹⁸ Leslie Hill, *Blanchot: Extreme Contemporary*, p. 244.

¹⁹ Friedrich Hölderlin, “O Reno” in *Poemas* (tradução de Paulo Quintela), Lisboa, Relógio D’Água, 1991, p. 373.

²⁰ «*O enigmático das obras de arte é o seu estar-separado. Se a transcendência nelas estivesse presente, seriam mistérios, não enigmas [sie wären Mysterien, keine Rätsel].*» Theodor Adorno, *Teoria Estética* (tradução de Artur Morão), Lisboa, Edições 70, 1993, p. 147. Edição alemã: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970, p.191.

²¹ Theodor Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 192.

Na tradução portuguesa da frase de Adorno, o eco do verso de Hölderlin fica talvez menos perceptível: «*O carácter enigmático é algo que brota.*». Por mais perceptível que seja o eco, ele nunca poderá ir além da dúvida que há ainda no dizer que as palavras de Adorno são *muito provavelmente* uma evocação das palavras de Hölderlin. Por menos dúvida que possa subsistir num *muito provavelmente*, sem essa réstia de dúvida não haveria forma de prolongar tanto o enigma quanto o carácter enigmático da frase que brota em *Ästhetische Theorie*: além do eco que ressoa por entre as palavras de um e de outro, Adorno não precisa qualquer referência a Hölderlin ou a “Der Rhein” — precisá-la seria certamente retirar a soberania do enigma e do deslocamento incessante no preciso da imprecisão que ele, enquanto enigma, pressupõe.

Blanchot precisa, ou parece precisar, a referência a Hölderlin. Precisa o nome de Hölderlin, mas sem precisar o poema na origem dos versos de língua francesa:

«*Énigme est le pur jaillissement de ce qui jaillit
Profondeur qui tout ébranle, la venue du jour.*»

Mesmo com o precisar do nome de Hölderlin, são versos nos quais Blanchot tem participação decisiva. Participação que, tanto fora como dentro do «*descuido académico*», pode então ser pensada como deslocamento do espaço literário. No primeiro verso, o deslocamento é feito por via da tradução do alemão de Hölderlin para a língua francesa de Blanchot. Língua que, com o «*jaillissement de ce qui jaillit*», permite o reforço do brotar contido na palavra «*Reinentsprungenes*», ao mesmo tempo que faz soar um eco da repetição de ‘*offen*’ (‘Aberto’ ou ‘Abrir’ ou ‘Abertura’) no outro verso de Hölderlin citado por Blanchot em língua alemã: «*Und dem offenen Blick offen der Leuchtende sei*».

E o segundo verso, «*Profondeur qui tout ébranle, la venue du jour.*»? O segundo verso é talvez o enigma que o primeiro parece querer anunciar e enunciar — o enigma que brota do seu brotar. Verso de Hölderlin ainda *por ver*? Verso que aglutina dois versos diferentes de Hölderlin? Verso de um outro poeta alemão que não Hölderlin? Verso de Blanchot em réplica à palavra de Hölderlin? Verso que sagra ou que profana a palavra «sagrada» de Hölderlin? Enigma. Enigma profundo que tudo desassossega, o chegar do dia.

Mas, sem cometer «*descuido académico*», não se poderá dizer que os dois versos não estão ou não são *como o evoca a palavra «sagrada» de Hölderlin* ou que *tal não é a palavra «sagrada» de Hölderlin*: a *palavra «sagrada» de Hölderlin* tanto pode ser evocada e aludida pelo deslocamento que é feito por via da tradução como pelo deslocamento feito por via da réplica.

Embora os dois versos possam ser lidos como citação, por efeito de ilusão, é de evocação e de alusão que se trata, pois a citação pressupõe (o romper) outro rigor e outras regras.²²

A hipótese de haver um deslocamento propositado sob a ilusão de uma citação, tornaria possível dizer que é explícito aquilo que, tendo em conta tudo o que aponta e enumera, Leslie Hill não pode senão dizer que está implícito nos versos que, a partir da evocação («*comme l'évoque*») ou da alusão («*Telle est*») à palavra «sagrada» de Hölderlin, brotam do traço de Blanchot: Leslie Hill diz que, nos dois versos que praticamente terminam “La parole «sacrée» de Hölderlin”, está «a implícita afirmação, da parte de Blanchot, que os filósofos — tais como Heidegger — esforçaram-se demasiado tempo a interpretar os poemas de Hölderlin; a tarefa agora é reescrevê-los.».

Mas só o explícito disso é que *se abre abrindo-se* decisivamente ao pensamento claro de haver a ruptura que Hill enuncia: o deslocamento (e não «descuido académico») relevaria a pequena diferença entre *la parole «sacrée» de Hölderlin* (tal como Blanchot a evocou) e *la parole sacrée de Hölderlin* (evocada apenas pelo que as aspas parecem retirar de soberania ao sentido da palavra ‘sacrée’).

Dentro do enigma de tudo isto, os únicos dois factos claros são: Adorno é explicitamente nomeado por Blanchot em “Énigme” e, intencionalmente ou não, ao reescrever em deslocamento a palavra «sagrada» de Hölderlin numa passagem de *Ästhetische Theorie*, Adorno faz precisamente aquilo que Leslie Hill diz que Blanchot deixava implícito.

Como é de enigma que se trata, nada disto pode jamais excluir as hipóteses levantadas por Leslie Hill, mas certamente poderá neutralizar aquela inflexão contida em «*All this. No doubt.*», inflexão que, além de retirar ao traço de Blanchot o seu enigma e o seu carácter enigmático, fecha ou ameaça fechar o pensamento de que, no espaço e na experiência do espaço literário, a necessidade de precisar a origem literária ou histórica de uma personagem, ou de uma frase, não é uma *necessidade*, mas sim uma escolha. Não menos importante: a expressão «*such slapdash scholarship*» aplicada a “La parole «sacrée» de Hölderlin” não pode deixar de ser vista como um descuido, ou esquecimento, de que nesse texto o traço de Blanchot é sempre e já um traço literário e não é um traço académico (ou qualquer adjectivo

²² vide Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979. Mesmo dentro do espaço académico, tratando-se de olhar para o espaço literário, a citação não deverá ser empregada ou apreendida só enquanto mera prova, justificação ou fundamentação do que é afirmado, nem deverá ser só mero objecto de dissecação analítica pelo comentário. Tratando-se de olhar o espaço literário, a citação deveria (*ou tem de*) ser também entretecer do infinito da conversa literária — a citação deve também criar *entretien infini* — dialogando, interrompendo, criando passagem e desvio no antes e no depois, tornando plural a palavra singular.

que, além de ‘académico’, sirva aqui de tradução a «*scholarship*»²³. É ao traço académico que se pede precisão académica e é no traçar do traço académico que se pode observar o impreciso. O traçar do traço literário está e é para além da precisão ou do impreciso. Só estando para além da precisão ou do impreciso é que o traço literário é preciso, enquanto traço literário, e é tão preciso quanto é o navegar na frase latina que, na Idade Média, se tornaria divisa de navegadores: «*navigare necesse est, vivere non est necesse*».

Frase latina que é agora preciso precisar quanto à origem: Plutarco, ainda que fosse romano, não escreveu senão em grego, a língua dos argonautas. Por isso, a frase latina seria a tradução de «*Πλεῖν ἀνάγκη, ζῆν οὐκ ἀνάγκη*».²⁴ Mas, por Pompeu ser romano e estar entre romanos, é possível que o tradutor seja Plutarco: quando, ao querer regressar a casa, se levantou uma forte tempestade marítima fazendo que, a ter que enfrentar a viagem, os seus soldados temessem pela vida, o dizer do general romano talvez tenha sido ou *ipsis verbis* ou em aproximação ao que está em «*navigare necesse est, vivere non est necesse*». Navegar seria desafiar a morte. Aos seus soldados, Pompeu indica que a necessidade de viver nada é se comparada com a necessidade de entrar no mar, entrar na tempestade e, se preciso, entrar na morte — é esse o sentido único que apontam as palavras da frase grega ou latina dita pela voz de Pompeu.

Não é nem grega nem latina a frase que, na «*nota solta, e não assinada*»²⁵ com o título “Palavras de Pórtico”, Pessoa põe na voz de «*navegadores antigos*» e, em diferentes fragmentos destinados ao *Livro do Desassossego*, volta a pôr duas vezes na voz dos argonautas: «*navegar é preciso, viver não é preciso*». Na passagem das línguas grega e latina para a língua portuguesa, a necessidade de ‘*necesse*’ e de ‘*ἀνάγκη*’ é transformada pelo traço literário de Pessoa em ‘preciso’ que, embora tendo o mesmo sentido de necessidade e de necessário, vai muito para além dele: ‘preciso’ é, na língua portuguesa, sinónimo de fixo, determinado, certo, claro, distinto, formal, etc.. Enquanto experiência literária, viver não é nada disso. Viver é sem forma, é indistinto, obscuro, incerto, indeterminado, solto e na suspensão do que há por vir.

Viver não é preciso ou viver não é tão preciso quanto navegar.

²³ À data da primeira publicação de “La parole «sacrée» de Hölderlin”, Blanchot já havia deixado muito para trás no tempo os estudos académicos na Universidade de Estrasburgo, onde em 1923 conhece Emmanuel Levinas, começando uma amizade que lhe permitiu familiarizar-se mais ainda com a língua e a cultura alemãs.

²⁴ Plutarco, *Vida de Pompeu*, §50 in Marc Druon (edição), *Vie de Pompée par Plutarque (texte grec)*, Paris, Hachette, 1864, p. 57.

²⁵ Maria Aliete Galhoz, “Fernando Pessoa, Encontro de Poesia” in Fernando Pessoa, *Obra Poética* (edição de Maria Aliete Galhoz), Rio de Janeiro, Aguilar, 1969, p. 15.

Navegar será a forma de fazer aquela viagem fixa, determinada, certa, clara e distinta que leva à morte, sem que a morte, enquanto fim ou destino, seja jamais aludida: «*A palavra de ordem que se impõe aos navegadores é esta: que seja excluída qualquer alusão a um fim e a um destino.*»²⁶ (Blanchot).

Por exclusão, perder o fim, perder o destino, perder a crença da partida e perder o oriente ou o ocidente da partida:

«Pertencço a uma geração que herdou a descrença na fé cristã e que criou em si uma descrença em todas as fés. Os nossos pais tinham ainda o impulso criador, que transferiam do cristianismo para outras formas de ilusão. Uns eram entusiastas da igualdade social, outros eram enamorados só da beleza, outros tinham a fé na ciência e nos seus proveitos, e havia outros que, mais cristãos ainda, iam buscar a Orientes e Ocidentes outras formas religiosas, com que entretivessem a consciência, sem elas oca, de meramente viver.

Tudo isso nós perdemos, de todas essas consolações nascemos órfãos. Cada civilização segue a linha íntima de uma religião que a representa: passar para outras religiões é perder essa, e por fim perdê-las a todas.

Nós perdemos essa, e às outras também.

Ficámos, pois, cada um entregue a si próprio, na desolação de se sentir viver. Um barco parece ser um objecto cujo fim é navegar; mas o seu fim não é navegar, senão chegar a um porto. Nós encontrámo-nos navegando, sem a ideia do porto a que nos deveríamos acolher. Reproduzimos assim, na espécie dolorosa, a fórmula aventureira dos argonautas: navegar é preciso, viver não é preciso. [...]

*Viver doía-nos, porque sabíamos que estávamos vivos; morrer não nos aterrava porque tínhamos perdido a noção normal da morte.»*²⁷ (Pessoa/Soares).

Perder «*a noção normal da morte*» — navegar «*navegando, sem a ideia do porto a que nos deveríamos acolher*». Só sem a ideia de «*chegar a um porto*» é que a noção de navegar se torna precisa enquanto experiência em que todos os portos se tornam pórticos de passagem:

²⁶ Maurice Blanchot, “Le chant des Sirènes – La loi secrète du récit.” in *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 12. (tradução de MAR).

²⁷ Fernando Pessoa / Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, pp. 289-290.

«PALAVRAS DE PÓRTICO

Navegadores antigos tinham uma frase gloriosa: “Navegar é preciso; viver não é preciso.”

Quero para mim o espírito [d]esta frase, transformada a forma para a casar com o que sou: Viver não é necessário; o que é necessário é criar.

Não conto gozar a minha vida; nem em gozá-la penso.»²⁸ (Pessoa).

Porque é do traço de Pessoa que se trata, criar aqui será também uma outra forma de dizer escrever. Criar é a experiência de «viver sem vivendo como morrer sem morte: escrever reenvia-nos a estas proposições enigmáticas»²⁹ (Blanchot).

Morrer sem morte, viver sem vivendo: escrever viajando dentro da sua morte para a sua morte — «*Não evoluo. VIAJO.*»³⁰ (Pessoa). Em contraposição a «*evoluo*», e por isso negação de uma *noção normal da vida*, «*VIAJO*» — a palavra que Pessoa afirma, confessando, ter nascido do acaso de ficar presa a tecla de maiúsculas da máquina de escrever — é uma palavra que se potencia como neutro de morrer. Neutro do morrer que é lugar, paragem, movimento necessário e preciso do espaço literário:

«O morrer não tem jamais a presença da perfeição ou do acabamento, jamais a univocidade do fim, jamais a totalidade da negação. É por isso que não é uma morte. O morrer surge, quando o fim certo e a totalidade da morte presente se tornam impossíveis.»³¹

Morrer: partida, percurso, afastamento, espaçamento para fora e para fora do fora que, em Walt Whitman, seria «*a passage to more than India*»³² e que, em Álvaro de Campos, será-foi-é buscar «*Um Oriente ao oriente do Oriente*».³³

²⁸ Fernando Pessoa, “Palavras de Pórtico” in *Obra Poética*, p. 15.

²⁹ Maurice Blanchot, *L’écriture du désastre*, p. 206.

³⁰ Fernando Pessoa, “Carta a Adolfo Casais Monteiro de 20-1-1935” in *Correspondência 1923-1935* (edição de Manuela Parreira da Silva), Lisboa, Assírio & Alvim, 1999, p. 350.

³¹ Zoltán Popovics, “«Mourir sans mort» Blanchot et Bataille sur la mort” in Eric Hoppenot (organização), *L’Épreuve du temps dans l’œuvre de Maurice Blanchot*, Paris, Complicités, 2006, p. 40. (tradução de MAR).

³² Walt Whitman, “Passage to India (9)” in *Leaves of Grass: First and Death Bed Editions*, Nova Iorque, Barnes & Noble, 2004, p. 557. v. Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, *Atlantic Poets: Fernando Pessoa’s turn in Anglo-American modernism*, Lebanon, University Press of New England, 2003, p. 92 e *passim*.

³³ Álvaro de Campos, “Opiário” in *Orpheu*, n.º 1, p. 71.

Haikai. Sem os caracteres da língua japonesa que compõem o seu espaçamento poético, e, por isso, restringido no seu espaço literário, dificilmente algum *haikai* de Bashô poderá ser apreendido muito para além daquilo que contém de proverbial. Talvez por isso, a tentativa assumidamente falhada de forjar em inglês um *haikai à moda* de Bashô («*after Bashô*»), delegada por Ian Fleming à personagem James Bond, resulta sobretudo numa exaltação do conteúdo proverbial presente em muitas das traduções em caracteres latinos da obra poética de Bashô:

«*You only live twice:
Once when you are born,
And once when you look death in the face.*».³⁴

Com o piscar de olhos que nele há ao espaço literário japonês de Bashô, é um conteúdo proverbial que, traduzido para português, vai permitir pensar o recomeço da experiência — a segunda vez que se vive:

«*Vive-se só duas vezes:
A primeira quando se nasce,
A segunda quando se desafia a morte.*».

A segunda vez que se vive começa no desafio, no teste, na prova, no provar da morte. Desafiar a morte: ir a um encontro com a morte, ir *ao* encontro com a morte, esperar o chegar da morte, estar no chegar da morte, chegar ao chegar da morte, estar por acaso no acaso da morte — são exemplos do que pode ser esse instante em que se desafia a morte. Instante presente que é a intersecção, intervalo, união e separação entre o passado da primeira vida e o presente sempre já ausente, em por vir, da segunda vida.

Claro que isto é só uma forma de olhar o conteúdo proverbial resultante da tentativa de um *haikai* forjado a partir de Bashô.

A outra forma de olhar para ele, a segunda forma de olhar para ele, seria ver nele a afirmação de que há só dois instantes em que realmente se vive — tudo aquilo a que se chama vulgarmente *viver uma vida* seria na verdade morrer e só se viveria realmente nesses dois instantes onde se dá o nascer e onde se dá o desafiar (d)a morte.

³⁴ Ian Fleming, *You Only Live Twice*, Londres, Jonathan Cape, 1964, em epígrafe ao livro. (Só no capítulo XI, “Anatomy Class”, a epígrafe se revela enquanto um forjar do traço da personagem James Bond.)

Mais do que a aproximação métrica tentada pelo *haikai* forjado em caracteres latinos, é possivelmente esta ambiguidade de sentido aquilo que mais aproxima, de um lado, a tentativa de criação literária da personagem James Bond à, do outro lado, experiência literária do poeta japonês evocado. Pois a ambiguidade de sentido está bem presente em muitos dos caracteres traçados por Matsuo Bashô, que nasce com o nome de Matsuo Kinsaku, passa a ser Matsuo Munefusa na idade adulta, mas assina a obra literária com o apelido de Bashô: «bashô significa banana, e é nome adoptado pelo poeta, em homenagem irónica à bananeira que havia em frente à porta da sua casa».³⁵

De forma irónica ou não, seguramente só em casos específicos de troca voluntária ou involuntária de identidade mudar o nome poderá implicar o desafiar a morte.

Mas, em certas experiências literárias, a mais pequena mudança no nome não deixa de ser tomada como um acontecimento decisivo:

«Estou agora saindo de um período de esterilidade literária quase total, período que tem durado muito. Estou-me reconstruindo. Quando tornar a escrever-lhe — o que será para a outra mala — espero poder dar-me por RECONSTRUÍDO EM SETEMBRO DE 1916. Além disso, vou fazer uma grande alteração na minha vida: vou tirar o acento circunflexo do meu apelido. Como [...] vou publicar umas coisas em inglês, acho melhor desadaptar-me do inútil ^, que prejudica o nome cosmopolitamente.»³⁶ (Pessoa).

Com ironia ou sem ela, nas palavras que Pessoa escreve a Côrtes-Rodrigues (também ele com um «*inútil ^*» no nome) está o dizer que tirar o acento circunflexo ao seu último nome, naquele ano de 1916, foi uma alteração na vida tão ou mais decisiva quanto tinha sido anos antes assistir ao crescer dos heterónimos naquele «*dia triunfal*» que datará de 8 de Março de 1914. Dito de uma outra forma talvez mais precisa: esse «*dia triunfal*» foi um dia triunfal, mas, pelo menos até 1916, a «*grande alteração na [...] vida*» de Pessoa foi a desposseção e o desadaptar-se do acento circunflexo no apelido.

Desta forma, sem o compelir de uma qualquer reforma ortográfica e só por desejo literário de possuir um nome mais cosmopolita, terminava a vida de Pessoa e começava a vida de Pessoa, o poeta de:

³⁵ Jorge de Sena, “Bashô” in *Poesia de 26 Séculos, 2º volume / de Bashô a Nietzsche*, Porto, Inova, 1972, p. 131.

³⁶ Fernando Pessoa, “Carta a Armando Côrtes-Rodrigues de 4-9-1916” in *Correspondência 1905-1922* (edição de Manuela Parreira da Silva), Lisboa, Assírio & Alvim, 1999, p. 220.

«*HAIKAI*

*Flutua na noite,
Vago fulgor indeciso,
O que não será.*

*

*Ninguém recupera.
Sarça de fogo, que imagem
Te ilude, inútil?»³⁷ (Pessoa).*

Pessoa, com o «*inútil* ^», morre em Pessoa, tal como Kinsaku morre em Bashô: por força da experiência literária.

Fora do que foi a experiência literária, muito se especula e poucos são os factos da biografia de Bashô. Além da mudança de nome, terá havido uma outra *grande alteração na vida* de Bashô? O que foi para ele o desafiar a morte? Sabe-se só que Bashô foi o nome escolhido para o viver da segunda vida — a vida da experiência literária —, que terá terminado aos cinquenta anos de idade.

Para Pompeu, e para os seus soldados, desafiar a morte foi fazer das palavras a acção que elas indicavam: navegar, navegando para além da tempestade, e passar além da própria dor de quem entrou no desafio da morte ao dizer *vivere non est necesse*.

Tomando os factos de *L'instant de ma mort* por biográficos, autobiográficos e *autobiotanatográficos*,³⁸ desafiar a morte foi para Blanchot o transformar em instância o instante em que, entre o muro e a arma de fogo, olhou os olhos de quem o ia fuzilar. Porque nada o impediria de não ser, nada pode dizer que, sem o viver desse instante, o instante da morte não seria determinante no teorizar de Blanchot sobre o espaço literário. Tal como tantas outras afirmações semelhantes, também essa afirmação nada poderia dizer, porque nada pode conter de conteúdo factual, pelo que nada a poderá provar. Por isso, é o escrever do descrever do instante da morte que é determinante na aproximação teórica e prática, sem teoria e sem prática, de Blanchot ao espaço literário.

³⁷ Fernando Pessoa, “Haikai” in *Poesia 1931-1935 e não datada* (edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine), Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, p. 482.

³⁸ Sobre a *questão de autobiografia* e de *autobiotanatografia* em *L'instant de ma mort*, v. Jacques Derrida, *Morada. Maurice Blanchot* (tradução de Silvina Rodrigues Lopes), Lisboa, Vendaval, 2004, pp. 40-113. (*editio princeps: Demeure. Maurice Blanchot*, 1998.).

Agir não agindo entre o muro e a arma de fogo, fazer dessa reacção, sem acção, as palavras do *instante da (minha) morte*, foi o viver dos cinquenta anos da segunda vida de Blanchot, que é o viver do reviver permanente daquele instante da morte.

Não se trata de prolongar o instante enquanto duração, enquanto αἰών, a palavra que os gregos antigos tinham para o tempo enquanto duração e que Platão apresenta como «*imagem movente da eternidade*». ³⁹ Não se trata também de reviver o instante como a permanente sucessão do instante, de reviver ao revivê-lo enquanto χρόνος, que Aristóteles define como «*o número do movimento segundo o antes e o depois*». ⁴⁰

Trata-se da possibilidade impossível de fazê-lo regressar enquanto instante, enquanto καιρός — palavra que deriva do deus grego com o mesmo nome, Kairos, deus do tempo oportuno e do tempo como instância. O tempo entre αἰών e χρόνος:

«o kairos é antes de mais uma divisão do tempo que se opõe, como pretende o seu sentido original, ao entendimento ilimitado da duração; designa deste modo o presente por oposição ao infinito do passado e do porvir. O kairos é também um termo de retórica que se traduz por “oportunidade”, “ocasião”, “justa medida”, “mesmo a tempo”; seria o tempo do sublime por excelência.» ⁴¹

Trata-se assim de prolongar o instante da morte enquanto instante em instância que rompe com o passado e que rompe com o futuro:

«O instante é a solidão... É a solidão no seu valor metafísico mais despojado. Mas uma solidão de uma ordem mais sentimental confirma o trágico isolamento do instante: por uma espécie de violência criadora, o tempo limitado pelo instante isola-nos não somente dos outros mas de nós mesmos, dado que ele rompe com o nosso mais caro passado.» ⁴²

³⁹ Platão, *Timeu*, 37d., in *Timeu-Crítias* (tradução de Rudolfo Lopes), Coimbra, CEHC - Universidade de Coimbra, 2011, p. 109. (Nesta edição, é ‘móvel’ a palavra que surge no lugar de ‘móvente’).

⁴⁰ Aristóteles, *Física IV*, 220a., in *The Works of Aristotle vol. I*, Chicago, Britannica – William Benton, 1952, p. 299. (tradução de MAR).

⁴¹ Yves Gillone, “La figure du kairos ou «l’instant critique» dans *L’instant de ma mort*” in Eric Hoppenot (organização), *L’Épreuve du temps dans l’œuvre de Maurice Blanchot*, p. 156.

⁴² Gaston Bachelard, “L’instant” in *L’intuition de l’instant*, Paris, Gonthier, 1973, p. 13. (tradução de MAR).

No espaço literário, a espécie de violência criadora, trazida pela solidão que isola o eu dos outros e o eu de si mesmo, participa do sentido de «*Escrever para poder morrer — Morrer para poder escrever.*»⁴³ (Blanchot). E, no intervalo entre o Escrever para poder morrer e o Morrer para poder escrever, está aquele travessão que diz, sem dizer, o instante da morte. Instante sem o morrer da morte e instante com o morrer da morte. Ambos, com e sem, participam no mesmo instante, porque o acontecimento dele é a morte do *morrer com morte* no nascer do *morrer sem morte*.

Nesse instante, e a partir sempre desse instante, o morrer torna-se possível e impossível num mesmo tempo, repetindo e expandindo, em termos de experiência literária, a experiência quântica do gato de Schrödinger: o gato que pode estar vivo e morto ao mesmo tempo.

A vez quando se desafia a morte: é nesse instante, em que morre o morrer, que se morre e que o viver passará logo a ser o prolongar do passado instante da morte num morrer sem morte.

A vez quando se desafia a morte: é nesse instante que se vive(u) a segunda vez e é nesse instante que, como só se vive duas vezes, a vida *por vir* será só um ir morrendo no *cadáver adiado*. Prolonga-se o instante da morte na morte do morrer da mesma forma que o Oriente se prolonga ao oriente do Oriente.

8.

Oriente sem Oriente. Num globo terrestre, o oriente do Oriente será: um, o espaço que é já o Ocidente; dois, o espaço que está na fronteira-limite entre Oriente e Ocidente. Mas e «*Um Oriente ao oriente do Oriente*»? É o Oriente, se o oriente do Oriente for o Ocidente. E é o Ocidente, se o oriente do Oriente for a fronteira-limite entre Oriente e Ocidente. O próprio espaço se confunde com o seu intervalo: ele é a área e o lugar, mas é também a linha, o ponto e o vazio.

Um Oriente ao oriente do Oriente é o Ocidente e é o Oriente, mas não é nem o Ocidente nem o Oriente. Nem sequer é um Ocidente ao ocidente do Ocidente.

⁴³ Maurice Blanchot, “L’œuvre et l’espace de la mort – La mort possible – Le cercle.” in *L’espace littéraire*, p. 115.

Nem um Ocidente ao ocidente do Ocidente seria o oposto, o equivalente, o espelho, a negação, a cópia, o negativo de *um Oriente ao oriente do Oriente*. Porque um Ocidente ao ocidente do Ocidente não pode já aparecer senão sob a forma de uma paródia a *um Oriente ao oriente do Oriente* que, participando do Ocidente e do Oriente, é porém alheio ao Oriente e alheio ao Ocidente. E é isto. É este alheamento no espaço e alheamento do espaço: o espaço neutro, neutro do espaço, espaço do neutro. Seja que globo terrestre se tomar por objecto, é isto. E é isto mesmo na Terra tomada como objecto.

Um Oriente ao oriente do Oriente — com o oriente minúsculo entre dois Orientes maiúsculos (um precedido de artigo indefinido, o outro que resulta da contracção da proposição ‘de’ com o artigo definido), o «*ao oriente*» está como ponto e ponte de alheamento — é o espaço impossível que se torna o improvável ponto de encontro entre a possibilidade e a impossibilidade. Ponto que não se pode pensar como possível, mas sim enquanto devir improvável do impossível: «*se houvesse entre a possibilidade e a impossibilidade um ponto de encontro, o improvável seria esse ponto*»⁴⁴ (Blanchot).

Improvável, mas com uma existência que pode ser apreendida porque, no poema “Opiário” de Álvaro de Campos, existe *um Oriente ao oriente do Oriente*. Improvável que existe numa existência que, por si só, não o torna possível: o que faz a sua existência, o que faz a existência de *um Oriente ao oriente do Oriente*, é o prolongar do improvável enquanto o ponto que estaria no encontro, no intervalo-reunião, pensado e potencial, entre possibilidade e impossibilidade.

9.

Experiência-limite. Enquanto interrupção no possível de um intervalo impossível, o tempo do instante da morte e o espaço de um Oriente ao oriente do Oriente implicam a experiência da experiência-limite porque:

«*A experiência-limite é a experiência de que há fora de tudo, logo que tudo exclui tudo de fora, daquilo que resta a esperar, logo que tudo está esperado, e a conhecer, logo que tudo está conhecido: o próprio inacessível, o próprio desconhecido.*»⁴⁵ (Blanchot).

⁴⁴ Maurice Blanchot, “I La Parole Plurielle – IV Le grand refus – 2 Comment découvrir l’obscur – 4. La possibilité: le langage comme pouvoir” in *L’Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 59. (tradução de MAR).

⁴⁵ Maurice Blanchot, “IX L’expérience-limite – I L’affirmation et la passion de la pensée négative.” in *L’Entretien infini*, pp. 304-305.

Não se trata apenas de sentir-pensar que há esse fora de tudo. Trata-se de prolongar o sentir-pensar numa experiência que se prolonga no limite, afirmando no limite a possibilidade de a experiência-limite se prolongar na própria experiência do ilimitado do pensamento:

*«A experiência-limite é também a própria experiência: o pensamento pensa aquilo que não se deixa pensar! O pensamento pensa mais do que ele pode pensar, numa afirmação que afirma mais do que se pode afirmar! Este mais é a experiência, não afirmando senão pelo excesso de afirmação e, neste a mais, afirmando sem nada que se afirme, finalmente não afirmando nada. Afirmação na qual tudo escapa e que ela mesma escapa, escapa à unidade.»*⁴⁶ (Blanchot).

Afirmar um tempo que recomeça no instante da morte, afirmar um espaço num Oriente ao oriente do Oriente não é menos do que escapar ao tempo e ao espaço, entendidos e medidos enquanto unidades. Mas é mais que isso. Quando pensados na relação e no intervalo entre possibilidade e impossibilidade, o círculo do espaço é (inter)rompido pelo pensar e pelo traçar do espaço impossível de um Oriente dentro-fora do oriente do Oriente, enquanto o círculo do tempo, (inter)rompido pelo instante de morte, abre-se ao incessante, que será o tempo da ausência de tempo: o tempo morto, sem morte e sem vida, vivido no espaço literário que o cria e é por ele criado — como um deus que tivesse o poder de dar-se à luz a si mesmo e que o fizesse só para de novo se dar à luz a si mesmo enquanto diferença diferente no mesmo de si mesmo.

10.

Tempo e ausência. A total ausência de tempo seria o absoluto nada. Mas a ausência de tempo é o tempo como ausência. Uma ausência que é a marca da presença do tempo: «o tempo como paragem, confundido com o seu intervalo»⁴⁷ (Blanchot). A confusão do intervalo é a vertigem do espaçamento aberto no tempo pelo espaço literário, onde é pensada a ideia da interrupção que não inclui nem exclui. O espaço literário não inclui nem exclui o tempo, pressupõe-no como tempo e como ausência de tempo. O tempo é pensado-experimentado no espaço literário enquanto outro e enquanto neutro. Pensado no outro e a partir do outro. Pensado no neutro e a partir do neutro. Pensado no espaçamento, na passagem, entre neutro e outro.

⁴⁶ Maurice Blanchot, “IX L’expérience-limite – I L’affirmation et la passion de la pensée négative.” in *L’Entretien infini*, p. 310.

⁴⁷ Maurice Blanchot, “I La Parole Plurielle – 2 Comment découvrir l’obscur – 5. La pensée (de) l’impossible: l’autre rapport.” in *L’Entretien infini*, p. 63.

O outro. Estar sozinho implicaria a ausência total de tempo. O tempo é, dentro e fora do espaço literário, a lei da presença de um outro. Romper a lei, transgredir: ir para fora e querer estar fora do tempo é sempre um eu a querer estar outro em si mesmo, mas sem *outro* e sem *eu*. Romper a lei, transgredir, ir para fora: escrever...

*«Escrever torna-se assim uma responsabilidade terrível. Invisivelmente, a escrita é chamada a desfazer o discurso no qual, por mais infelizes que creiamos ser, ficamos, nós que dele dispomos, confortavelmente instalados. Escrever, sob este ponto de vista, é a maior violência, pois ela transgredir a Lei, toda a lei e a sua própria lei.»*⁴⁸ (Blanchot).

É o escrever que potencia o ser desse querer estar outro em si mesmo que é o estar fora do tempo: *«Escrever é entregar-se à fascinação da ausência de tempo»*⁴⁹ (Blanchot). Fascinação possível porque *«escrever é o interminável, o incessante»*⁵⁰ (Blanchot) e só na ausência de tempo o tempo poderia ser também esse incessante e interminável. Mas escrever é também *«dispor a linguagem sob a fascinação»*⁵¹ (Blanchot). Por isso, escrever é buscar o reencontro, no tempo e no espaço, com a solidão essencial onde a presença de um outro é dada pela fascinação da ausência de outro que é a fascinação de ausência de tempo. Ausência potenciada pela escrita que abre um espaço onde o tempo se faz metamorfose: o tempo toma a forma de espaço.

O tempo transforma-se num lugar de potencialidade para o movimento da escrita que, dissolvendo o tempo em espaço, dissolverá o outro no eu e o eu no outro: as formas pessoais finitas do eu escrevo, tu escreves, ele escreve, nós escrevemos não aparecem senão como metamorfoses do escrever impessoal infinitivo e do *«infinito impessoal»* (René Char).

Mas o tempo transformado em espaço, na ausência de tempo, porque é espaço, é também o tempo como possibilidade do cansaço e do excesso do cansaço que não leva ao descanso, mas sim à vigília, à insónia, à espera, ao desassossego que é fissura por onde entrará a palavra fragmentária, impessoal e plural.

⁴⁸ Maurice Blanchot, "Note" in *L'Entretien infini*, p. VIII.

⁴⁹ Maurice Blanchot, "La solitude essentielle – La fascination de l'absence de temps." in *L'espace littéraire*, p. 25.

⁵⁰ Maurice Blanchot, "La solitude essentielle – Écrire..." in *L'espace littéraire*, p. 31.

⁵¹ Maurice Blanchot, "La solitude essentielle – Écrire..." in *L'espace littéraire*, p. 31.

Neutro. O neutro: aquilo que se pode pensar como o que fica nem o um, nem o outro depois da passagem do ‘eu’ ao ‘ele’. Passagem que se afirma como a transgressão das leis do espaço e das leis do tempo — as leis que ditariam ou a chegada a algum lugar (espaço) ou a chegada de algum acontecimento (tempo). O neutro não chega depois da passagem do ‘eu’ ao ‘ele’, não chega pois ele é o vazio do tempo e a ausência do espaço — ele é essa passagem no que contém de infinito a palavra passagem.

No neutro, o tempo é o tempo sem outro, mas onde o outro está presente no ‘sem’ que é a relação com a sua ausência. É o tempo do fio do instante dentro do instante vazio, indefinido e em movimento da passagem entre a vida e a morte, o dia e a noite, o ritmo e o silêncio. O tempo do neutro é o tempo da solidão essencial. O espaço do neutro é o lugar-movimento próximo da morte, próximo da noite, próximo do silêncio e das regiões sem horizonte, das regiões que são já «*o frio do horizonte*»⁵² (Campos).

Espaço da verticalidade sem altura. No espaço e no tempo do neutro, dá-se o reencontro inesperado, sempre já esperado por ser inesperado, com a solidão essencial: o um que, ao sair para fora e para dentro de si, procura sem procurar o outro e que, sem encontrar, se encontra regressando e reencontrando(-se) a si já não como um, mas como neutro — como um sem um e sem outro, onde o um e o outro estão fora de tudo o que não seja o enfiamento sem fio e a reunião sem união entre um e outro:

*«O um nunca inclui o outro, não forma com ele um conjunto, nem uma dualidade, nem uma unidade possível, é estrangeiro [étranger, alheio] ao outro, sem que esta estranheza [étrangeté, alheamento] privilegie o um ou o outro. A esta relação [rapport], chamamos-lhe neutro, indicando já com isto que não pode ser apreendido nem quando o afirmamos, nem quando o negamos, exigindo da linguagem, não uma indecisão entre estes dois modos, mas uma possibilidade de dizer que diria sem dizer o ser e sem também o negar. E, com isto, caracterizaríamos talvez um dos traços [traits] essenciais do acto “literário”: o facto mesmo de escrever.»*⁵³ (Blanchot).

⁵² Álvaro de Campos, “Clarim claro da manhã ao fundo” in *Poesia* (edição de Teresa Rita Lopes), Lisboa, Assírio & Alvim, 2002, p. 211.

⁵³ Maurice Blanchot, “I La Parole Plurielle – Le rapport du troisième genre – Homme sans horizon.” in *L’Entretien infini*, p. 104.

E caracteriza-se também um dos traços que redefinem indefinindo o encontro com a solidão essencial ou que é, ele próprio, a própria solidão essencial que abre e se abre ao acto “literário”: o facto mesmo de escrever.

13a.

Estranheza. No espaço literário, escrever não é o acto de um sujeito, nem a relação de um sujeito com um objecto. Escrever é estranheza e é um estrangeiramento:

«O sujeito escrito não é objecto de um outro sujeito, o outro de “Um”. Ele é estrangeiro, não alienado. Se toda a linguagem é uma tentativa de reduzir a estranheza à alienação, quer dizer a uma alteridade determinada, a escrita literária constitui, ela, o exercício dessa estranheza que não pode aliás ser objecto de saber.[...]»

A substituição da noção de alienação pela de estranheza, é um pivô do pensamento de Blanchot. A alienação é uma saída de si que postula um si; é um devir outro que, enriquecimento ou despossessão, se reporta a si. Quando Hegel mostra que a alienação do Espírito é realização do Espírito, quando Marx mostra que a alienação do trabalho capitalista é, para o proletariado, privação de si, ambos postulam um Si por vir. Esta noção permanece uma noção metafísica. A noção de estranheza, quanto a ela, tenta fazer aparecer o fora como não sendo uma saída, nem a oposição a um dentro. A separação está aqui primeiro. A estranheza é um exílio sem pátria.»⁵⁴

A substituição da noção de alienação pela de estranheza, operada pelo pensamento teórico de Blanchot, vai permitir pensar a noção de alheamento em Pessoa também como uma substituição em ruptura com noções próximas da noção de alienação pensada a partir do pensamento de Hegel e de Marx.

⁵⁴ Françoise Collin, “À quelles conditions la littérature est-elle possible? – Le sujet et l’autre” in *Maurice Blanchot et la question de l’écriture*, p. 117. Editorial, titulado “Introdução”, do número 1 da revista *Orpheu* assinado por Luís de Montalvor: «Puras e raras suas intenções como o seu destino de Beleza é o do: — Exílio. // Bem propriamente, ORPHEU é um exílio de temperamentos de arte que a querem como a um segredo ou tormento...» in *Orpheu*, n.º 1, p. 5.

Réplica. A ruptura que se dá entre as noções de estranheza e de alheamento com a noção de alienação pode ser olhada a partir de uma outra ruptura — a ruptura operada pelo pensamento teórico de Alberto Pimenta ao substituir uma determinada noção de influência por uma noção de réplica:

«(*réplica a que os teóricos gostam muito de chamar influência, porque não imaginam o mundo de outra maneira senão em termos de cópia e de apropriação, não imaginam que os poetas discursam em réplica uns para os outros, em aparte no meio do discurso geral do mundo.*)».⁵⁵

A ruptura não teria a força e a soberania de uma ruptura se o traço de Alberto Pimenta tivesse admitido explicitamente a exceção. E é por isso que os teóricos são «*os teóricos*» e não ‘uns teóricos’ ou ‘certos teóricos’, etc.. Mas a exceção tem de estar, é preciso que esteja, no silêncio que fala dentro dessa frase: além dos outros que «*gostam muito de chamar influência*» à réplica, quanto mais não fossem os poetas que (tal como Alberto Pimenta) são também teóricos, teria sempre de haver teóricos que (por vezes usando parênteses para pontuar o aparte onde se dá a ruptura com o discurso geral de outros teóricos) falam em *réplica* uns para os outros, porque imaginam que é assim que os poetas *discursam em aparte no meio do discurso geral do mundo*. E imaginam também esse «*em aparte*» como lugar onde o espaço literário se abre ao essencial do seu entretecer e da sua expansão. O entretecimento e a expansão essenciais do espaço literário estão talvez nesse «*em aparte*» — isto não é dizer que o espaço literário não possa ser também entretecido e expandido fora desse «*em aparte*».

⁵⁵ Alberto Pimenta, “A dimensão poética das línguas” (2003) in *O Silêncio dos Poetas*, Lisboa, Cotovia, 2003, p. 84. (*editio princeps: Il silenzio dei poeti*, 1978.). Sempre já esvaziadas e esvaziando-se sempre de qualquer outro dos seus sentidos, é sempre no sentido confluyente à resposta em aparte teatral que, no antes e depois, são aqui empregadas a palavra réplica e as palavras que com ela partilham a mesma raiz — todas essas palavras dizem aqui o diferente da resposta e nunca o mesmo da cópia, da reprodução e da imitação. (Não obstante, abre-se a exceção para o apreender da palavra no seu sentido de réplica sísmica — repetição diferente do mesmo desastre.).

A voz. A solidão essencial abre-se ao silêncio, que na noite se faz discurso na voz do neutro. A voz do escrever na fascinação do vazio de espaço e da ausência de tempo. Voz onde o silêncio é ritmo e o ritmo é silêncio do discurso que recomeça eternamente o tempo-espaço do espaço literário: «*O tempo da ausência de tempo é sem presente, sem presença. Este “sem presente” não reenvia, contudo, a um passado*»⁵⁶ (Blanchot).

Tempo-espaço suspenso nas palavras que preenchem esvaziando e que esvaziam preenchendo a *ausência de presente*: palavras como renascer, poente, plenitude, memória, dispersão, atenção, esquecimento, espera, adiamento, intervalo, interrupção, infinito, eternidade, desastre, desassossego.

Palavras que permitem reafirmar e reaprender o pensar do tempo suspenso na ausência de presente, passado ou futuro, que é também o pensar da experiência literária, enquanto criadora de outros e criadora de mundo — criadora de espaço literário e, com isso, criadora de humano, criadora de gente:

«*As minhas palavras presentes mal eu as diga, pertencerão logo ao passado, ficarão fora de mim, não sei onde, rígidas e fatais... Falo, e penso nisto na minha garganta, e as palavras parecem-me gente.*»⁵⁷ (Pessoa).

Não é o falar que faz com que as palavras pareçam gente, mas sim o falar e pensar nisso na garganta. Falar e pensar nisto na (minha) garganta: escrever.

Escrever: falar e pensar nisto na (minha) garganta pondo para fora (de mim), «*não sei onde, rígidas e fatais*» as (minhas) palavras presentes que mal (são) ditas pertencerão logo ao passado.

«*Pertencerão logo ao passado*»: a forma gramatical do futuro, ‘pertencerão’, que precede o advérbio, ‘logo’, marca de um presente e marca que indica o presente, precedido pelo futuro, a entrar no ‘passado’ — o tempo redefinido e recomeçado não na ordem passado-presente-futuro, mas de forma inversa. O tempo caminhando do futuro para o presente já passado:

⁵⁶ Maurice Blanchot, “La solitude essentielle – La fascination de l’absence de temps” in *L’espace littéraire*, p. 26.

⁵⁷ Fernando Pessoa, *O Marinheiro* in *Orpheu*, n.º 1, p. 32.

*«o sujeito da enunciação nunca pode ser o mesmo que agiu ontem: o eu do discurso não pode continuar a ser o lugar onde se restitui inocentemente uma pessoa previamente armazenada.»*⁵⁸

Escrever: todo o traçar na palavra de um tempo pessoal e definido do tempo pertencerá logo ao passado como tempo gente, tempo impessoal, redefinido e recomeçado sem definição e sem começo, pelo traço do neutro que traça esvaziando-apagando a palavra ao escrever.

15.

A palavra literária. A palavra do espaço físico e a palavra do espaço social tendem à unidade e ajudam à realização do todo, de um qualquer todo ou de uma ideia desse todo.

A palavra da escrita (literária), contendo uma relação com a infinitude e com o alheamento, realiza-se essencialmente no e pelo fragmento:

*«O fragmento fala como estando fora do tempo, da linearidade, ele quebra em silêncio a unidade e a continuidade do logos. A ruptura, que caracteriza as obras fragmentárias, não forma, em nada, um fenómeno simples: as primeiras e as últimas palavras de fragmentos não assinalam jamais uma abertura e um fechamento fixos de uma vez por todas, mas sim, pelo contrário, a impossibilidade de estabelecer um verdadeiro começo da escrita. Entre o espaço branco dos vazios e o espaço negro da escrita, a escrita já começou, o primeiro fragmento não é jamais o primeiro como se ele fizesse já eco, traço, a que Blanchot chama “o assustadoramente antigo”.»*⁵⁹

16.

Toda a palavra. «[T]oda a palavra é mandamento, terror, sedução, ressentimento, carícia, empreendimento»⁶⁰ (Blanchot). Toda a palavra é alheamento, espaço, intervalo, interrupção, ruptura, acaso, reencontro; «toda a palavra é violência»⁶¹ (Blanchot), toda a palavra é fragmentação.

⁵⁸ Roland Barthes, “Escrever, verbo intransitivo? – A pessoa” in *O rumor da língua* (tradução de António Gonçalves), Lisboa, Edições 70, 1987, p. 23. (*editio princeps: Le bruissement de la langue*, 1984.).

⁵⁹ Eric Hoppenot, “Blanchot et l’écriture fragmentaire: «Le temps de l’absence de temps»” in Eric Hoppenot (organização), *L’Épreuve du temps dans l’œuvre de Maurice Blanchot*, p. 33.

⁶⁰ Maurice Blanchot, “I La Parole Plurielle – Une parole plurielle” in *L’Entretien infini*, p. 114.

⁶¹ Maurice Blanchot, “I La Parole Plurielle – Une parole plurielle” in *L’Entretien infini*, p. 114.

17.

Fragmentação do eu: o eu vê-se a si mesmo como outro; o eu estranha-se a si mesmo; o eu é um outro de si mesmo; o eu-outro é estranho e estrangeiro ao eu, enquanto eu e enquanto outro; o eu não é o eu nem é o outro; o eu é alheio ao eu e alheio ao outro. Reencontro do eu no espaço literário: o eu alheio a si e alheio ao outro aproxima-se dos lugares da morte, da noite, das regiões do frio do horizonte sem horizonte que abriga as trocas (acazos) do neutro e onde a ruptura é a respiração do discurso.

18.

Entre. O neutro do eu sem eu entra — e sabe dizer o tempo em que entra — “Na Floresta do Alheamento”.

«*Sei que despertei e que ainda durmo.*»⁶² (Pessoa) — a primeira frase de “Na Floresta do Alheamento” — é a afirmação que nega a impossibilidade do saber que se despertou quando ainda se dorme. O dizer dessa impossibilidade torna possível pensar o impossível de saber que há um dormir que permanece e participa no já despertado.

O «*Sei que*» e o «*e que ainda*» são a passagem e o intervalo necessários e precisos entre o despertar e o dormir. São eles que permitem a respiração do pensar o impossível de um dormir no despertar. Sem essa passagem e sem esse intervalo, poderia haver espaço, mas seria sempre espaço pobre de espaço literário: ‘Despertei e durmo.’, ‘Sei que despertei e que durmo.’, ‘Despertei e ainda durmo.’, qualquer destas três possibilidades não afirma mais do que um comum e quotidiano estado de sonolência. Nenhuma das três remete para o pensar do saber de um dormir participando e permanecendo no despertar, coisa que é necessariamente outra coisa que não um quotidiano e comum estado de sonolência. Entre todas, a única susceptível de alguma dúvida seria certamente ‘Sei que despertei e que durmo’. Mas desfaz-se logo a dúvida pensando que se pode saber que se dorme: sei que durmo, sei que há um dormir; embora no ‘Sei que ainda durmo’, possa também haver o saber que se dorme, tal como no ‘Sei que durmo’ pode haver o saber que se está a dormir, o ‘Sei que ainda durmo’ é mais o saber que se está a dormir do que o é o ‘Sei que durmo’.

⁶² Fernando Pessoa, “Na Floresta do Alheamento” in *A Águia*, n.º 20, Porto, Agosto 1913, p. 38. “Na Floresta do Alheamento” está na página 42 da revista *A Águia* com a assinatura, em letra redonda, de Fernando Pessoa. Mas, ligeiramente sobre a direita da assinatura, tem a nota que aqui se transcreve sem actualizar a ortografia: «*Do “Livro do Desasocego” em preparação*». Tal como o livro, também Bernardo Soares estava *por vir*.

Ao contrário do ‘sei que durmo’, aquele «*e que ainda durmo*», na frase «*Sei que despertei e que ainda durmo*», faz praticamente esquecer qualquer outro pensamento que não passe pelo saber que se está a dormir depois de despertar. Dormir e despertar que, na floresta e no alheamento, se reencontram alheando-se e confundindo-se.

19.

Reencontro. O reencontro da Floresta do Alheamento é o reencontro do espaço literário:

«Sei que despertei e que ainda durmo. O meu corpo antigo, moído de eu viver, diz-me que é muito cedo ainda... Sinto-me febril de longe. Peso-me, não sei porquê...

Num torpor lícido, pesadamente incorpóreo, estagno, entre o sono e a vigília, num sonho que é uma sombra de sonhar. Minha atenção bóia entre dois mundos e vê cegamente a profundidade de um mar e a profundidade de um céu; e estas profundezas interpenetram-se, misturam-se, e eu não sei onde estou nem o que sonho.

Um vento de sombras sopra cinzas de propósitos mortos sobre o que eu sou de desperto. Cai de um firmamento desconhecido um orvalho morno de tédio. Uma grande angústia inerte manuseia-me a alma por dentro e, incerta, altera-me, como a brisa aos perfis das copas.

Na alcova mórbida e morna a antemanhã de lá fora é apenas um hálito de penumbra. Sou todo confusão quieta... Para que há-de um dia raiar?... Custa-me o saber que ele raiará, como se fosse um esforço meu que houvesse de o fazer aparecer.

Com uma lentidão confusa acalmo. Entorpeço-me. Bóio no ar, entre velar e dormir, e uma outra espécie de realidade surge, e eu em meio dela, não sei de onde que não é este...

*Surge mas não apaga esta, esta da alcova tépida, essa de uma floresta estranha. Coexistem na minha atenção algemada as duas realidades, como dois fumos que se misturam.»*⁶³ (Pessoa).

⁶³ Fernando Pessoa, “Na Floresta do Alheamento” in *A Águia*, n.º 20, p. 38.

Num fumo, esfuma-se uma alcova tépida. Num outro fumo, esfuma-se uma floresta estranha. Fumos que coexistem no mesmo espaço físico e no mesmo espaço literário. Floresta que é um quarto, quarto que é uma floresta. Floresta que não é nem floresta nem quarto. Quarto que não é nem quarto nem floresta, nem a união-reencontro dos dois. Espaço que está aquém e está já para além da intersecção e do interseccionismo de “Chuva Oblíqua”. Pois aqui, na floresta do alheamento, tudo é alheamento e é alheamento de um eu que se faz outro e se faz nem eu nem outro em todos os entre-dois do espaço interior e do espaço em volta: o sono e a vigília, velar e dormir, duas realidades como dois fumos que se misturam. Mas que, no misturar, são a negação de um fumo só. Negação pela afirmação de um neutro que, na «*atenção algemada*», se fixa removendo-se entre duas realidades num todo de silêncio impessoal, de silêncio alheio, onde eu e outro se esvaziam do ser para com ele encherem horas impossíveis. Horas vividas onde a consciência do saber e o saber da consciência se esfumam na consciência do não saber bem. Porque, na floresta do alheamento, o não saber bem é o próprio da consciência em consciência de si própria. Já o saber, que não é o não saber bem, é afirmado como propriedade da carne:

«Loucura de sonho naquele silêncio alheio!...

A nossa vida era toda a vida... O nosso amor era o perfume do amor... Vivíamos horas impossíveis, cheias de sermos nós... E isto porque sabíamos, com toda a carne da nossa carne, que não éramos uma realidade...

Éramos impessoais, ocos de nós, outra coisa qualquer... Éramos aquela paisagem esfumada em consciência de si própria... E assim como ela era duas — assim éramos nós obscuramente dois, nenhum de nós sabendo bem se o outro não era ele-próprio, se o incerto outro viveria.»⁶⁴ (Pessoa).

⁶⁴ Fernando Pessoa, “Na Floresta do Alheamento” in *A Águia*, n.º 20, pp. 41-42.

«*o incerto outro*». No começo da primeira frase de “Na Floresta do Alheamento”, há um «*Sei*» — palavra da primeira pessoa do singular, palavra de um ‘eu’ e afirmação de um saber, de uma certeza. Mas a certeza vai-se alheando do eu e o eu alheando-se da certeza, num alheamento em que o eu se põe radicalmente em questão de si mesmo enquanto unidade clara e distinta. Na resposta, o um faz-se dois onde o dois não é a unidade de um outro, de uma segunda pessoa do singular, mas sim o esfumar da unidade num impessoal dado pelo que tem de impessoal a primeira pessoa do plural: «*éramos nós obscuramente dois, nenhum de nós sabendo bem se o outro não era ele-próprio, se o incerto outro viveria.*».

O eu e o outro impessoais reencontrados e alheados na palavra plural do espaço literário tecido pelo impessoal desse «*nós obscuramente dois*»:

«Poder-se-ia dizer que, destes dois homens falando, um é necessariamente o obscuro “Outrem” — e quem é “Outrem”? o desconhecido, o estrangeiro, estrangeiro a todo o visível e a todo o não-visível, e que porém vem a “mim” como palavra, logo que falar, não é mais ver. Um dos dois está sempre próximo do que não pode estar(-me) próximo: próximo da morte, próximo da noite. Mas quem é eu/mim? onde está o Outro? O eu/mim está certo, o Outro não está, insituado, insituável, porém falando a cada vez e, nesta palavra, mais Outro que tudo o que ele tem de outro. A palavra plural seria esta palavra única onde o que é dito é dito uma vez por eu/mim, e repetido uma vez por “Outrem” e assim rendido à sua Diferença essencial. O que caracteriza, por isso, esta espécie de diálogo, é que ele não é somente uma troca de palavras entre dois eu/mim, dois homens em primeira pessoa, mas o Outro fala aqui nesta presença de palavra que é a sua única presença, palavra neutra, infinita, sem poder, onde se joga o ilimitado do pensamento, sob a salvaguarda do esquecimento.»⁶⁵ (Blanchot).

Não tendo sido escritas a propósito de “Na Floresta do Alheamento”, estas palavras em *L’Entretien infini*, falando do que caracteriza essa espécie de diálogo do eu com o obscuro outrem, parecem não falar senão a propósito de “Na Floresta do Alheamento”, que por sua vez parece também parte neutra que participa do *entretien infini* que há em *L’Entretien infini*:

⁶⁵ Maurice Blanchot, “IX L’expérience-limite – II Le jeu de la pensée.” in *L’Entretien infini*, p. 320.

«O ar do nosso quarto neutro é pesado como um reposteiro. A nossa atenção sonolenta ao mistério de tudo isto é mole como uma cauda de vestido arrastado num cerimonial no crepúsculo.

Nenhuma ânsia nossa tem razão de ser. Nossa atenção é um absurdo consentido pela nossa inércia alada. [...] Raiam na minha atenção vagos ruídos, nítidos e dispersos, que enchem de ser já dia a minha consciência do nosso quarto... Nosso quarto? Nosso de que dois, se eu estou sozinho? Não sei. Tudo se funde e só fica, fugindo, uma realidade bruma em que a minha incerteza soçobra e o meu compreender-se, embaçado de ópios, adormece...»⁶⁶ (Pessoa).

Por se assemelhar a uma superfície Riemann, e pela curvatura do espaço literário, a floresta do alheamento é o «quarto neutro» habitado pelo nem-nem-não-ninguém da solidão essencial:

«Nem nós que por ali íamos, ali estávamos... Porque nós não éramos ninguém. Nem mesmo éramos coisa alguma... Não tínhamos vida que a Morte precisasse para matar.»⁶⁷ (Pessoa).

21.

«O ar do nosso quarto neutro é pesado como um reposteiro». O peso maior e mais pesado é o peso da solidão, que tem o peso de não ser coisa alguma: o peso que não tem vida que a morte precise para matar.

Não parece ser coisa alguma o «*pesado como um reposteiro*» e é precisamente por isso que ele parece pesado. E que parece ainda mais pesado o ar, que ao reposteiro se liga por relação comparativa.

O peso de um reposteiro? Por que é pesado um reposteiro? Ou por que é este ar pesado como um reposteiro? Pesado o reposteiro, não porque pesa, mas porque oculta. Pesado, por poder desvelar o ar da Velada e da Silenciosa:

⁶⁶ Fernando Pessoa, “Na Floresta do Alheamento” in *A Águia*, n.º 20, p. 41.

⁶⁷ Fernando Pessoa, “Na Floresta do Alheamento” in *A Águia*, n.º 20, p. 42.

«Desenganemo-nos da esperança, porque trai, do amor, porque cansa, da vida, porque farta e não sacia, e até da morte, porque traz mais do que se quer e menos do que se espera.

Desenganemo-nos, ó Velada, do nosso próprio tédio, porque se envelhece de si próprio e não ousa ser toda a angústia que é.

Não choremos, não odiemos, não desejemos...

Cubramos, ó Silenciosa, com um lençol de linho fino o perfil hirto e morto da nossa Imperfeição...»⁶⁸ (Pessoa).

Pesado ainda o reposteiro, por ser a Velada e a Silenciosa quem revela desvelando o peso insuportável, de morto e de hirto, da Imperfeição.

22.

Na floresta. Enquanto floresta, onde as árvores têm o seu movimento parado, a floresta do alheamento é parte da Natureza — a Natureza que a voz de Alberto Caeiro entreviu como «partes sem um todo».⁶⁹

Não será necessariamente também o espaço literário «partes sem um todo»?

O todo, por ser finito, impediria a *relação de infinitude* própria do espaço literário. Mas não existiria espaço sem haver relação das partes com um todo, com a unidade que permite ver o espaço como espaço. No verso de Caeiro, a relação entre ‘partes’ e ‘todo’ é feita pelo ‘sem’. E é por ser precisamente uma relação feita pelo ‘sem’ — pela «*estranha sintaxe do sem*»⁷⁰ — que, em vez de tender para a unidade e para o realizar do todo (como geralmente se procura nos espaços não-literários), contém a relação de infinitude, de estranheza, de estrangeiramento, de estranhamento e de alheamento, que é a relação aberta pelo espaço literário e pela ruptura operada no espaço literário.

⁶⁸ Fernando Pessoa, “Na Floresta do Alheamento” in *A Águia*, n.º 20, p. 42.

⁶⁹ Alberto Caeiro, “XLVII” in *O Guardador de Rebanhos* in Fernando Pessoa e Ruy Vaz (Directores), *Athena*, vol. I, Lisboa, Outubro de 1924 a Fevereiro de 1925, p. 155. (só *Athena*, daqui para a frente).

⁷⁰ Jacques Derrida, “Pas” in *Parages*, Paris, Galilée, 1986, p. 83. (tradução de MAR). Derrida emprega a expressão ao replicar ao livro *Le pas au-delà* de Blanchot.

23.

Do alheamento. Enquanto alheamento, a floresta do alheamento é o espaço-tempo do alheio bifurcando-se no alheio do alheio:

*«O eterno estar no bifurcar dos caminhos... Eu sonho e por detrás dessa atenção sonha comigo alguém. E talvez eu não seja senão um sonho desse Alguém que não existe.»*⁷¹ (Pessoa).

O eterno estar no bifurcar dos caminhos, por ser eterno estar, torna-se ser. Ser no bifurcar dos caminhos é ter já, pelo movimento parado da espera, bifurcado os caminhos. O sonho, a atenção do sonho e a possibilidade do impossível de se ser um sonho de alguém que não existe é o apresentar ausentando-se do alheio.

24.

O alheio. É sobretudo sobre o alheio e sobre “Na Floresta do Alheamento” a carta que Fernando Pessoa diz ter sido escrita no dia 3 de Maio de 1914 e que, com essa data, ia destinada a João Lebre Lima:

«Viu, num número do ano passado, de A Águia um trecho meu chamado Na Floresta do Alheamento? [...] É o único trecho meu publicado em que eu faço do tédio, e do sonho estéril e cansado de si próprio mesmo ao ir começar a sonhar-se, um motivo e o assunto.

Não sei se lhe agradará o estilo em que o trecho está escrito; é um estilo especialmente meu, e aqui vários rapazes amigos, brincando, chamam “o estilo alheio”, por ser naquele trecho que apareceu. E referem-se a “falarem alheio”, “escrever em alheio”, etc.

⁷¹ Fernando Pessoa, “Na Floresta do Alheamento” in *A Águia*, n.º 20, p. 39.

Aquele trecho pertence a um livro meu, de que há muitos trechos escritos mas inéditos, mas que falta ainda muito para acabar; esse livro chama-se Livro do Desassossego, por causa da inquietação e incerteza que é a sua nota predominante. No trecho publicado isso nota-se. O que é em aparência um mero sonho, ou entressonho, narrado, e — sente-se logo que se lê, e deve, se realizei bem, sentir-se através de toda a leitura — uma confissão sonhada da inutilidade e dolorosa fúria estéril de sonhar.»⁷² (Pessoa).

O alheio, o alheado no alheio do alheamento, não é alienado, não é estrangeiro, não é o estranho. O alheio é alheio a tudo isso: alheio à alienação, alheio ao estranhamento e alheio ao estrangeiramento. Mas o alheio, alheado no alheio do alheamento, é alheio a tudo isso enquanto neutro de tudo isso: é no mundo, e na participação e na proximidade do mundo, que é possível o alheamento do mundo. Alheamento do mundo é um alhear-se do mundo e é o mundo enquanto alheamento de si mesmo.

Distante de tudo, mas próximo e equidistante de estrangeiro e de alienado, e próximo de tudo no que há de distância na proximidade do estar próximo de, o alheamento é esse neutro que é o não ser nem eu, nem outro, nem ele, nem vivo, nem morto, nem estrangeiro, nem alienado.

Viver no alheamento, viver o alheamento: ser e estar alheio é ser e estar no entre-dois entre ser e estar.

Falar alheio, escrever em alheio: pensar não partindo da vida, nem partindo da morte, pensar partindo do alheamento, pensar a partir do alheamento. Alheamento como lugar de passagem-demora do pensar, do estar pensando, do ser pensado, do pensamento enquanto movimento do pensar-sentir-escrever neutro.

⁷² Fernando Pessoa, “Carta a João Lebre Lima de 3-5-1914” in *Correspondência 1905-1922*, pp. 111-112. Na mesma carta, diz Pessoa (ainda Pessôa): «Escrita a 3 de Maio, esta carta vai para o correio a 14. Como v. vê continua aquela minha característica de atrasar mesmo aquilo que parece impossível que se atrase.», p. 113.

25.

1912/1913 (*um drama estático*). Praga, 23 de Setembro de 1912:

«Esta história, O Julgamento [Das Urteil], escrevi-a eu de um jacto durante a noite de 22 para 23, das dez da noite às seis da manhã. Quase não conseguia tirar as pernas de debaixo da secretária, elas ficaram rígidas de estar tanto tempo sentado. A terrível tensão e alegria, a maneira como a história se desenvolveu perante mim, como se eu estivesse a andar sobre as águas. Várias vezes durante a noite senti o meu peso às costas. Como tudo pode ser dito, como há para tudo, para as mais estranhas fantasias, um fogo à espera em que elas perecem e renascem outra vez. Como ficou azul do lado de fora da janela. Rolou por ali uma carruagem. Dois homens atravessaram a ponte. Às duas horas olhei para o relógio pela última vez. Quando a criada atravessou a antecâmara pela primeira vez, eu escrevi a última frase. Fechar a luz e a luz do dia. As dores leves em redor do coração. O cansaço que desapareceu a meio da noite. A trémula entrada no quarto das minhas irmãs. Antes disso, espreguiçar em frente da criada e dizer: “Estive a escrever até agora.” O aspecto da cama intacta, como se tivesse acabado de ser posta ali. A convicção confirmada de que com o escrever deste romance me encontro nas planuras vergonhosas da escrita. Só desta maneira é que se pode escrever, com uma coerência destas, com esta abertura total do corpo e da alma. De manhã na cama. Os olhos sempre claros. Muitas emoções levadas com o acto de escrever, a alegria, por exemplo, de eu ter uma casa muito bonita para a Arkadia de Max, pensamentos sobre Freud, é claro; numa paisagem, pensamentos sobre Arnold Beer, noutra Wassermann, numa o gigantismo de Werfel; naturalmente também sobre “o meu mundo urbano”.»⁷³

⁷³ Franz Kafka, “1912 – 23 de Setembro” in *Diários* (tradução de Maria Adélia Silva Melo), Lisboa, Difel, 2001, pp. 187-188. Nesta edição, em lugar de *O Julgamento*, está «*O Processo*», o que abre a confusão entre a narrativa mais curta (*Das Urteil*), que tem Georg Bendemann como o protagonista que se atira à água de uma ponte abaixo, e a narrativa mais longa (*Der Process*), onde o protagonista é Josef K.

A primeira publicação de *Das Urteil* é de 1913. A primeira publicação de *O Marinheiro* exhibe a data de «11/12 de Outubro de 1913»:

«Bastaram a Pessoa dois dias, 11 e 12 de Outubro de 1913, para escrever *O Marinheiro*, “drama estático” em prosa, que ilustra perfeitamente a sua teoria de “teatro de almas” e se distingue de toda a produção dramática contemporânea. [...] O jovem autor dramático atribui tal importância a esta obra que é ela, mais do que qualquer outra em verso ou em prosa, que vai escolher para aparecer com o seu nome, dois anos depois, no primeiro número de *Orpheu*. [...]

O Marinheiro é antes de mais nada o espectáculo de um espaço não situado, de um não-lugar, lugar psíquico mais do que terrestre, como se estivéssemos dentro de um cérebro; e a sensação de um tempo fora do tempo, de um tempo suspenso, que não passa: o passado é irreal, o futuro proibido, o presente impossível, visto que desaparece gradualmente. Aquele lugar de onde a verdadeira vida está ausente e aquele tempo de uma espera sem esperança definem uma situação espiritual que, aqui, constitui a acção dramática. Ela assemelha-se à que é descrita em duas ou três peças, cujo parentesco com esta já foi sublinhado pelos críticos: uma, *Les Aveugles*, de Maeterlinck (1890), forneceu o modelo formal dessa acção dramática; a outra, *À Espera de Godot* (1953), parece ser uma réplica metafísica dela, embora Beckett não tenha por certo conhecido Pessoa.»⁷⁴

Mas porquê «dois dias»? O que que são «dois dias, 11 e 12 de Outubro de 1913, para escrever *O Marinheiro*»? A data que vem no primeiro número da revista *Orpheu* do primeiro trimestre de 1915? A data que aí vem só diz «11/12 de Outubro de 1913».⁷⁵ Não diz se bastaram ou não dois dias a Pessoa para escrever *O Marinheiro*.

A data só data *O Marinheiro*, não diz se o «drama estático» foi escrito em dois dias, ou se foi entre dois dias ou se, por absurdo, foi num minuto do dia 11 e num outro minuto do dia 12 de Outubro. A data *data* apenas o que até poderá ter sido escrito entre dois ou mais anos: entre o 1913 da data na página de *Orpheu* e o 1915 da sua publicação. E é isso mesmo que parece ter acontecido, acreditando no que diz a carta, datada do dia 4 de Março de 1915, que Pessoa escreve a Côrtes-Rodrigues:

⁷⁴ Robert Bréchon, *Estranho Estrangeiro – Uma biografia de Fernando Pessoa* (tradução de Maria Abreu e Pedro Tamen), Lisboa, Quetzal, 1996, pp. 188-190. (editio princeps: *Étrange étranger. Une biographie de Fernando Pessoa*, 1996.)

⁷⁵ Fernando Pessoa, *O Marinheiro* in *Orpheu*, n.º 1, p. 39.

«O meu drama estático *O Marinheiro* está bastante alterado e aperfeiçoado; a forma que v. conhece é apenas a primeira e rudimentar. O final, especialmente, está muito melhor. Não ficou, talvez, uma coisa grande, como eu entendo as coisas grandes; mas não é coisa de que eu me envergonhe, nem — creio — me venha a envergonhar.»⁷⁶

Datado «11/12 de Outubro», o drama estático *O Marinheiro* dá a sensação de se mover entre as datas do dia 11 e do dia 12. E é essa sensação que se abre à sugestão de ter sido escrito não «em dois dias», mas no durante da noite de 11 para 12 de Outubro de 1913. Assim, a data «11/12 de Outubro de 1913» é o criar de uma sensação que prolonga a sensação criada pelo enredo estático de *O Marinheiro*: a tal sensação apreendida por Robert Bréchon — «a sensação de um tempo fora do tempo, de um tempo suspenso, que não passa». O tempo suspenso no ponto que é ponte da passagem que vai do dia 11 para o dia 12 de Outubro de 1913.

Sobretudo, tendo presentes as palavras da carta de Pessoa a Côrtes-Rodrigues, a data dá também uma outra sensação: a sensação de que a forma primeira e rudimentar⁷⁷ é realmente escrita a «11/12 de Outubro de 1913». Aí sim: talvez tenham bastado a Pessoa dois dias para escrever não *O Marinheiro*, mas a forma primeira e rudimentar de *O Marinheiro*. Ou bastou a Pessoa talvez o durante da noite entre os dois dias: talvez tenha aparecido a forma primeira e rudimentar de *O Marinheiro* tal como Kafka diz ter escrito a forma primeira de *Das Urteil*: «de um jacto durante a noite de 22 para 23, das dez da noite às seis da manhã». Noite que é tão noite às dez da noite de 22 quanto o é às seis da manhã de 23: a manhã e a luz do dia não fecham a noite do escrever de *Das Urteil*. É o dia seguinte que a fecha, mas que, ao fechá-la, a prolonga enquanto ressonância e enquanto a outra noite. E o dia seguinte não é o dia que começa nas seis da manhã do dia 23, porque essas seis da manhã estão ainda no espaço da noite anterior: é para a noite anterior que Kafka as desloca.

O dia seguinte é o dia que começa quando Kafka começa a escrever no diário a entrada do dia 23 de Setembro. Mesmo que Kafka tivesse começado a escrevê-la segundos depois das seis da manhã — segundos depois de terminar a escrita de *Das Urteil* —, a entrada do diário datada de 23 de Setembro de 1912 seria sempre já o dia seguinte à «noite de 22 para 23», que é a noite sempre já indatável do escrever da primeira forma de *Das Urteil*.

⁷⁶ Fernando Pessoa, “Carta a Côrtes-Rodrigues de 4-3-1915” in *Correspondência 1905-1922*, p. 157.

⁷⁷ O adjectivo «rudimentar» mostra que, num espaço vizinho ao das «planuras vergonhosas da escrita», Pessoa não ficou plenamente satisfeito com o que escreveu, mas não a um ponto em que a vergonha o impedisse de o dar a conhecer ao amigo destinatário da carta.

1912/1913 (*a noite neutra*). A passagem do eu ao ele em Kafka, a passagem de *Kafka* à *Kafka*, é decisiva para o nascimento da teoria do neutro em Blanchot. A noite decisiva na experiência literária dessa passagem é uma noite que participa inteiramente do neutro: no espaço literário que Kafka entretece, ela é «*a noite de 22 para 23*» — nem do dia 22 nem do dia 23 — uma noite que pode ser pensada (ou só poderá ser pensada) como o que fica nem de um dia nem do outro dia depois da passagem do dia 22 ao dia 23.

No traço de Blanchot, ela é a noite neutra que marca a passagem de um Kafka a outro Kafka — antes daquela noite, havia um «*jeune Kafka*» que não se dedicava inteiramente à escrita, dando a ele mesmo a desculpa de não poder perder demasiado tempo a escrever sem daí surgir um trabalho maior e capaz de satisfazê-lo plenamente; depois da experiência da provação de escrever oito longas horas na passagem dessa noite, há agora um Kafka que sabe que pode escrever. Diz, no entanto, Blanchot que este saber não é um saber de facto e o poder não é um poder que Kafka possa tomar como um poder seu: «*É no limite um prelúdio, um trabalho de aproximação, de reconhecimento.*»⁷⁸ (Blanchot). O saber e o poder, que Kafka provou nessa experiência, só vão permanecer dentro dele enquanto um poder e um saber neutros. Ou enquanto um poder e um saber que não são nem da ordem do sujeito, nem da ordem do objecto, que não são nem do eu nem do outro, mas sim um poder e um saber do neutro e da ordem do neutro. Como tal, poder e saber sempre já inapreensíveis senão enquanto aproximação e reconhecimento, saber e poder inapropriáveis senão enquanto experiência da incessante passagem entre o nem um e o nem outro. Todas as noites o traço literário de Kafka terá de recomeçar o encontro, a aproximação e o reconhecimento «*das planuras vergonhosas da escrita*».

Reportando-se à primeira noite em que *le jeune Kafka* se sente dentro do espaço literário, seria de pressupor que Blanchot não desfizesse o neutro dela — o neutro do nem 22 nem 23.

⁷⁸ Maurice Blanchot, “L’espace et l’exigence de l’œuvre – Kafka et l’exigence de l’œuvre – Le jeune Kafka.” in *L’espace littéraire*, p. 66.

No entanto, sempre que a ela se reporta, Blanchot faz deslocar o tempo do espaço literário: no traço de Blanchot, a noite decisiva na experiência literária de Kafka é «a noite de 22 de Setembro de 1912»⁷⁹ — o impreciso de «a noite de 22 para 23» transforma-se no preciso da noite do dia 22 de Setembro. Data em que é celebrado o soldado egípcio que comandava os seis mil seiscentos e sessenta e seis homens da Legião Tebana convertidos à religião cristã. Soldado que viria a tornar-se no primeiro santo negro do cristianismo. Santo cujo nome deriva precisamente do sentido cromático da palavra ‘mouro’: São Maurício ou, tal como no dia 22 de Setembro é celebrado em França, Saint-Maurice. Assim, na réplica que desloca o espaço literário da noite imprecisa de Kafka, não terá sido alheio o acaso, feito encontro, de Maurice Blanchot ter completado cinco anos de idade precisamente no dia 22 de Setembro de 1912.⁸⁰

27.

1912/1913 (*um belo dia*). «Paris, Ano de 1912, Último Dia»,⁸¹ data assim Mário de Sá-Carneiro a carta enviada a Fernando Pessoa com a passagem que evoca o dia em que a amizade entre os dois teve começo:

«Um belo dia da minha vida foi aquele em que travei conhecimento consigo — Eu ficara conhecendo alguém — E não só uma grande alma; também um grande coração.»⁸²

O «*belo dia*», sem data precisa, terá acontecido não antes de 1912 e sim durante esse ano em que, a partir do dia 13 de Outubro e por longos meses, passa a viver em Paris o amigo de quem Pessoa afirma ser o mais próximo na experiência e na afinidade literárias.

Separados pela distância geográfica, Sá-Carneiro e Pessoa vão aproximar-se entretecendo, pela troca de correspondência entre Paris e Lisboa, uma conversa sempre e já infinita, enquanto conversa entre duas experiências literárias que, *no meio do discurso geral do mundo*, discursam *em aparte* uma com a outra.

Os primeiros envios de Sá-Carneiro têm as datas de 16 e 20 de Outubro de 1912: a 16, um postal de duas linhas; a 20 de Outubro, uma carta mais longa que termina num «*grande abraço de sincero amigo*».⁸³

⁷⁹ Maurice Blanchot, “Le jeune Kafka.” in *L’espace littéraire*, p. 64.

⁸⁰ v. Christophe Bident, “Blanchot de Quain – Généalogie, naissance, enfance – 1907-1918” in *Maurice Blanchot partenaire invisible*, Seyssel, Champ Vallon, 2008 (*editio princeps*: 1998.), p. 19.

⁸¹ Mário de Sá-Carneiro, “Carta a Fernando Pessoa de 31-12-1912” in *Correspondência com Fernando Pessoa Vol. I* (edição de Teresa Sobral da Cunha), Lisboa, Círculo de Leitores, 2004, p. 24.

⁸² Mário de Sá-Carneiro, “Carta a Fernando Pessoa de 31-12-1912” in *Correspondência com Fernando Pessoa Vol. I*, p. 24.

⁸³ Mário de Sá-Carneiro, “Carta a Fernando Pessoa de 20-10-1912” in *Correspondência com Fernando Pessoa Vol. I*, p. 8.

1912/1913 («*Vida que abre as velas*»). Outubro de 1912, Primeiro Dia: é a data da primeira publicação, em *La Nouvelle Revue Française*, da dita “Lettre du Voyant” de Rimbaud — a carta a Paul Demeny com a data de 15 de Maio de 1871.

Tal como na carta escrita por Rimbaud a Georges Izambard, com a data de 13 de Maio de 1871, «*Je est un autre*» aparece na carta a Paul Demeny:

*«Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la regarde, je l'écoute: je lance un coup d'archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène.»*⁸⁴

A primeira publicação de um manuscrito de Pessoa, que permaneceu inédito até ao ano de 2005, apresenta a data «20-11-1912» no poema:

«A VIDA DE ARTHUR RIMBAUD

*— E eu, que serei sempre como colocado ante o Longe,
— Que nunca partirei definitivamente,
— Procuro o meu sonho, embora o perca [...] do Oriente,
Mas ficarei eternamente comigo
Dentro em meu próprio sonho dele ausente.*

*Eu que nunca verei a aventura de perto
Que nunca beijarei os lábios da Distância
E nunca sentirei vir pra mim a fragrância
De lábios reais sob um céu outro e certo
E eternamente numa incerta infância*

*Eternamente virgem de afastar-me
Por mais que pese sobre mim a vida
E o Lugar seja a escória endurecida
Da ânsia infiel e interior de dar-me
A um falso e eterno impulso para a Ida.*

⁸⁴ Arthur Rimbaud, “Carta a Paul Demeny de 15-5-1871” in *Les lettres manuscrites de Rimbaud Vol. 1* (edição de Claude Jeancolas), Paris, Textuel, 1997, p. 40. (3 Vols.).

*Eu que nunca serei mais que o que anseia
E já sabe, ao nascer, que não alcança
Aquilo que parece ser a esp'rança
E nem □ se recreia
Dum gesto como que de quem se elança...*

*Invejo a tua vida arremessada,
Atirada p'ra longe, p'ra perder-se...
Vida que abre as velas, e ei-la a encher-se
De si sem pensar em ter uma chegada,
E de estar longe sem pensar em ver-se.*

*Invejo a tua vida e tenho dela
Que não foi minha, como que saudades,
Descem em mim obscuras ansiedades
Um mar em mim tormentas encapela⁸⁵
Feitas das minhas ocas saciedades.*

*Possuidor do Longe que sonhaste,
Torturado por tua imperfeição...
Não sei por que tu não viveste são
Flor que tanto soube ser alta na haste
Que em vício e sombra... mas desabrochaste
E a tua vida foi o teu perdão.*

20-11-1912»⁸⁶ (Pessoa).

⁸⁵ Nesta edição (v. nota seguinte) e na edição de Richard Zenith (citada a seguir) está fixado «*tormentas em capela*». A leitura “tormentas encapela” está, pela primeira vez, em: Marco Alexandre Rebelo, “Rimbaud” in Fernando Cabral Martins (coordenação), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Lisboa, Editorial Caminho, 2008, pp. 734-735. Depois de confrontado o manuscrito do poema, a correcção operada no verbete “Rimbaud” foi aceite pelos editores citados passando assim a integrar as novas edições do poema.

⁸⁶ Fernando Pessoa, “A Vida de Arthur Rimbaud” in *Poesia 1902-1917* (edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine), Lisboa, Assírio & Alvim, 2005, pp. 141-142.

Noutra publicação do poema, com outra decifração do manuscrito, 1913 toma o lugar de 1912, além de outras diferenças substanciais nos versos:

«E eu, que serei sempre como cobarde ante o Longe [verso 1]

Procuro o meu sonho, embora o reze, do Oriente, [v. 3]

Mas ficarei eternamente monge [v. 4]

Eu que nunca venci a aventura de perto [v. 6]

De Índios reais sob um céu outro e certo [v. 9]

A um falso e eterno impulso para a Ira [v. 15]

E já sabe, ao ansiar, que não alcança [v. 17]

Dum gesto como que de quem se dança... [v. 20]

*E a tua Ida foi o teu pendão. [v. 35]».*⁸⁷

A decifração de manuscritos é um problema relevante no traço literário de Pessoa: a caligrafia, muitas vezes quase imperceptível, e várias vezes imperceptível de facto, torna muitos dos seus textos manuscritos num constante devir outro da frase, da palavra, da letra e do algarismo. Por muito que seja de evitar e por muito que se evite, tal como acontece com outros autores em que se levanta a questão da caligrafia, decifrar certos manuscritos de Pessoa implica pôr, algumas vezes, aquilo que (assumindo ou não) quem decifra gostaria de ler no texto por decifrar. Por isso, à parte aquelas que, pela cópia e pela apropriação, reproduzem letra por letra a decifração de anteriores decifradores, todas as edições do texto que Pessoa deixou manuscrito são ‘edições críticas’: de edição para edição, a mais pequena mudança de um algarismo numa datação feita por Pessoa é por si só uma edição crítica.

29.

1912/1913 (as duas datas). Sabe-se que, no traço literário de Pessoa, a datação não é simples assinalar do dia em que se escreve: a datação é também ela o criar de espaço literário. Sabe-se isto porque o exemplo mais evidente foi dado por Fernando Pessoa ele mesmo, em carta a Gaspar Simões datada do dia 4 de Julho de 1930, referindo-se à data 15 de Outubro de 1930 que figura no poema “Aniversário” de Álvaro de Campos:

⁸⁷ Fernando Pessoa, “A Vida de Arthur Rimbaud” in *Obra Essencial 2 – Poesia do Eu* (edição de Richard Zenith), Lisboa, Assírio & Alvim, 2008, pp. 64-65.

*«A data está fictícia; escrevi esses versos no dia de anos (de mim), quer dizer, a 13 de Junho, mas o Álvaro nasceu a 15 de Outubro, e assim se erra a data para certa.»*⁸⁸ (Pessoa).

Mas este é só o exemplo que Pessoa quis, ele mesmo, deixar como evidente. Deixado o exemplo, abre-se o pensamento de que ele tenha sido deixado precisamente dando uma chave de análise ou, pelo menos, uma chamada de atenção que obriga a nunca olhar uma data num texto literário de Pessoa como algo a partir do qual se pode deixar de questionar ou de especular no aprofundamento da experiência literária, pois especulação maior é atribuir o escrever de um poema à data que nele está sem questionar se, tal como acontece no poema “Aniversário”, essa data não está nele para criar interrupção ou sensação literárias. Contendo uma data sensação ou interrupção literárias, ignorá-lo ou irrelevá-lo é pôr de lado parte do fogo do escrever de um poema.

A especulação e a questão teriam de ser outras se a data de “A Vida de Arthur Rimbaud” não começasse por aquele «20» que nela traça o dia. Mas é por esse «20» que a data começa e Rimbaud nasce no dia 20 de Outubro de 1854 — a primeira carta longa que Sá-Carneiro escreve a Pessoa tem precisamente a data do quinquagésimo oitavo aniversário de Rimbaud. Tem a carta de Sá-Carneiro essa data certa de aniversário, mas não a terá o poema “A Vida de Arthur Rimbaud”, pois ambas as leituras do manuscrito coincidem no mês e no dia: 20-11 e não 20-10. O 11, correspondente ao mês de Novembro, não está no aniversário de nascimento de Rimbaud. Mas está no aniversário de morte — 10 de Novembro de 1891:

*«Se, depois de eu morrer, quiserem escrever a minha biografia,
Não há nada mais simples.
Tem só duas datas — a da minha nascença e a da minha morte.
Entre uma e outra cousa todos os dias são meus.»*⁸⁹ (Caeiro).

⁸⁸ Fernando Pessoa, “Carta a João Gaspar Simões de 4-7-1930” in *Correspondência 1923-1935* (edição de Manuela Parreira da Silva), Lisboa, Assírio & Alvim, 1999, p. 214. Sobre o 15 de Outubro de 1930, v. Alberto Pimenta, “«O Último Sortilégio» di F. Pessoa” (tradução italiana de Carmen Radulet) in *Quaderni portoghesi 2* (Estratto), Pisa, Giardini Editori e Stampatori in Pisa, Outono de 1977.

⁸⁹ Alberto Caeiro, “Se depois de eu morrer, quiserem escrever a minha biografia” in *Poemas Inconjuntos* in *Athena*, vol. I, p. 204.

«Só és lembrado em duas datas, aniversariamente:
Quando faz anos que nasceste, quando faz anos que morreste.
Mais nada, mais nada, absolutamente nada.
Duas vezes ao ano pensam em ti.
Duas vezes no ano suspiram por ti os que te amaram,
E uma ou outra vez suspiram se por acaso se fala de ti.»⁹⁰ (Campos).

E se, tal como o poema, a datação for também ela pensamento, suspiro e celebração da vida de Rimbaud? Então, por que razão não datar *aniversariamente* “A Vida de Arthur Rimbaud” com as duas datas, 20-10 e 10-11 (de 1912 ou 1913)? A razão está talvez na hipótese de Pessoa ter tido a intenção de, na datação do poema, criar uma data neutra que juntasse o nascimento e a morte de Rimbaud. Pondo então, nessa data neutra, o 20 do dia de nascimento e o 11 do mês da morte. O mês da morte, e não o dia, porque o dia da morte de Rimbaud é um 10, tal como é um 10 o mês do seu nascimento. O 20 do 11 marcaria simbolicamente uma passagem entre o nascer e o morrer da vida de Arthur Rimbaud.

Estar 1912 ou 1913, no manuscrito, não significa por si que o poema tenha sido escrito em 1912 ou 1913. Se o papel tiver uma marca clara de que foi fabricado num desses anos, significaria só que o manuscrito do poema está em papel fabricado num desses anos e que a data do poema coincide com a data de fabrico do papel. O escrever pode ser anterior ou posterior tanto à data quanto ao papel. Isto é tão evidente como é evidente que, se um outro manuscrito do mesmo poema não for encontrado, de “A Vida de Arthur Rimbaud” só há uma *forma primeira e rudimentar*: por exemplo, e à parte as lacunas, a métrica dos três primeiros versos é claramente diferente da métrica dos restantes e decassilábicos versos do poema. Talvez os três traços que, no manuscrito, surgem antes desses três versos sejam um sinal, um lembrete, de que a métrica neles teria de ser corrigida no reescrever do poema — principalmente o primeiro verso: tal com está lido e editado, mesmo com «*cobarde*» no lugar de «*colocado*» não tem menos de treze sílabas, enquanto os versos segundo e terceiro têm as doze sílabas de um alexandrino, a medida dos versos em “Le Bateau Ivre” de Rimbaud.

⁹⁰ Álvaro de Campos, “Se te queres matar, por que não te queres matar?” in *Poesia*, p. 305.

O barco neutro. Nas quintilhas distribuídas por sete estrofes de “A Vida de Arthur Rimbaud”, ressoa o eco do «*barco que diz “eu” e, liberto da sua concavidade, pode fazer passar o homem de uma psicanálise da caverna a uma poética verdadeira da exploração.*».⁹¹

O barco livre de marinheiros que foram levados e aprisionados por índios. Barco que, passando os rios impassíveis, singra dançando-se na embriaguez de vinhos azuis e vomições que o mar «*em tormentas encapela*». Barco que, quase ilha, sente-se vida arremessada e atirada para mais longe que penínsulas ao desamarrarem-se dos continentes. Barco que, no fim da oitava das vinte e cinco quadras, diz que viu por vezes o que o homem acreditou ver. Barco que se recusa a terminar a viagem no poema do Mar. Recusa traçada precisamente e decisivamente nos dois últimos versos começados por «*Ni traverser*» e «*Ni nager*»:

«*Ni traverser l’orgueil des drapeaux et des flammes,
Ni nager sous les yeux horribles des pontons.*»⁹²

Nem (a)travessar, nem nadar, nos dois últimos dos cem versos alexandrinos traçados pelo traço literário de Rimbaud. O *nem, nem* — marca tão característica da enunciação do neutro em Blanchot — é, em “Le Bateau Ivre”, a marca de um barco que, navegando porque é preciso navegar, recusa ter como fim o chegar a um porto — o fim que, na voz de Bernardo Soares, diz Pessoa ser o fim de todos os barcos. “Le Bateau Ivre” é o barco sem marinheiro nenhum e é o barco que a recusa do *nem atravessar, nem nadar* faz não ter esse fim para que foram feitos todos os barcos. Nem esse fim, nem outro fim: barco livre de fim, barco sem fim, barco neutro a todo o fim. Barco que, no indefinir da embriaguez, é o neutro de todos os barcos.

⁹¹ Roland Barthes, “«Nautilus» et «Bateau ivre»” in *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 77. (tradução de MAR).

⁹² Arthur Rimbaud, “Le Bateau Ivre” in *L’œuvre intégrale manuscrite Vol. 1*, p. 90.

«*Shakespeare enfant!*». Os versos de “Le Bateau Ivre”, o poema “Sensation”, o primeiro verso de “Roman” («*On n’est pas sérieux quand on a dix-sept ans*»), uma alusão a “Le Dormeur du Val”, o nomear da célebre biografia *La vie de Arthur Rimbaud*, que Paterne Berrichon publicou em 1898, longas citações de *Une Saison en Enfer*, também citações longas de *Illuminations* e uma também descrição longa daquilo que foi a *passagem de Rimbaud* por terras da Europa, da África e da Ásia — tudo isto são algumas das coisas que podem ser lidas num dos livros que permaneceram na biblioteca particular de Fernando Pessoa e que está por ele assinado e sublinhado: *La Poésie Nouvelle* de André Beaunier, publicado em 1902 — trata-se de uma apresentação, em forma de antologia, da vida e experiência literárias de alguns poetas franceses nascidos já na segunda metade do século XIX.

Depois de uma introdução geral de trinta e quatro páginas, o primeiro poeta a ser apresentado, entre as páginas 45 e 72, é: Rimbaud.

Os dois primeiros parágrafos apresentam-no assim:

«La destinée d’Arthur Rimbaud fut harcelée d’aventures folles et d’excès malheurs. Son souvenir inquiète, par l’incertaine appréhension que du génie se soit trouvé là, tourmenté, méconnu, gaspillé. Quelques faits, des mots qu’on cite, des anecdotes, épars et puis groupés dans la tradition, réalisent autour de ce nom comme une légende fantastique, de gloire tout ensemble et de scandale, de turpitude et de beauté.

Seize ans; ses plus beaux vers sont écrits. Victor Hugo le consacre de ces mots: “Shakespeare enfant!” Dans les cercles littéraires, si l’on cite avec emphase les noms de Dante, de Racine, de Gœthe, Verlaine ajoute: “Arthur Rimbaud!” Avec Verlaine ensuite, un singulier compagnonnage que des coups de revolver terminent à Bruxelles. Cependant, d’autres traitent l’enfant sublime d’“insupportable voyou”. Puis, à vingt ans, il disparaît; son œuvre littéraire est close. On ignore ce qu’il est devenu... Il erre par le monde, visite Chypre, Java, la mer Rouge et le royaume de Ménélik, trafiquant, explorateur, qui sait? en tout cas, pourchassé par une étrange fatalité. On l’a vu débardeur dans les ports d’Orient, mendiant ailleurs, vendeur d’anneaux brisés dans

les rues de Paris. On le sacre initiateur de toute la poésie moderne, — pour la pensée, émule de Nietzsche, — pour l'action, devancier de Marchand, — vagabond principalement et le premier des “poètes maudits”.»⁹³

Em dois parágrafos: Victor Hugo, Shakespeare, Dante, Racine, Goethe, Verlaine, Nietzsche e — Rimbaud, enquanto iniciador de toda a poesia moderna e o primeiro dos *poetas malditos*. Em dois parágrafos: Bruxelas, Chipre, Java, o Mar Vermelho, o reinado de Ménélik, as portas do Oriente, as ruas de Paris; o escândalo, o génio, a inquietação, o sublime, o vadio, a vagabundagem, tiros de revólver, mendicidade, os belos versos aos dezasseis anos e o desaparecimento literário aos vinte anos de idade, etc.. E tudo isto é aprofundado e pormenorizado nos outros parágrafos das vinte e sete páginas, em *La Nouvelle Poésie*, sobre a passagem e a experiência literárias de Rimbaud. O traço de Pessoa sublinha e destaca alguns desses parágrafos — foi a leitura deste livro, publicado em 1902, o primeiro contacto de Pessoa com a *vida de Arthur Rimbaud*? Quem sabe? Tendo ou não sido, e date a leitura de quando datar, não foi certamente o único contacto que Pessoa teve com a experiência literária daquela «*vida arremessada*» pela «*sede de calhaus, de rocha e de carvão*»⁹⁴ e pelo desejo de um sono bem bêbado e repousante, tal como o evoca Blanchot em “Le Sommeil de Rimbaud”.

Mas, mesmo que tivesse sido o único contacto, ele seria contacto suficiente para justificar (se necessidade houvesse de justificar) a réplica ou proximidade que há na construção poética de “Marine” e de “Chuva Oblíqua” — proximidade ou réplica observadas por Georg Rudolf Lind que, no entanto, conclui:

*«Se Pessoa conhecia o poema de Rimbaud, não podemos afirmá-lo com segurança. Sempre que lhe ocorre falar dos simbolistas franceses, é só Mallarmé e Verlaine que cita, como seus representantes. Aliás, há uma diferença fundamental entre “Marine” e “Chuva Oblíqua”: a poesia de Rimbaud não se prende a quaisquer pré-requisitos doutrinários ou programáticos, ao contrário da poesia de Pessoa que só se compreende como exemplificação — neste caso bem conseguida — duma doutrina preconcebida.»*⁹⁵

⁹³ André Beaunier, “Arthur Rimbaud” in *La Poésie Nouvelle*, Paris, Mercure de France, 1902, pp. 45-46. «*Marchand*» é, certamente, Jean-Baptiste Marchand (22-11-1863/13-1-1934), militar e explorador francês que comandou a missão Congo-Nilo na Batalha de Fachoda em 1898.

⁹⁴ Maurice Blanchot, “Le Sommeil de Rimbaud” in *La part du feu*, p. 158.

⁹⁵ Georg Rudolf Lind, “Duas Tentativas para o Aperfeiçoamento do Simbolismo: o Paulismo e o Interseccionismo” in *Estudos sobre Fernando Pessoa*, Lisboa, INCM, 1981, p. 65. Não será “Marine” também uma *exemplificação — bem conseguida — dos pré-requisitos doutrinários e programáticos* que Rimbaud havia enunciado nas ditas “*Lettres du Voyant*”?

Embora, em termos de naturalidade e nacionalidade, não tão *franceses* quanto Mallarmé e Verlaine, também *ocorre* a Pessoa *falar* de Laforgue, Maeterlinck, Verhaeren e de outros *simbolistas* enquanto *ocorre* não falar de Rimbaud. E é talvez por isso ou talvez por respeito a isso que, no livro *Fernando Pessoa et le drame symboliste*, não ocorre uma única menção ao nome de Rimbaud pelo traço acadêmico e literário de Teresa Rita Lopes.

No campo teórico do espaço literário, logo em 1931 no encontro pessoal com Pessoa, terá sido Pierre Hourcade talvez o primeiro a quem ocorre relevar a aproximação das duas experiências literárias: irá fazê-lo quando, por exemplo, aproxima “O Menino da Sua Mãe” do soneto “Le Dormeur du Val” — aproximação que encontra no traço de Alberto Pimenta uma réplica desviante e decisiva para a compreensão da conversa em aparte que Pessoa entretece com Rimbaud.⁹⁶

32.

Ocorrer. O *ocorrer* a Pessoa não falar de Rimbaud, tal como surge no traço de Lind, encontra um exemplo semelhante em Blanchot: naquilo que deixou por si publicado, há um «*relativo silêncio*»⁹⁷ sobre a experiência literária de Dostoiévski, no entanto a correspondência privada com Denise Rollin revela um Blanchot que agia e se via a si mesmo como um outro do príncipe Míchkin, o idiota de *O Idiota*.⁹⁸ Há ainda o acaso de, por intervenção das tropas soviéticas, a vida de Blanchot ser salva de um pelotão de execução nazi no último instante, replicando assim aquele outro instante em que a vida de Dostoiévski, por perdão do imperador, foi salva diante de um outro pelotão de execução formado por tropas russas — instante replicado e recontado, enquanto instância, no traço literário de *O Idiota*, onde surge pela boca da personagem Míchkin, à qual ocorre falar de uma história que ouviu contada por um homem que passou doze anos na prisão e que ia ser fuzilado:

⁹⁶ v. Pierre Hourcade, *Temas de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Moraes, 1978, p. 140 e Alberto Pimenta, *O Silêncio dos Poetas*, pp. 65-106 (“A dimensão poética das línguas”).

⁹⁷ Christophe Bident, “La passion du silence – Denise Rollin” in *Maurice Blanchot partenaire invisible*, p. 278. (tradução de MAR).

⁹⁸ v. Christophe Bident, “La passion du silence – Denise Rollin” in *Maurice Blanchot partenaire invisible*, pp. 272-278.

«— [...] *O desconhecido e a repugnância pelo novo que ali vinha começavam a ser terríveis; mas ele disse-me que nada era mais grave naquele momento do que o pensamento constante: “Se fosse possível não morrer! Se fosse possível fazer voltar a vida — que infinito! E tudo isso seria meu! Então, tornaria cada minuto numa eternidade, não perderia nada, contaria cada momento, não gastaria nada inutilmente!” Disse que esse pensamento se lhe transformou numa raiva tal que só queria que o matassem o mais depressa possível.*

O príncipe calou-se de repente. Todos ficaram à espera de que ele continuasse e avançasse para uma conclusão.

— *Já acabou? — Perguntou Aglaia.*

— *O quê? Sim, acabei — disse o príncipe saindo da sua meditação.*

— *Mas para que contou tudo isso?*

— *Por nada... lembrei-me... levado no fio da conversa...».*⁹⁹

33.

No *fio da conversa* que ressoa em “A Vida de Arthur Rimbaud”, para além da réplica à experiência literária de Rimbaud e ao “Le Bateau Ivre”, pressentem-se os ecos de uma possível réplica a certos versos e *topoi* de Sá-Carneiro. Concretamente, e como exemplo, parecem estar replicados os seguintes versos dos poemas “A um Suicida”, “Partida” e “Dispersão”:

*«Oh!, quantas vezes desesp’rançoso,
Não invejei a tua esp’rança!»*¹⁰⁰ (“A um Suicida”).

*«Sei a Distância, compreendo o Ar
Sou chuva d’ouro e sou espasmo de luz;
Sou taça de cristal lançada ao mar,
[...]*

⁹⁹ Fiódor Dostoiévski, *O Idiota* (tradução de Nina Guerra e Filipe Guerra), Lisboa, Presença, 2002, p. 65. (*editio princeps*: Идиот, 1869.).

¹⁰⁰ Mário de Sá-Carneiro, “A um Suicida” in *Obra Poética* (edição de António Quadros), Mem Martins, Europa-América, 1985, p. 72.

O meu destino é outro — é alto e é raro.
Unicamente custa muito caro:
A tristeza de nunca sermos dois...»¹⁰¹ (“Partida”).

«Perdi-me dentro de mim
Porque eu era labirinto,
E hoje, quando me sinto,
É com saudades de mim.
[...]
(As minhas grandes saudades
São do que nunca enlacei.
Ai como eu tenho saudades
Dos sonhos que não sonhei!...)»¹⁰² (“Dispersão”).

Como “A um Suicida”, “Partida” e “Dispersão” são todos poemas que Sá-Carneiro data de 1913, e como há a possibilidade de “A Vida de Arthur Rimbaud” ser de 1912, poderia a réplica ser em sentido contrário: Sá-Carneiro responde a Pessoa. Mas, qualquer que fosse o sentido da réplica, seria sempre uma réplica de um para o outro, entre um e o outro. E nesse entre-dois há, no fio da conversa, talvez a ressonância literária do silêncio de Rimbaud.

34.

Quarta-feira, 13 de Outubro de 1938 (o não-dia). O melhor exemplo de como Blanchot, no traçar do espaço literário, faz participar do neutro o *errar a data para certa* está talvez em *L’arrêt de mort* — título que contém o jogo de palavras que a narração do livro vai realçar: em francês, ‘arrêt’ é paragem, suspensão, interrupção, mas é também prisão, captura, arresto, embargo, sequestro, júízo, decisão ou acórdão de tribunal e é ainda a palavra que os franceses aplicam à paragem dos transportes públicos, principalmente a do autocarro e do carro eléctrico. Por isto, ‘arrêt de mort’ pode ter o significado de sentença de morte, de inevitabilidade da morte, enquanto condenação natural, médica ou jurídica, mas tem também os sentidos de suspensão da morte, suspensão do morrer, interrupção da morte e do morrer, paragem da morte, paragem de morte. A palavra “arrêt” pode pois, dentro do espaço literário, ser tudo isso ou o neutro de tudo isso e o neutro a tudo isso.

¹⁰¹ Mário de Sá-Carneiro, “Partida” in *Obra Poética*, pp. 82-83.

¹⁰² Mário de Sá-Carneiro, “Dispersão” in *Obra Poética*, pp. 86-87

É em *arrêt de mort* que estão a voz narrativa e a personagem feminina J. de *L'arrêt de mort*, que tem como primeira frase: «*Ces événements me sont arrivés en 1938.*»¹⁰³ (Blanchot). E, no decurso dos acontecimentos sucedidos, é afirmado: «*La seule date dont je sois sûr est celle du 13 octobre, mercredi 13 octobre.*».¹⁰⁴

A data de que a voz narrativa de *L'arrêt de mort* diz estar certa é, à parte os vinte e seis e vinte e cinco anos de separação, precisamente o dia em que Sá-Carneiro passa a viver em Paris no ano de 1912 e o dia seguinte a «*11/12 de Outubro de 1913*» que, em *Orpheu*, data *O Marinheiro*: 13 de Outubro de 1938... quarta-feira.

Nos livros *Blanchot: Extreme Contemporary* de 1997 e *Maurice Blanchot partenaire invisible – essai biographique* de 1998, Leslie Hill e Christophe Bident dão, um e outro, nota de que essa única data dada como certa não aconteceu em 1938: o dia 13 de Outubro de 1938 é uma quinta-feira. No calendário, a quarta-feira 13 de Outubro que mais se aproxima é a de 1937.

L'arrêt de mort é publicado em 1948 — ano em que, ao contrário de 1938, 13 de Outubro foi a uma quarta-feira. Blanchot morre em 2003. De 1948 a 2003, não está documentada nem uma palavra de Blanchot sobre o desacerto do calendário em *L'arrêt de mort*. Pelo contrário, no boletim de Julho de 1948 da *Nouvelle Revue Française*, há uma nota (Leslie Hill diz ser provavelmente escrita pelo próprio Blanchot) que confirma a quarta-feira na data:

«*Cette histoire n'est pas un rêve, elle n'a pas lieu dans un monde de rêve; elle a commencé il y a peu d'années, le mercredi 13 octobre; elle s'est déroulée parmi nous, et il se peut qu'elle ne soit pas encore finie.*».¹⁰⁵

Será ou não possível ter sido o próprio Blanchot o primeiro a dar-se conta do desacerto da única data dada por certa? Desacerto involuntário ou propositado? Por que não haveria Blanchot de propositadamente pôr como data certa uma data errada?

Data que, ao errar para certa, se torna data neutra do espaço literário por ser data inexistente no calendário.

¹⁰³ Maurice Blanchot, *L'arrêt de mort*, Paris, Gallimard, 1948, p. 7.

¹⁰⁴ Maurice Blanchot, *L'arrêt de mort*, p. 11.

¹⁰⁵ Cit. in Leslie Hill, *Blanchot: Extreme Contemporary*, p. 256.

A *gralha*. O jornal *A Informação* do dia 17 de Setembro de 1926 traz as respostas de Álvaro de Campos a um inquérito feito por Ferreira Gomes. À pergunta «*Deve às suas obras alguma aventura amorosa?*», responde Álvaro de Campos:

«Não costume pôr à arte a canga da sexualidade. Confesso, contudo, que devo a uma obra minha, mas de maneira indirecta, uma aventura amorosa. Foi em Barrow-in-Furness, que é um porto na costa ocidental da Inglaterra. Ali, certo dia, depois de um trabalho de arqueação, estava eu sentado sobre uma barrica, num cais abandonado. Acabava de escrever um soneto — elo de uma cadeia de vários — em que o facto de estar sentado nessa barrica era um elemento de construção. Aproximou-se de mim uma rapariga, por assim dizer, — aluno, segundo depois soube do liceu (High School) local —, e entrou em conversa comigo. Viu que eu estava a escrever versos, e perguntou-me, como nestas ocasiões se costuma perguntar, se eu escrevia versos. Respondi, como nestes casos se responde, que não. A tarde, segundo a sua obrigação tradicional, caía lenta e suave. Deixei-a cair.

É conhecida a índole portuguesa e o carácter propício das horas, independentemente das índoles e dos portugueses. Foi isto uma aventura amorosa? Não chegarei a dizer-lhe. Foi uma tarde, num cais longe da Pátria; e hoje, é decerto, uma recordação a ouro fosco. Assim diríamos no Orpheu; assim não deixarei de lhe dizer agora. Que mais quer de mim, sr. Ferreira Gomes? A vida é extremamente complexa, e os acasos são, por vezes, necessários. O conto não tem moral, desde o princípio. O ouro fosco ficou húmido e a tarde caiu definitivamente.»¹⁰⁶ (Campos).

Jorge de Sena comenta parte desta resposta de Álvaro de Campos forjada pelo traço literário de Fernando Pessoa:

*«O curioso deste trecho reside em duas coisas: no “rapariga, por assim dizer”, e na *gralha* imediata “aluno”. Conforme testemunho de Carlos Queiroz, o próprio Pessoa lhe chamou a atenção para estes dois elementos, apontando a *gralha* como voluntária.»¹⁰⁷*

¹⁰⁶ Álvaro de Campos, “Carta-Resposta ao inquérito de Augusto Ferreira Gomes” in *A Informação*, n.º 61, Lisboa, 17-9-1926, p. 3.

¹⁰⁷ Jorge de Sena, “De Newcastle-on-Tyne, etc.” in *Fernando Pessoa & Cª Heterónima*, Lisboa, Edições 70, 2000, p. 36.

Parte da sensação de ambiguidade sexual, e de ambiguidade neutra de toda a resposta, deve-se a essa gralha voluntária. Para sublinhar o quanto ela teve de voluntário, Fernando Pessoa tem necessidade de entregar a Carlos Queiroz a confissão de um dos segredos por trás do seu traço literário. Não poderá Blanchot ter tido precisamente a necessidade contrária, fazendo com que o inconfessável do silêncio sublinhasse o voluntário por trás da criação daquela data neutra de quarta-feira 13 de Outubro de 1938?

«Si j'ai écrit des livres, c'est que j'ai espéré par des livres mettre fin à tout cela. Si j'ai écrit des romans, les romans sont nés au moment où les mots ont commencé de reculer devant la vérité. Je n'ai pas peur de la vérité. Je ne crains pas de livrer un secret. Mais les mots, jusqu'à maintenant, ont été plus faibles et plus rusés que je n'aurais voulu. Cette ruse, je le sais, est un avertissement. Il serait plus noble de laisser la vérité en paix. Il serait extrêmement utile à la vérité de ne pas se découvrir.»¹⁰⁸ (Blanchot).

A única data que a voz narrativa diz estar certa é a única que não pode estar certa. Ou, dito de outro modo, é a única que se pode descobrir que não está certa: ela é, em todo *L'arrêt de mort*, a única data em que é precisado o dia da semana que lhe corresponde. Poderiam ser todos aqueles acontecimentos do ano em que foi quarta-feira o dia 13 de Outubro — 1937? Quanto ao ano, restam poucas dúvidas de tudo se passar em 1938:

«Retrospectivamente e simbolicamente, o fim confuso dos anos trinta mescla para Blanchot uma renúncia política, uma depressão pessoal, vivida por cerca do seu trigésimo aniversário (a partir da reconstrução cronológica dos acontecimentos da narrativa [récit], 22 de Setembro é a data em que J. assina o papel que assegura o médico em caso de acidente: em que ela assina a sua declaração de morte [arrêt de mort]) e um descalabro histórico (o impasse do encontro de Hitler com Chamberlain, em Godesberg, a 22 de Setembro de 1938, condena o acordo de Munique, a 29).»¹⁰⁹

E o acordo condenado de Munique é evocado em *L'arrêt de mort*: *«C'étaient les jours troubles de Munich»*.¹¹⁰ São os dias de 1938, e não de 1937. E, nos dias de Munique, de novo aquele 22 de Setembro de São Maurício e da noite neutra de Kafka já deslocada no espaço literário por Blanchot.

¹⁰⁸ Maurice Blanchot, *L'arrêt de mort*, p. 7.

¹⁰⁹ Christophe Bident, "Arrêts de mort" in *Maurice Blanchot partenaire invisible*, p. 109.

¹¹⁰ Maurice Blanchot, *L'arrêt de mort*, p. 11.

Perante isto, não estaria Blanchot *certo* de que aquela quarta-feira 13 de Outubro de 1938, que só existe como data certa no espaço literário da paragem de morte de *L'arrêt de mort*, torna ainda mais neutro e, portanto, ainda mais nítido o lugar, o sentido e a suspensão do lugar e do sentido, da paragem-sentença de morte na passagem das horas dessa quarta-feira que não houve no calendário? Não é esse datar o momento *pas au-delà* do momento em que *as palavras começam a recuar perante a verdade*? Não é essa datação neutra a afirmação de um não-lugar e de um não-tempo, que só no espaço literário poderiam ser traçados como tempo e lugar certos para a interrupção, a suspensão, a condenação, a sentença e a paragem de morte da morte? Não é o *errar a data para certa* que traça *l'arrêt de mort* de *L'arrêt de mort*? E não fica tudo isso mais possível no aproximar das experiências literárias de Pessoa e de Blanchot?

36.

Datar. Mesmo se datado, na escolha e tratamento do tema de um poema como “A Vida de Arthur Rimbaud”, o tempo do escrever abre-se ao indeterminado: 1912, 1913, ou nem de um ano nem do outro, são tempos possíveis para o escrever daquele poema em que não há forma de saber com precisão quanto ao que há de intenção por trás da atribuição da data. No entanto, atribuição nunca casual: escrever uma letra ou um algarismo é sempre, no entretacer do espaço literário, da ordem das intenções, quaisquer que sejam as intenções.

Datar um poema é, no espaço literário, afirmar sobretudo o indatável do poema enquanto interrupção do tempo histórico: «*un poème n'est pas sans date, mais malgré sa date il est toujours à venir, il se parle dans un “à présent” qui ne répond pas aux repères historiques.*»¹¹¹ (Blanchot).

Dentro do espaço da experiência literária de Pessoa, a atribuição de uma data não depende de correspondência circunstancial, no sentido em que a circunstância do dia do calendário não implica a correspondência entre o escrever e a data atribuída ao escrever já escrito: no caso de métodos retóricos semelhantes aos de “A Vida de Arthur Rimbaud”, o tempo determinado e preciso da data atribuída ao escrever já escrito não neutraliza o tempo impreciso e indeterminado do escrever ainda em escrever. Só com uma outra escolha de tema, ou com um outro tratamento do tema escolhido, o escrever poderia fechar-se no determinado do tempo.

¹¹¹ Maurice Blanchot, “La parole «sacrée» de Hölderlin” in *La part du feu*, p. 116.

Julho de 1915 (um drama dinâmico). Fecha-se ao tempo indeterminado do escrever um poema que Pessoa data de 6-7-1915 e a que dá o título de “4 de Julho de 1915”: é o dia seguinte a um acidente protagonizado por Afonso Costa, enquanto chefe do partido republicano português.

Dentro de um carro eléctrico em andamento de passagem entre uma e outra paragem, reportadamente com a sensação de atentado provocada pela coincidência de se dar o ruído simultâneo dum explosão, Afonso Costa salta para fora do eléctrico — «*E sente a mão de Deus sobre ele pesar*», diz o último verso do poema de Pessoa que dá a sensação de um atentado mas sem atentado, no sentido de atentado entendido enquanto acção realizada por mãos humanas.

À parte a hipótese de *palavra profética*, a *inventio* do poema torna impossível um escrever anterior à data do acidente: 3 de Julho de 1915. Acidente e data que marcam uma interrupção inesperada e imprevista do tempo outro do espaço literário pelo tempo sempre muito concreto de eventos, factos, acidentes e incidentes do espaço político e social. A escolha e o tratamento do tema escolhido são o começar do movimento inverso: o espaço literário a provocar ruptura no espaço político e social.

O título do poema é o primeiro passo da ruptura: ele não é a data do facto histórico ocorrido a 3 de Julho, é sim a data do dia seguinte — “4 de Julho de 1915”. Dia em que o jornal *A Capital — Diário Republicano da Noite* tem como manchete:

«*O Desastre de Ontem*

O SR. DR. AFONSO COSTA CONTINUA EM ESTADO GRAVE».

E os primeiros parágrafos da notícia de manchete são:

«*Vítima dum desastre encontra-se em perigo de vida, no hospital de S. José, o sr. dr. Afonso Costa, chefe do partido republicano português e uma das principais, senão a principal individualidade do nosso meio político. A importância deste facto grave, que não motiva só uma impressão dolorosa, mas justifica um grande receio pelo futuro nas actuais circunstâncias políticas, certamente se ergue perante todos os cidadãos portugueses, e sobretudo perante os amigos e correligionários do ilustre estadista republicano, devendo incutir-lhes, entre as suas naturais ansiedades, o espírito das suas mais patrióticas energias.*

Há esperanças de salvar o sr. dr. Afonso Costa. [...] Para que tal suceda fazemos nós, devem fazer todos os bons patriotas, todos os bons republicanos, os mais calorosos votos. Mas se a esperança de o ver ressurgir dos limiares da morte deve animar os corações, a possibilidade do seu desaparecimento não os deve enfraquecer. Pelo contrário. É nestes lances que a têmpera dos caracteres se avalia, que o amor a uma causa deve soberanamente manifestar-se. Estão à prova as virtudes patrióticas, as energias republicanas do partido que o tem por chefe, e ao qual a sua voz, vibrante como um clarim, nunca deixou de dar estímulos à vida, de fé e de coragem.

A hora não é para desânimo. [...]

Nesta batalha da vida, em que a independência e a liberdade duma pátria estão em jogo, se desgraçadamente houver a prantear a queda dum dirigente de tamanho vulto, não é o desânimo, não é a fraqueza, não é a dispersão que se podem assinalar. Pelo contrário, nunca maior firmeza foi necessária.»¹¹²

O poema escrito pela mão de Pessoa é todo o contrário de tudo isto — contrário de tudo menos, talvez, da frase «*A hora não é para desânimo*», pois nisso o poema parece casar com a notícia de jornal:

«4 DE JULHO DE 1915

A mão de Deus caiu-lhe sobre a fronte

E prostrou-o no chão

E ele, que fora o déspota pequeno

Que torturara plácido e sereno

Sentiu o terror □ no coração...

Ah, não foi o terror só do que o acaso

Traz de fatal...

Maior pavor lhe tomou a alma e o raso

Coração desleal...

¹¹² «O sr. dr. Afonso Costa continua em estado grave» in *A Capital — Diário Republicano da Noite*, n.º 1764, Lisboa, 4-7-1915, p. 1.

Obscuramente, como outros deuses
Nervos da alma
Sentiu o medo de quem fez o mal
E sente, não sabe de que modo irreal,
Cair-lhe sob o peso do Acaso a calma.

Ele, o prostituído à vacuidade
Da fama popular...
Ele, o réptil cheio da erma maldade
Sente num só momento esse ancestral
Terror de quem sabe que fez o mal
E sente a mão de Deus sobre ele pesar...

6-7-1915»¹¹³ (Pessoa).

E, no poema datado do dia 6 de Julho, aquele título: “4 de Julho de 1915”. O dia preciso em que, de acordo com a notícia de *A Capital*, Afonso Costa estaria em *arrêt de mort*: suspenso no espaço de encontro entre a passagem da vida e a paragem de morte, travando uma «*batalha da vida, em que a independência e a liberdade duma pátria estão em jogo*» — para o *diário republicano da noite*, também Portugal está em *arrêt de mort*.

Terá o conteúdo da notícia de *A Capital* sido completamente alheio à *inventio* do poema escrito pela mão do agora outrora educado enquanto aluno no liceu de uma das colónias africanas, que em 1915 está ainda na dependência do Império Britânico? E terá sido alheio à escolha do título o facto muito concreto de o dia 4 de Julho ser a data da declaração de independência apresentada em 1776 ao Império Britânico pelas suas treze colónias americanas na origem dos Estados Unidos da América? Quem sabe? O poema por si só não chega para provar nem a relação com o “Independence Day” nem que Pessoa tenha lido essa notícia do jornal *A Capital*. O único facto é que, no poema “4 de Julho de 1915”, a data que o completa e complementa — 6 de Julho de 1915 — é igual à que Pessoa põe na carta que envia precisamente ao jornal *A Capital* e que assina com a assinatura de «*Álvaro de Campos, engenheiro e poeta sensacionista*». E é sensação que vai causar, na redacção de *A Capital*, o conteúdo das cinco frases dos três parágrafos assinados por Álvaro de Campos nessa carta que começa por falar nos seus «*colegas de Orpheu*», em consequência do artigo que se pode ler na página de “Últimas Notícias” da edição do dia 5 de Julho de 1913:

¹¹³ Fernando Pessoa, “4 de Julho de 1915” in *Poesia (1902-1917)*, p. 317.

«GENTE PARA TUDO

Uma receita do Orpheu!

***Entre outras produções cénicas
pensam em representar um “drama dinâmico”***

Graças a Deus, há gente para tudo. Nunca porém, as boas tradições históricas foram tão religiosamente respeitadas como nesse grupo de inofensivos futuristas que se propõem enriquecer a teratologia literária e artística da nossa terra, publicando o Orpheu, planeando conferências e dispendo-se até a exhibir maluqueira no tablado de um teatro. Os antigos reis não dispensavam, na corte, o concurso dos bobos. Há pessoas que imaginam ser ainda indispensável esse concurso à vida das sociedades do nosso tempo...

A última é uma receita paúlca, planeada em segredo, destinada a irritar o burguesismo artístico e a criar mais um motivo para que se fale do assunto, porque esses pobres moços, afinal, não desejam outra coisa mais senão que se fale deles. Bem ou mal, pouco importa. O essencial é que não fiquem ignorados. E, na realidade, tem-se-lhes satisfeito essa ingénua aspiração.

Pois apesar da receita ter sido preparada em segredo, já alguma coisa disso transpirou nos cafés. O clou do espectáculo é um drama dinâmico (!) intitulado A bebedeira, representado por... pernas. O pano sobe apenas até à altura do joelho dos actores, de forma que o espectador não vê mais do que pernas humanas, pernas de cadeiras, pernas de mesas, tudo isto iluminado por estranhos efeitos de luz, dançando coisas macabras e desconexas...

A realizar-se, porém, a receita, envolve um perigo para o público, porque é natural que as batatas encareçam.

*Com vista à comissão reguladora dos preços dos géneros de primeira necessidade...».*¹¹⁴

¹¹⁴ “Uma receita do Orpheu” in *A Capital* — *Diário Republicano da Noite*, n.º 1765, 5-7-1915, p. 2.

No tempo em que o correio é distribuído várias vezes ao dia e que uma carta enviada de manhã pode ser recebida durante a mesma manhã, logo a 6 de Julho de 1915, nas páginas de *A Capital — Diário Republicano da Noite*, é mencionada e citada a carta assinada por Álvaro de Campos. Mencionada o resto da carta e publicada «*textualmente*» apenas a última frase, que, afirma a redacção de *A Capital*, «*contém uma repugnante alusão ao desastre de que foi vítima Afonso Costa*».¹¹⁵

«*Repugnante*», que «*indigna e revolta*», mas não ao ponto de ter sido omitida uma letra que fosse da dita «*alusão ao desastre*» que Álvaro de Campos assina:

«*De resto seria de mau gosto repudiar ligações com os futuristas numa hora tão deliciosamente dinâmica em que a própria Providência Divina se serve dos carros eléctricos para os seus altos ensinamentos.*»¹¹⁶ (Campos).

É a frase em prosa que ressoa, replica e prolonga os versos do poema “4 de Julho de 1915”, integrado na obra poética de Pessoa ortónimo. Poema que ficou inédito para lá da morte do autor, ao contrário da frase de assinatura heterónima que, publicada no jornal daquele 6 de Julho de 1915, se abriu a todas as réplicas e rupturas que a sensação da leitura da frase poderia provocar.

Foi primeiro o incidente no decurso do discurso geral do mundo a interromper o aparte do discurso literário e é agora, logo no dia seguinte, o aparte literário a causar interrupção no decurso e discurso gerais do mundo:

«*Já no Mundo de hoje lemos uma carta, assinada pelos srs. Alfredo Pedro Guisado e António Ferro, antigos colaboradores da revista Orpheu, protestando contra a publicação de um manifesto político de um sr. Raul Leal e contra a carta que nos foi dirigida pelo sr. Álvaro de Campos. Ambos aqueles senhores declaram afastar-se da citada revista, pelo que sinceramente os felicitamos. Não reproduzimos essa carta que também acaba de nos ser dirigida, visto pertencer já ao domínio público.*»¹¹⁷

¹¹⁵ “Os poetas do *Orpheu*” in *A Capital — Diário Republicano da Noite*, n.º 1766, 6-7-1915, p. 1.

¹¹⁶ “Os poetas do *Orpheu*” in *A Capital — Diário Republicano da Noite*, p. 1.

¹¹⁷ “O caso do *Orpheu*” in *A Capital — Diário Republicano da Noite*, n.º 1767, 7-7-1915, p. 2.

E, nesse 7 de Julho de 1915 e nesse mesmo artigo, *A Capital* publica uma carta assinada por Mário de Sá-Carneiro:

«Sr. director d’A Capital. — Rogava-lhe muito instantemente o obséquio de fazer notar no seu diário que a inesperada carta do sr. Álvaro de Campos ontem entregue nessa redacção representa apenas um gesto individual e, por forma alguma, uma manifestação colectiva do Orpheu. Esta revista quero por minha parte que exerça uma acção exclusivamente artística, deixando eu de a gerir no mesmo instante em que me convencesse de que por inspiração ou por veleidade dalgum dos meus camaradas ela pretendia ter, “como revista literária”, qualquer opinião política ou social — definitiva ou colectiva. Mesmo no campo artístico não lhe admitiria uma opinião colectiva. De resto o sr. Álvaro de Campos procedeu tão individualmente que, do seu gesto, nem sequer julgou dar prévio conhecimento a qualquer dos membros do comité redactorial do Orpheu. Eis pelo que, sr. director, as palavras ontem insertas n’A Capital sobre esse deplorável incidente devem, em real justiça, apenas atingir o sr. Álvaro de Campos — e por forma alguma a revista Orpheu que nada, absolutamente nada, pode ter com actos individuais dos seus colaboradores ou dirigentes, ainda quando estes adornem ou reclamem os seus nomes com o epíteto de colaboradores dessa revista: o que é um direito visto serem-no de facto — mas que também, em completa justiça, não pode vir a criar responsabilidades a essa empresa.

*Pela publicação destas linhas nas colunas do seu brilhante diário, confesso-me, sr. director, profundamente reconhecido. — De v., etc. — Mário de Sá-Carneiro, director gerente do Orpheu.»*¹¹⁸

À carta assinada por Mário de Sá-Carneiro, seguem-se os parágrafos:

«Também o sr. Almada Negreiros, colaborador da revista, nos procurou ontem mesmo para verbalmente nos exprimir a sua absoluta discordância com o sr. Álvaro de Campos, pseudónimo literário do sr. Fernando Pessoa, o qual aos seus amigos, segundo nos referem, confessou que, no momento em que escreveu a referida carta, se encontrava em manifesto estado de embriaguez.

*Nestas condições, parece-nos oportuno pôr ponto final no desagradável incidente.»*¹¹⁹

¹¹⁸ “O caso do Orpheu” in *A Capital* — *Diário Republicano da Noite*, p. 2.

¹¹⁹ “O caso do Orpheu” in *A Capital* — *Diário Republicano da Noite*, p. 2.

«Embriaguez»? «Mais de quoi? De vin, de poésie ou de vertu»?¹²⁰ Ou nem de virtude, nem de poesia, nem de vinho? De outro? Embriaguez de outro? Embriaguez de Álvaro de Campos? Embriaguez de nada disso ou do neutro entre tudo isso? Ou nem nada, nem neutro e só embriaguez? Se nem pelo mensageiro que a redige nem pela fonte intermédia (os amigos) há deturpação da notícia, é Pessoa, na sensação próxima de quem não quer *sentir o fardo Tempo que despedaça os ombros e verga para a terra*, quem se escuda na escusa a responder ao «Mais de quoi?» do *petit poème en prose* quando *confessa* aos seus amigos que se encontrava em manifesto estado de embriaguez no momento em que é escrita a carta assinada por Álvaro de Campos. Nas palavras assinadas por Sá-Carneiro, ela é «a inesperada carta do sr. Álvaro de Campos» que «procedeu tão individualmente que, do seu gesto, nem sequer julgou dar prévio conhecimento a qualquer dos membros do comité redactorial do Orpheu». E um dos membros desse comité redactorial é Fernando Pessoa — a carta assinada por Mário de Sá-Carneiro afirma implicitamente (com ironia bem explícita) que também Fernando Pessoa não teve qualquer «prévio conhecimento» da «inesperada carta do sr. Álvaro de Campos».

Estando ambos em Lisboa, participando ambos da *aventura* de *Orpheu*, iria Fernando Pessoa, sem prévio conhecimento do seu amigo Mário de Sá-Carneiro, enviar a um jornal uma carta sobre *Orpheu* assinada por Álvaro de Campos? É possível que sim. Mas se sim, e perante isso, seria possível que a carta datada do dia 7-7-1915, assinada por Mário de Sá-Carneiro, fosse uma ruptura com a atitude do «sr. Álvaro de Campos» e não uma ruptura com o amigo Fernando Pessoa? É, por não haver aqui impossibilidade, possível também que sim. É também possível, e até muito provável, que a carta assinada por Mário de Sá-Carneiro tenha chegado à redacção de *A Capital* sem o prévio conhecimento do sr. Álvaro de Campos. Mas provar-se que ela chegou lá sem o prévio conhecimento de Fernando Pessoa será certamente bem mais impossível do que pensar possível o contrário: pelo tom, pelo teor, pelas subtilezas e artificios retóricos, se não há mão de Pessoa no escrever da carta com assinatura de Mário de Sá-Carneiro, director gerente de *Orpheu*, é então a mão de Sá-Carneiro a replicar parodiando mimeticamente o traço da voz amiga de um outro. Algo natural e perfeitamente ao alcance de quem, como diz Pessoa, «não teve biografia: teve só génio».¹²¹

¹²⁰ Charles Baudelaire, “Enivrez-vous” in *Le Spleen de Paris* in *Œuvres Complètes I*, Paris, Gallimard, 1999, p. 337. (editio princeps: *Figaro*, Paris, 7-4-1864.).

¹²¹ Fernando Pessoa, “Carta a Gaspar Simões de 10-1-1930” in *Correspondência 1923-1935*, p. 188.

Estava certamente ao alcance de Sá-Carneiro imitar a retórica do traço literário de Pessoa. Mas também a proximidade afectiva e geográfica faz estar ao alcance de ambos o escrever conjunto de uma carta — a assinatura «*Mário de Sá-Carneiro, director gerente de Orpheu*» seria o contraponto e a contracena essenciais ao neutro da encenação a duas vozes da carta do dia 7 do 7 de 1915. Encenação que Almada Negreiros torna ainda mais dinâmica ao ir à redacção de *A Capital*, no número 5 da Rua do Norte em Lisboa, para exprimir verbalmente a discordância com o sr. *Álvaro de Campos*.

Sempre *Álvaro de Campos* alvo da discordância de todos e nunca Fernando Pessoa, que só participa do drama enquanto criador apartado e enquanto personagem ausente e neutra, que terá confessado aos amigos um manifesto estado de embriaguez quando, ao enviar a carta ao jornal *A Capital*, cria inesperadamente uma réplica quase sem pernas do espectáculo de receita paúlca preparado por *Orpheu*: «*O clou do espectáculo é um drama dinâmico (!) intitulado A bebedeira, representado por... pernas.*».

A réplica quase sem pernas é representada por:

- duas cartas: uma assinada por *Álvaro de Campos* e outra por *Mário de Sá-Carneiro*;
- Almada Negreiros (que se serviu das pernas para ir verbalmente discordar da carta de *Álvaro de Campos*);
- uma outra carta ao *Mundo* assinada por *António Ferro* e *Alfredo Pedro Guisado*;
- os amigos, cobertos pela salvaguarda do anonimato, que referiram a confissão de Fernando Pessoa sobre o seu «*manifesto estado de embriaguez*» ao escrever a carta — note-se que, tal como está em *A Capital*, a expressão «*aos seus amigos*» não exclui nem inclui nenhum dos envolvidos na criação e representação do drama dinâmico de Julho de 1915.

38.

1914 — 8 de Março, o dia triunfal.

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

Ano e meio, ou dois anos depois, lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro — de inventar um poeta bucólico, de espécie complicada, e apresentar-lho, já me não lembro como, em qualquer espécie de realidade. Levei uns dias a elaborar o poeta mas nada consegui. Num dia em que finalmente desistira — foi em 8 de Março de 1914 — acerquei-me de uma cómoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, O Guardador de Rebanhos. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro.»¹²² (Fernando Pessoa).

Em forma de contra-assinatura, a réplica de Álvaro de Campos ao dia triunfal:

O F[ernando] P[essoa] escreveu a fio — a fio, humanamente — aqueles poemas humanos e complicadíssimos, ele, o Fernando Pessoa que, quando escreve uma quadra, emprega esforços de organização industrial para ver como há-de dispor através dela os dezassete raciocínios que ela é obrigada por lei a conter; que, quando sente qualquer coisa, se põe logo a cortá-la com uma tesoura de cinco críticas, a embrulhar-se em por que é que o segundo verso contém um adjectivo díspar e em ver como é que não sendo “mas” bom português naquela altura, vai conseguir que “senão” tenha uma sílaba só.

Este homem, tão inutilmente bem-dotado, vivendo constantemente na parábula da sua complexidade, teve naquele momento — também ele — a sua libertação. Se ele algum dia se esquecer ao ponto de publicar qualquer livro, se o livro for de versos, e vierem datados os pequenos poemas, ver-se-á que há qualquer coisa de diferente nos que têm datas posteriores a 8 de Março de 1914.»¹²³ (Campos).

Releve-se na réplica de Álvaro de Campos ao dito “Dia triunfal”: «se [...] vierem datados os pequenos poemas» e «Fernando Pessoa [...] quando escreve uma quadra, emprega esforços de organização industrial para ver como há-de dispor através dela os dezassete raciocínios que ela é obrigada por lei a conter».

¹²² Fernando Pessoa, “Carta a Adolfo Casais Monteiro de 13-1-1935” in *Correspondência 1923-1935*, pp. 342-343.

¹²³ Álvaro de Campos, “O F. P. escreveu a fio” in Fernando Pessoa, *Prosa de Álvaro de Campos* (edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello), Lisboa, Ática, 2012, pp. 106-107.

Não terão sido também empregados alguns dos «*esforços de organização industrial*» no escolher do dia 8 de Março de 1914?

«*O que surge a 8 de Março de 1914 é assim uma multiplicidade problemática, uma figura complexa e cindida do poema, lançando do interior da poesia um debate que se vai revelar sobre a poesia e sobre a poesia como pensamento.*».¹²⁴

O que *surge a 8 de Março de 1914* surge por ter *acontecido* a 8 de Março de 1914 ou surge porque *o acontecido é datado* de 8 de Março de 1914?

39.

O “7”. Não menos de oito, não mais de trinta e cinco — são os dias que separam o 8 de Março de 1914 de Fernando Pessoa e o poema de Mário de Sá-Carneiro:

«7

Eu não sou eu nem sou o outro,

Sou qualquer coisa de intermédio:

Pilar da ponte de tédio

Que vai de mim para o outro.

*Lisboa, Fevereiro, 1914».*¹²⁵

É Lisboa que o traço literário de Sá-Carneiro dá como lugar para os versos que, réplica consciente ou não, jamais podem deixar de soar como um eco do «*Je est un autre*».

Se foi consciente, é então uma réplica àquele «*Car je est un autre*» dito por Rimbaud a Demeny na carta de 15 de Maio de 1871 publicada em *La Nouvelle Revue Française*, menos de dois anos antes da data do poema “7”, quando Sá-Carneiro estava em Paris. Mas não uma réplica consciente ao outro «*Je est un autre*», dito por Rimbaud a Izambard na carta do dia 13 de Maio de 1871, pois essa carta é publicada só em Outubro de 1928, na *Revue européenne*.

¹²⁴ Judith Balso, “Le surgissement hétéronyme – La journée des hétéronymes” in *Pessoa, le passeur métaphysique*, Paris, Seuil, 2006, p. 10. (tradução de MAR).

¹²⁵ Mário de Sá-Carneiro, “7” in *Orpheu*, n.º 1, p. 14.

É claro: em vez de uma réplica consciente ao «*Car je est un autre*» de Rimbaud, pode o «*Eu não sou eu nem sou o outro*» de “7” não ter sido senão uma coincidência. Tal como será uma coincidência o nome Rimbaud se escrever com sete letras. E é claro também: o “7” não se faz só da consciência ou não consciência da réplica a Rimbaud, que é coisa que pode ou não lá estar: coisa que pode ser pensada como estando lá, mas coisa que não pode ser olhada com o olhar que olha para o “7” só com o olhar que olha para as coisas que estão lá para poderem ser olhadas pelo olhar que pode olhar num pensamento sem pensar.

Olhar para as coisas com o olhar que conta as coisas, sem que o contar implique o pensar nas coisas. O olhar que, no “7”, pode ler de cima para baixo: *Eu Sou Pilar Que vai de mim para o Outro*; ou, *Eu não Sou Pilar Que Vai de mim para o Outro*.

O olhar que, sem que isso implique pensar, pode contar:

Eu não sou eu nem sou o outro, (8 palavras, 22 letras, 15 vogais, 7 consoantes)

Sou qualquer coisa de intermédio: (5 p., 28 l., 15 v., 13 c.)

Pilar da ponte de tédio (5 p., 19 l., 9 v., 10. c.)

Que vai de mim para o Outro. (7 p., 21 l., 12 v., 9 c.)

As palavras. Oito palavras no primeiro verso. Sete palavras no último. Cinco palavras em cada um dos versos intermédios. Vinte e cinco palavras.

As palavras: $8 + 5 + 5 + 7 = 25$; $2 + 5 = 7$.

Três sinais de pontuação: uma vírgula, no primeiro verso; dois pontos, no segundo verso; e um ponto final, no último verso. Nenhum sinal no terceiro verso. Nenhum sinal em «*Pilar da ponte de tédio*».

Dois ‘eu’. Dois ‘outro’. Maiúsculo o primeiro ‘Eu’. Minúsculo o primeiro ‘outro’. Minúsculo o segundo ‘eu’. Maiúsculo o segundo ‘Outro’ — a palavra final do poema que começa com ‘Eu’, o poema que vai de ‘Eu’ a ‘Outro’ passando no ‘eu’ e no ‘outro’.

Duas letras de ‘eu’, cinco letras de ‘outro’ — eu-outro, sete letras.

Três vezes ‘sou’: minúsculo nas primeiras duas, maiúsculo na terceira vez, ‘Sou’.

As letras. Vinte e duas letras, no primeiro verso. Vinte e oito, no segundo. Dezanove, no terceiro. Vinte e uma, no quarto. Ao todo, noventa letras. O nove do novo.

O segundo e o quarto versos: «*Sou qualquer coisa de intermédio / Que vai de mim para o outro*». O número de letras do segundo verso é múltiplo de sete, assim como o número de letras do quarto verso é também múltiplo de sete.

O primeiro e o quarto versos: «*Eu não sou eu nem sou o outro / Que vai de mim para o Outro*». Somando os algarismos do número 22, que são as letras do primeiro verso, e do número 21, que são as letras do quarto verso: 43. A soma de 4 e 3 dá 7.

O segundo e o terceiro versos: «*Sou qualquer coisa de intermédio / Pilar da ponte de tédio*». Somando os algarismos do número 28 e do número 19: 47... $4 + 7 = 11$... $1 + 1 = 2$. O um que se faz dois: o número sempre e já do Outro.

Só um ‘c’ em toda a quadra: é esse ‘c’ que permite escrever ‘Mário de Sá-Carneiro’ com as letras que formam todo o “7” — Mário de Sá-Carneiro, por causa do ‘c’ em «*coisa*», está, enquanto nome e assinatura, dentro do “7” na ponte de tédio que vai de Eu ao Outro.

E a data do “7”? O Fevereiro de 1914, o 2 de 1914?

40.

Os oitos nos outros. Ainda que no traço psicológico de Jacques Lacan o outro seja «*l’Un-en-moins*»,¹²⁶ dois é geralmente o número do outro. Mas, no espaço literário e na dimensão poética da língua portuguesa, tal como o número nove se aproxima do novo, é o número oito, enquanto palavra formada de letras, aquele que mais se aproxima de outro.

A data da carta de Rimbaud a Izambard: 13-5-1871.

$1 + 3 + 5 + 1 + 8 + 7 + 1 = 26$ — $2 + 6 = 8$.

O 8 na primeira carta do «*Je est un autre*» de Rimbaud.

A data do “7” de Mário de Sá-Carneiro: 2-1914.

$2 + 1 + 9 + 1 + 4 = 17$ — $1 + 7 = 8$.

O 8 no «*Eu não sou eu nem sou o outro*» do poema “7” de Sá-Carneiro e onde está, em criptograma, ‘Mário de Sá-Carneiro’.

¹²⁶ Jacques Lacan, “Encore” in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 116.

A data da noite do «*dia triunfal*» de Pessoa: 8-3-1914.

$$8 + 3 + 1 + 9 + 1 + 4 = 26 \text{ — } 2 + 6 = 8.$$

O 8 na data em que Pessoa diz ter surgido em si, de forma decisiva, o Outro, na forma de Caeiro-Reis-Campos-Pessoa.

A única data que, no livro *L'arrêt de mort*, a voz narrativa dá como certa: 13-10-1938.

$$1 + 3 + 1 + 1 + 9 + 3 + 8 = 26 \text{ — } 2 + 6 = 8.$$

O 8 na quarta-feira outra e neutra, certamente, criada por Blanchot no espaço literário.

A data que Blanchot faz ser a noite decisiva de Kafka: 22-9-1912.

$$2 + 2 + 9 + 1 + 9 + 1 + 2 = 26 \text{ — } 2 + 6 = 8.$$

O 8 na data decisiva para o surgir do pensamento do neutro.

E neutro é a palavra que Pessoa-ortónimo, em muitos versos dos poemas que assina, faz rimar com outro, também rimando neutra com outra e neutros com outros:

«*RAIO DE SOL*

Ando à busca de outro

Que consiga o ser

Tão variado e neutro

Que sinto ao viver...»¹²⁷ (Pessoa).

«*Prazeres, talento, a perfeição consciente...*

O tipo físico distante dos outros,

(E se eu deixar cair uma semente

No rio, os resultados serão neutros)...»¹²⁸ (Pessoa).

¹²⁷ Fernando Pessoa, “Raio de Sol” (17-11-1914) in *Poesia 1902-1917*, p. 256.

¹²⁸ Fernando Pessoa, “Não há verdade inteiramente falsa” (19-7-1926) in *Poesia 1918-1930* (edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine), Lisboa, Assírio & Alvim, 2005, pp. 253-254.

*«Eles para eles são um ou outro;
P'ra mim são todos — a cavalgada —,
Numa alegria, distante e neutro,
Que a nenhum deles pode ser dada.»¹²⁹ (Pessoa).*

*«Se fosse outro fora outro.
Se em mim houvesse certeza,
Não seria o fluido e neutro
Que ama a beleza.»¹³⁰ (Pessoa).*

*«Outro e outra
Seria
Não esta neutra
Cousa vazia,
Mas a verdade.»¹³¹ (Pessoa).*

*«Quando se está cansado e apraz ser outro
Só porque isso é impossível, há vagar
Para pensar que há um género que é neutro
No latim virgem do sonhar.»¹³² (Pessoa).*

¹²⁹ Fernando Pessoa, “Vai pela estrada” (15-12-1932) in *Poesia 1931-1935 e não datada*, p. 115.

¹³⁰ Fernando Pessoa, “No mal estar em que vivo” (2-10-1933) in *Poesia 1931-1935 e não datada*, pp. 178-179.

¹³¹ Fernando Pessoa, “Um momento” (11-6-1934) in *Poesia 1931-1935 e não datada*, p. 260.

¹³² Fernando Pessoa, “Quando se está cansado e apraz ser outro” (15-9-1934) in *Poesia 1931-1935 e não datada*, p. 343.

Números. Trata-se aqui de olhar a «Assunção da Beleza Numérica!»,¹³³ tal como está e pode ser apreendida no traço de Mário de Sá-Carneiro em “Manucure”. Trata-se de replicar ao traço de Rimbaud em “Mauvais Sang”: «*C’est la vision des nombres.*».¹³⁴ Trata-se de relevar e revelar os ritmos e o pulsar dos números no entretecer do espaço literário. Trata-se de contar os acasos no acaso do espaço literário. Trata-se de contar o que é contado pelo acaso do encontro de números e o que é contado pelo encontro do acaso de números. Trata-se de pensar o espaço literário como espaço entretecido não só por letras e palavras, mas também por algarismos e datas: tudo é traço, tudo é textura do texto, *nada está fora do texto*. Mais dentro, menos dentro do texto, os números e as datas, tal como as assinaturas e os títulos, estão dentro do texto e dentro do espaço literário, enquanto *figuras* do espaço literário. No fora do texto e de fora do espaço literário é que há-de estar a prática da numerologia, que é uma outra coisa: implica outras deduções e induções para chegar às conclusões que tem de chegar enquanto numerologia.

Olhar a «Assunção da Beleza Numérica!» trata-se de uma forma de «*percorrer os pontos de ruptura e as linhas de clivagem entre a ciência dominante da literatura (de que o paradigma filológico constitui a matriz fundamental) e as ciências menores e nómadas que fazem da literatura, da palavra e da escrita, o lugar de incessante passagem para outra coisa.*».¹³⁵

A passagem. O “7” de Sá-Carneiro pode também ser pensado como uma passagem do «*Je est un autre*» de Rimbaud ao neutro de Blanchot. Neutro que pode ser apreendido em todo o seu poder de soberania naquela paragem e naquele ponto indefinido que é o pilar da ponte de tédio que vai do «*Eu*» ao «*Outro*». E, precisamente em «*Sou qualquer coisa de intermédio*», é possível apreender o poder de ser um ser que não está situado nem no ‘eu’ nem no ‘outro’. Nem ‘eu’ nem ‘ele’. É o poder de ser um ser que está entre eles, e entredois em entre-dois, num ponto de intervalo que é definido como o pilar da ponte, nem de ferro, nem de madeira, nem de cimento, mas de tédio: ponte de tédio.

A todas as horas, a passagem é feita sobre pontes de ferro, de cimento e de madeira.

Já alguém terá feito a passagem de uma ponte de tédio?

¹³³ Mário de Sá-Carneiro, “Manucure” in *Orpheu*, n.º 2, Lisboa, Abril-Junho de 1915, p. 102.

¹³⁴ Arthur Rimbaud, “Mauvais Sang” in *Une Saison en Enfer*, Bruxelas, M.-J. Poot et Compagnie, 1873, p. 7.

¹³⁵ Eduardo Prado Coelho, “7 História e devir – ciência dominante e ciência minoritária” in *Os universos da crítica*, Lisboa, Edições 70, 1982, p. 312.

O que é uma ponte de tédio?

Uma ponte é, genericamente, aquilo que liga dois pontos determinados no espaço. Quanto ao tédio, não há definição genérica de tédio. Pode-se apenas pensar no indefinível que está contido no sentimento e na sensação que a palavra tédio nomeia. Sensação e sentimento que podem ser pensados como a paragem e o esquecimento das leis do tempo e do espaço.

Logo, o tédio neutraliza a ideia de ponte. Ideia que, no apreender da ponte do poema “7”, é preciso neutralizar: é uma ponte que vai do «*Eu*» ao «*Outro*» e o ‘eu’ e o ‘outro’ são pontos que não podem ser determinados no espaço. Ou: nem o ‘eu’ nem o ‘outro’ são pontos que possam ser determinados no espaço. A ponte de tédio não é uma ponte entre dois pontos que se possam determinar no espaço. Nem ferro, nem cimento, nem madeira, o tédio é um material de construção que pode ligar sem ligação os pontos ou os não-pontos entre o eu e o outro: a passagem está lá mas, graças à sua construção, é uma passagem sempre já atravessada e sempre já por atravessar numa travessia em paragem-movimento infinito que, por sua vez, tornará também infinita a indefinição do eu, do outro e do intervalo entre os dois — o entre-dois do entredois.

A ponte de tédio onde o pilar é uma interrupção de ser um ou outro, uma interrupção de ser um ou de ser outro e uma interrupção de não ser um nem ser o outro. Interrupção de tudo isso na definição do «*qualquer coisa*» da afirmação: «*Sou qualquer coisa de intermédio: / Pilar da ponte de tédio*».

O material de construção da ponte, mais a impossibilidade de determinar com precisão onde estão, no espaço, o ponto ‘eu’ e o ponto ‘outro’ tornam o pilar da ponte de tédio um pilar de uma passagem onde não se pode ver o ‘eu’ como ponto de partida e o ‘outro’ como ponto de chegada.

O ‘eu’ não é um ponto de partida nem de chegada, o ‘outro’ não é um ponto de chegada nem de partida. Mas eles, ‘eu’ e ‘outro’, são já e sempre pontos de passagem, logo pontos de partida-chegada permanentes e incessantes.

Sá-Carneiro, na carta datada de «*Paris, Agosto 1915, Último Dia*»,¹³⁶ menciona o título de um texto por vir e por criar pela mão de Pessoa a fim de figurar ao longo de 15 páginas no número 3 da revista *Orpheu* — trata-se de “A Passagem das Horas”. Mas o espaço previsto para o por vir de “A Passagem das Horas” virá a ser ocupado por um outro texto que chegou a ser atribuído à mão de Pessoa, sob a assinatura de C. Pacheco: «*Para Além do Oceano*».¹³⁷

O número 3 de *Orpheu* e o texto de “A Passagem das Horas” ficaram inéditos para além da morte de Pessoa.

Reportando-se ao título “A Passagem das Horas”, Teresa Rita Lopes diz que ele estava concebido como título de um poema por vir ou como título de qualquer coisa intermediária entre as «*grandes Odes*» e os poemas mais curtos de Álvaro de Campos.¹³⁸

Sob a guarda do heterónimo engenheiro naval e poeta sensacionista, “A Passagem das Horas” vai tornar-se um poema inacabado, ou melhor, um poema jamais escrito como poema e jamais tecido e entretecido sob a sensação de poema. Assim, os fragmentos reunidos sob o título de “A Passagem das Horas” são escritos precisamente sob a sensação do fragmentário e de uma espécie de *désœuvrement* de um poema ou qualquer outra coisa de ainda literário.

No entanto, Teresa Rita Lopes defende que, «*sem respeitar a descontinuidade e mesmo a autonomia de cada fragmento*»,¹³⁹ os editores das obras de Pessoa fizeram uma espécie de remistura e construíram diversos poemas sob o título “A Passagem das Horas” — é ou não uma ironia que “A Passagem das Horas” seja um poema ou um texto sempre em passagem, no qual a discussão e a divergência entre as edições (mais e menos críticas) acabam por *in-voluntariamente* respeitar a descontinuidade do movimento de continuidade-ruptura dessa passagem das horas sempre indefinida e em movimento?

É nos versos agrupados no título “A Passagem das Horas” que Fernando Pessoa replica ao verso «*eu não sou eu nem sou o outro*»:

«(*Eu próprio fui, não um nem o outro no vício,
Mas o próprio vício-pessoa praticado entre eles,
E dessas são as horas mais arco-de-triunfo da minha vida.*)».¹⁴⁰

¹³⁶ Mário de Sá-Carneiro, “Carta a Fernando Pessoa de 31-8-1915” in *Correspondência com Fernando Pessoa Vol. II* (edição de Teresa Sobral da Cunha), Lisboa, Círculo de Leitores, 2004, p. 77.

¹³⁷ Sobre esta atribuição, v. Manuela Parreira da Silva, “Pacheco, José Coelho” in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, pp. 585-586.

¹³⁸ Teresa Rita Lopes, “Campos e a Tradição” in Álvaro de Campos, *Poesia*, pp. 617-650.

¹³⁹ Teresa Rita Lopes, “Campos e a Tradição” in Álvaro de Campos, *Poesia*, p. 623.

¹⁴⁰ Álvaro de Campos, “A Passagem das Horas” in *Poesia*, p. 198.

Está dito *Fernando Pessoa replica*, mas na verdade quem mentalmente assina o *por vir* de “A Passagem das Horas” é um outro: Álvaro de Campos. É ele quem escreve sem escrever os fragmentos para “A Passagem das Horas”. Ou talvez o contrário: é Pessoa que escreve sem escrever, porque escreve sob a guarda do ‘eu’ que é Álvaro de Campos «*o próprio vício-pessoa*», logo sob a guarda de um ‘eu’ que não é uma personagem nem é também a simples cobertura dum pseudónimo: ele é um eu primeiro vício e só depois pessoa.

42b.

Das horas. Num passo para além ou num passo não além da questão das edições, é a expressão «*a passagem das horas*» que deverá ser pensada na relação com o pensar do passar da «*ponte de tédio*». Tal como o tédio, as horas são uma interrupção das leis do tempo e do espaço. Mas ao passo que o tédio quer desorganizar, parar e esquecer tudo o que está nessas leis e tudo o que as envolve, o propósito das horas é precisamente o contrário: as horas querem organizar, criar e registar as leis para o tempo e para o espaço. As horas, realizando o seu propósito, dão ao tempo um círculo acabado com um centro bem preciso. Círculo e centro que estão sempre em apagamento dentro de um tempo permeável ao tédio.

42c.

Da passagem. Passagem... Recorde-se a definição imediata e utilitária que pode ser encontrada num dicionário:

«*Acto ou efeito de passar, de fazer caminho de um lugar para o outro. Transição. Local por onde se passa. Lugar por onde se atravessa ordinariamente um rio, quer a vau, quer embarcado. Transe, lance, fase, período. [...] Quantia com que o passageiro paga o transporte em qualquer veículo. O bilhete comprovativo deste pagamento. O próprio transporte. Ponteadado ou rede que se faz com linhas para tapar um buraco ou rasgão num tecido. Episódio ou trecho de algum livro, escrito ou discurso de um autor; passo. Conjuntura, caso, acontecimento; episódio cómico ou engraçado, lance de história ou conto.*»¹⁴¹

¹⁴¹ José Pedro Machado (Coordenação), *Grande Dicionário da Língua Portuguesa Tomo VIII*, Lisboa, Amigos do Livro, 1981, pp. 452-453.

E passagem é também acesso, canal, citação, extracto, pedaço, etapa, movimento.

Passagem: qualquer coisa que pode ser muitas outras coisas diferentes. E no traço da escrita literária de Pessoa, em que a obra é essencialmente a busca incessante da obra, a palavra passagem, enquanto símbolo desse movimento de busca, torna-se ela própria a construção de um lugar. Lugar que, porém, é ausência de lugar, ou daquilo que a definição de lugar contém de fixidez, paragem, demora e morada. Afirmção de um vazio infinitamente movente, a *passagem* de Pessoa esvazia e redefine o sentido e o conteúdo semântico atribuídos genericamente à palavra ‘lugar’. Deslocando-se para fora das suas prescrições linguísticas e semânticas, a palavra ‘lugar’ passa a ser coisa-movimento impossível de fixar, tal como o movimento das «*escadas que descem para cima*»¹⁴² (Pessoa/Soares).

Na experiência literária de Pessoa, a palavra passagem torna-se uma destas palavras que não podem ser pensadas para além do indefinível da sua forma e do seu conteúdo — do seu significado e do seu significante. Logo, ao passo que na expressão «*ponte de tédio*» é a palavra ‘tédio’ a neutralizar a ideia de ponte, em «*a passagem das horas*» são as horas que são neutralizadas pela palavra e pela ideia de ‘passagem’, palavra e ideia que se apresentam e apresentam como um lugar ligado ao neutro.

É no traçar da relação entre o *neutro* de Blanchot e a *passagem* de Pessoa que, reciprocamente, o pensamento de um abre um outro olhar diante do pensamento de outro.

Passagem: «*un mouvement qui paraît sans terme comme il a été sans commencement.*»¹⁴³ (Blanchot). Enquanto traço que simultaneamente traça e apaga, passagem é já lugar-movimento neutro e lugar movimento *do* neutro. O neutro sempre pensado como o que não fica nem em um, nem outro, depois da *passagem* do ‘eu’ ao ‘ele’. Passagem que, no espaço literário, se afirma como transgressão e desaparecimento-esvaziamento da *lei do género literário* e das leis do tempo e do espaço. Transgressão que, por um lado, potencia o desejo de fazer calar o mundo — neutralizando tudo o que ele contém de utilitário e de imediato — e que, por outro lado, é o esvaziar e a redefinição de cada um dos lugares do espaço literário, entendido como lugar de lugares onde a noite, o tempo, a dor, o acaso e a morte se suspendem e se redefinem numa repassagem e num *ressassement* eternos.

¹⁴² Fernando Pessoa / Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, p. 113.

¹⁴³ Maurice Blanchot, *Au moment voulu*, Paris, Gallimard, 1979, p. 159.

A *passagem das horas*. No seu escrever sempre já fragmentário, “A Passagem das Horas” afirma-se como «a obra única, aquela que não está completa sem que lhe falte [manque] qualquer coisa, falta [manque] que é a sua relação [rapport] infinita com ela mesma, plenitude sobre o modo do defeito [défaut]»¹⁴⁴ (Blanchot). E é sob o título “A Passagem das Horas” que ressoam os versos-fragmentos fundando o que não fica senão ficando enquanto o ficar sempre da passagem de uma voz que pode ser escutada «nos confins do espaço literário»:¹⁴⁵

«Trago dentro do meu coração,
 Como num cofre que se não pode fechar de cheio,
 Todos os lugares onde estive,
 Todos os portos a que cheguei,
 [...]
 Assim fico, fico... Eu sou o que sempre quer partir,
 E fica sempre, fica sempre, fica sempre,
 Até à morte fica, mesmo que parta, fica, fica, fica...
 [...]
 E tudo isto devia ser qualquer outra coisa mais parecida com o que eu penso,
 Com o que eu penso ou sinto, que eu nem sei qual é, ó vida.
 [...]
 Torna-me humano, ó noite, torna-me fraterno e solícito.
 [...]
 Vem, ó noite, e apaga-me, vem e afoga-me em ti.
 [...]
 Não sei sentir, não sei ser humano, conviver
 [...]
 Não sei ser útil mesmo sentindo, ser prático, ser quotidiano, nítido,
 Ter um lugar na vida, ter um destino entre os homens,
 Ter uma obra, uma força, uma vontade, uma horta,
 [...]

¹⁴⁴ Maurice Blanchot, “Le Pont de bois” in *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, 1981, p. 190. (tradução de MAR).

¹⁴⁵ Maurice Blanchot, “Le Pont de bois” in *De Kafka à Kafka*, p. 190.

*Meu coração club, sala, plateia, capacho, guichet, portaló,
 Ponte, cancela, excursão, marcha, viagem, leilão, feira, arraial,
 Meu coração postigo,
 Meu coração encomenda,
 Meu coração carta, bagagem, satisfação, entrega,
 Meu coração a margem, o limite, a súmula, o índice,
 [...]
 A Meta invisível todos os pontos onde eu não estou e ao mesmo tempo
 [...]
 Eu, que sinto mais a dor suposta do mar ao bater na praia
 Que a dor real das crianças em quem batem
 [...]
 Eu, o poeta sensacionista, enviado do Acaso
 [...]
 Ah, não estar parado nem a andar,
 Não estar deitado nem de pé,
 Nem acordado nem a dormir,
 Nem aqui nem noutro ponto qualquer,».¹⁴⁶*

44.

À margem da passagem.

a) *Ulysses*. No artigo escrito em colaboração com Luciana Stegagno Picchio, “Les oxymores dialectiques de Fernando Pessoa”,¹⁴⁷ Roman Jakobson detém o olhar no poema “Ulysses” de *Mensagem*. Retraçando, linguisticamente, cada vogal e consoante do poema, decifrando, relevando e revelando praticamente todos os ritmos visuais e sonoros, Jakobson apresenta aquele Ulysses que não veio e que é o Ulysses que vem. No entanto, Jakobson e Luciana Stegagno Picchio ou nada viram ou, vendo, nada relevaram daquilo que agora aqui se desvela sobre a primeira estrofe do poema:

¹⁴⁶ Álvaro de Campos, “A Passagem das Horas” in *Poesia*, versos em passagem pelas pp. 191-215.

¹⁴⁷ Roman Jakobson e Luciana Stegagno Picchio, “Les oxymores dialectiques de Fernando Pessoa” in *Langages*, ano 3, n°12, Paris, Dezembro de 1968, pp. 9-27.

«*ULYSSES*

O mytho é o nada que é tudo
O mesmo sol que abre os céus
É um mytho brilhante e mudo —
O corpo morto de Deus,
*Vivo e desnudo.»*¹⁴⁸

Sobram ‘ee’ e sobram ‘uu’, mas há só seis ‘ss’, dois ‘yy’ e dois ‘ll’ — bastava que faltasse um ‘l’, um ‘s’ ou ‘y’ para não ser possível formar duas vezes a palavra ‘Ulysses’:

O mYtho é o nada qUE é tUdo
O mESmo SoL que abre oS céuS
É um mYtho briLhante e mudo —
O corpo morto de DeuS,
Vivo e deSnudo.

É preciso recordar: Pessoa quis para *Mensagem* a ortografia que lhe deu e não outra — dando-lhe qualquer outra ortografia, tudo se desmancha do nada que é tudo. Por isso, além do título, o não haver o nome de Ulysses em nenhum dos versos das três quintilhas do poema e ele só poder ser (duas vezes) formado, em criptograma, nesta primeira quintilha, não será também um modo de mostrar como Ulysses vem, não vindo? Ulysses, nas outras duas quintilhas, não vem e não está, não existe, — não há, por exemplo, ‘y’. Só por criptograma da primeira quintilha é que Ulysses vem duas vezes, porque vem não vindo, porque existe não sendo palavra ordenada senão em por vir — tal como o evoca a segunda quintilha:

«Este, que aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.
Por não ter vindo foi vindo
*E nos creou.»*¹⁴⁹

¹⁴⁸ Fernando Pessoa, “Ulysses” in *Mensagem*, Lisboa, Parceria Antonio Maria Pereira, 1934, p. 19.

¹⁴⁹ Fernando Pessoa, “Ulysses” in *Mensagem*, p. 19.

Teria escapado o criptograma da palavra ‘Ulysses’ a um traço literário que, por exemplo, para substituir o título inicial de *Mensagem — Portugal* — sobrepõe num manuscrito as duas palavras assinalando a posição de cada vogal e de cada consoante detendo-se nos movimentos que elas fazem entre letras e entre palavras?

As duas vezes que Ulysses *vem* dentro do poema a que dá título dificilmente escapariam ao traço literário de Pessoa que, na primeira quintilha, escreve duas vezes a palavra ‘mytho’ com o ‘y’ de Ulysses.

E há mais na primeira quintilha: sem os únicos dois ‘ll’, os únicos dois ‘bb’ e os dois ‘ii’ não seria possível escrever duas vezes a palavra ‘Lisboa’. Sem o único ‘p’, na palavra ‘corpo’ do quarto verso, não seria possível escrever a palavra ‘Pessoa’. Por fim, só a presença dos três ‘hh’ permite formar também três vezes a palavra ‘Homero’:

«Deve haver, no mais pequeno poema de um poeta, qualquer coisa por onde se note que existiu Homero.

A novidade, em si mesma, nada significa, se não houver nela uma relação com o que a precedeu. Nem, propriamente, há novidade sem que haja essa relação. Sabíamos distinguir o novo do estranho, o que, conhecendo o conhecido, o transforma e varia, e o que aparece de fora, sem conhecimento de coisa nenhuma. Entre os escritores que descendem com novidade da velha estirpe e os que aparecem por novos por pertencer a uma estirpe incógnita há a mesma diferença que há entre o homem que nos dá uma sensação de novidade por frases novas que diz e o que nos dá uma sensação de novidade, por, falando mal nossa língua, nos dizer estropiadamente qualquer frase dela.»¹⁵⁰ (Pessoa).

Na ortografia que lhe é própria na “Ode Marítima” do número 2 de *Orpheu* — com o ‘i’ onde, cerca de vinte anos depois, o traço de *Mensagem* faz regressar o ‘y’ ao marinheiro grego —, Álvaro de Campos afirma a relação entre a novidade e o que a precedeu sem a preceder: *«No velho mar sempre o homérico, ó Ulisses!»*.¹⁵¹

¹⁵⁰ Fernando Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* (edição de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho), Lisboa, Ática, 1966, p. 390.

¹⁵¹ Álvaro de Campos, “Ode Marítima” in *Orpheu*, n.º 2, Lisboa, p. 149. (*sic* em ‘homérico’). Do que sobra da biblioteca particular de Pessoa, constam os dois volumes da edição de 1932 do livro de James Joyce: *Ulysses*.

b) *Autocriptografia.*

AUTOPSICOGRAFIA

O Poeta é um fingidor

FingE tão completamente

Que chega a fingir que é dor

A dor que deveraS Sente.

o e a f n d r n — fernando

t i o o n a n — antonio

e g a n i r u o — nogueira

O P E A S S — PESSOA

Na ortografia em que as três quadras de “Autopsicografia” estão publicadas pela mão de Pessoa no n.º 36 da revista *presença* de Novembro de 1932, só na primeira quadra é possível (e foi aqui possível) encontrar o criptograma com o nome civil e completo do poeta que é um fingidor: Fernando Antonio Nogueira Pessoa — Pessoa e Antonio sem acentos, tal qual consta da sua assinatura depois da supressão do acento circunflexo. Fernando Pessoa está com o nome todo dentro dessa primeira quadra do poema: uma autocriptografia dentro da “Autopsicografia”? Se é acaso, acaso é. Será o acaso à prova dos dezassete raciocínios que, afirma Álvaro de Campos, cada quadra de Pessoa era obrigada a ter por lei? Se a autocriptografia foi intencional: no poema em que o poeta é fingidor, talvez o poeta não pudesse fingir senão o acaso.

O nome civil e completo, em criptograma, numa quadra que tem só dois ‘ss’ — sem eles não haveria ‘Pessoa’. E não há ‘Pessoa’ nas outras duas quadras, pois não há nenhum ‘p’ nelas; nem ‘Fernando’ porque também não há “f”:

«E os que lêem o que escreve,

Na dor lida sentem bem,

Não as duas que ele teve,

Mas só a que eles não têm.

*E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.».*¹⁵²

c) *Ardendo*. Foi já observada a semelhança entre os nomes Fernando Pessoa e Bernardo Soares.¹⁵³ Bernardo tem as consoantes e as vogais ordenadas e dispostas onde estão as vogais e as consoantes de Fernando — Soares tem as seis letras de Pessoa e, no inverter das duas sílabas, *Soares ressoa Pessoa*. De uma forma outra, isto foi já dito por um dizer que o precede. Por dizer ainda, talvez esteja: intencional ou não, a pronúncia varia consoante o som e a cor que dá às vogais cada falante de uma língua, mas isso é só o que afasta a distância bem próxima entre a sílaba ‘bern’ e palavra inglesa ‘burn’ — arder ou, na primeira pessoa do singular do verbo, ardo... *Burn ardo Soares a ser so a dor ardendo* (retirando do *Só* o acento).

Binmarder, anagrama traçado por Bernardim Ribeiro, e *Crisfal* de Cristóvão Falcão estão nos oito capítulos de um livro *por vir* na voz de Thomas Crosse, um potencial heterónimo de língua inglesa. Do livro, terá ficado só o traço fragmentário que indica aquilo que poderiam ter sido os oito capítulos:

«Thomas Crosse: *Some Portuguese Poets*

I have chosen rather lesser known, and unjustly unknown, poets:

1. *The Poetry of the Song-Books.*

2. *Cristóvão Falcão and Bernardim Ribeiro.*

3. *José Anastácio da Cunha.*

4. *Antero de Quental.*

5. *Guerra Junqueiro.*

6. *Cesário Verde.*

7. *Decadents and Pessimists.*

8. *The «Sensationists».*¹⁵⁴

¹⁵² Fernando Pessoa, “Autopsicografia” in *presença*, n.º 36, Coimbra, Novembro de 1932, p. 9.

¹⁵³ v., por exemplo, Richard Zenith, “Soares, Bernardo” in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, p. 815.

¹⁵⁴ Teresa Rita Lopes, *Pessoa por conhecer – textos para um novo mapa*, Lisboa, Estampa, 1990, p. 190.

45.

O fingere e a loucura. Fingir é aqui o fingir que replica ao sentido de *fingere* dado pelo traço literário de Horácio na *Ars Poetica* de *Epistula ad Pisones*. Na língua portuguesa, o sentido indicado por Horácio vai desde formar e representar até modelar, esculpir, criar, compor, imaginar, forjar e, claro, fingir.

A loucura, enquanto ficção e lugar (*topos*) do espaço literário, é aqui apresentada e pensada na perspectiva de uma interrupção do eu pelo outro e do outro pelo eu criando a sensação de que os pensamentos se desajustam das palavras e as palavras dos pensamentos.

46.

Drôle de ménage! “Duas Pessoas”, passo dezanove de *Os passos em volta* de Herberto Helder, é formado por dois monólogos interiores que se sucedem um ao outro. Quer num quer noutro, dá-se a interrupção recíproca do eu pelo outro. A cena passa-se entre o fumo de tabaco que enche o ar de uma casa alugada numa cidade no sul da Europa, «*livros e discos, uma cama, pouco mais*».¹⁵⁵

O que há de diálogo é dito dentro do monólogo interior de cada uma das *duas pessoas* de “Duas Pessoas”.

¹⁵⁵ Herberto Helder, “Duas Pessoas” in *Os passos em volta*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001, p. 156. Para cada uma das vinte e três partes que compõem *Os passos em volta*, em alternativa a ‘conto’ ou ‘poema em prosa’, foi proposto e pensado ‘passo’ no livro: Marco Alexandre Rebelo, *O espaço sem volta – do spleen de Baudelaire aos passos de Herberto Helder*, Lisboa, Vendaval, 2008.

O primeiro monólogo é de um «*homem gasto*», fuma muito, ouve Bach. Regressado do estrangeiro «*transbordado de experiências desordenadas*», «*enjoado de pequenas cidades descobertas à noite*» e «*farto de gentes, costumes, acontecimentos*», o homem traz às vezes uma prostituta para casa e tenta que ela beba meia garrafa de brandy com ele, mas diz ele que ela não saber conversar. Começa o monólogo interior: «*Eu digo: o teu cabelo.*». O monólogo é sobre a vida, as viagens, a música, a solidão, a literatura e tudo isso vai sendo interrompido sem interrupção pelo escutar de Bach e pela leitura de *Hamlet* de Shakespeare. Leitura e pensamentos constantemente interrompidos pelos gestos e palavras que brotam de frases, perguntas e respostas tanto seus como de uma «*jovem prostituta humilhada*»: «*Estas pequenas prostitutas ficam diante de mim desprovidas quase de qualidades humanas.*», diz ele dentro de si, «*homem gasto*». ¹⁵⁶

O segundo monólogo interior é de uma prostituta e começa:

«Este senhor taciturno que me recebe com uma fria gentileza parece ter viajado muito. [...] Ele paga-me bem, este senhor, e por isso venho muitas vezes.» ¹⁵⁷

Prossegue a prostituta descrevendo o homem, numa descrição interrompida por pensamentos, frases e perguntas suas:

«Mas pergunto: será apenas por me pagar bem que volto sempre? [...] Estou farta dos homens, quase nunca tenho prazer em ir para a cama com eles. Porque é tão degradante a insolência dos jovens como a devassidão dos velhos. [...] Os homens imaginam, suponho, que me sinto humilhada na minha profissão e que existem em mim, sempre prontos, um apelo, uma súplica. Mas não. Estou só, apenas isso, e a muita gente já tenho eu ouvido dizer o mesmo. [...] Um momento apodera-se de mim a vertigem da misericórdia: salvá-lo, salvá-lo! Mas eu própria estou cansada, farta das pessoas, os falsos enigmas, as noites em que entro e saio da cama de homens desesperados. Mas este homem perturba-me. Poderia amá-lo, erguê-lo da sua dolorosa confusão, colocá-lo numa dignidade de que, é evidente, perdeu o sentido. [...] Ele é ridículo, ridículo. [...] É um inimigo. [...] Eu poderia fechar os olhos, avançar por esses equívocos terrenos, chegar lá, chegar lá. E esse espírito abria-se, reorganizava-se — o espírito do último homem.» ¹⁵⁸

¹⁵⁶ Herberto Helder, “Duas Pessoas” in *Os passos em volta*, pp. 155-158.

¹⁵⁷ Herberto Helder, “Duas Pessoas” in *Os passos em volta*, p. 160.

¹⁵⁸ Herberto Helder, “Duas Pessoas” in *Os passos em volta*, pp. 160-163.

Os pensamentos, frases e perguntas da prostituta são interrompidos pelas perguntas e frases do homem que ela descreve: «*O teu cabelo*»; «*Queres um cigarro?*», diz ele no monólogo dela.

47.

«*Palavras! Palavras! Palavras!*». “Duas Pessoas”: dois monólogos dentro de um diálogo que é um diálogo dentro de um outro monólogo sobre duas pessoas, cada uma no fingimento secreto da sua loucura — de um lado, uma prostituta que, tal como Zaratustra de Nietzsche evocado por Blanchot em *Le Dernier Homme*,¹⁵⁹ fala do «*espírito do último homem*»; do outro lado, um «*homem gasto*», «*farto de gentes, costumes, acontecimentos*», que reflecte sobre a leitura de:

«Cinco páginas do Hamlet, 2º acto, 2ª cena. A ficção da loucura por parte de Hamlet é dúbia. Polónio por seu lado submete-se às regras do perigosíssimo jogo. Nesta atmosfera nem a ficção da loucura é gratuita, nem a lucidez casual. Mas eis toda a verdade no espaço rápido e fechado. As leis do fingimento são secretas, intraduzíveis. Perfeito. Nelas reside o segredo total. Quarto do castelo de Elsenor. A ficção (ou fingimento) é o único caminho para a verdade? — Que ledes, meu senhor? — Palavras! Palavras! Palavras! — Mas de que se trata, meu senhor? — Entre quem?».¹⁶⁰

48.

Caminho para a verdade? «*A ficção (ou fingimento) é o único caminho para a verdade?*». Caminho para chegar à verdade? Ou o caminho que a verdade percorre, o caminho pisado pela verdade? É secreto, intraduzível, o que a pergunta contém de enigma e é isso que a mantém enquanto pergunta. Pergunta indecifrável que só poderá ser respondida respondendo ao impossível do indecifrável onde ela permanecerá sempre pergunta. Sempre já inconfessado e inconfessável, é também questão indecifrável o fingimento na sua soberania.

¹⁵⁹ Maurice Blanchot, *Le Dernier Homme*, Paris, Gallimard, 1957.

¹⁶⁰ Herberto Helder, “Duas Pessoas” in *Os passos em volta*, p. 158. (*sic* em «*Elsenor*»).

O topos do fingir da loucura. O fingimento da loucura é um *topos* antigo do espaço literário. Por exemplo, ainda que, naquilo que escreve sobre a vida dos Césares, o traço de Suetónio dê por certa a loucura de Calígula e a exemplifique com o facto de o imperador ter confessado o desejo de tornar cônsul o seu cavalo Incitatus, já nesse tempo Plínio concebia a hipótese de uma sátira, fundamentando isso com o facto de, antes de ser imperador, o *jovem Calígula* ter tido a fama de ser um actor e um dramaturgo de talentos naturais. Por efeito do inconfessável em Calígula, a hipótese de sátira proposta por Plínio poderia certamente ser fundamentada por ele mesmo ou por um outro traço romano recorrendo precisamente ao exemplo com que Suetónio fundamenta a sua hipótese contrária: Incitatus, um cavalo-cônsul.

A tese de um Calígula fingidor e de um Suetónio motivado mais por questões políticas que pela verdade tem vindo a ser pensada e defendida dentro e fora do espaço literário.¹⁶¹

A vida daquele César, actor e dramaturgo antes de chegar a imperador, sobe decisivamente ao palco em 1945, na peça *Calígula* de Albert Camus. Embora no primeiro acto da peça seja aberta a possibilidade de ser uma loucura motivada pela impossibilidade do amor, é sobretudo enquanto fingidor de loucura que Calígula parece estar na peça de Camus.

Muitos séculos separam o Calígula real deste outro Calígula do palco. No entanto, muitos historiadores, poetas e dramaturgos foram vivendo e morrendo. Entre todos, por mostrarem dentro dos seus textos a loucura de forma dúbia, intraduzível, indiscernível, inconfessável e secreta, tanto para o louco como para alguns outros personagens que o rodeiam (por consequência, também para os leitores), Cervantes e Shakespeare marcaram a ruptura decisiva que inaugurou a forma como o *topos* tem sido tratado e retratado literariamente (e não só) ao longo da modernidade.¹⁶²

Talvez por isto, ao contrário dos retratos traçados por Suetónio e Plínio, o Calígula fingidor de Camus finge tão completamente que talvez chegue a fingir que é loucura a loucura que deveras tem.

¹⁶¹ v. Anthony A. Barrett, *Caligula: The Corruption of Power*, Yale, 1990. Em 1894, o historiador, político e activista defensor da paz, Ludwig Quidde (1858-1941), publica o panfleto *Caligula. Eine Studie über römischen Cäsarenwahnsinn (Calígula. Um Estudo sobre a Loucura Imperial Romana)* onde, implicitamente, parece estar criada uma relação entre o imperador Calígula da antiga Roma e o kaiser Guilherme II que imperava naquela Berlim do fim do século XIX.

¹⁶² v. Michel Foucault, “«Stultifera navis»” in *L’histoire de la folie à l’âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, pp. 47-50 e “III Représenter – I. Don Quichotte.” in *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1996, pp. 61-64.

Dom Quixote e Cervantes. Fica por pensar a novela dentro da novela da *novela* de Cervantes. Fica por pensar o homem de um lugar da Mancha, e já na casa dos cinquenta anos, que, por amor à leitura das novelas da cavalaria medieval, se vê interrompido dentro de si pelo nascimento de Dom Quixote e do seu cavalo Rocinante replicando ao cavalo Bucéfalo de Alexandre e ao cavalo Babieca de El Cid. Fica por pensar essa interrupção do século XVII por um fidalgo vestido e armado como os cavaleiros dos séculos medievais que, falando de cavaleiros e batalhas de tempos passados, fala com uma voz sempre já de século nenhum. Ficam por pensar as aventuras da loucura dentro da loucura e a loucura de Quixote dentro da outra loucura de Sancho que o acompanha. Fica por pensar a carta de Quixote a Dulcineia. Fica por pensar todo o fingimento e todo o fingimento dentro do fingimento levando a que todas as vilas e lugares de La Mancha passassem a contender entre si por ter Dom Quixote e Sancho Pança como filhos, tal como as sete cidades da antiga Grécia contenderam por Homero. Fica por pensar o traço de Cervantes ao dizer: «*Para mí sola nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir; solos los dos somos para en uno*». ¹⁶³ Fica por pensar a réplica que, a propósito de *Madame Bovary*, Gustave Flaubert dá a esta unidade entre Quixote e Cervantes na pertença de um ao outro. Fica por pensar o fim de *le Très-Haut* onde, entre «*quelque chose de rêve*» e «*c'est de la folie*», o traço de Blanchot faz o enigma brotar na frase: «— *Vivant, vous n'avez été vivant pour personne que pour moi: personne au monde, personne, personne. N'est-ce pas à en mourir?*». ¹⁶⁴ Por pensar fica esse nascer e morrer de ninguém que se faz vida mais vida que a vida, pois fica por pensar todo aquele que é o primeiro *roman* verdadeira e *absolutamente moderno* daquele Miguel de Cervantes que nasceu num dia 29 de Setembro — a data que está no poema “Roman” cujo primeiro verso começa por «*On n'est pas sérieux*» e cujos outros versos, no traço de Rimbaud, falam do coração que doideja através dos *romans* e daquela passante-menina passando na sombra atemorizante de seu pai — menina-passante que, no ridículo de todas as cartas de amor, recebe para ler os sonetos que a fazem rir e que, condescendendo à réplica, a fazem escrever.

¹⁶³ Miguel de Cervantes, “LXXIV. De cómo don Quijote cayó malo, y del testamento que hizo, y su muerte” in *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Espasa, 2004, p. 1154. (*editio princeps*: 1605 e 1615.).

¹⁶⁴ Maurice Blanchot, *le Très-Haut*, Paris, Gallimard, 2003, p. 243. (*editio princeps*: 1948, «*renovada*» em 1975.).

Recontando e repensando Hamlet e Shakespeare. De acordo com os relatos históricos de Suetónio e de outros, Germânico, o pai do Calígula real, morre envenenado a mando do imperador Tibério que tinha medo de ver um outro que não ele no lugar de imperador. De acordo com o traço de Shakespeare, o pai de Hamlet é envenenado a mando do irmão, Claudius, que lhe toma o lugar de rei e o lugar de esposo no palácio de uma cidade do norte da Europa. A intriga ganha corpo quando, tomando a forma de um fantasma, o pai de Hamlet interrompe o curso normal da história e surge perante o filho e perante o fiel amigo do filho, Horatio, revelando a verdade sobre a sua morte.

Começa o fingimento de Hamlet.

No começo, Polonius, pai de Ophelia, acredita na loucura e julga que o delírio tem como motivo o amor que Hamlet sente por sua filha. Mas o próprio Polonius sentirá, pensará e dirá que há método a mais naquela loucura de Hamlet. Um método, um caminho, levando à cena em que a peça *Hamlet* é interrompida pela peça de um outro e que é uma peça representada dentro da peça: é o próprio Hamlet (outro ou um só de Shakespeare?) que escreve a peça *The Mousetrap* e a encena, dirigindo os comediantes que a vêm representar ao palácio de Elsinore, onde Hamlet os recebe com um «*Gentlemen, you are welcome to Elsinore.*».¹⁶⁵ Aos comediantes recebidos nas *paredes de Elsinore*, o encenador Hamlet diz-lhes como — entre eles e as palavras — devem ajustar a palavra à acção e a acção à palavra — assim entregando, talvez, a chave para uma boa representação de *Hamlet*. Pois, de facto, nada parece casual nem gratuito na peça de Shakespeare...

Por exemplo: será casual a escolha do nome Horatio para amigo e parceiro do fingimento de Hamlet? Pense-se nas coisas que há no céu e na terra e que são mais do que julga a filosofia de Horatio — filosofia que, por ser mais romana do que dinamarquesa, leva Horatio a querer beber veneno para poder seguir Hamlet que está em *arrêt de mort après coup* da espada de Laertes embebida de veneno. Diz Horatio, afirmando a predisposição para o suicídio: «*I am more an antique Roman than a Dane. Here's yet some liquor left.*».¹⁶⁶

¹⁶⁵ William Shakespeare, “Acto II, Cena 2” in *Hamlet*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 146. (*editio princeps*: 1604, *first quarto* e 1623, edição *folio*.)

¹⁶⁶ William Shakespeare, “Acto V, Cena 2” in *Hamlet*, p. 252.

Horatio pega na taça de veneno e aproxima a taça da boca, mas Hamlet insiste que Horatio sobreviva para que seja ele, o nobre romano conhecedor da palavra *fingere*, a contar a história do tempo em que algo de podre havia naquele reinado da Dinamarca.

A história em que a peça *The Mousetrap*, o fingimento dentro do fingimento, é o caminho pisado pela verdade para confrontar o culpado da morte do pai de Hamlet.

A história em que Ophelia, uma prudente virgem, toma conhecimento de que o seu amado Hamlet, equivocadamente, matou-lhe o pai, Polonius. E, depois da interrupção na consciência pela consciência do acto do amado Hamlet, aparentemente a prudente virgem fica louca: Ophelia parece ter vertigens e visões e parece que as faz entrever aos outros cantando velhas canções, velhos *romans*.¹⁶⁷

Shakespeare interrompe a sua prosa, ou verso branco, fixando os versos rimados destes *romans* que Ophelia canta ao «*vent mauvais*»¹⁶⁸ e ao «*vento vago*»¹⁶⁹ despedindo-se do mundo antes de se afogar juncada em flores num regato do reino da Dinamarca.

52.

Fantasma branco no longo rio negro. Num *pas au-delà* mais a norte da Europa que o norte da Dinamarca, passa o fantasma que, no deslocamento do traço de Rimbaud, morre sem morte depois de os ventos que descem dos grandes montes da branca e negra Noruega lhe terem falado «*tout bas*»:

«*Voici plus de mille ans que la triste Ophélie
Passe, fantôme blanc, sur le long fleuve noir;
Voici plus de mille ans que sa douce folie
Murmure sa romance à la brise du soir.*»¹⁷⁰

¹⁶⁷ Entenda-se aqui *romans* no sentido medieval da palavra romance ou romança: canção lírica e rimada.

¹⁶⁸ Paul Verlaine, “Chanson d’Automne” (in “Paysages Tristes – V”) in *Poèmes Saturniens*, Paris, Alphonse Lemerre, 1867, p. 58. O ano «1867» está de facto na data da primeira edição, embora isso seja ou equívoco tipográfico ou deslocamento de data — o livro teve edição e distribuição em 1866 — numa outra página da mesma edição, é 1866 que aparece em numeração romana: «*M.DCC.LXVI*».

¹⁶⁹ Fernando Pessoa, “Canção de Outono” in *Poesia 1918-1930*, p. 176. Ainda sem título, a primeira publicação do poema é de 28-1-1922, na revista *Ilustração Portuguesa*. Será republicado, já com título, em Dezembro de 1924, no n.º 3 de *Athena*; o manuscrito do poema tem a data de 15-5-1910 e «*apresenta uma versão próxima da já considerada definitiva pelo autor, aquando da sua publicação*» — nota à edição, pp. 444-445.

¹⁷⁰ Arthur Rimbaud, “Ophélie” in *L’œuvre intégrale manuscrite Vol. 1*, p. 21. O *longo rio negro* de “Ophélie” pode estar na Dinamarca, na Noruega, na Dinamarca e na Noruega ou nem na Dinamarca, nem na Noruega: os ventos, que descem da Noruega, podem já vir descendo enquanto partes do vento polar que desce pela Europa.

53.

Quando o mar e o vento se interrompem. É na boca de Gertrude que Shakespeare fixa a vertigem do morrer na morte de Ophelia. Mãe de Hamlet, viúva do pai de Hamlet e recasada com Claudius, o irmão e assassino do marido anterior, é também Gertrude a dar talvez o melhor sofisma sobre a loucura, com ou sem loucura, do príncipe Hamlet: «*Mad as the sea and wind, when both contend / Which is the mightier: [...]*»¹⁷¹ — louco como o mar e o vento quando lutam entre si para ver qual deles o mais poderoso, o mais forte, o mais soberano.

A loucura, fingida ou real: uma luta, uma interrupção do mar pelo vento e do vento pelo mar, um eu forte a interromper um outro igualmente forte — cada um interrompendo-se para impor a sua soberania, cada um continuamente incapaz de subjugar a soberania do outro.

54.

Delírio. Interrompe-se a história passada entre o jovem príncipe e a virgem que enlouquece num palácio das terras do norte e da neve com uma outra história entretecida no centro da Europa e passada num recanto do inferno onde uma *Virgem Louca* fala de si e do seu *Divino Esposo e Esposo Infernal*, na primeira parte do capítulo “*Délires*” do livro *Une Saison en Enfer*: “*Vierge Folle – L’Époux Infernal*”. É o primeiro e único momento em que o eu, que conduz todos os sete capítulos de *Une Saison en Enfer*, é interrompido por um nós de uma voz vinda de algures: «*Écoutons la confession d’un compagnon d’enfer:*».¹⁷²

Imediatamente, caso único também no espaço literário de *Une Saison en Enfer*, é, não o *je/moi-autre*, mas um outro — a *Virgem Louca* — quem toma a palavra para contar a sua história e a história do *Divino Esposo e Esposo Infernal* que, dentro do monólogo da *Virgem Louca*, «*Ce n’est pas un spectre, ce n’est pas un fantôme*».¹⁷³ Por isso, o *Divino Esposo e Esposo Infernal*, que fala e que age dentro do monólogo que se torna um diálogo de dois monólogos, é um *Divino Esposo e Esposo Infernal* que age e que fala ou em carne e osso ou numa outra forma que haja de não ser nem um espectro nem um fantasma.

¹⁷¹ William Shakespeare, “Acto IV, Cena 1” in *Hamlet*, p. 196.

¹⁷² Arthur Rimbaud, “*Délires I – Vierge Folle*” in *Une Saison en Enfer*, p. 21.

¹⁷³ Arthur Rimbaud, “*Délires I – Vierge Folle*” in *Une Saison en Enfer*, p. 22.

Há quem afirme que tudo fica explicado se este monólogo da primeira parte de “Délires” for lido como uma paródia aos 13 primeiros versículos bíblicos do capítulo 25 do Evangelho de São Mateus, aquele que começa:

«Então o reino dos céus será semelhante a dez virgens que, tomando as suas lâmpadas, saíram ao encontro do esposo.

2 E cinco delas eram prudentes e cinco loucas.

3 As loucas, tomando as suas lâmpadas, não levaram azeite consigo.

4 Mas as prudentes levaram azeite nos seus vasos, com as suas lâmpadas.

*5 E, tardando o esposo, tosquenejaram todas, e adormeceram.».*¹⁷⁴

E há quem leia o mesmo fragmento de “Délires” como um simples relato autobiográfico e biográfico da *vida louca* de Rimbaud e Verlaine em terras de França, Inglaterra e Bélgica.¹⁷⁵ Entre os que assim o lêem, para uns Rimbaud é o Divino-Infernal Esposo e Verlaine a Virgem Louca e todo o enigma literário fica assim revelado; outros vão um pouco mais longe e dizem que Rimbaud e Verlaine são alternadamente um e outra ou uma e outro, mas também assim encontram a explicação de tudo, como se tudo assim pudesse ser explicado num traço que é, por si só, enigma permanente. Como se, *no mais pequeno poema* de Rimbaud, não estivesse sempre qualquer coisa por onde se sinta que houve Homero ou que houve Shakespeare. Do tudo que pudesse ser explicado sobraria sempre pelo menos uma pergunta depois de tudo explicado: *if so, the less Rimbaud he?*

¹⁷⁴ “S. Mateus, 25:1-5” in *A Bíblia Sagrada* (tradução de João Ferreira d’Almeida), Lisboa, 1920, p. 868.

¹⁷⁵ Dar exemplos concretos seria uma forma de legitimação destas leituras dentro da teoria do espaço literário. Mas eles, enquanto exemplos, existem e são talvez demasiado numerosos para poderem ser ignorados.

Quando tudo é permitido. No traço literário de Rimbaud, a Virgem Louca diz: «*Ah! je souffre, je crie. Je souffre vraiment. Tout pourtant m'est permis, chargée du mépris des plus méprisables cœurs.*»¹⁷⁶ — carregada até do desprezo dos mais desprezíveis corações e sofrendo, sofrendo verdadeiramente, afirma que tudo lhe é permitido.

Não é o tudo lhe ser permitido que busca loucamente, de verdade, quem entra no fingimento da loucura?

Ao sofrimento da Virgem Louca, o Divino Esposo e Esposo Infernal replica:

«*Je n'aime pas les femmes. L'amour est à réinventer, on le sait. Elles ne peuvent plus que vouloir une position assurée. La position gagnée, cœur et beauté sont mis de côté: il ne reste que froid dédain, l'aliment du mariage, aujourd'hui.*»¹⁷⁷

Sempre com a palavra, mesmo quando dentro dela fala o esposo, a Virgem Louca prossegue o diálogo dentro do monólogo até ser interrompida por *une voix venue d'ailleurs*¹⁷⁸ que fecha a parte I de “Délires”, dizendo não mais que três palavras pontuadas por uma exclamação:

«*Drôle de ménage!*».¹⁷⁹

Não haverá na Virgem Louca e no Divino Esposo e Esposo Infernal o ressoar de um eco do príncipe Hamlet e da prudente virgem Ophelia de Shakespeare? E não será esta primeira parte de “Délires” um dos espaços literários que está a ser evocado por aquele «*velho gasto*» e aquela «*jovem prostituta humilhada*» de “Duas Pessoas”, do traço literário de Herberto Helder, bem como por aquele Calígula da peça de Camus que, depois de se declarar como um deus, diz que tudo lhe é permitido e que, num dos actos, se veste de Vénus e se diz Vénus?¹⁸⁰

¹⁷⁶ Arthur Rimbaud, “Délires I – Vierge Folle” in *Une Saison en Enfer*, pp. 21-22.

¹⁷⁷ Arthur Rimbaud, “Délires I – Vierge Folle” in *Une Saison en Enfer*, p. 22.

¹⁷⁸ v. Maurice Blanchot, *Une voix venue d'ailleurs*, Paris, Gallimard, 2002.

¹⁷⁹ Arthur Rimbaud, “Délires I – Vierge Folle” in *Une Saison en Enfer*, p. 26.

¹⁸⁰ v. Albert Camus, “Acto III, Cena 1” in *Calígula* (tradução de Raul de Carvalho), Lisboa, Livros do Brasil, 1960, p. 78. (*editio princeps*: *Caligula*, 1945.).

O segundo Delírio. Haverá também um pouco de Shakespeare e *Hamlet* em “Alchimie du Verbe”, a segunda parte de “Délires”?

«À moi. *L’histoire d’une de mes folies.*».¹⁸¹ «À moi», pois é o eu que quer de novo a palavra depois de interrompido sucessivamente por um nós de *une voix venue d’ailleurs* e por um eu da voz da Virgem Louca. Interrompendo a voz que interrompeu a Virgem Louca, o eu retoma a palavra para contar a história de uma das suas loucuras. É já esse eu quem, num eco da morte de Ophelia em *Hamlet*, diz: «*Je disais adieu au monde dans d’espèces de romances.*».¹⁸²

Esse eu de “Alchimie du verbe” cuja prosa vai sendo interrompida pelos versos rimados dos romances que dizem adeus ao mundo e os versos rimados interrompidos pela prosa que diz: «*Aucun des sophismes de la folie, — la folie qu’on enferme, — n’a été oublié par moi: je pourrais le redire tous, je tiens le système.*».¹⁸³

O delírio é ali expresso nos pensamentos que se soltam do caminho das palavras. Os sofismas da loucura que, por interditos os sofismas, é loucura que se interna no hospício, não são sofismas esquecidos por serem reditos dentro da sistematização alquímica do verbo. É nela e para ela que Rimbaud inventa a cor das vogais e regra a forma e o movimento de cada consoante, fazendo assim mais que *ouro fosco* do ferro-velho poético, tal como Shakespeare que replicando velhas histórias medievais, como a *Celestina* e as crônicas nórdicas de Sax, o Gramático, as transformava no recomeço que está em *Romeu e Julieta* e em *Hamlet*.

No aparte do mundo em que Rimbaud, «*Shakespeare enfant!*», está em réplica com Shakespeare ele-mesmo-o-outro, os poemas que vão interrompendo e intervalando a prosa do segundo dos “Délires” — “Alchimie du Verbe” — ressoam como um eco replicando ao monólogo de Hamlet intervalado e interrompido pelos rimados romances de magias e esoterismos que Ophelia cantava dizendo adeus ao mundo.

¹⁸¹ Arthur Rimbaud, “Délires II – Alchimie du Verbe” in *Une Saison en Enfer*, p. 29.

¹⁸² Arthur Rimbaud, “Délires II – Alchimie du Verbe” in *Une Saison en Enfer*, p. 32.

¹⁸³ Arthur Rimbaud, “Délires II – Alchimie du Verbe” in *Une Saison en Enfer*, p. 35.

«*Trocaram-me*». Em carta a Ophélia Queiroz, do dia 15 de Outubro de 1920, o eu de Pessoa diz-se trocado por um outro:

«Tens mais que milhares — tens milhões — de razões para estares zangada, irritada, ofendida comigo. Mas a culpa mal tem sido minha; tem sido daquele Destino que acaba de me condenar o cérebro, não direi definitivamente, mas, pelo menos, a um estado que exige um tratamento cuidado, como não sei se poderei ter.

Tenciono (sem aplicar agora o célebre decreto de 11 de Maio) ir para uma casa de saúde para o mês que vem, para ver se encontro ali um certo tratamento que me permita resistir à onda negra que me está caindo sobre o espírito. Não sei o resultado do tratamento — isto é, não antevejo bem qual possa ser.

Nunca esperes por mim; se te aparecer será de manhã, quando vais para o escritório, no Poço Novo.

Não te preocupes.

*Afinal o que foi? Trocaram-me pelo Álvaro de Campos!».*¹⁸⁴

A carta tem a data do aniversário que Pessoa atribui a Campos e que coincide no dia e no mês com o aniversário de Nietzsche — também ele um dia se sentiu trocado em outro:

«*SILS-MARIA*

*Aqui estive eu, esperando, esperando,
— Por nada, pra além de Bem e Mal,
Ora luz, ora sombra gozando,
Só jogo, só lago, só meio-dia, só tempo sem final.*

*De repente, Amiga, o Um volveu-se Dois —
— E Zaratustra passou por mim depois ...».*¹⁸⁵

¹⁸⁴ Fernando Pessoa, “Carta a Ophélia Queiroz de 15-10-1920” in *Correspondência 1905-1922*, pp. 358-359.

¹⁸⁵ Friedrich Nietzsche, “Sils-Maria” in *Poemas* (tradução de Paulo Quintela), Porto, Galaica, 1960, p. 169.

Entre luz, entre sombra, no só tempo sem final, no só meio-dia, no só jogo e só lago, aparecia, interrompendo o só Nietzsche, um seu mestre — aquele novo Zaratustra, deslocamento do velho persa a quem os antigos gregos chamavam Zoroastro e que foi o inventor (diz Nietzsche) da separação de bem e mal. Por ser o tempo de retraçar o começo, reunindo bem e mal num para além de bem e mal, o Zaratustra de Nietzsche recorda, sem que explicitamente o evoque ou cite, o dito do Velho da Montanha no *tempo dos haxixins* — Hassan-ibn-Sabbah — deslocando-o para a boca da sua sombra: «*Nada é verdadeiro, tudo é permitido.*»¹⁸⁶

Sabe-se o destino biográfico de Nietzsche: últimos dez anos internado no hospício.

Sabe-se o destino. Mas quem, a partir do todo ou dos fragmentos da escrita do seu escrever, pode chegar a compreender o que foi ou não loucura em Nietzsche? Por não se poder saber senão o incerto na aprendizagem do inserto ou não inserto nele, dentro do espaço literário, escapa, escapará sempre a causa da loucura e escapa sempre a loucura em si:

«*talvez a loucura que envolve Nietzsche esteja lá para fazer da palavra de mestria [parole maîtresse] uma palavra sem mestre, uma soberania sem entendimento. Assim o canto de Hölderlin, depois da eclosão demasiado violenta do hino, torna-se, na loucura, canto da inocência das estações [saisons].*»¹⁸⁷ (Blanchot).

A palavra de Nietzsche e o canto de Hölderlin, sempre já em réplica uma com o outro em aparte literário, são também canto da *inocência do devir de une saison...*

58.

A inocência, o amor, os mestres e a outra Lei. Nas cartas a Ophélia Queiroz, sempre que o assunto da experiência literária interrompe o assunto do namoro, o traço literário de Pessoa muda de um tom de inocência infantil para um tom outro — tom da experiência literária — que se pensa a si próprio enquanto tom literário e que, por vezes, se desvia até às proximidades do oculto e do obscuro.

¹⁸⁶ Friedrich Nietzsche, “A Sombra” in *Assim falava Zaratustra* (tradução de Paulo Osório de Castro), Lisboa, Círculo de Leitores, 1996, p. 319. (*editio princeps: Also sprach Zarathustra; ein Buch für Alle und Keinen*, 1883-1885.).

¹⁸⁷ Maurice Blanchot, “La question littéraire – «Il ne saurait être question de bien finir» – Parole de poète et non de maître” in *Le livre à venir*, p. 49. Neste capítulo de *Le livre à venir*, a palavra ‘maître’ é empregada mais no sentido da oposição senhor/escravo do que na de mestre/discípulo, está no entanto marcado no traço de Blanchot o *só jogo* permitido pela soberania do duplo sentido que a palavra ‘maître’ tem na língua francesa.

É nessas interrupções que se entrevê, nas *cartas de amor*, aquilo que pode ser pensado como uma experiência da inocência amorosa que é momento de paragem e de passagem da experiência literária, mas que, enquanto paragem e passagem, é ainda momento da experiência literária. Pode também ser pensado como uma experiência da inocência amorosa que é uma obscura exigência da experiência literária.

Um e outro pensar encontram réplicas nos poemas do *pastor amoroso* — poemas que talvez possam passar a ser escutados no espaço literário enquanto *canções da experiência da inocência* cantadas pela voz literária do mestre Alberto Caeiro que as afirma como intervalo ou interlúdio que separa-reunindo o caminho feito dentro da experiência literária.

Interrompida pela experiência amorosa (ou experiência da inocência amorosa), a experiência literária ganha a inocência de um ver melhor, tal como está espelhado no primeiro poema de *O Pastor Amoroso*:

«I

Quando eu não te tinha

Amava a Natureza como um monge calmo a Cristo...

Agora amo a Natureza

Como um monge calmo à Virgem Maria,

Religiosamente, a meu modo, como dantes,

Mas de outra maneira mais como vida e próxima.

Vejo melhor os rios quando vou contigo

Pelos campos até à beira dos rios;

Sentado a teu lado reparando nas nuvens

Reparo nelas melhor...

Tu não me tiraste a Natureza...

Tu mudaste a Natureza...

Trouxeste-me a Natureza para o pé de mim,

Por tu existires vejo-a melhor, mas a mesma,

Por tu me amares, amo-a do mesmo modo, mas mais,

Por tu me escolheres para te ter e te amar,

Os meus olhos fitaram-na mais demoradamente

Sobre todas as cousas.

*Não me arrependo do que fui outrora
Porque ainda o sou.
Só me arrependo de outrora não te ter amado.*

6-7-1914»¹⁸⁸ (Caeiro).

O mesmo mas mais, o mesmo mas diferente, o mesmo mas único — ver demoradamente na atenção da demora de amor demorado a demorar amor.

Alberto Caeiro nasce em 1889 e morre em 1915. *Entre uma e outra cousa*, é dele o dia 6-7-1914 que data o poema de um tempo seis anos anterior ao namoro de Pessoa e Ophélia. Mas, por coincidência, acaso ou traço intencional, a data do primeiro poema de *O Pastor Amoroso* tem o 6 das seis letras de Pessoa e tem o 7 das sete letras de Ophélia — as sete letras com que Pessoa um dia compôs um acróstico de tom propositadamente infantil que teve resposta em acróstico por Ophélia onde estão as seis letras de Pessoa (seis letras: Caeiro, Campos, Soares, Search, Crosse e... Hamlet).

Nas *cartas de amor* escritas pelo traço de Pessoa, o momento mais marcante da interrupção de um tom infantil de inocência amorosa por um tom em que a experiência literária reflecte sobre si própria, aproximando-se do oculto e do obscuro, é talvez aquele momento em que, na carta a Ophélia Queiroz datada do dia 29 de Novembro de 1920, o interromper se fez ruptura do próprio namoro por soberania do subordinar-se à obediência de uma outra lei:

*«O meu destino pertence a outra Lei, de cuja existência a Ophelinha nem sabe, e está subordinado cada vez mais à obediência a Mestres que não permitem nem perdoam. Não é necessário que compreenda isto.»*¹⁸⁹

Não é necessário e talvez nem seja possível compreender isto — porque podem ser *secretas, intraduzíveis as leis do fingimento* —, mas é possível e talvez necessário aproximar e relacionar a passagem disruptiva do traço literário de Pessoa com a palavra literária e teórica de Blanchot, que parece replicar ao enigma de a experiência amorosa ter sido interrompida por força da *obediência a Mestres que não permitem nem perdoam*:

¹⁸⁸ Alberto Caeiro, “I” in *O Pastor Amoroso* in *Poesia*, p. 91.

¹⁸⁹ Fernando Pessoa, “Carta a Ophélia Queiroz de 29-11-1920” in *Correspondência 1905-1922*, p. 361. No que toca à troca de correspondência (atendendo ao que dela chegou a publicação), a ruptura entre Pessoa e Ophélia terá durado praticamente dez anos, havendo depois disso reencontro e recomeço daquele namoro epistolar interrompido em 1920.

«O essencial no entanto permanece obscuro. A obscuridade aqui encaminha-nos para uma região onde as regras nos abandonam, onde a moral se cala, onde não há mais direito nem dever, onde a boa ou a má consciência não trazem nem consolo nem remorso. Em todo o tempo reconheceu-se implicitamente àqueles que têm algo a ver com a estranheza da palavra literária um estatuto ambíguo, um certo jogo em relação às leis comuns, como que para deixar o lugar livre, através desse jogo, a outras leis mais difíceis e mais incertas. Isto não quer dizer que aqueles que escrevem tenham o direito de escapar às consequências. Quem matou por paixão não pode alterar a paixão invocando-a como desculpa. Quem se confronta [se heurte], ao escrever, com uma verdade que o acto de escrever não poderia respeitar, é talvez irresponsável, mas deve, por maioria de razão, responder por essa irresponsabilidade; ele deve responder por ela sem a pôr em causa, sem a trair, isso é algo de secreto mesmo frente-a-frente consigo mesmo: a inocência que o preserva não é dele; ela é aquela do lugar que ele ocupa e que ele ocupa falivelmente, e com o qual ele não coincide.»¹⁹⁰

59.

A verdade da loucura e da dor. Num fingidor, que com a palavra literária expande o espaço literário, a verdade da loucura terá de ser algo semelhante ou mesmo totalmente idêntico à verdade da dor que um (semi-)outro, interrompendo Pessoa, fixa num fragmento para *Livro do Desassossego*:

«O que é verdade é que a nossa dor só é séria e grave quando a fingimos tal. Se formos naturais, ela passará assim como veio, esbater-se-á assim como cresceu. [...] Ver-me liberta-me de mim. Quase sorrio, não porque me compreenda, mas porque, tendo-me tornado outro, me deixei de poder compreender.»¹⁹¹ (Pessoa/Soares).

¹⁹⁰ Maurice Blanchot, “La question littéraire – «Il ne saurait être question de bien finir» – L’obscure exigence”, *Le livre à venir*, p. 42.

¹⁹¹ Fernando Pessoa / Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, p. 378.

«*Não me custa admitir que eu seja louco...*». É na inocência de quem se torna outro e se liberta de si e, por isso, se liberta das leis e dos mestres, que o traço literário de Pessoa não deixa de responder a tudo, mesmo às questões psiquiátricas e biográficas — leia-se o rascunho de uma carta a Adolfo Casais Monteiro:

«Hoje já não tenho personalidade: quanto em mim haja de humano, eu o dividi entre os autores vários de cuja obra tenho sido o executor. Sou hoje o ponto de reunião de uma pequena humanidade só minha. [...]

*Não nego porém — favoreço, até — a explicação psiquiátrica, mas deve compreender-se que toda a actividade superior do espírito, porque é anormal, é igualmente susceptível de interpretação psiquiátrica. Não me custa admitir que eu seja louco, mas exijo que se compreenda que não sou louco diferentemente de Shakespeare, qualquer que seja o valor relativo dos produtos do lado são da nossa loucura.»*¹⁹²

Portanto, uma loucura, *medida por medida*, igual à do poeta-dramaturgo inglês. Talvez também por isso as palavras da carta de 20 de Janeiro de 1935 ao mesmo Casais Monteiro: «*O que sou essencialmente — por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja — é dramaturgo.*».¹⁹³ Mas mais que isso: uma loucura que, não se fechando à interpretação psiquiátrica tida como inevitável em quem faz obra do buscar da obra, exige ser compreendida dentro do espaço literário e pelo espaço literário onde a loucura é sempre já fingimento da loucura enquanto loucura do fingimento.

¹⁹² Fernando Pessoa, “Rascunho de carta a Adolfo Casais Monteiro” in *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, p. 101.

¹⁹³ Fernando Pessoa, “Carta a Adolfo Casais Monteiro de 20-1-1935” in *Correspondência 1923-1935*, p. 349.

The Mousetrap. Talvez tenha sido o dramaturgo Pessoa que, na carta de 13 de Janeiro de 1935, a carta da génese dos heterónimos, interrompe Pessoa conversador, ou se calhar é este que interrompe o dramaturgo com aqueles parênteses que parecem um aparte teatral:

«(Interrompo. Não estou doido nem bêbado. Estou, porém, escrevendo directamente, tão depressa quanto a máquina mo permite, e vou-me servindo das expressões que me ocorrem, sem olhar a que literatura haja nelas. Suponha — e fará bem em supor, porque é verdade — que estou simplesmente falando consigo).».¹⁹⁴

Pensando diferente: talvez este e os outros parênteses sejam a carta e o que está fora da carta, fora dos parênteses, é que é o aparte teatral. Quem o poderá saber? O que talvez se possa saber, pensar, ou sentir é que todas estas cartas a Adolfo Casais Monteiro não deixam de se parecer a uma grande encenação dramática, pois há nelas mais de *duas pessoas*, mais de dois Pessosas, mais talvez do que milhões, mais do que toda uma humanidade dentro delas. Particularmente, a carta de 13 de Janeiro de 1935 parece uma encenação a interromper a carta e vice-versa — a carta dentro da carta cheia de possíveis réplicas: aquele mestre Caeiro, pastor dos rios, lagos e regatos da montanha que surge como o um que se volve dois, aqueles heterónimos que surgem em dia triunfal como quem dá cor às vogais ou quem do ferro-velho traz material para a sua alquimia que vai disciplinando a desordem criativa... e aquele dizer que, nas mulheres, o delírio dá-lhes para o histerismo, semelhante ao histerismo daquela Virgem Louca que sofria e gritava por falta de posição estável, mas que nele, como é homem, «a histeria assume principalmente aspectos mentais; assim tudo acaba em silêncio e poesia».¹⁹⁵

Por fim, *a conversa* do ocultismo onde o traço de Pessoa destaca o caminho alquímico para o oculto e que é «o mais difícil e o mais perfeito de todos, porque envolve uma transmutação da própria personalidade que a prepara».¹⁹⁶

¹⁹⁴ Fernando Pessoa, “Carta a Adolfo Casais Monteiro de 13-1-1935” in *Correspondência 1923-1935*, p. 339.

¹⁹⁵ Fernando Pessoa, “Carta a Adolfo Casais Monteiro de 13-1-1935” in *Correspondência 1923-1935*, p. 341.

¹⁹⁶ Fernando Pessoa, “Carta a Adolfo Casais Monteiro de 13-1-1935” in *Correspondência 1923-1935*, p. 347.

Nas ditas “Lettres du Voyant” de 13 e 15 de Maio de 1871, o traço teórico de Rimbaud afirma que o poeta se faz poeta através de um desregramento racional de todos os sentidos e que é falso dizer eu penso, deve dizer-se *pensam-me* porque o *eu é um outro* e isso — *doutrina preconcebida e programática* — será traçado na prática da Alquimia do Verbo:

«Je rêvais croisades, voyages de découvertes dont on n'a pas de relations, républiques sans histoires, guerres de religion étouffées, révolutions de mœurs, déplacements de races et de continents: je croyais à tous les enchantements.

J'inventai la couleur des voyelles! — A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. — Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction. [...]

Puis j'expliquai mes sophismes magiques avec l'hallucination des mots!

*Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit. J'étais oisif, en proie à une lourde fièvre: j'enviais la félicité des bêtes, — les chenilles, qui représentent l'innocence des limbes, les taupes, le sommeil de la virginité!».*¹⁹⁷

*O sono da virgindade «[n]o latim virgem do sonhar.»*¹⁹⁸ — o ocultismo em Pessoa não será também uma aproximação à alquimia do verbo que segue *«as leis secretas e intraduzíveis do fingimento»* tal como são enunciadas no passo “Duas Pessoas” de Herberto Helder? Algo haverá dessa aproximação e, por isso, as experiências alquímicas dentro do espaço literário realizadas por Rimbaud e por Pessoa foram já aproximadas decisivamente pelo traço literário e teórico de Yvette K. Centeno no livro *Fernando Pessoa: magia e fantasia*:

*«A alquimia de Pessoa é, como a de Rimbaud, a alquimia do Verbo. O seu “eu” é, do mesmo modo, “outro”, e mais ainda, “todos os outros”. O seu caminho é o da busca da multiplicação desvairada, o do rebentamento, (como o da quilha do Bateau Ivre), o da dissolução no mar, na vertigem do abismo do inconsciente. Inconsciente que é preciso ordenar pela palavra.».*¹⁹⁹

¹⁹⁷ Arthur Rimbaud, “Délires II – Alchimie du Verbe” in *Une Saison en Enfer*, pp. 29-31.

¹⁹⁸ Fernando Pessoa, “Quando se está cansado e apraz ser outro” (15-9-1934) in *Poesia 1931-1935 e não datada*, p. 343.

¹⁹⁹ Yvette K. Centeno, “Filosofia Hermética (II) – notas para uma regra de vida” in *Fernando Pessoa: magia e fantasia*, Lisboa, Asa, 2004, p. 128.

Tal como na *Epistula ad Pisones* de Horácio e tal como nas ditas “Lettres du Voyant” de Rimbaud, nas palavras de Pessoa a Casais Monteiro da carta de 13 de Janeiro de 1935 — a carta onde o inconsciente é sempre já ordenado pela palavra: «*Não estou doido nem bêbado [...] Suponha [...] que estou simplesmente falando consigo*» — parece haver o fingir, representar, esculpir, imaginar, criar pensamento sobre a Arte Poética no criar, imaginar, esculpir, representar, fingir de uma carta.

62.

Correspondances. Respondendo o escrever de todos eles ao inconfessável da ficção (fingimento) da loucura de Hamlet, “Duas Pessoas” de Herberto Helder, as cartas de Pessoa, “Ophélie” e “Délires” de Rimbaud respondem-se e correspondem-se todos entre si: ficcionando a loucura, fazem da loucura o caminho onde caminha a verdade secreta e intraduzível do entretecer do verdadeiro espaço literário, em que através do fingimento poético uns — poetas e *topoi* — se estão constantemente a tornar-se outros e a interromperem-se uns aos outros em aparte do mundo.

Dentro do espaço literário, espaço do fingimento, mesmo que se saiba o que verdadeiramente se finge, nunca se chega a saber quem finge loucura e quem se finge louco.

É falso dizer eu finjo, deve dizer-se: fingem-me, porque eu é sempre um outro.

«Com muita razão...». O pensar-escrever de Pessoa sobre o *topos* do fingimento da loucura é um pensar-escrever que encontra réplica e contra-assinatura, em 1924, no traço literário de Raul Real:

«Com muita razão escreveu Fernando Pessoa: “...é a loucura que dirige o mundo. Loucos são os heróis, loucos os santos, loucos os génios, sem os quais a humanidade é uma mera espécie animal, cadáveres adiados que procriam.” É assim mesmo! Na loucura, qualquer que ela seja, sobretudo no seu período agudo, exprime-se admiravelmente toda a vida convulsiva do Universo e do Infinito. Não é o Universo uma viva reunião caótica e ao mesmo tempo sistemática (com uma razão lógica interior) de uma infinidade de aspectos convulsivos em Vertigem? Não há nele força, espasmos, delírios, prazeres, dores, luxúria, ânsia, poder, luz, trevas, humilhações, orgulho, vida e morte? E tudo isso, todos esses fantasmas da Vida, não surgem em grandeza colossal através do Mundo inteiro? e não surgem ainda labirinticamente, espasmodicamente emaranhados uns através dos outros, formando um mundo autêntico de Vertigem Pura? Por que não vêdes assim em tudo uma loucura universal?... Cada impressão, por mais aparentemente insignificante que seja, é um mundo infinito de cousas indefiníveis em delírio e caos. E todas as impressões com pensamentos, com emoções, com toda a vida, se misturam, se confundem, se separam, se digladiam, se harmonizam, tudo labirinticamente e delirantemente através de uma incerteza essencial por isso que são indefinivelmente tudo e nada, por isso que é incerta, indecisa a sua natureza própria, que se escapa à mínima análise, que quanto mais a profunda, mais indeterminável, mais vertígica a encontra.»²⁰⁰

²⁰⁰ Raul Leal, “A loucura universal” in *Athena*, vol. I, p. 47. v. Friedrich Nietzsche, “§14 Bedeutung des Wahnsinns in der Geschichte der Moralität” (“§14 O sentido da loucura na história da moralidade”) in *Morgenröthe*, Leipzig, Verlag von E. W. Fritsch, 1887, p. 13. (*editio princeps*: 1881.). É com o fragmento 14 do livro *Morgenröthe* que começa o pensar e o replicar que estão no traçar e no assinar de “Typographie” por Philippe Lacoue-Labarthe in Sylviane Agacinski, Jacques Derrida, Sarah Kofman, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, e Bernard Pautrat, *Mimesis des articulations*, Paris, Flammarion, 1975, pp. 165-270.

Hamlet revisited. Quem de facto é o mais louco ou os mais loucos ou o único verdadeiro louco da peça *Hamlet*? Talvez tenha sido o próprio Shakespeare o primeiro a determiná-lo. Ou se calhar há nisto só uma forma de ver aquilo que, como todo o espaço do traço literário, não pára de mudar de forma diante do olhar. Mas, como nada parece casual na construção formal e material de *Hamlet*, lembre-se aquele momento em que Hamlet dialoga com um coveiro sem que o coveiro saiba que é o próprio Hamlet quem com ele dialoga. Depois de o coveiro ter dito que Hamlet tinha sido mandado para Inglaterra, Hamlet pergunta-lhe: «*why was he sent into England?*».

Responde o coveiro: «*Why, because 'a was mad. He shall recover his wits there; or, if he do not, it's no great matter there.*»

E Hamlet replica: «*Why?*».

Diz o Coveiro: «*'Twill not be seen in him there; there the men are as mad as he.*».²⁰¹

Hamlet ou haveria de recuperar da loucura em Inglaterra ou isso não teria importância nem ninguém iria reparar: naquele país, o país de Shakespeare, todos os homens são tão loucos quanto Hamlet com a diferença que talvez não houvesse na loucura desses loucos o fingimento que talvez haja na loucura do louco Hamlet.

Mas há ainda uma outra fala que talvez precise melhor o verdadeiro louco, se louco for aquele em que as palavras são desprovidas de pensamento — é a fala que pertence ao Rei Claudius: «*My words fly up, my thoughts remain below. Words without thoughts never to heaven go.*».²⁰²

²⁰¹ William Shakespeare, “Acto V, Cena 1” in *Hamlet*, p. 230.

²⁰² William Shakespeare, “Acto III, Cena 4” in *Hamlet*, p. 186.

65.

O mar, tabuleiro velho do jogo de xadrez. A 31 de Maio de 1916, no Mar da Jutlândia onde a Dinamarca e a Noruega se juntam e se afastam, defrontam-se as frotas de dois reis e reinos europeus. De um lado, a coroa britânica de Jorge V. Do outro lado, o império germânico do kaiser Guilherme II. O dia seguinte afirma, confirma e decide a maior batalha naval da história da Primeira Guerra Mundial — maior nos meios militares envolvidos, maior na destruição material e maior no número de perdas humanas.

O desfecho dos dois dias de batalha, e da batalha de dois dias, é na altura incerto: embora tenha sofrido quase o triplo de baixas humanas, a coroa britânica não deixa de reclamar também vitória; já as notícias veiculadas por fontes neutras, que rapidamente se espalham graças ao telégrafo, dão conta de uma grande derrota para ambos os reis e reinos em confronto.

No dia 1 de Junho de 1916, sob título geral «*A Grande Guerra*» e subtítulo «*Os expedicionários portugueses*», a manchete do jornal *A Capital* relata «*os combates do Rovuma*» em que «*os expedicionários portugueses batem gloriosamente as forças alemãs obrigando-as a retirar.*».²⁰³

Só no dia 3 de Junho de 1916, a batalha do Mar da Jutlândia é notícia de manchete, sob o título: «*A grande batalha naval do Skager Rak*». O texto da notícia é ilustrado por um mapa da região que vem acompanhado da legenda: «*O teatro dos combates navais de 31 de Maio e 1 de Junho no Mar do Norte*».²⁰⁴

²⁰³ “A Grande Guerra – Os expedicionários portugueses” in *A Capital — Diário Republicano da Noite*, n.º 2081, 1-6-1916, p. 1.

²⁰⁴ “A grande batalha naval do Skager Rak” in *A Capital — Diário Republicano da Noite*, n.º 2083, 3-6-1916, p. 1. (Embora seja Skagerrak a grafia corrente e mais usual para nomear o estreito marítimo entre a Noruega e a Dinamarca, prefere-se a grafia Skager Rak tal como está nas páginas do jornal citado).

Portugal havia sido o destinatário da declaração de guerra que chegou da Alemanha a 9 de Março de 1916. A partir do dia 28 de Março, todas as publicações periódicas e não periódicas passaram a estar obrigadas à censura prévia enquanto a situação de guerra durasse. Certamente também por isso, tal como o relato dos combates do Rovuma, o relato da «*grande batalha naval do Skager Rak*» é um relato *nem* objectivo *nem* distanciado: no diário republicano *A Capital*, os alemães são «*o inimigo*», os ingleses são «*a nossa artilharia*». E toda a atenção é deslocada e desviada para as perdas alemãs e para «*o desastre germânico*» durante a batalha terminada a 1 de Junho de 1916 — a data precisa de três poemas que Fernando Pessoa atribui ao traço literário e à assinatura literária de Ricardo Reis: “Os Jogadores de Xadrez”, “Felizes, cujos corpos sob as árvores” e “Prefiro rosas, meu amor, à pátria”.

Destes três poemas datados de 1 de Junho de 1916, “Os Jogadores de Xadrez” é o único a conter a palavra ‘guerra’, que aparece por três vezes nos cento e cinco versos das catorze estrofes da ode — segundo verso, primeira estrofe; quinto verso, oitava estrofe; nono verso, décima quarta estrofe:

«OS JOGADORES DE XADREZ

*Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia
Tinha não sei qual guerra,
Quando a invasão ardia na Cidade
E as mulheres gritavam,
Dois jogadores de xadrez jogavam
O seu jogo contínuo.*

*À sombra de ampla árvore fitavam
O tabuleiro antigo,
E, ao lado de cada um, esperando os seus
Momentos mais folgados,
Quando havia movido a pedra, e agora
Esperava o adversário,
Um púcaro com vinho refrescava
A sua sóbria sede.*

*Ardiam casas, saqueadas eram
As arcas e as paredes,
Violadas, as mulheres eram postas
Contra os muros caídos,
Trespasadas de lanças, as crianças
Eram sangue nas ruas...
Mas onde estavam, perto da cidade,
E longe do seu ruído,
Os jogadores de xadrez jogavam
O jogo do xadrez.*

*Inda que nas mensagens do ermo vento
Lhes viessem os gritos,
E, ao reflectir, soubessem desde a alma
Que por certo as mulheres
E as tenras filhas violadas eram
Nessa distância próxima,
Inda que, no momento que o pensavam,
Uma sombra ligeira
Lhes passasse na frente alheada e vaga,
Breve seus olhos calmos
Volviam sua atenta confiança
Ao tabuleiro velho.*

*Quando o rei de marfim está em perigo,
Que importa a carne e o osso
Das irmãs e das mães e das crianças?*

*Quando a torre não cobre
A retirada da rainha branca,
O saque pouco importa.
E quando a mão confiada leva o xeque
Ao rei do adversário,
Pouco pesa na alma que lá longe
Estejam morrendo filhos.*

*Mesmo que, de repente, sobre o muro
Surja a sanhuda face
Dum guerreiro invasor, e breve deva
Em sangue ali cair
O jogador solene de xadrez,
O momento antes desse
(É ainda dado ao cálculo dum lance
Pra a efeito horas depois)
É ainda entregue ao jogo predilecto
Dos grandes indif'rentes.*

*Caíam cidades, sofram povos, cesse
A liberdade e a vida,
Os haveres tranquilos e avitos
Ardem e que se arranquem,
Mas quando a guerra os jogos interrompa,
Esteja o rei sem xeque,
E o de marfim peão mais avançado
Pronto a comprar a torre.*

*Meus irmãos em amarmos Epicuro
E o entendermos mais
De acordo com nós-próprios que com ele,
Aprendamos na história
Dos calmos jogadores de xadrez
Como passar a vida.*

*Tudo o que é sério pouco nos importe,
O grave pouco pese,
O natural impulso dos instintos
Que ceda ao inútil gozo
(Sob a sombra tranquila do arvoredos)
De jogar um bom jogo.*

*O que levamos desta vida inútil
Tanto vale se é
A glória; a fama, o amor, a ciência, a vida,
Como se fosse apenas
A memória de um jogo bem jogado
E uma partida ganha
A um jogador melhor.*

*A glória pesa como um fardo rico,
A fama como a febre,
O amor cansa, porque é a sério e busca,
A ciência nunca encontra,
E a vida passa e dói porque o conhece...*

*O jogo do xadrez
Prende a alma toda, mas, perdido, pouco
Pesa, pois não é nada.*

*Ah! sob as sombras que sem querer nos amam,
Com um púcaro de vinho
Ao lado, e atentos só à inútil faina
Do jogo do xadrez,
Mesmo que o jogo seja apenas sonho
E não haja parceiro,
Imitemos os persas desta história,
E, enquanto lá por fora,
Ou perto ou longe, a guerra e a pátria e a vida
Chamam por nós, deixemos
Que em vão nos chamem, cada um de nós
Sob as sombras amigas
Sonhando, ele os parceiros, e o xadrez
A sua indiferença.*

*1-6-1916».*²⁰⁵

²⁰⁵ Ricardo Reis, “Os Jogadores de Xadrez” in *Poesia* (edição de Manuela Parreira da Silva), Lisboa, Assírio & Alvim, 2000, pp. 59-63. São assumidas no poema as variantes que o traço literário de Pessoa deixou entre parênteses e que constam das notas de rodapé da edição citada. Já a disposição de catorze estrofes é a da primeira edição: Ricardo Reis, *Odes in Obras Completas de Fernando Pessoa*, Lisboa, Ática, 1946.

O xadrez, os persas e as rosas. Publicado em 1822, o volume LXXIV dos cem volumes da colecção *The British Poets* é dedicado ao filólogo e poeta William Jones. O livro começa com uma introdução biográfica que refere o conhecimento da língua portuguesa e o interesse que nela tinha (Camões é citado nos seus poemas) a par com outras línguas em que, além do inglês, era fluente: latim, grego, francês, italiano, alemão, hebraico, árabe, turco, sânscrito e persa.

Nasce em Londres, a 28 de Setembro de 1746, morre em Calcutá a 27 de Abril de 1794.

Três dos poemas presentes no livro são: “Caissa or the Game of Chess”, “Persian Song of Hafiz” e “Song from the Persian”. Os dois últimos são adaptações de poemas persas para a língua inglesa; o primeiro, com a data de 1763, é uma criação do traço literário de William Jones:

«Será desnecessário, espero, desculpar-me pela Pastoral e pelo poema sobre o Xadrez, que foram feitos tão cedo quanto a idade de dezasseis ou dezassete anos, e salvos do fogo, por preferência a muitos outros, porque eles pareciam mais correctamente versificados que os restantes.

*Não deverá pressupor-se, do meu zelo pela literatura da Ásia, que tenciono colocá-la em competição com as belas produções dos gregos e romanos; pois estou convicto de que, quais forem as mudanças nas nossas opiniões, regressamos sempre aos escritos dos antigos, enquanto padrão do verdadeiro gosto.»*²⁰⁶

O poema “Caissa or The Game of Chess” é apresentado por William Jones como uma réplica a “Schaccia Ludus”, poema do poeta latino Vida que foi traduzido para o italiano por Marino. A história de Caissa (a deusa do xadrez) é «escrita na imitação de Ovídio» e «a invenção do Xadrez é poeticamente atribuída a Marte, apesar de ser certo que o jogo foi trazido originalmente da Índia.»²⁰⁷

Formado por uma estrofe única de trezentos e trinta versos, o poema começa:

²⁰⁶ William Jones, “Preface (1772)” in *Poems*, Londres, Whittingham, 1822, p. 25. (tradução de MAR).

²⁰⁷ William Jones, “Caissa or The Game of Chess – Advertisement” in *Poems*, p. 44.

«CAISSA OR THE GAME OF CHESS

*Of armies on the chequer'd field array'd,
And guiltless war in pleasing form display'd;
When two bold kings contend with vain alarms,
In ivory this, and that in ebon arms;
Sing, sportive maids, that haunt the sacred hill
Of Pindus, and the fam'd Pierian rill.
Thou, joy of all below, and all above,
Mild Venus, queen of laughter, queen of love;
Leave thy bright island, where on many a rose
And many a pink thy blooming train repose:
Assist me, goddess! since a lovely pair
Command my song, like thee divinely fair.»²⁰⁸*

São da primeira quadra os versos que importa destacar das seis quadras que formam “A Song, from the Persian”:

*«Sweet as the rose that scents the gale,
Bright as the lily of the vale,
Yet with a heart like summer hail,
Marring each beauty thou bearest.»²⁰⁹*

E de “Persian Song of Hafiz”, releva-se a quinta das nove estrofes:

*«(...) Speak not of fate: — ah! Change the theme,
And talk of odours, talk of wine,
Talk of the flowers that round us bloom: —
'This all a cloud, 'this all a dream:
To love and joy thy thoughts confine,
Nor hope to pierce the sacred gloom.»²¹⁰*

²⁰⁸ William Jones, “Caissa or The Game of Chess” in *Poems*, p. 45.

²⁰⁹ William Jones, “A Song, from the Persian” in *Poems*, p. 267.

²¹⁰ William Jones, “Persian Song of Hafiz” in *Poems*, p. 265.

As rosas, o xadrez, os persas e tudo o resto dos três poemas de 1 de Junho de 1916 com a assinatura de Ricardo Reis: réplica ao filólogo e poeta William Jones que, tal como Reis, regressava *sempre aos antigos gregos e romanos como padrão do verdadeiro gosto?* Reminiscências em Pessoa de uma leitura de *outrora?* Ou apenas coincidência de *topoi* literários?

67.

«*um poeta de guerra?*». Datado de «*Bochum, Novembro de 1971*» e publicado no ano seguinte em separata da revista *Ocidente*, o artigo de Georg Rudolf Lind titulado “Fernando Pessoa perante a Primeira Guerra Mundial” começa com dois parágrafos de quatro perguntas e uma resposta:

«Fernando Pessoa — um poeta de guerra? Seria possível preencher todo um ensaio com um tema que tão pouco condiz com a nossa imagem habitual deste poeta? Não estava Portugal, e Pessoa com ele, bastante afastado das frentes de combate da primeira guerra mundial, mesmo depois de o país ter entrado, em Agosto de 1916, activamente neste conflito? Como é que o poeta, morando na pacífica Lisboa, se teria inspirado em motivos bélicos, não conhecendo mais sobre a guerra do que aquilo que os jornais relatavam?»

*E, no entanto, cá estão os factos: de 1915 até 1917 Pessoa escreveu oito poesias, cuja temática está relacionada com a Grande Guerra e que nos permitem a nós definir com toda a clareza desejável a sua posição perante a Primeira Guerra Mundial em especial e perante o fenómeno da guerra na generalidade.»*²¹¹

É «*Agosto de 1916*» um lapso de Lind? Ou para ele não contam como participação activa de Portugal, por exemplo, «*os combates do Rovuma*», em Maio de 1916? Não é lapso: não obstante as expedições anteriores, só no dia 7 de Agosto de 1916 o parlamento português decreta a participação oficial de Portugal, ao aceitar o convite à guerra feito formalmente a 15 de Junho pelo governo britânico.

²¹¹ Georg Rudolf Lind, “Fernando Pessoa perante a Primeira Guerra Mundial” in *Ocidente*, n.º 82 (Separata), Lisboa, 1972, p. 11.

No artigo de Lind, as «oito poesias, cuja temática está relacionada com a Grande Guerra», que «de 1915 até 1917 Pessoa escreveu», são: os poemas ingleses “Now are no Janus’ temple-doors” e “Salute to the Sun’s entry into Aries”; “Ode Marcial” de Álvaro de Campos; “A guerra aflige com os seus esquadrões o mundo” de Alberto Caeiro; “O Menino da Sua Mãe” e “Tomámos a vila depois de um intenso bombardeamento” de Pessoa ortónimo; e dois poemas de Ricardo Reis — “Os Jogadores de Xadrez” e “Felizes, cujos corpos sob as árvores”.

A data de 7 de Janeiro de 1915, que está em “Now are no Janus’ temple-doors”, é entendida por Lind como o primeiro dia em que Pessoa escreve um poema sobre a Primeira Guerra Mundial. Por ver nela a mais antiga entre «as oito poesias cuja temática está relacionada com a Grande Guerra», é precisamente pela ode inglesa que Lind começa o comentário aos oito poemas:

*«O que impressiona nesta primeira ode é a atitude distanciada que o poeta assume perante a guerra. Ele coloca-se por assim dizer numa colina, na posição de espectador longínquo que observa o fenómeno da guerra de uma maneira clássica. Surpreende-nos o número de alusões às guerras da antiguidade: ao templo de Janus, o Deus das duas faces, cujo templo os romanos costumavam abrir em tempos de guerra, a Marte, o Deus da guerra, aos oráculos que perturbavam, com as suas respostas ambíguas, os conselhos dos chefes políticos. Todas estas alusões a deuses e oráculos poderiam muito bem aparecer nas odes de Ricardo Reis, mas aqui têm apenas uma finalidade: demonstrar que a guerra de 14 nada tem de comum com uma guerra sagrada dos tempos antigos, pelo contrário, uma guerra sem deuses nem justificação religiosa.»*²¹²

A “Ode Marcial” de Álvaro de Campos é, no ver de Lind, o *prolongamento* em português a “Now are no Janus’ temple-doors”: *«figura, sem data, na Obra Completa, e que foi escrita, a meu ver, no mesmo ano de 1915, sendo por assim dizer um prolongamento da ode inglesa em língua portuguesa, embora com as características do engenheiro Álvaro de Campos.»*²¹³

Por querer confinar o escrever das *oito poesias* (escolhidas) no período entre 1915 e 1917, Lind repete a especulação acerca da *data da composição* comentando sobre “O Menino da Sua Mãe” e “Tomámos a vila depois de um intenso bombardeamento”:

²¹² Georg Rudolf Lind, “Fernando Pessoa perante a Primeira Guerra Mundial” in *Ocidente*, n.º 82, pp. 12-13.

²¹³ Georg Rudolf Lind, “Fernando Pessoa perante a Primeira Guerra Mundial” in *Ocidente*, n.º 82, p. 15.

«Estou aliás convencido que as duas canções do “Cancioneiro” datam da mesma época da guerra, embora tenham sido publicadas 13 anos mais tarde: indício fidedigno para a data da composição é, a meu ver, a repetição do motivo da criança morta que aparece tanto na “Ode Marcial” de Campos como na Ode dos jogadores de xadrez de Reis.».²¹⁴

Por estar convencido que a repetição do motivo é indício fidedigno para datar da mesma época o escrever de um poema, Lind atribui uma *data da composição* nos poemas não datados, ao mesmo tempo que nos poemas datados assume a data que figura no poema como *data da composição* — esse é, desde logo, um dos muitos problemas ou enigmas levantados pela análise feita sobre *Fernando Pessoa perante a Primeira Guerra Mundial*:

«No terceiro ano da Grande Guerra, mais exactamente no dia 9 de Março de 1917, Pessoa volta a ocupar-se de um tema bélico, desta vez numa poesia inglesa inédita que traz o título “Salute to the Sun’s entry into Aries”.».²¹⁵

Escapa à observação de Lind que a data desajusta-se do título: não é a 9 de Março que, no zodíaco, o sol entra em Carneiro. Mas, quanto a esse desajuste, o traço do próprio Pessoa parece resolvê-lo incluindo, debaixo do título, a interrogação entre parênteses: «(For March 21ST?)». Além disso, o primeiro verso do poema é: «Now at the doorway of the coming year.».²¹⁶ Na saudação que antecipa a entrada, o *nove* da data poderá ter sido escolhido por anunciar o chegar do *novo* ano do zodíaco — seja ou não 9 de Março a *data da composição* do poema. Quanto à Primeira Guerra Mundial que a data do poema (e só a data do poema) evoca, dois versos a sublinhar — os dois últimos da segunda das seis estrofes da ode: «We know not on what power to call / Or which side of the Truth lies right».²¹⁷ Também tudo isto escapou à análise de Lind.

O poema “A guerra aflige com os seus esquadrões o mundo” é lido por Lind como uma condenação da guerra e, devido à data nele, é lido também como sendo a última vez em que Pessoa toma uma posição sobre a Primeira Guerra Mundial:

²¹⁴ Georg Rudolf Lind, “Fernando Pessoa perante a Primeira Guerra Mundial” in *Ocidente*, n.º 82, pp. 19-20.

²¹⁵ Georg Rudolf Lind, “Fernando Pessoa perante a Primeira Guerra Mundial” in *Ocidente*, n.º 82, p. 20.

²¹⁶ Fernando Pessoa, “Salute to the Sun’s entry into Aries” in *Ocidente*, n.º 82, p. 29.

²¹⁷ Fernando Pessoa, “Salute to the Sun’s entry into Aries” in *Ocidente*, n.º 82, p. 29.

«em 24 de Outubro de 1917 [Fernando Pessoa] toma, pela última vez, posição perante a conflagração, desta vez pela boca do seu heterónimo Alberto Caeiro, o cantor da natureza, o “objectivista absoluto”, como intitula o seu discípulo Ricardo Reis. [...]»

É óbvio, para quem conhece a obra de Fernando Pessoa, que este apelo à paz não podia ser assinado, nesta forma, senão por Alberto Caeiro. O seu respeito máximo pelos fenómenos do mundo exterior dita-lhe a sua condenação da guerra. E esta é a última palavra de Fernando Pessoa acerca da guerra. Nunca mais voltou a falar nela, nunca mais quis lembrar-se nos restantes anos de sua vida dum conflito que tão decisivamente tinha chocado o mundo europeu durante mais de quatro anos.»²¹⁸

Depois da data que está no poema de Caeiro, Fernando Pessoa volta a falar sobre a Primeira Guerra Mundial. Por exemplo em “Como organizar Portugal” que está no jornal *Acção* do dia 1 de Maio de 1919 — é publicado pela mão de Pessoa nessa data e, sempre excluindo a palavra profética e palavra da vidência, não poderia ter *data da composição* anterior ao dia 24 de Maio de 1917 que está na data do poema de Caeiro:

«Quando a guerra findou — como se a guerra alguma vez findasse, ou houvesse neste mundo senão guerra! —, quando, enfim, esta guerra de há pouco findou, passou a ser assunto de primeiro plano aquilo, já bastante discutido, a que mais vulgarmente se chamou “os problemas da reconstrução”. A frase é inglesa, e, como participa da nebulosidade mental que caracteriza os ingleses, susceptível de ser mal interpretada. [...]»

Durante quatro anos suportaram os aliados embates sobre embates dos Alemães. Aguentaram-nos conforme os Deuses foram servidos, ora bem, ora mal, ora confiando, ora descrendo, até que o mais velho dos Deuses, o Tempo, lhes concedeu a vitória.»²¹⁹ (Pessoa).

Como e por que terá escapado um texto publicado em vida por Pessoa à leitura de quem tão bem conhecia os seus textos? Texto onde, mais do que em todos os oito poemas escolhidos por Lind, Pessoa fala da *«sua posição perante a Primeira Guerra Mundial em especial e perante o fenómeno da guerra na generalidade.»*

²¹⁸ Georg Rudolf Lind, “Fernando Pessoa perante a Primeira Guerra Mundial” in *Ocidente*, n.º 82, p. 22.

²¹⁹ Fernando Pessoa, “Como Organizar Portugal” in *Acção*, n.º 2, Lisboa, 1-5-1919, p. 2.

Das «*oito poesias*» que, na análise de Lind, Fernando Pessoa teria escrito sobre a Primeira Guerra Mundial durante os anos de 1915 e 1917, resta somente o comentário aos poemas que têm a assinatura literária de Ricardo Reis:

«as duas odes [“Os Jogadores de Xadrez” e “Felizes, cujos corpos sob as árvores”], escritas em 1 de Junho de 1916, alguns meses antes da entrada de Portugal na Primeira Guerra, em que Ricardo Reis, o heterónimo neo-clássico e neo-pagão de Pessoa, concentrou as suas ideias acerca do conflito. Enquanto que, como vimos, Álvaro de Campos chegou, na “Ode Marcial”, a inculpar-se a si próprio e a identificar-se com todos, com os soldados e as suas vítimas, fiel à divisa do sensacionismo: sentir tudo de todas as maneiras, preferindo as sensações fortes, mesmo brutais, tais como as violências cometidas em viúvas e crianças, mantém-se o Dr. Reis numa posição conseqüente de indiferentismo, distante e quase inumana. Ele traslada a Primeira Guerra Mundial para a Antiguidade, para uma guerra lendária na Pérsia, simbolizando a sua atitude de indiferença completa na imagem dos dois jogadores de xadrez que assistem, imperturbáveis, às cenas de crueldade e de assassinatos na sua vizinhança imediata.

*Ouvi contar (assim começa a Ode de Ricardo de Reis, como se a guerra europeia não lhe dissesse respeito, como se fosse apenas uma lenda)».*²²⁰

Por que Lind não incluiu ou excluiu “Prefiro rosas, meu amor, à pátria” das *poesias de temática bélica*? Não reparou na data de 1 de Junho de 1916? Difícil não ter reparado: desde 1946 que o poema está publicado com data. Não o tomou por poema de guerra? Nove anos depois da sua primeira publicação na revista *Ocidente*, “Fernando Pessoa perante a Primeira Guerra Mundial” foi incluído por Lind como capítulo do seu livro *Estudos sobre Fernando Pessoa* — não há porém acrescentos nem emendas à primeira versão publicada do artigo. Assim, em ambas as edições, apenas o silêncio sobre:

²²⁰ Georg Rudolf Lind, “Fernando Pessoa perante a Primeira Guerra Mundial” in *Ocidente*, n.º 82, pp. 16-17.

*«Prefiro rosas, meu amor, à pátria,
E antes magnólias amo
Que a glória e a virtude.*

*Logo que a vida me não canse, deixo
Que a vida por mim passe
Logo que eu fique o mesmo.*

*Que importa àquele a quem já nada importa
Que um perca e outro vença,
Se a aurora raia sempre,*

*Se cada ano com a primavera
Aparecem as folhas
E com o outono cessam?*

*E o resto, as outras coisas que os humanos
Acrescentam à vida,
Que me aumentam na alma?*

*Nada, salvo o desejo de indif'rença
E a confiança mole
Na hora fugitiva.*

1-6-1916»²²¹ (Reis).

Preferir rosas à pátria não implica, necessariamente, preferir fazer a guerra em nome da rosa. Mas, a ter de fazer guerra, implicaria preferir fazer a guerra pela rosa a fazê-la pela pátria. Será ou não quando há guerra, e censura prévia de todas publicações, que a palavra ‘pátria’ aparece mais vezes em substituição da palavra ‘país’? Será ou não em tempo de guerra que mais ecoa a questão do preferir a pátria a seja o que for? É ao lado da palavra ‘guerra’ que a palavra ‘pátria’ também está no nono verso da última estrofe de “Os Jogadores de Xadrez”: *«Ou perto ou longe, a guerra e a pátria e a vida»*.

²²¹ Ricardo Reis, “Prefiro rosas, meu amor, à pátria” in *Poesia*, p. 64.

Além da mesma data, e mesmo que sem uma das vogais, não há em “Prefiro rosas, meu amor, à pátria” a mesma indiferença e o mesmo olhar para a glória e a virtude que está nos dois jogadores de xadrez que se enfrentam sobre o tabuleiro velho quando a Pérsia tinha *não sei qual guerra*? Não é também a esses dois jogadores, que controlam cada um dos reis do jogo do xadrez, que replica o terceiro terceto de “Prefiro rosas, meu amor, à pátria”: «*Que importa a quem já nada importa / Que um perca e outro vença, / Se a aurora raia sempre.*»?

No quarto dos seis tercetos, estão as folhas que cessam com o outono. Essas folhas caídas das árvores ecoam noutro dos três poemas de 1 de Junho de 1916 — é o poema onde a *grande batalha naval de Skager Rak* parece ser evocada pelas «*ondas espumando*» que Neptuno é chamado a erguer:

*«Felizes, cujos corpos sob as árvores
Jazem na húmida terra,
Que nunca mais sofrem o sol, ou sabem
Das doenças da lua.*

*Verta Eolo a caverna inteira sobre
O orbe esfarrapado,
Erga Neptuno, em cheias mãos, ao alto
As ondas espumando,*

*Tudo lhe é nada, e o próprio pegureiro
Que passa, finda, a tarde,
Sob a árvore onde jaz quem foi a sombra
Imperfeita de um deus,*

*Não sabe que os seus passos vão coleando
O que podia ser,
Se a vida fosse sempre a vida, a glória
De uma imortal saudade.*

1-6-1916»²²² (Reis).

²²² Ricardo Reis, “Felizes, cujos corpos sob as árvores” in *Poesia*, p. 65.

«*Outrora agora*». Contrastando com o tempo preciso dado pela data 1 de Junho de 1916, surge a distância de tempo e de lugar dos primeiros dois versos de “Os Jogadores de Xadrez”: «*Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia / Tinha não sei qual guerra*».

É precisamente esse contraste que poderá ser pensado como condição necessária à aproximação e ao encontro entre o tom moderado da voz temperada de timbre classicista do heterónimo Ricardo Reis e os ecos das *tempestades de aço* que eclodiam pela Europa no tempo da Primeira Guerra Mundial.

Marcado por aquela data, o «*outrora*» do primeiro verso de “Os Jogadores de Xadrez” afirma-se como um «*outrora agora*»²²³ (Pessoa). E é o mesmo *outrora agora*, com o mesmo distanciamento, que condiciona a aproximação e o encontro que parece estar também nos outros dois poemas datados do mesmo dia: “Prefiro rosas, meu amor, à pátria” e “Felizes, cujos corpos sob as árvores”.

Rapport. Sempre *data da composição* à parte, os poemas datados que Georg Rudolf Lind comenta têm todos uma data que está dentro do tempo de duração da Primeira Guerra Mundial e são de *temática bélica*: os poemas de língua inglesa datados de 7 de Janeiro de 1915 e 9 de Março de 1917, dois dos três poemas com a data 1 de Junho de 1916 assinados por Ricardo Reis e o poema de Alberto Caeiro datado de 24 de Outubro de 1917.

Trata-se do traço de Pessoa e, nele, datar pode sempre ser o criar de um *rapport* entre o literário e o não-literário: nesses cinco poemas, a data cria e afirma um *rapport* entre o espaço literário e o espaço da guerra. E esse *rapport* criado é sempre já (e deveria ser sempre pensado como) *rapport* de interrupção e de ruptura da continuidade temporal do espaço político, pois é no intervalo dessa interrupção que o poema se irá afirmar como aquilo que permanece fundando o que fica porque, enquanto criação da passagem, está também a fundar o que não fica nem permanece: a data assinala o instante descontínuo de aparte literário ao assinalar o instante do contínuo histórico-político do qual o aparte literário se aparta. No datar, está afirmada a intenção de colocar aqueles cinco poemas literariamente na interrupção ou no intervalo do espaço político dessa guerra em particular.

²²³ Fernando Pessoa, “Pobre velha música” in *Athena*, p. 83.

Mas: quanto aos outros que não foram datados por Pessoa, o que faz deles poemas sobre a Primeira Guerra Mundial e não sobre uma qualquer outra guerra? Não será o *não datar* um sinal revelador da intenção de não os colocar no espaço de uma guerra em particular, mas sim no espaço da guerra toda e de todas as guerras?

A intenção de não criar, pela data, *rapport* com nenhuma guerra em particular e com nenhum acontecimento específico parece ser flagrante em o “Menino da Sua Mãe” e “Tomámos a vila depois de um intenso bombardeamento”, ambos publicados pela mão de Pessoa: o primeiro é publicado na revista *Contemporânea* de Maio de 1926 e o segundo é publicado no jornal *O Notícias Ilustrado* de 14 de Julho de 1929 — ambos publicados sem data e ambos os manuscritos não estão datados. Será sempre sem data que, em 1928 e em 1930, volta a ser publicado “O Menino da Sua Mãe”.

70.

«*Tão jovem! Que jovem era!*». O soldado jovem, de boca aberta, cabeça nua que, com dois buracos vermelhos do lado direito do peito, dorme no soneto “Le Dormeur du Val” tem a data do tempo da guerra franco-prussiana: Outubro de 1870. No manuscrito está a letra bem desenhada e redonda feita pelo traço do estudante de cabelos louros do liceu de Charleville, que no mês indicado na data tinha ainda quinze ou já dezasseis anos. Mas está também a palavra ‘lèvre’, riscada, e por cima dela está a palavra ‘bouche’ — é no primeiro verso da segunda quadra:

«*Le Dormeur du Val*

*C'est un trou de verdure où chante une rivière
Accrochant follement aux herbes des haillons
D'argent; où le soleil, de la montagne fière,
Luit: c'est un petit val qui mousse de rayons.*

*Un soldat jeune, ^{bouche}~~lèvre~~ ouverte, tête nue,
Et la nuque baignant dans le frais cresson bleu,
Dort; il est étendu dans l'herbe, sous la nue,
Pâle dans son lit vert où la lumière pleut.*

*Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme
Sourirait un enfant malade, il fait un somme:
Nature, berce-le chaudement: il a froid.*

*Les parfums ne font pas frissonner sa narine;
Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine
Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit.*

*Octobre 1870».*²²⁴

Por se tratar de riscar com tinta, a única emenda no soneto é a emenda que estraga aquilo que parece ter sido o trabalho escolar de passar a limpo um texto numa nova folha em branco. Para quê e por que um estudante de quinze ou dezasseis anos *estraga* com uma emenda aquilo que é passado a limpo? Olhando, não só o verso mas todo o soneto, não seriam outros *poetas simbolistas franceses* tentados a fazer precisamente o contrário riscando ‘bouche’ para lá pôr ‘lèvre’? Não seria, naquele verso e naquele soneto, ‘lèvre’ um som mais apelativo ao ouvido e à retórica *simbolistas* daquele tempo? E, depois de emendar o soneto para ‘lèvre’, quantos desses *poetas simbolistas* deixariam ‘bouche’ legível? O que leva Rimbaud a fazer o contrário? E o que o leva a deixar que se consiga ler, sem dificuldade nenhuma, a palavra ‘lèvre’ que risca ao de leve? É preciso afirmar, porque aqui não há outra forma de responder: Rimbaud quis mostrar que, naquele soneto e naquele verso, é ‘bouche’ que tem de estar, tal como ele traça, e nunca ‘lèvre’. Para mostrar isso, era preciso que lá estivesse ‘lèvre’ riscado num manuscrito passado a limpo. Se não fosse num soneto de Rimbaud, aquela emenda seria melhor que o soneto — mas o soneto é dele, por isso a emenda não é nem pior, nem melhor, nem igual, ela é parte do fogo do soneto. Não pode não ter havido ali intenção de tudo isto ou dificilmente não pode não ter ali havido intenção de tudo isto. E é por isso que há muito certamente intenção de pôr o soldado jovem, que dorme com o peito furado, dentro do espaço da guerra franco-prussiana e do mês em que os seus quinze anos se tornavam dezasseis: Outubro de 1870.

Mas em todas as guerras há soldados jovens e, desde que há balas e bombas, em todas as guerras jaz morto e arrefece, alvo, louro, exangue, de duas balas trespassado, um menino da sua mãe. E em todas as guerras, numa vila tomada depois de um intenso bombardeamento, pode sempre haver uma criança loura que jaz no meio da rua com as tripas de fora.

²²⁴ Arthur Rimbaud, “Le Dormeur du Val” in *L’œuvre intégrale manuscrite Vol. 1*, p. 41. Sobre «qualquer tradução» deste soneto, v. Alberto Pimenta, “A dimensão poética das línguas” in *O Silêncio dos Poetas*, p. 88.

Datá-los de todas as guerras — é muito possivelmente essa a intenção ao não datar nem “O Menino da Sua Mãe” nem aquela que Lind considera ser «*a mais emocionante das oito poesias que Pessoa dedicou ao tema da Grande Guerra*»:

«Tomámos a vila depois de um intenso bombardeamento

*A criança loura
Jaz no meio da rua,
Tem as tripas de fora
E por uma corda sua
Um comboio que ignora.*

*A cara está um feixe
De sangue e de nada.
Luz um pequeno peixe
— Dos que bóiam nas banheiras —
À beira da estrada.*

*Cai sobre a estrada o escuro.
Longe, ainda uma luz doura
A criação do futuro...*

*E o da criança loura?».*²²⁵

Sem outra data que não a do ano de publicação (1929), onde está a Primeira Guerra Mundial nestes versos ou, melhor dito, o que há neles de ser confinado ao tempo e ao espaço político dessa guerra e não de uma outra guerra?

²²⁵ Fernando Pessoa, “Tomámos a Vila Depois de um Intenso Bombardeamento” in *O Notícias Ilustrado*, série II, n.º 57, Lisboa, 14-7-1929, p. 18.

2 de Agosto de 1914, é de cavalgada o ruído? “Ode Marcial” é um caso à parte. Recorde-se o que sobre ela diz Georg Rudolf Lind:

«figura, sem data, na Obra Completa, e que foi escrita, a meu ver, no mesmo ano de 1915, sendo por assim dizer um prolongamento da ode inglesa [“Now are no Janus’ Temple Doors”] em língua portuguesa, embora com características do engenheiro Álvaro de Campos.»

Como se estivesse a replicar a ou a anunciar «*Here is no water but only rock / Rock and no water and the sandy road*»²²⁶ do traço literário de T. S. Eliot em *The Waste Land* (publicado em 1922), a “Ode Marcial” que Lind comenta e cita é aquela que começa nos versos «*Inúmero rio sem água — só gente e coisas, / Pavorosamente sem água!*» e acaba:

«*Mandei, capitão, fuzilar os camponeses trémulos,
Deixei violar as filhas de todos os pais atados a árvores,
Agora vi que foi dentro de meu coração que tudo isso se passou,
E tudo escalda e sufoca e eu não me posso mexer sem que tudo seja o mesmo.
Deus tenha piedade de mim que a não tive de ninguém!*»²²⁷ (Campos).

Mas o poema que, ao leitor de 1971, parecia um poema completo, pois aparecia na *Obra Completa* como poema completo, reaparece noutras edições apenas como um dos fragmentos sem todo de um corpo poético bem mais extenso sob o título “Ode Marcial”.²²⁸

Embora não esteja datado o outrora poema completo e agora fragmento, há outros fragmentos hoje publicados sob o título “Ode Marcial” que, usando a linguagem técnica do traço de Georg Rudolf Lind, têm a *repetição dos motivos* do fragmento não datado e que têm uma data: 2 de Agosto de 1914.

²²⁶ T. S. Eliot, “V. What the Thunder Said” in *The Waste Land* in *The Complete Poems and Plays: 1909-1950*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 1971, p. 47.

²²⁷ Álvaro de Campos, “Ode Marcial [g]” in *Poesia*, pp. 155-157.

²²⁸ Por exemplo: Fernando Pessoa, *Poemas de Álvaro de Campos* (edição de Cleonice Berardinelli), Lisboa, INCM, 1990 e Álvaro de Campos, *Livro de Versos* (edição de Teresa Rita Lopes), Lisboa, Estampa, 1993.

É constante o alerta que surge nas notas das edições críticas de Teresa Rita Lopes: ao tratar-se de Álvaro de Campos, *a data pode estar ficcionada*. Tal como podem estar ficcionadas todas as datas em que Pessoa pretenda criar um *rapport* entre o espaço literário dos poemas e o espaço da Primeira Guerra Mundial. Mas, ao assumir como *data da composição* todas as datas presentes nos poemas que reúne sobre a Primeira Guerra Mundial, por mais que aquele fragmento sem data pudesse *continuar* a ser *um prolongamento* em língua portuguesa *da ode inglesa de 7 de Janeiro de 1915*, não poderia Lind senão repensar essa ode inglesa como *um prolongamento* de outros fragmentos de “Ode Marcial” com a data de 2 de Agosto de 1914 — dia em que, por exemplo, a manchete do jornal *A Capital* é:

«*A Caminho da Grande Guerra*

Os alemães ocupam militarmente o Luxemburgo, estado neutro».²²⁹

A data oficial para o começo da Primeira Guerra Mundial é o dia 28 de Julho de 1914, quando o Império Austro-Húngaro prepara a invasão da Sérvia. No entanto, a 31 de Julho, os jornais portugueses ainda só falavam da *iminência da conflagração*: nos jornais, a Primeira Guerra Mundial não teve outro começo que não aquela ocupação do Luxemburgo *pelos alemães* cuja notícia, ainda não sujeita à censura prévia da segunda metade de 1916, chega de Londres por telégrafo e é dada no próprio dia pelo diário da noite. A ocupação alemã do estado neutro do Luxemburgo teve início no dia 1 de Agosto, entrando pela noite desse dia para ser consumada no dia seguinte — o dia em que é noticiada — 2 de Agosto de 1914, a precisa data que está no fragmento da “Ode Marcial” que começa:

«*Clarins na noite,*

Clarins na noite,

Clarins subitamente distintos na noite

(É de cavalgada, de cavalgada, de cavalgada o ruído longínquo?)

O que é [que] estremece de diverso pela erva e nas almas?

O que é que se vai alterar e já lá longe se altera —

Na distância, no futuro, na angústia — não se sabe onde —?

²²⁹ «A Caminho da Grande Guerra” in *A Capital* — *Diário Republicano da Noite*, n.º 1437, 2-8-1914, p. 1.

*Clarins na noite,
Clarins... na noite,
Clari-i-i-ins...*

*É de cavalgada,
É de cavalgada, de cavalgada,
É de cavalgada, de cavalgada, de cavalgada
O ruído, ruído, ruído agora já nítido.*

*Vejo-as no coração e no horror que há em mim:
Valquírias, bruxas, amazonas do assombro...
São uma grande sombra — conjunto de sombras pegadas que mexe na noite.*

*Vêm em cavalgada, e a terra estremece duas vezes,
E o coração como a terra estremece duas vezes também.*

*Vêm do fundo do mundo,
Vêm do abismo das coisas,
Vêm de onde partem as leis que governam tudo;
Vêm de onde a injustiça derrama-se sobre os seres,
Vêm de onde se vê que é inútil amar e querer,
E só a guerra e o mal são o dentro e fora do mundo.*

Hela-hô-hôôô... helahô-hôôôôô.....

2-8-1914»²³⁰ (Campos).

Com a data de 2 de Agosto de 1914, poderá este fragmento de “Ode Marcial” não ser uma réplica à invasão alemã do Luxemburgo, estado neutro? Pode sim a data de 2 de Agosto estar ficcionada, mas, se está, é porque quer assinalar esse dia e não outro — e é esse dia a manhã da noite em que o espaço da guerra ocupou o espaço neutro, afirmando a ausência de um fora da guerra. Sim: pode o fragmento não ser réplica nenhuma à invasão do Luxemburgo, pois, para além da data, não há nos versos nem Luxemburgo nem invasão.

²³⁰ Álvaro de Campos, “Ode Marcial [a]” in *Poesia*, pp. 147-148.

Há sim *clarins na noite e cavalgada, ruído e assombro, amazonas, bruxas e valquírias*. Portanto, talvez a única certeza inabalável é a de haver naquele fragmento de “Ode Marcial” uma réplica literária e um deslocamento para dentro do espaço da Primeira Guerra Mundial da peça musical que se ouve no início do terceiro acto da ópera *Die Walküre* de Richard Wagner.²³¹

À parte isso, antes do «*Hela-hô-hôôô... helahô-hôôôôô...*» que, de forma atlântica e latina mas também de forma índica e africana, ecoa o *barbaric yawp* de guerra das valquírias de Wagner — «*Hojotoho! Hojotoho! Heiaha!*»²³² — está inequívoca, na voz de Álvaro de Campos, a afirmação de toda a impossibilidade de distância entre a experiência literária e a experiência da guerra: «*E só a guerra e o mal são o dentro e fora do mundo.*».

Impossibilidade de distância da guerra — impossibilidade de distância da Primeira Guerra Mundial — que, ao coincidir e por coincidir com o seu início, a data de 2 de Agosto de 1914 confirma e reforça. Data que também está num outro fragmento de “Ode Marcial” que, como subtítulo, tem os símbolos “♃ □ ♄” — Marte em quadratura com Saturno, conjugação planetária que iria ocorrer a partir de 12 de Agosto de 1914, dez dias depois da data do fragmento em que a impossibilidade de distância é reafirmada numa réplica bem explícita aos acontecimentos dos primeiros dias da *guerra europeia*:

«♃ □ ♄

Ruído longínquo e próximo não sei porquê

Da guerra europeia... Ruído de universo e catástrofe...

Que vai morrer para além de onde ouvimos e vemos?

Em que fronteiras deu a morte rendez-vous

Ó Águia Imperial, cairás?

Rojar-te-ás, negra amorfa coisa em sangue,

Pela terra, onde sob o teu cair

Ainda tens marcado o sinal das tuas garras para antes formar o voo

Que deste sobre a Europa confusa?

²³¹ Meses depois da data do fragmento de “Ode Marcial”, o cineasta D. W. Griffith vai indicar a dita “Cavalgada das Valquírias” para acompanhamento sonoro de uma das cenas de guerra no filme *The Birth of a Nation* de 1915 — nascia um *topos* cinematográfico —, anos mais tarde, durante o período da Segunda Guerra Mundial, a propaganda nazi usa precisamente a mesma peça musical para abertura das actualidades noticiosas (*newsreels*) apresentadas antes das sessões de cinema e que tinham o nome de *Die Deutsche Wochenschau*.

²³² Richard Wagner, *Die Walküre*, Roterdão, Nijgh & Van Ditmar, 1887, p. 38 e *passim*.

*Cairás, ó matutino galo francês,
Sempre saudando a aurora? Que amos saúdas agora?
Que sol de sangue no azul pálido do horizonte matutino?
Por que atalhos de sombra que caminho buscas,
Que caminho para onde?
Ó civilizações chegando à encruzilhada nocturna
Donde tiraram o ponto-de-apoio
E donde partem caminhos curvos não sei para onde,
E não há luar sobre as indecisões...
[...]
Clarins na noite, desmaiando... Ó Mistério
Que se está formando lá fora, na Europa, no Império...
Tropel vário de raças inimigas que se chocam
Mais profundamente do que seus exércitos e suas esquadras,
Mais realmente do que homem contra homem e nação contra nação...*

*Clarins de horror trémulo e frio na noite profunda...
E o quê?... Tambores para além do mistério do mundo?
Tambores de quê... dormis deitados, dobres minúsculos sobre quê?
Passa na noite um só passo soturno do uno exército enorme...
Clarins subitamente mais perto na Noite...*

*[...]
A guerra, a guerra, a guerra realmente.
Excessivamente aqui, horror, a guerra real...
Com a sua realidade de gente que vive realmente,
Com a sua estratégia realmente aplicada a exércitos reais compostos de gente real*

*E as suas consequências, não coisas contadas em livros,
Mas frias verdades, de estragos realmente humanos, mortes de quem morreu, na verdade*

*[...]
Verdade do perigo, dos mortos, dos doentes, das violações,
E os sons florescem nos gritos misteriosamente...*

[...]

*O corpo... E os outros corpos não muito diferentes deste,
A morte... E o contrário disto tudo é a vida...
Dói-me a alma e não compreendo...
Custa-me a acreditar no que existe...
Pálido e perturbado, não me mexo e sofro.»²³³*

72.

Excessivamente aqui. «A guerra, a guerra, a guerra realmente. / Excessivamente aqui, horror, a guerra real...», a guerra como «Verdade do perigo, dos mortos, dos doentes, das violações», «a guerra europeia» com aquela data — 2 de Agosto de 1914 — bem do início do conflito, remete novamente para as questões, por responder, levantadas no início de “Fernando Pessoa perante a Primeira Guerra Mundial”:

«Não estava Portugal, e Pessoa com ele, bastante afastado das frentes de combate da primeira guerra mundial, mesmo depois de o país ter entrado, em Agosto de 1916, activamente neste conflito?»

O que é e onde está Portugal, na primeira guerra mundial? O que é e onde está o país entre 1914 e 1918?

«— Lisboa é Portugal — gritou o outro. — Fora de Lisboa não há nada. O país está todo entre a Arcada e S. Bento!»²³⁴

Desde que há a Arcada e São Bento: é aí que é e é aí que está Portugal. E, antes de haver a Arcada e de haver São Bento, Portugal já aí estava: quer seja Portugal só o território que faz fronteira com a Espanha, quer seja aquele outro *Portugal, vasto império* que fez colónias e fronteiras em cinco continentes. Qualquer Portugal que seja, o país está todo entre a Arcada e São Bento — o perímetro feito pelo *entre uma e outro* é a única fronteira que conta verdadeiramente, desde que Lisboa se tornou na mais ocidental capital da Europa Continental e poente de tudo. Por isso, é olhando sempre e já a partir de Lisboa que se pode pensar o que poderá *ser* o *estar* o país não afastado, afastado e *bastante afastado* das frentes de combate de uma guerra.

²³³ Álvaro de Campos, “Ode Marcial [b]” in *Poesia*, pp. 148-152.

²³⁴ Eça de Queiroz, *Os Maias*, Porto, Chardron-Lugan & Genelioux, 1888, p. 226.

O país não afastado das frentes de combate: talvez a guerra dentro ou junto das fronteiras de Portugal Continental; ou talvez só mesmo a guerra dentro ou às portas da Arcada e de São Bento.

O país afastado das frentes de combate: por exemplo, a batalha da Praia da Vitória, na Ilha Terceira do Arquipélago dos Açores, durante as Guerras Liberais do século XIX; também a Guerra da Catalunha no século XVII pareceria certamente afastada e nem comboios nem aviões terão tornado menos afastada a outra guerra que passou pela Catalunha, já no século XX. Ou talvez Açores e Catalunha sejam lugares já bastante afastados de São Bento e da Arcada.

O país «*bastante afastado*» das frentes de combate: todas as guerras que o mar e a Península Ibérica separam serão sempre já guerras bastante afastadas do país que faça fronteira entre a Arcada e São Bento ou entre o que vier um dia para o lugar de uma e para o lugar do outro, de modo a ser olhado pelo olhar de quem olha o estuário do Tejo a desembocar no Atlântico.

Havendo ou não fundo de verdade nisto, tudo não deixa de ser um modo estereotipado e até anedótico de, a partir do traço literário de Eça de Queiroz no livro *Os Maias*, caracterizar o país e Portugal com a sensação e o *sentimento dum ocidental* de Lisboa evocando, ao mesmo tempo, dois artigos publicados por Pessoa no jornal *Notícias Ilustrado* de Agosto de 1928 e na revista *Fama* de Novembro de 1932 — “O Provincianismo Português” e “O Caso Mental Português”.²³⁵

«*Recordo-me de que uma vez, nos tempos do “Orpheu”, disse a Mário de Sá-Carneiro: “V. é europeu e civilizado, salvo em uma coisa, e nessa V. é vítima da educação portuguesa. V. admira Paris, admira as grandes cidades. Se V. tivesse sido educado no estrangeiro, e sob o influxo de uma grande cultura europeia, como eu, não daria pelas grandes cidades. Estavam todas dentro de si”.*»²³⁶ (Pessoa).

Perante isto, é menos estereotipada do que «*o provincianismo português*» (e lisboeta) a quarta pergunta feita pelo traço ensaístico e teórico de Georg Rudolf Lind em “Fernando Pessoa perante a primeira guerra Mundial”? Só por se tratar de uma pergunta, e não uma afirmação, é que pode ser menos estereotipada:

²³⁵ Fernando Pessoa, “O Provincianismo Português” in *O Notícias Ilustrado*, série II, n.º 9, Lisboa, 12-8-1928 e “O Caso Mental Português” in *Fama*, Ano I, n.º 1, Lisboa, 30-11-1932, pp. 46-47.

²³⁶ Fernando Pessoa, “O Provincianismo Português” in *Crítica, ensaios, artigos e entrevistas* (edição de Fernando Cabral Martins), Lisboa, Assírio & Alvim, 2000, p. 371.

«Como é que o poeta, morando na pacífica Lisboa, se teria inspirado em motivos bélicos, não conhecendo mais sobre a guerra do que aquilo que os jornais relatavam?»

Quanto ao que os *jornais relatavam* (e relatam), a réplica é dada pelo traço literário de Pessoa na voz de Bernardo Soares:

«A leitura dos jornais, sempre penosa do ponto de ver estético, é-o frequentemente também do moral, ainda para quem tenha poucas preocupações morais.

As guerras e as revoluções — há sempre uma ou outra em curso — chegam, na leitura dos seus efeitos, a causar não horror mas tédio. Não é a crueldade de todos aqueles mortos e feridos, o sacrifício de todos os que morrem batendo-se, ou são mortos sem que se batam, que pesa duramente na alma: é a estupidez que sacrifica vidas e haveres a qualquer coisa inevitavelmente inútil. Todos os ideais e todas as ambições são um desvairo de comadres homens. Não há império que valha que por ele se parta uma boneca de criança. Não há ideal que mereça o sacrifício de um comboio de lata. Que império é útil ou que ideal profícuo? Tudo é humanidade, e a humanidade é sempre a mesma — variável mas inaperfeiçoável, oscilante mas improgressiva. Perante o curso inimplorável das coisas, a vida que tivemos sem saber como e perderemos sem saber quando, o jogo de dez mil xadrezes que é a vida em comum e luta, o tédio de contemplar sem utilidade o que se não realiza nunca □ — que pode fazer o sábio senão pedir o repouso, o não ter que pensar em viver, pois basta ter que viver, um pouco de lugar ao sol e ao ar e ao menos o sonho de que há paz do lado de lá dos montes.»²³⁷ (Pessoa/Soares).

Além dos jornais, releve-se ainda na pergunta de Lind o «*morando na pacífica Lisboa*» e o facto de a pergunta não especificar a guerra: evocando a palavra de Lind, abre-se inequivocamente a hipótese de o conhecimento da guerra se poder referir tanto ao experienciar da primeira guerra mundial «*em especial*» como ao experienciar «*o fenómeno da guerra na generalidade*».

²³⁷ Fernando Pessoa / Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, pp. 400-401.

Se poderia não estar na pergunta por ser pergunta, o modo estereotipado acaba por estar naquilo que falta dar de resposta àquela quarta pergunta em que Pessoa aparece como alguém que, fisicamente, não viveu senão «*bastante afastado*» das frentes de combate — é esse o estereótipo que não é desfeito nas respostas que são dadas em “Fernando Pessoa perante a Primeira Guerra Mundial” onde Georg Rudolf Lind não chega sequer a dizer o que é preciso para, fisicamente, não se estar «*bastante afastado*» das frentes de combate, nem diz o que é conhecer «*mais sobre a guerra*».

Conhecer «*mais sobre a guerra*» implicaria o não estar «*bastante afastado*» das frentes de combate? Implicaria também o não morar «*na pacífica Lisboa*»? Implicaria morar ou ter morado num lugar de guerra ou, pelo menos, lugar às portas da guerra?

Se é tudo isso e se conhecer «*mais sobre a guerra*» é ter uma experiência além daquela que os jornais podem dar, então saber «*como é que Pessoa se teria inspirado em motivos bélicos, não conhecendo mais sobre a guerra do que aquilo que os jornais relatavam*» torna-se impossibilidade. Porque Fernando Pessoa estava na África do Sul quando se deu a Segunda Guerra Anglo-Bóer, aquela a que comumente se dá o nome de Segunda Guerra dos Bóeres, opondo as tropas da Coroa Britânica às forças da República do Estado Livre de Orange e da República do Transval — as duas repúblicas independentes bóeres situadas, entre finais do século XIX e inícios do século XX, próximo de Durban. E há no traço literário de Fernando Pessoa réplica visível a essa experiência.

73.

Pessoa perante a Segunda Guerra dos Bóeres. O conflito começa oficialmente no dia 11 de Outubro de 1899. A 7 de Abril desse ano, o estudante Fernando Pessoa tinha entrado para o liceu (High School) de Durban. Deixa Durban, com destino a Lisboa, a 1 de Agosto de 1901. Na passagem por Lisboa, faz visita à Ilha Terceira durante o mês de Maio de 1902. A 19 de Setembro de 1902, embarca no navio Herzog e faz a viagem entre Lisboa e Durban. Quando reencontra Durban, já os ingleses tinham expandido as fronteiras da sua colónia na África do Sul: a República Livre de Orange e a República do Transval foram anexadas e renomeadas pela Coroa Britânica após o fim da Segunda Guerra dos Bóeres, no dia 31 de Maio de 1902 — treze dias antes de Pessoa completar catorze anos de idade.

Portanto, cerca de vinte e um meses dos seus catorze anos foram passados dentro dos trinta e um meses e vinte dias de duração da Segunda Guerra dos Bóeres. Vive ainda o pós-guerra na África do Sul até ao dia 20 de Agosto de 1905, data do regresso definitivo a Portugal, aos dezassete anos de idade. Está datado do dia 20 de Junho de 1905 um soneto de língua inglesa (pela voz de Alexander Search) em que, remetendo para o xadrez ao falar de «game» e de «pawns», o traço de Pessoa se detém nos acontecimentos do Transval:

«LIBERTY

To G. N.

*Oh, sacred Liberty, dear mother of Fame!
What are men here that they should expel thee?
What right of theirs, save power, makes others be
The pawns, as if unfeeling, in their game?*

*Ireland and the Transvaal, ye are a shame
On England and a blot! Oh, shall we see
For ever crushed and held who should be free
By human creatures without human name?*

*Wonder not then, dear friend, that here where men
Are far away I can well rest, and far
From where in lawful bodies, Christian-wise,*

*Beings of earth their fellows fold and pen;
Glad that the winds not yet enchained are
And billows yet are free to fall and rise.*

20-6-1905»²³⁸ (Alexander Search).

²³⁸ Fernando Pessoa, *Poesia Inglesa* (edição de Luísa Freire), Lisboa, Livros Horizonte, 1995, p. 54.

Num outro texto, não datado, que começa com o parágrafo «*A Catalunha está para Espanha exactamente como a Provença para a França. Em ambos os casos a nação cultural se sobrepôs às nações naturais.*», o traço de Pessoa faz um retrato dos bóeres que foram submetidos pela força imperial inglesa:

«*A Holanda quase que criou civilização mas a sua obra histórica, de relevo comercial e não cultural, não teve força para subsistir culturalmente. É como se não houvesse existido. Só os Bóeres, na extrema África, a registam. São óptimos lavradores e lêem a Bíblia todos os domingos. Vivi e sei, infelizmente.*»²³⁹

Mas, incluído nos números 2 e 3 do jornal *Acção* — 19 de Maio e 4 de Agosto de 1919 —, é no artigo “A opinião pública” que o traço literário de Pessoa se mostra decisivamente perante a Segunda Guerra dos Bóeres:

«*Deixemos, porém, o assunto, e esses “direitos” e “justiças” aos que forçaram o comércio do ópio sobre os chineses, estrangularam as crianças irlandesas com os cabelos maternos, e deixaram morrer as mulheres bóeres nos campos de concentração do Transval.*»²⁴⁰

Parte disto está já no soneto de língua inglesa datado de 20 de Junho de 1905: são os ingleses, enquanto força imperial, que forçaram o comércio do ópio sobre os chineses, estrangularam as crianças irlandesas «*e deixaram morrer as mulheres bóeres nos campos de concentração do Transval*».

Ao falar das mulheres bóeres, estará Pessoa a evocar, por exemplo, a história e a foto de Lizzie van Zyl? O pai, soldado bóer, recusou a rendição perante as tropas inglesas que retaliam mantendo Lizzie prisioneira no campo de concentração de Bloemfontein, onde morre vitimada pela tifoide no dia 9 de Maio de 1901 — tinha sete anos de idade. A criança deixa, no entanto, uma foto tirada ainda em vida: de cabelo rapado, vestindo não mais que uma pequena saia ou fralda branca, um corpo esquelético deitado numa cama com uma boneca entre o braço direito e o torso — nos olhos, um olhar que parece olhar para onde esteve naquele dia a objectiva da câmara fotográfica e que, por isso, dentro do campo de concentração parece olhar para o fora de todo o campo de concentração.

²³⁹ Fernando Pessoa, *Ultimatum e Páginas de Sociologia Política* (edição de Joel Serrão), Lisboa, Ática, 1980, p. 20.

²⁴⁰ Fernando Pessoa, “A opinião pública” in *Acção*, n.º 3, Lisboa, 4-8-1919, p. 4.

Emily Hobhouse visitou, indignando-se ao visitar, o campo de Bloemfontein onde chegou a conhecer Lizzie van Zyl ainda em vida. Pela mão de Hobhouse, não tardaram a ser reproduzidas pelos jornais de várias partes do mundo a história e a foto daquela criança bóer: em pouco tempo, entre 1901 e 1902, a imagem torna-se símbolo mundial da campanha feita por Hobhouse contra as condições nos campos de concentração ingleses do Transval. É uma imagem que, depois de vista, dificilmente poderia ser esquecida naqueles tempos de proximidade da Segunda Guerra dos Bóeres. (Será a boneca na foto de Lizzie van Zyl a boneca que a voz de Bernardo Soares evoca na frase «*Não há império que valha que por ele se parta uma boneca de criança.*»?).

Tinham, no entanto, passado já dezassete anos do fim dessa guerra anglo-bóer quando o artigo “A opinião pública” é publicado em Portugal. E tinha passado um ano do fim da outra guerra, grande e mundial, que trouxe aos jornais outras histórias e fotos que também dificilmente poderiam ser esquecidas. Que força evocativa teria ainda o nome de Lizzie van Zyl em Portugal e em 1919? Talvez também por isto, ao escrever o que escreveu, Pessoa não nomeie Lizzie van Zyl ainda que possa talvez tê-la evocado para si como um «*choro antigo e oculto*». ²⁴¹ Além disso, tal como as palavras de Pessoa também evocam, ela não foi a única vítima dos campos de concentração do Transval. ²⁴²

74.

Campos. É com a Segunda Guerra dos Bóeres, com os campos do Transval, que se dissemina o uso da expressão *concentration camps* que vai derivar na palavra alemã ‘Konzentrationslager’. Por sua vez, é essa palavra alemã, com as suas prescrições semânticas, que está na origem de uma outra palavra alemã: ‘Vernichtungslager’, cada um dos campos de extermínio. E, nesses campos criados durante o espaço e o tempo da Segunda Guerra Mundial, a imagem esquelética e de cabelo rapado de Lizzie van Zyl será reproduzida e multiplicada — sempre já com outros nomes e outras histórias para contar ou por contar.

²⁴¹ Fernando Pessoa, “Ao Cabo da Boa Esperança” in *Poesia 1931-1935 e não datada*, p. 461.

²⁴² Fernando Pessoa fala «*da morte de 15.000 velhos e crianças bóers*» in *O Regresso dos Deuses e outros escritos de António Mora* (edição de Manuela Parreira da Silva), Lisboa, Assírio & Alvim, 2013, p. 212. (Na página 281 desta edição, está um parênteses deixado em língua inglesa pelo traço de Pessoa ao esboçar a forma de um *livro por vir* sobre o «Neo-Paganismo (*Neo-Naturalismo*)»: «(a vol. like André Beaunier’s La poésie nouvelle)»).

Do Transval. No ensaio *Fernando Pessoa na África do Sul*, publicado em 1969, Alexandre E. Severino fala (muito de passagem) na Guerra dos Bóeres e na visita a Durban que Winston Churchill faz em Dezembro de 1899, já com a guerra em curso.²⁴³ No entanto, sabendo-se que Pessoa se refere a eles num artigo que publica ainda em vida, é de estranhar que *Fernando Pessoa na África do Sul* não tenha uma única palavra sobre os campos de concentração do Transval. E também nem uma palavra sobre esses campos num artigo de revista já de 1991 — “Was Pessoa Ever in South Africa?” — em que Severino aprofunda o assunto da Guerra dos Bóeres citando o soneto “Liberty” e um díptico de sonetos (“To England”), também assinado por Alexander Search e datado do dia 19 de Junho de 1905, em que Pessoa se refere à liberdade que foi retirada à «*farmer race*».²⁴⁴ Mas, tal como no livro de 1969, também no texto de 1991 não é citado o artigo “A opinião pública” onde explicitamente são evocados, por Pessoa, os campos de concentração do Transval.²⁴⁵

Foi pelo relato dos jornais que Pessoa tomou conhecimento dos campos de concentração onde os ingleses deixaram morrer as mulheres bóeres? Talvez. Mas, vivendo na não-pacífica África do Sul, não teria ele tomado também conhecimento de histórias semelhantes escutando-as de relatos bem vivos de quem viveu por dentro a experiência da guerra e dos campos de concentração? Seria, na altura, a idade do estudante Fernando Pessoa *demasiado pouca* de modo a que lhe fosse possível ou até permitido escutar tais conversas? O traço literário com que Pessoa define os bóeres parece soar como uma réplica: «*São ótimos lavradores e lêem a Bíblia todos os domingos. Vivi e sei, infelizmente.*».²⁴⁶

²⁴³ Alexandre E. Severino, *Fernando Pessoa na África do Sul*, Marília, Alfa, 1969, pp. 22-23.

²⁴⁴ Alexandre E. Severino, “Was Pessoa Ever in South Africa?” in *Hispania*, vol. 74, n.º 3, 1991, pp. 526-530.

²⁴⁵ Caso não fosse (também aqui) forma de legitimação, haveria muitos mais exemplos a dar quanto ao silêncio completo sobre o assunto dos campos de concentração do Transval em textos (aparentemente) sobre a passagem de Fernando Pessoa na África do Sul.

²⁴⁶ «*a consciência da consciência ou a consciência da inconsciência são efeitos de interferência do invisível do visível, perturbação do presente pela ausência.*» Silvína Rodrigues Lopes, “des-figurações (sobre o *Livro do Desassossego*)”, in *Colóquio*, n.º 102, Lisboa, Março-Abril de 1988, p. 62. v. Fernando Pessoa / Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, pp. 142 e 516.

«*Vivi e sei, infelizmente.*». Quando a idade é pouca, demasiado pouca, a *consciência da consciência* é coisa que pode ou não vir depois de a idade já não ser demasiado pouca. Quanto à consciência, sem a consciência da consciência, é coisa outra: dificilmente chega a haver idade demasiado pouca para sentir a consciência alterada pela guerra. Quem tenha feito passagem ou vida dentro de um país que é espaço, campo e lugar de guerra, quem aproxime os olhos de um hospital de campanha aonde, das frentes de combate, chegam de urgência os feridos em sangue vivo e ainda por limpar do corpo mutilado, como só na guerra se vê, quem oiça ainda que ao longe um bombardeamento ou tiroteio de guerra, como só na guerra se ouve, quem cheire um dos cheiros que só a guerra tem, quem foi tocado pela guerra nas mãos ou na pele, não mais volta a ter distância de guerra nenhuma. Quem o experimentou, poderá esconder a falta de distância, poderá fingir a distância, poderá esperar que o esquecimento lhe tire a atenção da falta de distância. Mas para quem fez passagem entre uma guerra, ou para quem a guerra fez passagem por dentro de qualquer um dos sentidos, não pode haver mais distância diante de guerra nenhuma: todas as guerras passam a evocar o instante em que a consciência foi alterada pela passagem da guerra e pelo estar «*naquela distância próxima*» da guerra. Porque, na consciência, a guerra é a guerra e todas as guerras são a guerra. Toda a distância da guerra não pode ser senão dada pelo fingimento próprio da criação literária e é só o fingimento que traz o esquecimento ao traço literário em que a guerra fez passagem. O traço literário, buscando interrupção no espaço físico de ressonância da memória, poderá retrair com mais distância a distância próxima da guerra. Mas mesmo esse retrair a distância é afirmação de não haver distância da guerra e afirmação de que a distância não pode acontecer senão no espaço literário, vazio onde «*a afirmação da morte é deslocação para a ficção*».²⁴⁷

²⁴⁷ Silvina Rodrigues Lopes, “Deslocação e apagamento em: — *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa / Bernardo Soares — *Le pas au-delà* de Maurice Blanchot”, p. 173. No traço de Silvina Rodrigues Lopes, a frase completa é: «*O espaço literário, vazio, é um espaço de repetição diferida da origem: a afirmação da morte é deslocação para a ficção.*».

«Luar lá fora eternamente em mim». Sobre a passagem de Fernando Pessoa na África do Sul, Robert Bréchon observa: «L’Afrique est étrangement absente de sa mémoire, comme elle le sera de son œuvre.»²⁴⁸

A África ausente da memória e a África ausente de *son œuvre*?

Não é estranhamento nenhum que, mesmo com a experiência do Egito (e talvez de outras Áfricas e continentes), o olhar europeu e francês de Robert Bréchon a não consiga ver — o único estranhamento seria se fosse verdade a África estar estranhamente ausente. Porque, se experimentada, aquela África nunca se esquece, nunca se apaga da memória, por mais que o tempo passe, nunca — Pessoa *viveu e sabe*:

«AO CABO
DA BOA ESPERANÇA

[I]

«Três vezes te fitei... Primeiro vi
Teu corpo negro, era eu inda criança...

[...]

Mais duas vezes eu te vi, e, mudo
Tornado olhar não de mim, mas daquilo
Que em mim há, e, antigo, ousado e rudo
Pela primeira vez te vira, viu
E relembra! e orei, ébrio e tranquilo,
Ao Deus Lusíada que em mim surgiu...

II

Mil vezes te relembro em mim, ó Vulto,
Serenos e negro, além do □ mar,

²⁴⁸ Robert Bréchon, “3 Fernando Pessoa et la conscience européenne – Pessoa l’Européen et la crise de la culture” in *L’innombrable – un tombeau pour Pessoa*, Paris, Christian Bourgois, 2001, p. 64.

*Mil vezes eu me perco a lembrar
E choro com um choro antigo e oculto.»²⁴⁹*

Na “Ode Marítima”, Álvaro de Campos replica à experiência do dobrar daquele Cabo, naquela África, dizendo de forma precisa e exacta o que não foi dito pelo olhar de quem o não dobrou: «*O Índico, o mais misterioso dos oceanos todos!*».²⁵⁰ Pode-se falar de Barrow-on-Furness sem nunca lá ter estado, porque se pode falar de Barrow-on-Furness sem falar de Barrow-on-Furness e só porque Barrow-on-Furness soa bem aos ouvidos e àqueles olhos que também ouvem.²⁵¹ Pode-se ter estado em todos os lugares do mundo estando só neles pela imaginação e falar deles porque se esteve neles pela imaginação. Não há mistério nenhum nem nada de misterioso nisso:

«A obra e o autor devem sempre dizer tudo o que eles sabem; daí que a literatura não pode suportar nenhum esoterismo que lhe seja exterior; a única doutrina secreta da literatura, é a literatura.»²⁵² (Blanchot).

Pode-se falar do mistério das coisas sem haver mistério nenhum nas coisas e ser esse o mistério das coisas. Pode-se saber todo o mistério do mistério de todas as coisas. Mas não se pode saber se poderia escrever aquele verso de Álvaro de Campos quem não experimentou no corpo as águas do Índico. Tal como não se pode saber que África, aquela África, está ausente da memória de Fernando Pessoa:

«UN SOIR À LIMA

*Vem a voz da radiofonia e dá
A notícia num arrastamento vão:
“A seguir
Un Soir à Lima”...*

*Cesso de sorrir...
Pára-me o coração...*

²⁴⁹ Fernando Pessoa, “Ao Cabo da Boa Esperança” in *Poesia 1931-1935 e não datada*, pp. 461-462.

²⁵⁰ Álvaro de Campos, “Ode Marítima” in *Orpheu*, n.º 2, p. 134.

²⁵¹ v. “Soneto XXIII” de William Shakespeare a que Nietzsche replica no “Prólogo” de *Assim falava Zaratustra*.

²⁵² Maurice Blanchot, “XV Le pont de bois” in *L’Entretien infini*, p. 570.

*E, de repente,
Essa querida e maldita melodia
Rompe do aparelho inconsciente...*

*Numa memória súbita e presente
Minha alma se extravaiava...
O grande luar da África fazia
A encosta arborizada alvinitente.*

*A sala em nossa casa era ampla, e estava
Posta onde, até ao mar, tudo se dava
À clara escuridão do luar ingente...
Mas só eu, à janela.*

*Minha mãe estava ao piano
E tocava...*

Exactamente

“Un soir à Lima”

[...]

Morreu, mas eu sou sempre o seu menino.

Ninguém é homem para a sua mãe!

[...]

Luar lá fora eternamente em mim.

[...]

Tudo isso vive em mim

Por luzes, música e a visão

Que não tem fim

Dessa hora eterna no meu coração,

[...]

Nessa sala, a nossa sala, quente

Da África ampla onde o luar está

Lá fora vasto e indiferente

Nem mal nem bem

[...]

E eu, de pé, ante a janela
Via todo o luar de toda a África inundar
*A paisagem e o meu sonhar.».*²⁵³

Estes versos estão datados de 17 de Setembro de 1935: Fernando Pessoa tinha deixado o espaço geográfico daquela *África ampla* trinta anos antes. Aquela mãe de “Un soir à Lima” certamente tocaria piano também em Lisboa ou na Ilha Terceira ou noutra qualquer lugar da imaginação, mas, no traço literário de Pessoa, a memória que há daquela mãe ao piano a tocar “Un soir à Lima” é daquela África e só daquela África.

Se a *œuvre* de Pessoa afirmasse a ausência daquela África, isso nunca seria suficiente para poder afirmar a ausência daquela África na memória de Fernando Pessoa: abrir-se-ia sempre a possibilidade *psicológica* de ser a presença daquela África na memória a motivar o esquecimento daquela África na *œuvre* e também a possibilidade literária de a memória daquela África estar na *œuvre* enquanto *désœuvrement* e *oubli*. Não é o caso: com a data de 17 de Setembro de 1935, a *œuvre* de Pessoa afirma a eterna e incessante memória daquela África «*onde o luar está*» como «*Luar lá fora eternamente em mim.*».

Mas, porque «*[n]ão basta abrir a janela / para ver os campos e o rio.*»,²⁵⁴ é preciso dizer que, apesar destes três exemplos, não é procurando por ‘África’ na *œuvre* de Pessoa que se vai encontrar aquela África: ela vive em Pessoa «*por luzes, música e a visão*» dela — ela está no traço de Pessoa como «*choro antigo e oculto*». Pois é assim, e não de outra forma, que aquela África, se experimentada, fica na memória — sempre já aquela África e não outras Áfricas (presentes ou ausentes noutra qualquer memória e *œuvre*).

Aquela África: a virada para o Oriente, banhada pelo Índico, junto ao Cabo.

Aquela África que, embora seja aquela, é «*toda a África*», se experimentada tal como Fernando Pessoa a experimentou — trazendo-a consigo em choro e luar quando volta definitivamente para Portugal aos dezassete anos de idade.²⁵⁵

²⁵³ Fernando Pessoa, “Un Soir à Lima” in *Poesia 1931-1935 e não datada*, pp. 418-426.

²⁵⁴ Alberto Caeiro, “Não basta abrir a janela” in *Poemas Inconjuntos* in *Athena*, p. 197.

²⁵⁵ Curiosamente, a primeira estrofe de “Autopsicografia”, em que é possível formar com as letras dela o nome civil e completo de Fernando Pessoa, tem só dois “cc” e só dois “ff”: são eles que permitem formar duas vezes a palavra ‘África’ (como duas dores ocultas no poema sobre o desdobramento da dor). E o único ‘l’, nessa primeira quadra de “Autopsicografia”, permite formar por uma vez ‘África do Sul’. É também possível formar ‘Portugal’ (por uma vez) e nenhuma vez ‘Lisboa’ nem ‘Durban’, pois não há ‘b’ na estrofe.

Quando a idade é: dezassete anos. Se 29 de Setembro de 1870 assinala a data do escrever, Rimbaud não tem dezassete anos quando escreve o primeiro verso da primeira estrofe do poema “Roman”: «*On n’est pas sérieux quand on a dix-sept ans*». Se, porém, a data é forjada por Rimbaud: enquanto vidente, o poeta vidente só pode assinar aquele e todos os trinta e dois versos das oito estrofes do poema antes de completar os dezassete anos de idade, por isso “Roman” não poderia estar com data posterior a 20 de Outubro de 1871 — na data que está no manuscrito do poema, Rimbaud tem quinze anos. Tal como tem quinze anos quando, quatro meses antes e com a data de 24 de Maio de 1870, envia a Théodore Banville a carta que começa:

«*Cher Maître,*

Nous sommes aux mois d’amour; j’ai dix-sept ans.».²⁵⁶

A 24 de Maio de 1870, no «*printemps*» e nos «*mois d’amour*», ele não tem dezassete anos. Quer dizer: há um Rimbaud, estudante do liceu de Charleville, que tem quinze anos; mas há outro Rimbaud, poeta vidente e fingidor, que tem já dezassete anos assinando a carta de 24 de Maio de 1870.

Por ter em si a *sensação* e a *consciência* de ter dezassete e não quinze anos, disse Rimbaud a verdade a Banville, enquanto verdade do traço literário? Ou terá Rimbaud tido a *consciência* e a *sensação* de que, confessando a sua idade enquanto estudante do liceu de Charleville, o «*Cher Maître*» poderia tomar por não «*sérieux*» as palavras e poemas que estão naquela carta? Enigma que brota do seu brotar.

Quando a idade do corpo físico de Hölderlin passava certamente já bem para lá da metade do caminho da sua vida de setenta e quatro anos, e quando já tinha datado poemas com datas de séculos antes de ter nascido e com datas de séculos depois do dia em que veio a morrer, conta Wilhelm Waiblinger que conviveu com ele nesses dias: «*Uma vez perguntei-lhe que idade tinha, e ele respondeu-me sorrindo: “Dezassete, Senhor Barão.”*».²⁵⁷

Se há enigma no motivo, não há enigma na afirmação: a voz do poeta Hölderlin e a voz do poeta Rimbaud dizem ter dezassete anos.

²⁵⁶ Arthur Rimbaud, “Carta a Théodore Banville de 24-5-1870” in *Les lettres manuscrites de Rimbaud Vol. I*, p. 8.

²⁵⁷ Wilhelm Waiblinger, *Friedrich Hölderlins Leben, Dichtung und Wahnsinn*, Marbach, Shiller-Nationalmuseum, 1951, p. 41. (tradução de MAR).

Entre os quinze e os dezasseis anos da sua idade enquanto estudante do liceu de Charleville e *na sua sóbria sede de poeta vidente*, Rimbaud vive a experiência da Guerra Franco-Prussiana e os meses agitados da insurreição da Comuna — estão datados desse período quase todos os seus poemas de *temática bélica*: destacam-se “Morts de Quatre-vingt-douze et de Quatre-vingt-treize”, “Le Dormeur du Val”, “L’Éclatante Victoire de Sarrebruck”, “Chant de Guerre Parisien” e...

«L’ORGIE PARISIENNE OU PARIS SE REPEUPLE

[...]

Ouvrez votre narine aux superbes nausées!

Trempez de poisons forts les cordes de vos cous!

Sur vos nuques d’enfants baissant ses mains croisées

Le Poète vous dit: “Ô lâches, soyez fous!

Parce que vous fouillez le ventre de la Femme,

Vous craignez d’elle encore une convulsion

Qui crie, asphyxiant votre nichée infâme

Sur sa poitrine, en une horrible pression.

Syphilitiques, fous, rois, pantins, ventriloques,

Qu’est-ce que ça peut faire à la putain Paris,

Vos âmes et vos corps, vos poisons et vos loques?

Elle se secouera de vous, hargneux pourris!

Et quand vous serez bas, geignant sur vos entrailles,

Les flancs morts, réclamant votre argent, éperdus,

La rouge courtisane aux seins gros de batailles

Loin de votre stupeur tordra ses poings ardus!

Quand tes pieds ont dansé si fort dans les colères,

Paris! quand tu reçus tant de coups de couteau,

Quand tu gis, retenant dans tes prunelles claires

Un peu de la bonté du fauve renouveau,

*Ô cité douloureuse, ô cité quasi morte,
La tête et les deux seins jetés vers l'Avenir
Ouvrant sur ta pâleur ses milliards de portes,
Cité que le Passé sombre pourrait bénir:*

*Corps remagnétisé pour les énormes peines,
Tu rebois donc la vie effroyable! tu sens
Sourdre le flux des vers livides en tes veines,
Et sur ton clair amour rôder les doigts glaçants!*

*Et ce n'est pas mauvais. Tes vers, tes vers livides
Ne gêneront pas plus ton souffle de Progrès
Que les Stryx n'éteignaient l'œil des Cariatides
Où des pleurs d'or astral tombaient des bleus degrés.”*

*Quoique ce soit affreux de te revoir couverte
Ainsi; quoiqu'on n'ait fait jamais d'une cité
Ulcère plus puant à la Nature verte,
Le Poète te dit: “Splendide est ta Beauté!”*

*L'orage t'a sacrée suprême poésie;
L'immense remuement des forces te secourt;
Ton œuvre bout, la mort gronde, Cité choisie!
Amasse les strideurs au cœur du clairon sourd.*

*Le Poète prendra le sanglot des Infâmes,
La haine des Forçats, la clameur des Maudits;
Et ses rayons d'amour flagelleront les Femmes.
Ses strophes bondiront: Voilà! voilà! bandits!*

— *Société, tout est rétabli: — les orgies*
Pleurent leur ancien rôle aux anciens lupanars:
Et les gaz en délire, aux murailles rougies,
*Flambent sinistrement vers les azurs blafards!».*²⁵⁸

O poeta que, dentro dos versos do poema, interrompe com exclamações, observações e comentários em verso, não é o observador. Ele é o observado enquanto observador. O poeta está a ser pensado e escrito enquanto observador observado a escrever por entre a tempestade das batalhas de Paris. O poeta dentro do poema não é o poeta que olha, escreve e descreve, mas o poeta que é olhado a olhar, escrito a escrever e descrito a descrever. E isto tudo num poeta que, enquanto aluno do liceu de Charleville, não tinha ainda dezassete anos de idade.²⁵⁹

Tudo isto em Rimbaud, que em 1870 faz a viagem entre Charleville e Paris no desejo de aí se fixar afirmando-se como poeta parnasiano. Precisamente cem anos antes, em 1770, Thomas Chatterton deixa Bristol, onde nasce a 20 de Novembro de 1752, e viaja para Londres com o desejo de trabalhar enquanto poeta e jornalista. No dia 24 de Agosto de 1770, suicida-se — tinha dezassete anos de idade.

Conta-se que o suicídio foi motivado pela má recepção crítica que tiveram os versos em estilo, ortografia e métrica medievais que Chatterton forjou em poemas que publicou sob o também forjado nome e a forjada identidade de um poeta medieval: Thomas Rowley.

Quando depois da morte de Chatterton são publicados os *fingidos* poemas medievais, Thomas Tyrwhitt, um especialista em Chaucer, acreditou na existência e na autenticidade de Thomas Rowley, enquanto autor medieval. Começava aí uma controvérsia que o século XIX iria acabar por desfazer: os poemas do poeta medieval Thomas Rowley são mesmo poemas do século XVIII forjados como se fossem medievais pelo traço literário do poeta Thomas Chatterton.

Isto vem contado num dos livros que pertenceram a Fernando Pessoa: *The Poetical Works of Thomas Chatterton*. O exemplar do livro está assinado por «F. A. N. Pessoa» e carimbado com o nome de uma das primeiras personalidades literárias forjadas: o *proto-heterónimo*²⁶⁰ inglês C. R. Anon.

²⁵⁸ Arthur Rimbaud, “L’orgie parisienne ou Paris se repeuple” in *Œuvres Complètes* (edição de Louis Forestier), Paris, Laffont, 1992, pp. 77-78.

²⁵⁹ Segundo Verlaine, “L’orgie parisienne ou Paris se repeuple” foi escrito na «*aurora da semana sangrenta*» de Maio de 1871, in Paul Verlaine, *Les poètes maudits*, Paris, Léon Vanier, 1888, p. 33.

²⁶⁰ v. Eduardo Lourenço, *Poesia e Metafísica. Camões, Antero, Pessoa*, Lisboa, Sá da Costa, 1983, pp. 189-213.

Não obstante a leitura dos versos de Chatterton ser replicada, por exemplo, pelo traço de Keats, Shelley, Dante Gabriel Rossetti e Alfred de Vigny, a atenção de certa teoria literária, na Inglaterra já da segunda metade do século XX, ficava-se no *interesse psicológico* e num possível *paradoxo*:

«O interesse psicológico do caso de Chatterton é enorme, porque é evidente que “os poemas de Rowley” nada ganharam com a linguagem e a ortografia quatrocentistas em que se escondem, e nada teriam perdido com uma escrita do século XVIII. Todavia, subsiste o paradoxo de serem superiores aos que Chatterton escreveu em seu próprio nome, como se a excitação da falsa identidade tivesse estimulado e dado uma nova energia ao frágil talento natural do poeta.»²⁶¹

Os poemas de Rowley «*nada teriam perdido com uma escrita do século XVIII*»? Não teriam desde logo perdido uma escrita quatrocentista? Para o «*interesse psicológico do caso de Chatterton*», a Psicologia poderá, se souber, responder se teriam perdido alguma coisa — talvez, quanto a esse interesse, os poemas possam nada perder com outra linguagem e outra ortografia. Já para o *interesse literário* do traço de Chatterton, e para o interesse psicológico do caso de Rowley seria certamente uma perda enorme, porque é evidente que os poemas de Rowley tudo *ganharam com a linguagem e a ortografia quatrocentistas em que se mostram* — ganharam fingimento poético e, num poeta, ganhar fingimento poético é ganhar tudo ou quase: fingido e forjado, Thomas Rowley é um poeta e é tão poeta quanto Chatterton. Para o interesse literário não é no caso de Chatterton, mas sim no caso de Rowley que deverá estar o *interesse psicológico*: o que acrescentam a ortografia e a linguagem medievais à construção ficcionada de uma personalidade psicológica individual e diferenciada? A que réplica se abre essa ruptura?

Enquanto estudante do Curso Superior de Letras de Lisboa, Pessoa tem dezassete anos quando, em Maio de 1906, dá nota de uma leitura da poesia de Thomas Chatterton. Leitura que, ao parodiar as cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões, o traço literário de Mário Cesariny releva:

²⁶¹ A. C. Ward, “Gray, Smart e outros: 1725-1775 – O culto do antigo” in *História da Literatura Inglesa* (tradução de Rogério Fernandes, revisão de Jorge de Sena), Lisboa, Estúdios Cor, 1959, pp. 263-264. (*editio princeps: Illustrated History of English Literature*, 1953.).

«Elevar-me a um Chatterton da era do Futurismo é obra que eu já reservara para um dos meus cúmulo de insinceridade mais Campos, se se lembra daquele meu “Diário” de pouca página (Maio-Junho 1906), onde apontei: “Nada de importante. Li Chatterton.”».²⁶²

«Nada de importante. Li Chatterton.» — são duas frases separadas por um ponto final, são duas unidades diferentes dentro de uma outra unidade. Seria diferente se em vez de ponto final, estivesse lá, por exemplo, dois pontos: ‘Nada de importante: li Chatterton’. Mas não está. Logo, é de concluir que, naquele dia testemunhado no diário terminado no mês em que Fernando Pessoa deixará de ter dezassete anos, se a leitura não tivesse sido importante não haveria certamente a frase: «Li Chatterton.». Assim, o ponto final entre as duas frases marca duas partes distintas de um dia: a parte em que nada de importante se passou e a parte em que aconteceu a leitura de Chatterton.

Claro que, no livro *O Virgem Negra — Fernando Pessoa explicado às Criancinhas Naturais e Estrangeiras por M. C. V.*, as intenções de paródia tentam e conseguem criar a ilusão de que, em vez de um ponto final, há entre as duas frases uma vírgula ou dois pontos. A tentativa de ilusão é conseguida precisamente porque o traço de Cesariny cita *ipsis verbis* o que está na entrada de 19 de Maio do diário de 1906: as duas frases, com ponto final entre elas. Deturpando o traço literário de Pessoa, Cesariny estaria a denunciar a ilusão que pretende criar dentro do espaço da paródia: a ilusão de que a leitura de Chatterton não foi importante. Mas, porque a leitura de Pessoa ocorre fora do espaço da paródia literária e dentro do espaço literário do pré-heteronimismo (que é sempre já do heteronimismo), a ilusão de Cesariny não desfaz a importância que terá tido a leitura daquele dia: tal como Chatterton, «Pessoa levou, por vezes, a encenação das suas obras até à ortografia, como é fácil de verificar, comparando coevas páginas ortónimas e heterónimas, por ele próprio publicadas com especial interesse, ou lendo as suas afirmações sobre o estilo dos vários escritores que ele era.».²⁶³

Por isso, o *paradoxo* de os versos de Rowley «serem superiores aos que Chatterton escreveu em seu próprio nome, como se a excitação da falsa identidade tivesse estimulado e dado uma nova energia ao frágil talento natural do poeta» talvez possa ser pensado a partir das palavras de Pessoa quando também ele forjou uma *falsa identidade*:

²⁶² Mário Cesariny, “Meu Querido João Gaspar Simões” in *O Virgem Negra — Fernando Pessoa explicado às Criancinhas Naturais e Estrangeiras por M. C. V.*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996, p. 116.

²⁶³ Jorge de Sena, “Prefácio e notas a *Páginas de Doutrina Estética*” in *Fernando Pessoa & C^a Heterónima*, p. 27.

«Abri com um título, “O Guardador de Rebanhos”. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre.»²⁶⁴ (Pessoa).

Eram os versos escritos em nome de Caeiro superiores aos que Pessoa escrevia no seu próprio nome? Dentro do fingimento do heteronimismo, não é isso que quer dizer criar a figura de mestre a partir dos versos assinados por Caeiro?

Terá sido também por isso que Pessoa *teve* que matar o mestre? Mestre sempre já morto, pois criar em si um mestre não é matar a ideia de haver um mestre? Morto o mestre, o que fica é um centro vazio de centro, uma órbita em volta do vazio de um *sol negro*²⁶⁵ ou em volta do astro feito desastre num sol sem sol:

«Alberto Caeiro é meu mestre. Esta afirmação é a pedra de toque de toda a sua obra. E podia acrescentar-se que a obra de Caeiro é a única afirmação que fez Pessoa. Caeiro é o sol e em volta giram Reis, Campos e Pessoa ele mesmo. Em todos eles há partículas de negação ou de irrealidade: Reis crê na forma, Campos na sensação, Pessoa nos símbolos. Caeiro não crê em nada: existe. O sol é a vida enchida de si; o sol não olha porque todos os seus raios são olhares convertidos em calor e luz; o sol não tem consciência de si porque no pensar e ser são um e o mesmo. Caeiro é tudo o que não é Pessoa e, para mais, tudo o que não pode ser nenhum poeta moderno: o homem reconciliado com a natureza.»²⁶⁶

Caeiro existe, mas existe porque está já morto quando existe. Separado por três séculos do seu criador, também Rowley está já morto quando existe. Tal como está contado no livro que era propriedade de Pessoa, Chatterton inventou toda uma biografia de Rowley em que a ficção da sua existência tinha amigos que existiram realmente enquanto personalidades históricas e civis: uma delas era a de William Canynge, afamado mercador de Bristol, que Chatterton escolheu para ser patrono de Rowley. A ficção de Rowley interrompe um tempo, um lugar e uma gente que existiu realmente e interrompe criando gente no meio dessa gente.

²⁶⁴ Fernando Pessoa, “Carta a Adolfo Casais Monteiro de 20-1-1935” in *Correspondência 1923-1935*, p. 343.

²⁶⁵ No sentido decisivo que lhe deu o traço de Julia Kristeva em *Soleil Noir, Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989.

²⁶⁶ Octavio Paz, *Fernando Pessoa: “El desconocido de sí mismo”* (1962) in *Obras completas: Excursiones/incursiones: dominio extranjero*, Cidade do México, Circulo de Lectores, 1994, p. 158. (tradução de MAR).

O espaço literário apropria-se do espaço social e político, o fingimento incorpora o real histórico para se forjar como histórico. Quanto a isto nada nem de novo nem de ruptura: quanto mais não fosse, havia para Chatterton o exemplo bem próximo no poeta Ossian, forjado por James MacPherson e tão apreciado por Werther no *Werther* de Goethe. Mas, na personalização de Rowley, Thomas Chatterton levou ao limite a despersonalização: sem esse limite, um verdadeiro especialista em Chaucer, como Thomas Tyrwhitt, dificilmente poderia ter sequer posto a hipótese de uma existência real de um poeta medieval na linguagem e na ortografia de Thomas Rowley, quanto mais chegar a acreditar nessa existência ao mesmo tempo que via em Chatterton alguém de muito menor talento poético e, por isso, alguém incapaz de forjar sozinho os versos de Rowley.

Chatterton quis fazer acreditar que Rowley existia e pôs nisso todo o essencial da sua solidão essencial: não foi o simples forjar de uma identidade falsa, foi o fazer verdadeira uma identidade forjada — uma identidade completa completamente forjada. Por isso, para além do paradoxo talvez já resolvido quanto aos versos de Rowley serem *superiores* aos de Chatterton, o que será o «*frágil talento natural do poeta*»? Antes dos dezassete anos de idade, Chatterton tinha criado dentro de si um outro poeta do século XV que, com outro nome, outra biografia, outra ortografia, outra linguagem e outras métricas, é capaz de compor versos *superiores* aos que o criador dele conseguia compor com a ortografia, a linguagem e a métrica próprias do seu século XVIII — será isto «*o frágil talento natural do poeta*»? Talvez o seja para «*o interesse psicológico*» e talvez o seja para outros *interesses literários*. Mas, depois de, para o fazer concordar com o próprio ser da sua experiência e traço literários anteriores, o conceito teórico de heterónimos ter sido forjado por Pessoa, o Thomas Rowley, da Bristol quatrocentista, não deverá ser apreendido como menos do que a criação de um poeta heterónimo. Talvez Thomas Rowley deva até ser apreendido como algo mais: a criação de um heterónimo em toda a soberania do significado e do sentido que o traço de Pessoa indica para a palavra heterónimo. Um heterónimo medieval criado pelo traço de Thomas Chatterton, da Bristol setecentista, que, por suicídio, não chegou a ter dezoito anos de idade enquanto personalidade civil e só enquanto personalidade civil: enquanto poeta, nunca se pode saber ao certo a idade que têm os poetas *dentro «do silêncio de seus próprios corações»*²⁶⁷ — dentro desse silêncio, nunca se pode saber *quando a idade é pouca e quando têm ou não têm dezassete anos*.

²⁶⁷ Álvaro de Campos, “Nota Preliminar” in Fernando Pessoa, *Obra Poética*, p. 251. O parágrafo completo é: «*Não censuro o Reis mais que a outro qualquer poeta. Aprecio-o, realmente, e para falar verdade, acima de muitos, de muitíssimos. A sua inspiração é estreita e densa, o seu pensamento compactamente sóbrio, a sua emoção real se bem que demasiadamente virada para o ponto cardeal chamado Ricardo Reis. Mas é um grande poeta — aqui o admiro —, se é que há grandes poetas neste mundo fora do silêncio de seus próprios corações.*».

78.

«*Spear crosses spear*». Na sexta estrofe da segunda écloga assinada pelo heterónimo Thomas Rowley, o traço literário de Thomas Chatterton apresenta uma cena de guerra:

*«Distracted Fear, with locks of blood-red dye,
Terror enarmed in the thunder's rage,
Death, linked to dismay, doth gruesome fly
Encouraging each champion war to wage.
Spear crosses spear, swords upon swords engage:
Armour on armour dins, shield upon shield.
Nor death of thousands can the war assuage;
But falling numbers sable all the field.
Sprites of the blest, and every saint y-dead,
Pour out your pleasaunce on my father's head.»*²⁶⁸

A assinatura medieval e fingida de Rowley replica ainda ao tempo e ao espaço da guerra concreta: o jogo da luta em que a lança cruza a lança, a espada enfrenta a espada e armaduras e escudos chocam com escudos e armaduras preenchendo de *som e fúria* o caótico dos campos de batalha, tal como está em Aquiles e Heitor da *Iliada* pelo traço literário de Homero.

79.

O jogo antigo. O entendimento do conceito de guerra na antiguidade grega é um assunto tratado nos seminários sobre os filósofos pré-Platão leccionados por Nietzsche, enquanto professor da cátedra de Filologia Clássica da Universidade de Basileia, durante o período da guerra franco-prussiana. Diz Nietzsche, replicando ao pensamento de Heráclito:

²⁶⁸ Thomas Chatterton, “Eclogue The Second (VI)” in *The Poetical Works*, Londres, W. Scott, 1904, p. 194.

«Esta é uma das ideias mais grandiosas: a luta como acção continuada de uma Δίκη [Justiça] unitária, legítima e racional, ideia surgida do fundamento mais profundo da essência grega. A luta é o que diferencia os gregos, mas antes de mais a legitimidade imanente da decisão do combate. Cada homem luta como se só ele estivesse correcto; mas a vitória encontra-se mediante a medida absolutamente segura de um juízo justo. Heráclito aprendeu o típico deste πόλεμος [guerra, jogo (polemos, à letra)] nos ginásios, nos concursos musicais, na vida política. A ideia de πόλεμος-δίκη [a guerra é justiça] é a primeira ideia filosófica especificamente helénica, o que não quer dizer que não seja universal, nem somente nacional; mas antes que só um grego estava em situação de encontrar uma concepção tão elevada de uma cosmodiceia.»²⁶⁹

«Heráclito supunha que, aos olhos de deus, na invisível harmonia, não havia contradições nem sofrimentos. Mas aqui aparece um grande inconveniente: como é possível a aparição do fogo único nas suas diferentes formas impuras, sem que não haja nas coisas algo de άδίκη [injustiça]? Para responder a esta pergunta, Heráclito serve-se de uma notável comparação: o devir e o perecer carecem de qualquer consideração moral, é como um jogo infantil (ou como uma criação artística). Deste modo, dado que Heráclito não era um artista, ficou-se pelo jogo da criança. Neste se encontra a inocência; mas, sobretudo, o deixar surgir e aniquilar. Não tem que existir nem uma só gota de άδίκη [injustiça] no mundo. O fogo sempre vivo, a άίών [a eternidade], joga, constrói e destrói: o Πόλεμος [a Guerra], essa contraposição das diferentes propriedades, só pode captar-se, conduzido pela Δίκη [Justiça], como um fenómeno artístico. Trata-se de uma concepção puramente estética do mundo. Nela estão excluídas tanto a moral como a teologia, já que um mundo-criança não actua por fins, mas sim por uma δίκη [justiça] imanente. O mundo-criança só pode agir apropriada e legalmente, mas não quer isto ou aquilo.»²⁷⁰

²⁶⁹ Friedrich Nietzsche, “Heráclito” in *Los filósofos preplatónicos*, Madrid, Trotta, 2003, p. 81. «Há que distinguir entre a δίκη [justiça] como forma do processo e como forma de intuição valorativa: a δίκη imanente ou γνώμη [intelecto] que governa os opostos e a esfera, e a do todo como jogo. Só podemos explicar esta concepção em comparação com a criação do artista, o qual, reinando intuitivamente sobre tudo, se identifica com a sua obra.», p. 89. (editio princeps: *Die vorplatonischen Philosophen*, 1872.). (tradução de MAR).

²⁷⁰ Friedrich Nietzsche, “Heráclito” in *Los filósofos preplatónicos*, pp. 87-88.

É a partir deste aperfeiçoamento da arte da guerra, como ela está em Sun Tzu, que — tal como está no título e no conteúdo do fragmento 477 de *Menschliches, Allzumenschliches (Humano demasiado Humano)* — a guerra é indispensável pois ela participa também do devir e do perecer que carecem de consideração moral enquanto devir outro de um mundo-criança que não actua por fins mas por jogo do fogo sempre vivo.

Mesmo que, naquela antiguidade grega, pudesse haver as aldeias ardidadas, o saque e o tudo mais que está na Pérsia de “Os Jogadores de Xadrez”, é a guerra concreta jogada nos campos de batalha de Maratona ou nos mares do estreito próximo de Salamina, é a guerra sem campos de concentração, nem metralhadoras, nem gás nas trincheiras, nem bombardeamentos aéreos, nem nada do tudo o que século XX acrescentou à guerra — é a boa guerra, antes da Segunda Guerra dos Bóeres, aquela guerra que está em *Assim Falava Zaratustra*:

«Dizeis que é a boa causa, que até a guerra santifica? Digo-vos eu: é a boa guerra que santifica todas as causas.

*A guerra e a coragem realizaram mais coisas grandes do que o amor ao próximo.»*²⁷¹

80.

«Bochum, Novembro de 1971». Bochum, situada no estado da Renânia do Norte-Vestefália, foi das cidades mais bombardeadas pelas forças aliadas durante a Segunda Guerra Mundial, ficando praticamente destruída. A maior destruição ocorre a 4 de Novembro de 1944 quando, depois dum intenso bombardeamento, os esquadrões aéreos ingleses neutralizam a fábrica de aço Bochumer Verein.

Novembro de 1971 é o centenário preciso do acabamento da primeira edição do primeiro livro de Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (O Parto da Tragédia no Espírito da Música)*.²⁷²

²⁷¹ Friedrich Nietzsche, “Da Guerra e dos Guerreiros” in *Assim Falava Zaratustra*, p. 54.

²⁷² “Vorwort an Richard Wagner” (“Prefácio a Wagner”) foi datado por Nietzsche de «Basel, Ende des Jahres 1871 (Basileia, final do ano de 1871)». No frontispício, debaixo da figura de Prometeu na primeira edição de *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, aparece já a data de 1872 — certamente com, no mínimo, a concordância de Nietzsche ou talvez mesmo a sua exigência para que ficasse como um livro do “Sanctus Januarius”: «Eis que exalta os teus milagres / Mês de Janeiro, o mais belo!» in Friedrich Nietzsche, *A Gaia Ciência* (tradução de Maria Helena Rodrigues de Carvalho, Maria Leopoldina de Almeida e Maria Encarnação Casquilho), Lisboa, Círculo de Leitores, 1996, p. 189. (editio princeps: *Die fröhliche Wissenschaft*, 1882.).

Três anos antes da publicação do livro — em 1868, Nietzsche viveu a experiência de uma queda de cavalo que o obrigou a interromper a carreira militar enquanto oficial do exército prussiano. Mas nem o desastre da cavalgada nem a interrupção da carreira militar lhe tiraram a vontade de poder participar na guerra franco-prussiana — em Agosto de 1870, já professor da cátedra de Filologia Clássica da Universidade de Basileia (à qual teve de pedir uma autorização especial), Friedrich Nietzsche participa da guerra enquanto enfermeiro voluntário:

*«Contou-me [Nietzsche] que uma vez, depois de um dia de experiências dolorosas, viu vários regimentos da nossa maravilhosa cavalaria alemã lançando-se para uma morte quase certa no campo de batalha. Soberbos no seu vigor e coragem, esses homens transmitiam a impressão de uma raça nascida para conquistar, para dominar, ou — para morrer. Foi então que ele sentiu profundamente, pela primeira vez, que a vontade de viver, mais forte e mais elevada, não atinge a sua total expressão numa miserável luta pela existência, mas na vontade de lutar, na vontade de poder e supremacia. Este sentimento foi sem dúvida experimentado por milhares e milhares de outros alemães dessa época, mas os olhos de um filósofo vêem as coisas a uma luz diferente e as suas faculdades de percepção são tão aguçadas por uma certa cadeia de acontecimentos que ele deduz delas um conjunto de conclusões completamente diferentes da gente comum.»*²⁷³

Não será certamente por aqui que se poderá saber, com precisão, se a cavalaria alemã era de facto «maravilhosa» e se ia de cavalgada para uma morte quase certa — é um testemunho dado pela irmã de Nietzsche, que, no traço literário de Georges Bataille, surge como «Elizabeth Judas Nietzsche» no artigo “Nietzsche et les Fascistes” do número 2 da revista *Acéphale* de Janeiro de 1937.

Tanto por ser anterior à guerra quanto pelo seu conteúdo, o artigo de Bataille é decisivo acerca de como o traço literário e filosófico de Friedrich Nietzsche era deturpado ao ser retrçado pelo regime nazi com a cumplicidade e colaboração de Elizabeth Nietzsche.²⁷⁴

²⁷³ Elizabeth Nietzsche e Friedrich Nietzsche, *Correspondência com Wagner* (tradução de Maria José de la Fuente), Lisboa, Guimarães, 1990, p. 83. (*editio princeps*: *Wagner und Nietzsche zur Zeit ihrer Freundschaft*, 1915.).

²⁷⁴ v. Georges Ambrosino, Georges Bataille e Pierre Klossowski, *Acéphale*, n.º 2 (“Réparation à Nietzsche”), Paris, Janeiro de 1937.

Facto não deturpável é que em 1971 passavam-se precisamente cem anos do fim da guerra franco-prussiana na qual Friedrich Wilhelm Nietzsche participou: dez dias depois da humilhação que foi o coroar de Guilherme Frederico como imperador alemão dentro do palácio de Versalhes, Paris capitula a 28 de Janeiro e é assinado um armistício. Devido aos acontecimentos da Comuna, a ratificação é retardada até à assinatura do tratado de Frankfurt a 10 de Maio de 1871.

Nenhum dos dois centenários seria indiferente a Georg Rudolf Lind: além de alemão nascido em Berlim, é a ele (juntamente com Jorge de Sena e Eduardo Lourenço) que se devem algumas das primeiras e mais decisivas reflexões sobre aquilo que foi a aproximação da experiência literária e filosófica de Pessoa à experiência filosófica e literária de Nietzsche.

São dois centenários certamente aproximados na memória pela circunstância de Lind estar naquela Bochum (teria Georg Rudolf Lind ficcionado «*Bochum 1971*»?) intensamente bombardeada vinte e sete anos antes. Era Bochum, mas talvez pudesse ser qualquer outra cidade alemã:

«na Alemanha ardem igrejas... bom, lá está, na Alemanha também arde sempre qualquer coisa...

*O comboio mexeu: caiu-me a cabeça em Auschwitz e tornei a tirá-la de lá: Auschwitz faz lembrar AuSSchwitz, Campo de Suor ou Sudário, assim como Monsanto faz lembrar Monte Santo, cada nação tem a sua inclinação, para lá resvala, não há quem lhe valha, a Alemanha é para as levas e as valas, Portugal para as levas das velas... até à vala.»*²⁷⁵

Olhada a partir do espaço geográfico alemão, talvez Lisboa parecesse ainda mais distante de todas as frentes de combate. Mesmo com Portugal envolvido na Guerra Colonial por terras de África, deveria parecer pacífica a Lisboa de Novembro de 1971. Quanto mais a outra Lisboa da segunda década do século XX que, para Lind, estava naquela distância *bastante afastada* da Primeira Guerra Mundial e geograficamente tão próxima de Fátima, onde três crianças pastoras afirmaram ter visto Nossa Senhora Virgem Maria em 1917 começando então «*as levas das velas... até à vala*» da Cova de Iria. E, com esse traço bucólico e religioso em tempo de guerra, certamente Lisboa ainda pareceria mais pacífica e mais afastada do centro de todas as guerras: aquele centro no qual sempre estiveram e sempre se moveram a

²⁷⁵ Alberto Pimenta, “II Sex-Shop-Suey” in *A Divina Multi(co)media*, Lisboa, & etc., 1991, p. 80.

Inglaterra, a França, e a Alemanha — cada uma, entre si, levando guerra às fronteiras de uma outra ou às fronteiras das duas de uma mesma vez.

Olhando ali de uma janela da Bochum de 1971, talvez a *imagem* que Lind *tinha do poeta* português Fernando Pessoa parecesse ainda mais lisboeta e mais do poente de tudo, apesar de ter escrito *duas poesias em inglês* sobre a guerra e apesar de, com olhos no Oriente, ter vivido, ter dito literariamente e ter publicado em vida que viveu nas vizinhanças do estado do Transval onde viviam os *ótimos lavradores bóeres* que liam *a Bíblia todos os domingos* e que foram invadidos, ocupados, fechados e deixados a morrer em campos de concentração — tal como a melodia “Un Soir à Lima” ouvida na *radiofonia* lhe traz, súbito, viva a memória nunca ausente do «*grande luar da África*», não terá também essa memória da Guerra dos Bóeres sido avivada em Pessoa pelo eclodir da *guerra europeia* naquela invasão alemã ao pequeno e pacífico estado neutro do Luxemburgo de tal forma que não pudesse senão fazer coincidir, pela datação, os fragmentos de “Ode Marcial” com a data do dia seguinte a ela?

Como facto, sabe-se só que o Luxemburgo foi donde partiram também alguns bóeres e que, fronteira ao Luxemburgo, ficava e fica ainda aquela Holanda donde partiram quase todos bóeres para *quase criarem civilização* em África. Também como facto aquele “Fernando Pessoa perante a Primeira Guerra Mundial” que começa com aquelas perguntas e que analisa oito poemas como se a guerra para o traço literário de Pessoa só tivesse começado quase seis meses depois de haver guerra europeia e tivesse findado para ele quase um ano antes mesmo de findar a própria guerra.

Como facto ainda, nada sobre bóeres e campos de concentração do Transval porque Georg Rudolf Lind, e a Alemanha com ele, estaria certamente bastante afastado das frentes de combate dessa guerra acontecida na extrema África escrevendo na Bochum de 1971, que teria ainda o ressoar bem forte de todos os bombardeamentos da Segunda Guerra Mundial. Escrevendo naquele espaço sobre as poesias de um poeta português perante a Primeira Guerra Mundial, Lind estaria a escrever na distância próxima das ruas onde as gentes falam a língua em que foi escrito aquele que possivelmente é o relato mais vivo e menos afastado que há sobre a Primeira Guerra Mundial — *In Stahlgewittern*, a tempestade do aço que Ernst Jünger experimentou, enquanto experiência de soldado de guerra e enquanto experiência literária publicada, numa edição de autor, em 1920.

Um vazio caótico. Depois de toda a descrição da batalha de Les Éparges, feita do tiro-teio das metralhadoras, do rebentamento de granadas, dos cheiros de tudo e da visão de *um torso sem cabeça e sem pescoço onde, na carne em sangue vivo, brilhava o branco das cartilagens*, Ernst Jünger reflecte e conclui:

«A batalha de Les Éparges foi a minha primeira batalha. Não foi nada daquilo que tinha imaginado. Tinha participado numa importante acção de guerra e, no entanto, não tinha chegado a ver a cara de um só inimigo vivo. Não foi senão muito mais tarde que tive a experiência directa do ponto culminante da batalha quando as tropas de assalto aparecem em campo aberto e durante uns momentos, decisivos, mortais, essa aparição interrompe o vazio caótico do campo de batalha.»²⁷⁶

Uma batalha inteira sem ver a cara de um inimigo vivo. É a ausência no olhar da presença do outro que contribui decisivamente para o vazio caótico do campo de batalha da guerra moderna — vazio só interrompido naqueles instantes de presença do olhar vivo do outro proporcionados pelo movimento de assalto: movimento semelhante ao da ocupação de uma vila depois de um intenso bombardeamento.

O campo de batalha das guerras da antiguidade era um caos sem vazio, era um caos preenchido com o olhar vivo do inimigo: o outro que com um outro cruzava espadas, escudos e armaduras. A *um passo/não além* do “Não matarás!”, o olhar na cara do outro era aquilo que se matava quando se matava nesse jogo concreto de paixão e morte.²⁷⁷ A guerra era o lugar onde no limite se jogava a afirmação do valor das paixões humanas.

Ao contrário dos elmos espartanos ou das armaduras medievais, que davam ao legiãoário ou ao cavaleiro uma aura de força sobre-humana realçando o humano do rosto e do olhar no rosto, as máscaras de gás usadas nas trincheiras pelos soldados da Primeira Guerra Mundial retiram do rosto do soldado tudo o que é humano, preparando o soldado para combater não uma visão delirante de gigantes em moínhos, mas um etéreo, industrial e invisível gás sem pátria e potencialmente mais letal que qualquer inimigo visível tanto pelo olhar dos olhos quanto pelo delírio de visões.

²⁷⁶ Ernst Jünger, “Les Éparges” in *In Stahlgewittern*, Estugarda, Klett-Cotta, 2010, p. 38. (*editio princeps*: 1920.). (tradução de MAR).

²⁷⁷ v. Emmanuel Levinas, *Éthique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*, Paris, Fayard, 1982, pp. 90-91 e, a resposta em aparte do mundo, Jacques Derrida, *Adieu à Emmanuel Levinas*, Paris, Galilée, 1997, pp. 160-161.

A guerra moderna é ausência do concreto do lugar, do jogo e das paixões humanas, tal como observa Georg Rudolf Lind numa possível réplica ao traço de Jünger:

«A guerra moderna desvalorizou até as grandes paixões humanas, tendo-se transformado num conflito abstracto em que os combatentes muitas vezes não se confrontam directamente. A guerra moderna perdeu a poesia de outras eras, enfrentando o homem apenas consigo mesmo, com o nada da sua existência, e nem sequer abre perspectivas para a génese dum homem novo, génese que os grandes nacionalistas de ambos os campos tinham profetizado no princípio da guerra».²⁷⁸

81b.

Do frio perante a guerra. O relato vivo e próximo dos acontecimentos não é também ele uma forma outra de indiferença, de frio e de *atitude distanciada* perante a guerra? Não será também indiferença, frio e *atitude distanciada* a descrição de Jünger daquele *torso sem cabeça e sem pescoço onde brilhava o branco das cartilagens na carne em sangue vivo*?

Claro que, no traço literário de Jünger, não é nem pode ser o frio de quem nunca viveu no limite a experiência da guerra. É um outro tipo de frio — é aquela sensação de frio própria de quem experimentou em si todo calor por experimentar. É um frio à semelhança do soldado Eisen que, relata Jünger, «*como tinha crescido no quente clima de Lisboa — era filho de um emigrante —, estava sempre tremendo de frio*»²⁷⁹ nas terras centrais da Europa.

A guerra nos fragmentos agrupados com o título “Ode Marcial”: «*Clarins de horror trémulo e frio na noite profunda...*» (Campos).

O frio que o desassossego dá a ler aos olhos de quem sabe ler o desassossego: «*O frio é a distância ténue, a obliquidade da luz que se refracta porque não há espelho e por isso as coisas existem. Doem para lá do serem vistas ou visíveis.*»²⁸⁰

²⁷⁸ Georg Rudolf Lind, “Fernando Pessoa perante a Primeira Guerra Mundial” in *Ocidente*, n.º 82, p. 13.

²⁷⁹ Ernst Jünger, “Der Somme-Rückzug” (“A Retirada de Somme”) in *In Stahlgewittern*, p. 138.

²⁸⁰ Silvina Rodrigues Lopes, “des-figurações (sobre o *Livro do Desassossego*)” in *Colóquio* n.º 102, Março-Abril de 1988, p. 61.

O clima de Lisboa é quente, mas o clima do extremo sul da África oriental é mais quente ainda: quase sempre *uma morna brisa aquece os plainos abandonados e só o que jaz morto arrefece porque cedo, bem e breve apodrece.*

Filho de emigrantes, por *malhas que os impérios tecem*, foi também no *lá longe* de casa e nesse clima *mais quente ainda* que cresceu Fernando Pessoa.

Apesar de ter nascido e crescido no clima frio das terras do centro da Europa, onde as guerras costumam ser *frias e trémulas*, Arthur Rimbaud, depois de ter feito longa passagem por África, fala recorrentemente da intolerância ao clima de Paris e de Roche — só no clima de Marselha encontrou *um pouco mais de sol* e de quente.²⁸¹

82.

A guerra é a guerra e todas as guerras são a guerra. Mas isto é a experiência da guerra para quem a vive ou por dentro ou na atenção despertada pela distância próxima — é aí e só aí que todas as guerras são a guerra. É só aí que a guerra...

*«...lembra vulcões que, apesar de estarem em actividade em paisagens bem diferentes, estão continuamente a eclodir o mesmo fogo do interior da terra. Ter participado de uma guerra quer dizer algo de parecido a ter estado na proximidade de uma dessas montanhas cuspidoras de fogo — mas há uma grande diferença entre o Hekla islandês e o Vesúvio, na baía de Nápoles. Pode-se dizer que a diferença entre as paisagens desaparece quanto mais fundo se entra nas mandíbulas da abrasante cratera: e lá, no ponto onde a paixão propriamente dita irrompe — antes de tudo, na batalha imediata e nua da vida e da morte —, torna-se coisa de importância secundária saber em que século, por que ideias, e com que armas a batalha está a ser combatida.»*²⁸²

Uma coisa é a perspectiva da guerra que teria uma peça dentro de um tabuleiro do jogo de xadrez — o tabuleiro pode ser de mármore, madeira ou metal, mas dentro dele a peça faz sempre o mesmo tipo de movimentos e está sempre dentro de um jogo de xadrez.

²⁸¹ v. Arthur Rimbaud, *Les Lettres Manuscrites Vols. 2 e 3*, em *passim*.

²⁸² Ernst Jünger, “Die totale Mobilmachung” (“A Mobilização Total”) in *Krieg und Krieger (Guerra e Guerreiros)*, Berlim, Junker und Dünnhaupt, 1930, p. 11. (tradução de MAR).

Outra coisa é poder, a partir de um fora sem de fora, olhar a peça e o tabuleiro todo e olhar ainda o adversário com quem se joga — o olhar panorâmico de um jogador de xadrez.

Aí, dentro do pensar-sentir do olhar panorâmico, todos os jogos de xadrez são diferentes, porque cada peça, cada tabuleiro, cada lance jogado, cada olhar nos olhos do adversário é diferente.

Os jogos de xadrez são todos diferentes embora o xadrez seja um jogo e todo o jogo tender para a estabilização das regras próprias que cada jogo vai criando para si.

83.

O começo da mobilização total. A guerra começou enquanto jogo e, assim, foi criando as suas regras próprias. Mas, ao contrário dos restantes jogos, a guerra não tendeu para a estabilização das regras criadas e sim para o desvio, para o desvirtuar *resvalando* para o desastre. Praticamente cada guerra afirma um passo mais no desvio que leva ao desastre. E é assim que, no traço de Ernst Jünger, o passo para o desastre introduzido pela Primeira Guerra Mundial, e aquilo que a distingue de todas as que a precederam, é o conceito de «*mobilização total*» proposto poucos anos depois do fim dessa guerra — depois de já passada uma outra guerra mundial, dificilmente não se entenderá logo e sem qualquer explicação o que é essa «*mobilização total*» pensada a partir dos acontecimentos da Primeira Guerra Mundial. No entanto, abre-se aqui a possibilidade de pensar essa *mobilização total*, para a guerra de 1914-1918, como uma réplica inevitável, consequência sísmica desastrosa, de uma outra mobilização total que começou séculos antes nas fábricas e nas minas de carvão. É talvez de Agostinho da Silva, no livro *Um Fernando Pessoa*, o traço mais inquietante e preciso para entender o que foi essa mobilização industrial no começo sempre já próximo da mobilização de guerra:

«O golpe essencial a favor da eficiência tinha sido o de ver a sociedade como uma máquina de produção, em que cada qual tem de ocupar o seu lugar e de se desempenhar de suas tarefas com o máximo de obediência a uma organização central; para que isso se conseguisse tinham-se apurado as instituições estatais, eclesiásticas e escolares pondo-as, no máximo que era possível, ao serviço dos produtores. De todas elas, as que porventura tinham causado maior mal eram exactamente as escolares, porque a sua missão consistia em fazer durar o menos possível a criança, de modo a

*ter, para produzir, um maior número de adultos; é por isso que é inteiramente errado dizer-se que, na época de sua revolução industrial, tinha a Inglaterra no serviço das minas crianças de cinco anos; o que ela tinha trabalhando era uma coisa muito mais monstruosa: eram adultos de cinco anos de idade.»*²⁸³

84.

*Foi assim, é assim. Adultos de cinco anos que, com mais anos e sempre ao serviço da máquina de produção, levaram ao mundo todo as guerras que fizeram prisioneiros de sete anos como Lizzie van Zyl e soldados sem ainda dez anos no Médio Oriente — soldados que estão lá, com armas nas pequenas mãos, talvez desde o tempo em que, segundo o traço literário de Eça de Queiroz em *Cartas de Inglaterra*, «os ingleses “por uma razão d’Estado, uma necessidade de fronteiras científicas, a segurança do império,” [...] invadem o Afeganistão, e aí vão aniquilando tribos seculares, desmantelando vilas, assolando as searas e vinhas» e — acrescenta Eça — «Foi assim em 1847, é assim em 1880».*²⁸⁴

Foi assim, assim tem sido porque, tal como o evoca Blanchot, o desastre é o mais fácil de prever e, logo, o mais fácil de se tornar «*le ressassement éternel*»:

*«Impossível não evocar estes trabalhos derisórios dos campos concentracionários, quando os que neles estão condenados transportam de um lugar para o outro, depois regressam ao ponto de partida, umas montanhas de pedra, não para a glória de uma pirâmide, mas para a ruína do trabalho, assim como dos tristes trabalhadores. Isto teve lugar em Auschwitz, isto teve lugar no Gulag. O que tenderia a mostrar que, se o imaginário se arrisca um dia a fazer-se real, é porque ele próprio tem os seus limites demasiado estritos e prevê facilmente o pior porque este é sempre o mais simples que se repete sempre.»*²⁸⁵ (Blanchot).

²⁸³ Agostinho da Silva, “Mensagem Dois” – *Um Fernando Pessoa (editio princeps: 1959.)* in *Ensaio sobre Cultura e Literatura Portuguesa e Brasileira I*, Lisboa, Âncora, 2000, pp. 114-115.

²⁸⁴ Eça de Queiroz, “Afeganistão e Irlanda” in *Cartas de Inglaterra*, Porto, Lello & Irmão, 1905, pp. 1-2. (*editio princeps: Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19-9-1880.).

²⁸⁵ Maurice Blanchot, “Le ressassement éternel” in *Après coup*, Paris, Minuit, 1983, pp. 95-96. (tradução de MAR).

Auschwitz... «AuSSchwitz, Campo de Suor»... Como pode a vida continuar depois de Auschwitz? «caiu-me a cabeça em Auschwitz e tornei a tirá-la de lá». Sem cabeça, não há memória. Mas mesmo que haja cabeça e memória, há o esquecimento... e:

«O esquecimento sem dúvida faz a sua obra e permite que seja feita ainda obra. Mas a este esquecimento, esquecimento de um acontecimento que ensombrou toda a possibilidade, responde uma memória desfalecida e sem lembrança que assombra em vão o imemorial.»²⁸⁶ (Blanchot).

E, por isso, Blanchot comenta a sua própria narrativa “L’idylle”: *«Narrativa anterior a Auschwitz. A qualquer data que ela pudesse ser escrita doravante será sempre anterior a Auschwitz. A vida continua talvez.»²⁸⁷*

A vida está a continuar talvez.

Antes e depois. Todo o escrever de Fernando Pessoa aconteceu *antes*, mas vivida que terá sido a experiência das histórias dos campos de concentração do Transval ou — talvez mais que isso — vivido que foi o dizer desses campos que quase todos ao lê-lo parecem ignorar, calar ou esquecer, talvez o escrever de Fernando Pessoa seja um escrever já na distância próxima de um *depois* de Auschwitz:

«Campos de concentração, campos de aniquilamento, figuras em que o invisível se fez visível para sempre. Todos os traços de uma civilização são revelados ou postos a nu (“O trabalho libera”, “reabilitação pelo trabalho”).»²⁸⁸ (Blanchot).

Campos de concentração: os traços daquelas mulheres bóeres, daqueles lavradores bóeres e daquela Holanda que *quase criou civilização* postos a nu no espaço literário da língua portuguesa pelo traço literário de Fernando Pessoa que não os esqueceu fazendo visível do invisível.

²⁸⁶ Maurice Blanchot, “Le ressassement éternel” in *Après coup*, p. 98.

²⁸⁷ Maurice Blanchot, “Le ressassement éternel” in *Après coup*, p. 99.

²⁸⁸ Maurice Blanchot, *L’écriture du désastre*, p. 129.

Avant-coup. É no limiar de um antes de Auschwitz que, no “Manifesto sobre a Guerra Colonial na Etiópia”, o já *académico* Marinetti reafirma a exaltação estética da guerra do “Manifesto do Futurismo” de 1919:

*«Há vinte e sete anos, nós futuristas erguemo-nos contra a afirmação de que a guerra é antiestética... Somos também levados a constatar... A guerra é bela, porque graças às máscaras de gás, aos megafones assustadores, aos lança-chamas e aos pequenos tanques, ela funda a supremacia do homem sobre a máquina subjugada. A guerra é bela, porque inaugura a metalização sonhada do corpo humano. A guerra é bela, porque enriquece um prado florido com as orquídeas de fogo das metralhadoras. A guerra é bela, porque conjuga os tiros de fuzil, os tiros de canhão, as pausas do fogo, os perfumes e os odores de decomposição numa sinfonia. A guerra é bela, porque cria novas arquitecturas, como a dos grandes tanques, dos esquadrões geométricos dos aviões, das espirais de fumaça pairando sobre aldeias em chamas, e muitas outras coisas... Poetas e artistas do Futurismo... lembrai-vos desses princípios de uma estética da guerra, para que a vossa luta por uma poesia e uma plástica novas... seja iluminada!».*²⁸⁹

Marinetti participou, como voluntário, na Guerra da Etiópia e participou ainda na Segunda Guerra Mundial. Morre em 1944, antes de se conhecer a verdadeira dimensão do desastre de Auschwitz:

*«Que os factos concentracionários, a exterminação dos judeus e os campos de morte onde a morte continua a sua obra, sejam para a história um absoluto que interrompeu a história, deve-se dizê-lo sem, no entanto, se poder dizer nada mais [rien d'autre]. O discurso não pode mais desenvolver-se a partir daqui. Aqueles que necessitassem de provas, não as receberiam. Mesmo no assentimento e na amizade daqueles que partilham o mesmo pensamento, não há quase afirmação possível, porque toda a afirmação foi já quebrada e porque a amizade dificilmente se sustém aí. Tudo soçobrou [a sombré], tudo soçobra, nenhum presente resiste.»*²⁹⁰ (Blanchot).

²⁸⁹ Citado em Walter Benjamin, “L’œuvre à l’époque de sa reproduction mécanisée” in Max Horkheimer (organização), *Zeitschrift für Sozialforschung*, Munique, Kösel-Verlag, 1970, pp. 65-66. (tradução de MAR).

²⁹⁰ Maurice Blanchot, *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, p. 158. (tradução de MAR).

O jogo perdido. A Segunda Guerra Bóer disseminou o conceito dos campos de concentração. A Primeira Guerra Mundial tem a especificidade do conceito da mobilização total, do uso generalizado da metralhadora (omnipresente nas páginas de Ernst Jünger sobre as tempestades do aço), dos primeiros bombardeamentos aéreos, do gás nas trincheiras.

Marinetti e os futuristas, que reclamem herança, podem exaltar a beleza estética da guerra e ver mais beleza nela quanto mais ela se afasta do seu nascimento enquanto jogo estratégico — mas é ainda a guerra o que está a ser esteticamente exaltado? Há ainda guerra depois da Segunda Guerra Mundial?

«A guerra (a Segunda Guerra Mundial) não foi só uma guerra, um acontecimento histórico como os outros, circunscrito e limitado com as suas causas, as suas peripécias e os seus resultados. Ela foi um absoluto.»²⁹¹ (Blanchot).

Blanchot dá nomes ao *absoluto*: «Auschwitz, Varsóvia, Treblinka, Dachau, Büchenwald, Neuengamme, Oranienburg, Belsen, Mauthausen, Ravensbrück, e muitos outros.»²⁹² (Blanchot). O problema é que são todos nomes europeus e o *absoluto* também aconteceu na Ásia quando...

«Exactamente às oito horas e quinze minutos da manhã do dia 6 de Agosto de 1945, hora japonesa, no momento em que a bomba atómica relampagueou sobre Hiroxima, a Menina Toshiko Sasaki, empregada do escritório da secção de pessoal da “Construções Metálicas da Ásia Oriental”, acaba precisamente de sentar-se no seu lugar no escritório da fábrica, e estava a voltar a cabeça para falar à rapariga da secretária mais próxima. No mesmo momento, o Dr. Mazakazu Fujii instalara-se de perna traçada no pórtico da sua clínica particular, debruçada sobre um dos sete rios do delta que divide Hiroxima, a fim de ler o Asahi de Osaka; a Sr.^a Hatsuyo Nakamura, viúva de um alfaiate, encontrava-se à janela da cozinha observando um vizinho que demolia a sua casa situada numa linha de protecção contra incêndios causados por ataques aéreos; o Padre Wilhelm Kleinsorge, sacerdote alemão da Companhia de Jesus, deitado em trajes menores numa cama do último dos três

²⁹¹ Maurice Blanchot, “Guerre et Littérature” in *L’Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 128. (tradução de MAR).

²⁹² Maurice Blanchot, “Guerre et Littérature” in *L’Amitié*, p. 128.

andares do prédio pertencente à sua Ordem, lia uma revista jesuítica, Stimmen der Zeit; o Dr. Terefumi Sasaki, jovem membro da equipa de cirurgia do amplo e moderno Hospital da Cruz Vermelha da cidade, caminhava por um dos corredores do edifício, levando na mão uma amostra de sangue para uma reacção de Wassermann; e o Reverendo Sr. Kiyoshi Tanimoto, pastor da Igreja Metodista de Hiroxima, descansava à porta de um homem rico, em Koi, o subúrbio ocidental da cidade, e preparava-se para descarregar um carro de mão cheio de coisas que tinha evacuado da cidade com medo de um ataque maciço dos B-29 que toda a gente esperava que Hiroxima sofresse. A bomba atómica matou cem mil pessoas e estas seis ficaram entre os sobreviventes. Ainda se espantam de estarem vivos quando tantos outros morreram. Cada um deles aponta os múltiplos pormenores de sorte ou vontade — um degrau subido a tempo, a decisão de entrar num edifício apanhando um eléctrico em vez do eléctrico seguinte — que o salvaram. E agora, cada um deles sabe que no acto de sobreviver viveu uma dúzia de vidas e viu mais morte que alguma vez pensara poder ver. Naquele momento nenhum deles percebeu o que quer que fosse.»²⁹³

À parte o que há de criação pelo traço literário de John Hersey, nada mais é ficção: as seis pessoas são reais, enquanto personalidades civis, e sobreviveram realmente, as outras cem mil também são reais e não sobreviveram àquelas oito horas e quinze minutos, hora japonesa, do dia 6 de Agosto de 1945.

O cogumelo atómico provocado pela explosão da bomba de Hiroxima foi o neutralizar do astro solar, foi o verdadeiro desastre da perda do astro. Ao contrário de Bloemfontein, não foram mulheres bóeres postas de parte. Ao contrário também de Auschwitz, não houve nazis para serem julgados e condenados por terem posto de parte judeus. E, antes dos festejos pelo fim da guerra, ainda houve: «*Às onze horas e dois minutos da manhã do dia 9 de Agosto, a segunda bomba atómica lançada sobre Nagasaki*».²⁹⁴

A bomba de Nagasaki foi a réplica não enquanto resposta, mas enquanto afirmação da possibilidade de repetir um impossível de ser repetido: a bomba de Hiroxima. Não houve “*danos colaterais em civis*” numa guerra feita por soldados, houve cem mil pessoas indiscriminadamente exterminadas num minuto por uma bomba e noventa mil pessoas exterminadas

²⁹³ John Hersey, “1 Um relâmpago silencioso” in *Hiroshima* (tradução de Rogério Fernandes), Lisboa, Livros do Brasil, 1958, pp. 7-9. (*editio princeps*: 1946.). Ainda em traço somente jornalístico, a reportagem de Hiroxima por Hersey foi publicada, na revista *The New Yorker*, a 31 de Agosto de 1946.

²⁹⁴ John Hersey, “3 Investigam-se os pormenores” in *Hiroshima*, p. 109.

indiscriminadamente noutro minuto por outra bomba. Duas bombas que o exército americano baptizou com os seus infames, vergonhosos e sinistros nomes de código como se fosse uma brincadeira com bonecas de criança ou comboios de lata: “Little Boy” e “Fat Man”.

O que pode restar da guerra depois de completamente aberta e concretizada a possibilidade de uma só bomba de um dos contendores poder, militar e civilmente, aniquilar por completo o outro dos contendores?

Interrupção: tal como alerta Blanchot em “L’Apocalypse Déçoit”, criticando a posição de Karl Jaspers perante Hiroxima e perante as bombas atómicas, tudo isto precisaria de ser dito com a réplica de uma outra linguagem, com uma outra ruptura de pensamento, com um outro recomeço da filosofia. Mas como dizê-lo? Como continuar o jogo contínuo do xadrez *na distância próxima* de uma bomba atómica? Como dizer que a partir de Hiroxima a guerra é o jogo perdido? É o jogo definitivamente perdido. É o jogo perdido num perder tudo de todas as maneiras de perder tudo e de todas as maneiras de tudo se perder.

A guerra é o jogo perdido.

Ou, pelo menos, é o jogo que está por reinventar: *la guerre est à réinventer, on le sait...* Não é o amor que tem de voltar a Hiroxima. É a guerra que tem de voltar a Hiroxima, a boa guerra que santifique o alheamento dos jogadores no jogo de xadrez. Mesmo que o *haikai* não seja mais possível senão por esquecimento, é a guerra que tem de voltar a Hiroxima. A boa guerra e não as guerras sem guerra do depois de Hiroxima:

«o jornal apenas me informa que Addis-Abeba está em chamas, que os salteadores estão pilhando, violando, degolando, enquanto as tropas de Badoglio se aproximam, o Diário de Notícias não fala de mulheres postas contra os muros caídos nem de crianças trespassadas de lanças, em Addis-Abeba não consta que estivessem jogadores de xadrez jogando o jogo do xadrez. Ricardo Reis foi buscar à mesa-de-cabeceira *The god of the labyrinth*, aqui está, na primeira página, O corpo, que foi encontrado pelo primeiro jogador de xadrez, ocupava, de braços abertos, as casas dos peões do rei e da rainha e as duas seguintes, na direcção do campo adversário, a mão esquerda numa casa branca, a mão direita numa casa preta, em todas as restantes páginas lidas do livro não há mais que este morto, logo, não foi por aqui que passaram as tropas de Badoglio.»²⁹⁵

²⁹⁵ José Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, Lisboa, Caminho, 1986, pp. 301-302. (editio princeps: 1984.).

É *bellum sine bello*, em que o *sine bello* não chega a dizer a paz mas sim a falta de guerra, a ausência da guerra, porque depois de Hiroxima a guerra...

*«Não é nenhum apaixonante
Drama histórico
É parte da história do roubo
Que sustenta o Ocidente.»*²⁹⁶

E, no livro *Marthiya de Abdel Hamid segundo Alberto Pimenta*, o bombista com a sua pequena bomba atada no peito que, pelo suicídio, tenta reinventar a guerra por amor... — com isto, abre-se no espaço literário uma fissura de ruptura-recomeço ao permitir pensar numa lírica não além da impossibilidade afirmada por Adorno depois de Auschwitz:

*«Querem contar eles
A história
Toda.*

*Mas a história
Não é só sua
E da outra metade
Do bando.*

*Não conseguirão
Fazer-nos
Esquecer de nós.»*²⁹⁷

E «eles» são os «*De óculos Ray-Ban / E botas de couro negro / Até aos joelhos.*»²⁹⁸ que, quando «*Bagdad ainda dormia*»,²⁹⁹ despejaram as suas bombas “*inteligentes*” em “*bombardeamentos cirúrgicos*” e mais todos os eufemismos que mascaram as palavras do *tempo dos assassinos*, dos genocidas e dos saqueadores sob a máscara de exército:

²⁹⁶ Alberto Pimenta, “12.” in *Marthiya de Abdel Hamid Segundo Alberto Pimenta*, Lisboa, & etc., 2005, p. 25. Conforme ao aviso do *colófon*, «*a utilização [...] dos textos deste livro*» foi aqui autorizada por Alberto Pimenta que, por conveniência de citação, aparece como autor dos versos: em rigor, quase como Rowley de Chatterton, o autor não aparece em todo o livro senão naquele «*Abdel Hamid segundo Alberto Pimenta*» do título.

²⁹⁷ Alberto Pimenta, “18.” in *Marthiya de Abdel Hamid*, p.32.

²⁹⁸ Alberto Pimenta, “19.” in *Marthiya de Abdel Hamid*, p.35.

²⁹⁹ Alberto Pimenta, “8.” in *Marthiya de Abdel Hamid*, p.18.

*«Em noites
Sem lua
Vi-os arrombar as portas
Entrar em casas
Com consentimento de informadores
E as certezas da ignorância
Derrubar
À coronhada
Os velhos
E levar
Os novos*

*Se
As mulheres choravam
Encostavam-nas
À parede.*

*Contra quem é que isto é feito?
A batalha entrou na minha casa
E nos meus olhos.»*³⁰⁰

Fernando Pessoa, pelo traço literário em que ressoavam os ecos de Eça de Queiroz, contou e lembrou que a história era também o olhar nos olhos do outro que o império inglês não queria lembrar nem contar. Fernando Pessoa, sem o (aparente) distanciamento de Ricardo Reis, denunciou «[...]os que forçaram o comércio do ópio sobre os chineses, estrangularam as crianças irlandesas com os cabelos maternos, e deixaram morrer as mulheres bóeres nos campos de concentração do Transval.».

³⁰⁰ Alberto Pimenta, “15.” in *Marthiya de Abdel Hamid*, p. 28. Parece haver, na penúltima estrofe aqui citada, um eco ou uma réplica consciente dos versos na voz literária de Ricardo Reis: «*Violadas, as mulheres eram postas / Contra os muros caídos,*» (“Os Jogadores de Xadrez”).

Depois de Auschwitz, *é a hora* talvez de, replicando a Pessoa, a Rimbaud e a Zaratustra (sempre ainda o persa Zoroastro), o espaço literário e filosófico do Ocidente buscar, contar e lembrar o olhar do *Oriente ao oriente* do Ocidente, *as visões, paisagens e vistas de Bizâncio, as muralhas de Solyma...*³⁰¹

«*Ou*
As azenhas milenares
De Hama
A chiar de esforço
Quando levam
A água do Ononte
Até ao aqueduto
Que encima a cidade

Ou
A paisagem
Aos pés do monte Kasyun
Coberta de estrelas
Que caíram
E se fizeram
Pura luz esparsa:
A cidade de Damasco

Não sei
Se tornarei
A fazer a viagem nocturna
No comboio de Bagdad:
Alepo, Nínive,
*Tikrit...».*³⁰²

³⁰¹ v. Arthur Rimbaud, “Mauvais Sang” in *Une Saison en Enfer*, p. 6.

³⁰² Alberto Pimenta, “35.” in *Marthiya de Abdel Hamid*, pp. 53-54.

...e os nomes daquelas cidades da vizinha Pérsia antiga que, tal como está em “Os Jogadores de Xadrez”, fica no outrora que é o agora. É o agora, porque no traço de Pessoa estaria já a experiência literária de quem viveu na distância próxima de um depois de Auschwitz e de quem, dobrando o Cabo como «*um choro antigo e oculto*» de olhos no Índico, quis sempre buscar o oriente ao oriente do oriente — o lugar impossível só possível de buscar fazendo da passagem no espaço literário movimento de réplica-ruptura-recomeço. Está no incessante recomeço da passagem de Pessoa este agora, com os olhos que vão do próximo ao extremo do Oriente, onde talvez *é a hora* de replicar Hiroxima ao ouvir Auschwitz, replicando assim à também sempre incessante *passagem de Rimbaud* no “Impossible” feito possível no espaço literário:

*«Vous êtes en Occident, mais libre d’habiter dans votre Orient, quelque ancien qui vous le faille, — et d’y habiter bien. Ne soyez pas un vaincu. Philosophes, vous êtes de votre Occident.»*³⁰³

89.

Do apocalipse. No Oriente, em Hiroxima, ou noutra qualquer lugar — talvez a guerra, a guerra toda, não possa ser reinventada antes da destruição total do mundo num apocalipse que não desaponte:

*«O apocalipse desaponta. O poder de destruir, de que a ciência nos investiu, é ainda muito fraco. Poderíamos talvez aniquilar a vida na terra, mas não podemos fazer nada quanto ao universo. Esta inabilidade deveria fazer-nos pacientes. E não é sequer ainda verdade que a destruição radical da humanidade seja possível;»*³⁰⁴
(Blanchot).

Não há no pensar-sentir e na estranheza das palavras de Blanchot como que um ecoar da voz sensacionista daquele Álvaro de Campos de *Ultimatum* e do seu super-homem?

³⁰³ Arthur Rimbaud, “L’Impossible” in *Une Saison en Enfer*, p. 41.

³⁰⁴ Maurice Blanchot, “L’Apocalypse déçoit” in *L’Amitié*, p. 125. A réplica a Blanchot, pelo traço de Derrida: «*Mais que fait alors celui qui vous dit: moi je vous le dis, je suis venu vous le dire, il n’y a pas, il n’y a jamais eu, il n’y aura pas d’apocalypse, “l’apocalypse déçoit”? Il y a l’apocalypse sans apocalypse.*» in Jacques Derrida, *D’un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris, Galilée, 1983, p. 96.

Mas o traço literário que deu voz a Álvaro de Campos é o traço literário que deu voz à estranheza de Alberto Caeiro perante o *humano, demasiado humano* na guerra:

*«A guerra, que aflige com os seus esquadrões o Mundo,
É o tipo perfeito do erro da filosofia.*

*A guerra, como tudo humano, quer alterar.
Mas a guerra, mais do que tudo, quer alterar e alterar muito
E alterar depressa.*

*Mas a guerra inflige a morte.
E a morte é o desprezo do Universo por nós.
Tendo por consequência a morte, a guerra prova que é falsa.
Sendo falsa, prova que é falso todo o querer-alterar.
Deixemos o universo exterior e os outros homens onde a Natureza os pôs.*

[...]

*A química directa da natureza
Não deixa lugar vago para o pensamento.»³⁰⁵ (Caeiro).*

90.

O recomeço do jogo contínuo dos jogadores de xadrez. Georg Rudolf Lind:

«Ele [Ricardo Reis] traslada a Primeira Guerra Mundial para a Antiguidade, para uma guerra lendária na Pérsia, simbolizando a sua atitude de indiferença completa na imagem dos jogadores de xadrez que assistem, imperturbáveis, às cenas de crueldade e de assassinatos na sua vizinhança imediata.

Ouvi contar (assim começa a Ode de Ricardo Reis, como se a guerra europeia não lhe dissesse respeito, como se fosse apenas uma lenda)».³⁰⁶

³⁰⁵ Alberto Caeiro, “A guerra, que aflige com os seus esquadrões o mundo” in *Poesia*, pp. 137-138.

³⁰⁶ Georg Rudolf Lind, “Fernando Pessoa perante a Primeira Guerra Mundial” in *Ocidente*, n.º 82, pp. 16-17.

Não serão todas as guerras sempre já lendárias, sempre já *uma lenda*? *Traslada a Primeira Guerra Mundial para a Antiguidade, para uma guerra lendária na Pérsia*? Ou, pelo contrário, translada uma guerra lendária na Pérsia para a Primeira Guerra Mundial? Ou uma e outra coisa? O poema está datado de 1 de Junho de 1916 e não de uma qualquer data dentro do espaço da lendária Pérsia. Na *data da composição*, as peças de Shakespeare sobre as intrigas na Roma antiga eram representadas em Londres: não eram as intrigas de Londres que eram trasladadas para alguma parte, era sim o espaço literário a fazer que o espaço político da Roma antiga fosse trasladado para a Londres moderna de forma a criar nela interrupção que interrompe não só a Londres moderna mas todas as Londres onde politicamente se sinta que houve Roma antiga. A *Ode de Reis* interrompe a Primeira Guerra Mundial e interrompe todas as guerras onde se possa sentir o tempo em que «*a Pérsia / tinha não sei qual guerra*».

Deslocando para pergunta a afirmação de Lind: *Reis simbolizando a sua atitude de indiferença completa na imagem dos jogadores de xadrez que assistem, imperturbáveis, às cenas de crueldade e de assassinatos na sua vizinhança imediata?*

No poema “Os Jogadores de Xadrez”, os jogadores de xadrez estão a olhar para o tabuleiro e, na distância próxima, a guerra acontece. A concentração é no jogo e não na guerra, tal como também observa Eduardo Lourenço:

*«É bem difícil conceber cenário mais “pós-moderno” que o do poema de Reis, o famoso poema dos jogadores de xadrez concentrados no seu jogo, como nós o somos diante das chamas e dos massacres reais-imaginários do Líbano ou do Camboja e indiferentes a tudo, salvo à nossa indiferença.»*³⁰⁷

Releve-se no traço de Eduardo Lourenço o «*somos*» quando a gramática da frase parece pedir um ‘estamos’ — é o «*somos*» que tem de lá estar: concentrados no seu jogo, os jogadores não assistem a outra coisa que se passe num ponto de atenção para além dos noventa e seis pontos de atenção do xadrez — as sessenta e quatro casas e as trinta e duas peças no *tabuleiro velho* do jogo do xadrez.

É o que está nos versos:

³⁰⁷ Eduardo Lourenço, “Apoteose ou segunda morte de Fernando Pessoa?” in *Fernando Pessoa Rei da nossa Baviera*, Lisboa, Gradiva, 2008, p. 73.

*«Inda que nas mensagens do ermo vento
Lhes viessem os gritos,
E, ao reflectir, soubessem desde a alma
Que por certo as mulheres
E as tenras filhas violadas eram
Nessa distância próxima,
Inda que, no momento que o pensavam,
Uma sombra ligeira
Lhes passasse na frente alheada e vaga,
Breve seus olhos calmos
Volviam sua atenta confiança
Ao tabuleiro velho.»*

Os jogadores escutam os gritos que vêm das mensagens do vento ermo. No reflectir do que é escutado, nesse reflectir que traz o saber de que mulheres e tenras filhas são violadas na distância próxima, há só um interromper sem interrupção que interrompa o jogo: logo a atenção da atenta confiança dos jogadores é dada ao tabuleiro velho e não às mensagens do ermo vento nem à distância próxima do que há em volta do tabuleiro. A atenção é dada ao tabuleiro, lugar do jogo e lugar que cria a distância para todos os lugares em volta. Porque, para o jogador, é no jogo que tudo se joga: a atenção, o esquecimento, o tempo, o espaço, o de fora.

O jogo, disse Walter Benjamin em língua alemã, transforma o tempo num narcótico.³⁰⁸

O jogo transforma o tempo em narcótico, num primeiro momento, para num segundo momento consumir o tempo enquanto narcótico. E, por efeito do consumo do tempo, enquanto narcótico, a distância próxima é uma distância infinita e é nessa distância, para lá do que pode ser assistido pelos jogadores, que fica o lugar da guerra:

*«Quando o rei de marfim está em perigo,
Que importa a carne e o osso
Das irmãs e das mães e das crianças?»*

³⁰⁸ «Das Spiel verwandelt die Zeit in ein Rauschgift.» Walter Benjamin, “VI. Haussmann oder die Barrikaden” (“Haussmann e as Barricadas”) in *Paris, die Hauptstadt des XIX (Paris, Capital do século XIX)* in *Schriften vol. I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1955, p. 420.

*Quando a torre não cobre
A retirada da rainha branca,
O saque pouco importa.
E quando a mão confiada leva o xeque
Ao rei do adversário,
Pouco pesa na alma que lá longe
Estejam morrendo filhos.»*

A vida e a morte dos jogadores de xadrez jogam-se dentro do tabuleiro velho do jogo do xadrez. Tabuleiro, que de velho e de jogo, está sempre já num não além para além de vida e morte. Sempre já nesse não além para além, os jogadores encontram-se perante o desafio de, pelo jogo, absorver todo *o ser e o tempo*:

*«Fazer do tempo humano um jogo e do jogo uma ocupação livre, desprovida de todo o interesse imediato e de toda a utilidade, essencialmente superficial e capaz de, com esse movimento de superfície, absorver ainda assim todo o ser, isso não é coisa pouca.»*³⁰⁹ (Blanchot).

91.

O jogador. São precisamente os versos «*Quando o rei de marfim está em perigo, / Que importa a carne e o osso / Das irmãs e das mães e das crianças?*» aqueles que Georg Rudolf Lind cita para, através da citação, sustentar a opinião de que «*Ricardo Reis opina que o artista deve importar-se com a arte e com mais nada, seja a guerra ou seja o que for.*».

Opina portanto Lind. Porque, no poema “Os Jogadores de Xadrez”, Ricardo Reis nada opina quanto àquilo com que se deve importar ou deixar de importar «*o artista*».

‘Artista’ é palavra que não está em nenhum dos cento e cinco versos das catorze estrofes do poema “Os Jogadores de Xadrez” nem em nenhuma das palavras deixadas pelo traço de Pessoa como possíveis variantes para as palavras que estão nos versos do poema.

Não está também a palavra ‘arte’ em nenhum dos versos ou variantes de versos.

³⁰⁹ Maurice Blanchot, “I Le chant des Sirènes – La rencontre de l’imaginaire – La loi secrète du récit” in *Le livre à venir*, p. 13.

Uma coisa é a metáfora, outra coisa é, pela força da leitura metafórica, retirar soberania às palavras e ao espaço em que elas se movem: um rei de marfim, por mais artisticamente que o marfim da peça possa ser esculpido, será sempre, acima e primeiro que tudo, uma peça das dezasseis peças brancas em cima de um tabuleiro no começar de um jogo de xadrez.

Há arte no xadrez e há no xadrez ciência — palavra que aparece duas vezes no poema “Os Jogadores de Xadrez” — mas a essência do xadrez não é arte nem ciência: o jogo é a essência do xadrez. Há jogo na arte, mas a essência da arte é ser arte e não jogo. O jogador não é o artista, a arte não é o jogo, o jogo não é a poesia:

*«A poesia tem o ar de um jogo e no entanto ela não o é. O jogo adequa-se bem aos humanos, mas de tal forma que cada um se esquece precisamente de si mesmo. Na poesia, pelo contrário, o homem está concentrado sobre o fundo do seu ser-aí. Nele, ele acede à quietude; não, por certo, à quietude ilusória da inactividade e do vazio do pensamento, mas a esta quietude infinita na qual todas as energias e todas relações estão em actividade.»*³¹⁰

Esta diferenciação entre jogo e arte, em que a arte se afirma como fuga para outra coisa, está no traço de Fernando Pessoa, pela voz de Bernardo Soares:

*«O exemplo máximo do homem prático, porque reúne a extrema concentração da acção com a sua extrema importância, é a do estratégico. Toda a vida é guerra, e a batalha é, pois, a síntese da vida. Ora o estratégico é um homem que joga com vidas como o jogador de xadrez com peças de jogo. Que seria do estratégico se pensasse que cada lance do seu jogo põe noite em mil lares e mágoa em três mil corações? Que seria do mundo se fôssemos humanos? Se o homem sentisse deveras, não haveria civilização. A arte serve de fuga para a sensibilidade que a acção teve que esquecer.»*³¹¹

De um lado, a arte na qual os artistas encontram a fuga de quem conserva a sensibilidade por ter abdicado de agir e da acção. Do outro lado, os jogadores a quem a acção obriga a esquecer toda a perturbação que a sensibilidade traz à concentração que o jogo pressupõe e exige.

³¹⁰ Martin Heidegger, “Hölderlin e a essência da poesia” in *Approche de Hölderlin*, Paris, Gallimard, 1973, p. 57. (editio princeps: *Herlauterungen zu Hölderlins Dichtung*, 1951.). (tradução de MAR).

³¹¹ Fernando Pessoa / Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, pp. 286-287.

Na atenção do jogo, os jogadores têm de ser imperturbáveis e os jogadores são imperturbáveis porque são também perturbadores e podem tornar-se nas criaturas mais perturbadoras da terra:

«Ao experimentar um prazer, muitas vezes motivado por um subconsciente conhecimento da abjecção, ou seja, do gratuito, o espírito renunciou a uma culpa anterior — a do nascimento. E pode assim reaver uma energia que a consciência de existir tinha comprometido. Existir, em si, não é fonte de animação, não é centro gerador de força, é preciso que o homem se crie à própria imagem nalguma coisa ou nalgum outro para obter verdadeira libertação do nada, para que suporte o nascimento e ele tenha então realidade. O jogador pode ser a criatura mais perturbadora da terra; ele identifica-se às situações mais concentradas sem que tenha de servir-se duma linguagem para as explicar. Ele não precisa de linguagem, e nisso reside o sentimento profundo do seu poder. Nas suas mãos e no seu ser passa todo o ardor da terra, e, no entanto, ele não tem de definir-se por palavras; é todo ele uma central genuína de potência, e o seu adversário recebe em cheio, não sentimentos, ódio, cólera, desprezo, mas a imagem integral duma adversidade criadora.»³¹²

Por força da dimensão poética da língua inglesa, o jogador levanta a questão: os ingleses têm a palavra ‘gambler’ para o ‘gambling’ e têm a palavra ‘player’ para o ‘playing’ e para o ‘gaming’. É no ‘gaming’ que os adversários se enfrentam: tal como está no título de uma das partes de *Waste Land* de T. S. Eliot, quem joga “A Game of Chess” não são ‘gamblers’, mas os ‘players’ enfrentando-se um ao outro. No ‘gambling’ tudo é diferente: o ‘gambler’ não enfrenta senão a probabilidade daquele ‘gambling’ que acontece no espaço do casino e dos jogos de acaso — ou de azar enquanto acaso tal como evoca a palavra árabe da qual deriva o ‘azar’ em português, o ‘hasard’ francês que diz o acaso e o ‘hazard’ inglês que diz o perigo ou o desastre. Assim, por exemplo, o jogador de *O Jogador* de Dostoiévski é um ‘gambler’ — e *The Gambler* é o título usual da tradução em inglês — não é um ‘player’ porque para ele, o próprio vício-jogador, o jogo é o ‘gambling’ e não o ‘gaming’ nem o ‘playing’.

Pode haver ‘playing’ e ‘player’ dentro do espaço de um casino, mas o essencial do casino é o ‘gambling’ e o ‘gambler’. É desse ‘gambler’, sem outro adversário que não o acaso, o jogador de que fala Walter Benjamin em “Haussmann e as Barricadas”.

³¹² Agustina Bessa Luís, *Os quatro rios*, Lisboa, Guimarães, 1964, pp. 24-25.

Mas, tal como o jogador em português, a palavra alemã ‘Spieler’ é usada tanto para o ‘player’ como para o ‘gambler’. Na língua portuguesa, o ‘gambler’ estaria mais próximo de ser um ‘apostador’ do que de ser um ‘jogador’. No entanto, dentro das dimensões de sentido e suspensão de sentido da língua portuguesa, só por preciosismo ou por necessidade de precisar o objecto de vício é que se poderá falar em vício da aposta em vez de vício do jogo.

Por isso, na língua portuguesa, pensar em jogador é pensar nos jogadores de todos os jogos sem distinguir o jogador que, além do acaso, enfrenta outro jogador como adversário e o jogador que enfrenta só o acaso e a tentativa absurda de aboli-lo com um lance de dados.

Sozinho diante do acaso, o jogador enfrenta-se a si mesmo negando dentro de si mesmo a consciência de que *um lance de dados nunca abolirá o acaso*. Ele é o jogador que, dentro de si, tem *a vontade de poder ser um redentor do acaso*. E é por isso ele aquele jogador que, enquanto jogador, mais se aproxima do poeta que, enquanto artista, é um fingidor. O jogador não chega nunca a ser redentor do acaso porque os dados, afirmando sempre o acaso, não deixam — o jogador não afirma nada, aposta tudo, tudo é aposta nele. O poeta fingidor é aquele que afirma o acaso e é por isso que tem em si a potência de ser redentor do acaso percebendo que a linguagem só é precisa sem a precisão dela.

92.

Do xadrez. O xadrez: o jogo dos reis e o rei dos jogos. O xadrez n^o “Os Jogadores de Xadrez”: «*o jogo do xadrez / prende a alma toda*». Por prender a alma toda, o xadrez é o jogo que, nos dois jogadores, interrompe o chamar da guerra, da pátria e da vida. Mas, para os dois jogadores de xadrez, nem guerra, nem pátria, nem vida têm um chamar que interrompa o jogar do «*seu jogo contínuo*». O jogo de xadrez interrompe a guerra. A guerra não interrompe o jogo de xadrez. O tempo do jogo contínuo, jogado dentro do lugar do tabuleiro de xadrez, cria ruptura, desvio e descontinuidade no tempo e no espaço em que a guerra tem lugar.

93.

A metáfora. O xadrez: metáfora de guerra, representação da guerra, simulacro da guerra. Na guerra e no xadrez podem ser observados, num olhar de relance, por exemplo: estratégia, tática, posição; objectivos primários, intermédios e finais; campo de acção e competência específica das unidades militares ou das peças de xadrez diferenciadas entre si. O xadrez é um outro da guerra. E é por ser um outro da guerra que, na voz de Bernardo Soares, Fernando Pessoa concebe a «*vida em comum*» como «*o jogo de dez mil xadrezes*».

Do contínuo. Riscada do poema a data 1 de Junho de 1916 que traslada o outrora da Pérsia para o agora da Primeira Guerra Mundial, dentro do poema de Ricardo Reis não se sabe o que se deu primeiro — começou primeiro o jogo entre os persas ou a guerra que decorre enquanto decorre o jogo? Sabe-se que o jogo é um «*jogo contínuo*». E é esse contínuo, esse diálogo infinito entre os dois persas, que o torna centro do poema. Mas um centro também em contínuo deslocamento e passagem, pois centro é também a guerra que acontece fora do *tabuleiro velho* — a guerra é o fundamento para tomar como exemplo os persas da história. E, no espaço literário de Pessoa, a guerra é também um contínuo. O contínuo do jogo dos jogadores de xadrez e da guerra afirma-se como condição para a interrupção recíproca entre eles. Por isso, o exemplo dos jogadores de xadrez serve todas as guerras e afirma que eles estão na distância próxima de todas as guerras.

Os jogadores de xadrez. Em Berlim, durante o inverno de 1916, quando a Alemanha tinha a tal guerra mundial, quando igrejas ardiam na cidade, e as mulheres gritavam, dois jogadores de xadrez jogavam o seu *jogo contínuo* — não eram persas, eram alemães: o campeão do mundo Emanuel Lasker e o grande-mestre Siegbert Tarrash. É o xadrez enquanto desporto, com as suas regras de competição: relógio a contar diante da possibilidade de um dos jogadores perder por tempo ao não conseguir realizar o número de lances determinado no tempo determinado para esse número de lances, anotação das jogadas realizadas, obrigatoriedade do silêncio que só pode ser interrompido pelas palavras ‘componho’ (se alguma peça se desloca inadvertidamente bem para lá do centro da casa que ocupa), ‘xeque’ e ‘xeque-mate’. É o desporto do jogo do xadrez mesmo que se tenha tratado de um encontro amigável, que se estendeu por seis jogos, em benefício das vítimas da guerra.

Dois jogadores de xadrez alemães em campanha pela paz, na distância próxima da guerra: em 1915, o filho mais novo de Siegbert Tarrash foi morto em combate na Primeira Guerra Mundial, enquanto soldado do exército alemão.

«como tudo é jogo, o fim é...»

«XADREZ

*Peões, saem na noite sossegada,
Cansados, cheios de emoções postiças,
Vão para casa, conversando em nada,
Sob peles, e casacos, e peliças.*

*Peões a que o destino não concede
Mais que uma casa por avanço e sorte
Salvo se a diagonal lhes outra cede,
Ganhando o novo, com a alheia morte.*

*Súbditos sempre da maior mudança
Das nobres peças que o Bispo ou a Torre
Subitamente a sorte lhes alcança
E no isolado avanço o peão morre.*

*Um ou outro, chegando ao fim, consegue
O resgate do que é outro do que ele;
E o jogo, alheio a cada peça, segue,
E a inexorável mão por junto impele.*

*Depois, coitados, sob peliça ou renda,
Mate! Finda o jogo e a mão delgada
Guarda as peças sem nexo da contenda,
Que, como tudo é jogo, o fim é nada.*

1-11-1927»³¹³ (Pessoa).

³¹³ Fernando Pessoa, “Xadrez” in *Poesia 1918-1930*, pp. 279-280.

97a.

Livro. A *Graham's Magazine* de Janeiro de 1848 traz um desafio à experiência literária deixado pelo traço de Edgar Poe em “Marginalia”:

«Se algum homem ambicioso tiver a fantasia de revolucionar, de uma só vez, o mundo universal do pensamento humano, da opinião humana e do sentimento humano, a oportunidade está aí — a estrada para o reconhecimento imortal é uma recta, aberta, e desimpedida diante dele. Tudo o que tem de fazer é escrever e publicar um livro bem pequeno. O título para ele deve ser simples — algumas palavras claras — “Meu coração posto a nu” [“My Heart Laid Bare”] — este pequeno livro tem de casar com o seu título [must be true to its title].

*Agora, com a sede de notoriedade que distingue tantos entre a espécie humana — tantos, também, que não estão nada preocupados sobre aquilo que se pensará deles depois da morte, não é algo singular que se não tenha achado homem algum com audácia suficiente para escrever esse pequeno livro? Para escrever, digo. Há dez mil homens que, se o livro estivesse alguma vez escrito, iriam rir-se perante a noção de serem perturbados pela publicação em vida e que não poderiam sequer conceber por que se deveriam ter oposto à sua publicação depois da morte. Mas escrevê-lo — está aí o desafio. Nenhum homem ousará escrevê-lo. Nenhum homem poderia escrevê-lo, ainda que ousasse. O papel iria enrugar-se e arder [shrivel and blaze], ao simples contacto da caneta em fogo [fiery pen].».*³¹⁴

³¹⁴ Edgar Poe, “Marginalia” in George R. Graham e Robert T. Conrad (editores), *Graham's Magazine*, vol. XXXII, n.º 1, Filadélfia, Janeiro de 1848, p. 24. (tradução de MAR).

A primeira réplica efectiva e decisiva ao desafio de Poe surge pelo traço literário de Baudelaire, ao começar a escrever os fragmentos de *Mon cœur mis à nu* — fragmentos só publicados depois da morte. Como que saindo do traço ardente de uma caneta em fogo, as primeiras duas frases do primeiro desses fragmentos de publicação póstuma são: «*De la vaporisation et de la centralisation du Moi. Tout est là.*».³¹⁵

A primeira das duas frases que começam o livro de Baudelaire soa como uma réplica ao traço literário de um outro americano — não Poe, mas Ralph Waldo Emerson: «*The one prudence in life is concentration; the one evil is dissipation.*».³¹⁶

Na escolha entre ‘Eu’ e ‘Mim’, que a tradução para língua portuguesa obriga, o «Moi» daquela primeira frase do primeiro fragmento de *Mon cœur mis à nu* está certamente mais próximo de ser um ‘Eu’: «*Da vaporização e da centralização do Eu.*». Assim, ao estabelecerem-se as *correspondances* entre a frase do traço de Baudelaire e a frase do traço de Emerson, resultará que a *centralização* do ‘Eu’ é uma prudência e a *vaporização* do ‘Eu’ é um *mal*.

Poderia um livro como aquele livro de que fala Poe brotar da *concentração* ou da *centralização* do ‘Eu’? Ou, no traço de Baudelaire, não poderia esse livro *florescer* senão *do mal* que é a *dissipação* ou a *vaporização* do ‘Eu’?

Por entre parênteses, a terceira frase do primeiro fragmento de *Mon cœur mis à nu* parece dar uma resposta clara:

«*(Je peux commencer Mon cœur mis à nu n’importe où, n’importe comment, et le continuer au jour le jour, suivant l’inspiration du jour et de la circonstance, pourvu que l’inspiration soit vive.)*».³¹⁷

³¹⁵ Charles Baudelaire, “I” in *Mon Cœur mis à nu* in *Œuvres complètes*, p. 676.

³¹⁶ Cit. por Baudelaire, em língua inglesa, in “Hygiène, Conduite, Méthode” in *Œuvres complètes*, p. 674.

³¹⁷ Charles Baudelaire, “I” in *Mon Cœur mis à nu* in *Œuvres complètes*, p. 676.

Le Livre. No traço literário de Mallarmé, Edgar Poe tem nos olhos «*une profondeur d'astre nié en seule la distance*» e é «*le cas littéraire absolu*». ³¹⁸ E se Poe é para Mallarmé o caso literário absoluto, então toda a reflexão sobre *le Livre* tem de necessariamente ser também uma réplica a esse absoluto onde cada movimento (ou cada lance de dados) do traço literário procederia da *philosophy of composition* «*de uma imaginação vizinha da vesânia com um raciocínio frio e lúcido*» ³¹⁹ (Pessoa).

Por isso, nas reflexões sobre as intenções desejadas para *le Livre*, está também o replicar àquele momento em que Poe diz que o escrever do poema “The Raven” foi «*precedido passo a passo, até ao acabamento, com a precisão e a rígida consequência de um problema matemático*». ³²⁰

Mas o «*problema matemático*» levantado por um poema como “The Raven” é necessariamente diferente do problema que levanta *le Livre*.

No problema que Poe formula para “The Raven” não é posta a questão primária: o que é um poema? Por isso, a questão no poema “The Raven” é, por exemplo e de acordo com o traço teórico de Poe, saber a extensão do número de versos e saber como eles vão ser compostos no conteúdo e dispostos na forma encontrando para eles o *locale*, o tempo, a hora, o *espaço do amante*, o motivo de *ausência da amada*, a ave, o som, o tom e o refrão — o problema é resolvido pelo acabamento dos cento e oito versos distribuídos nas dezoito estrofes, em sextilha, onde o espaço literário se abre ao entrar na meia-noite de um frio Dezembro e na tristeza de um amante chorando a morte da amada Lenore dentro de um quarto sobressaltado, nos *umbrais*, por um corvo que teria pertencido a «*some unhappy master*» em quem pesaria um «*unmerciful Disaster*» ³²¹ e que, por isso, repete em estribilho *uma única palavra como se nessa palavra toda a alma se lhe desassossegasse: «nevermore»*.

³¹⁸ Stéphane Mallarmé, “Edgar Poe” in *Quelques médaillons et portraits en pied (editio princeps: 1897.)* in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1979, p. 531.

³¹⁹ Fernando Pessoa, “Edgar Allan Poe (1809-1849)” in *Notícias Ilustrado*, série II, n.º 14, Lisboa, 16-9-1928, cit. in *Crítica, ensaios, artigos e entrevistas*, p. 214.

³²⁰ Edgar Poe, “The Philosophy of Composition” in George R. Graham (editor), *Graham’s Magazine*, n.º CCXLIV, Filadélfia, Abril de 1846, p. 163. (tradução de MAR).

³²¹ Edgar Poe, “The Raven” in *The American Review*, vol. II, Nova Iorque, Fevereiro de 1845, p. 144.

Já a questão no livro *le Livre* começa logo na paragem que obriga a reflectir sobre o que é um livro e o que pode ser, o que poderia ser, como poderia vir a ser, se poderia ser e se deveria ser ou se *ainda* deveria ser *le Livre* um livro — o gosto pela tipografia e a atenção à *armadura intelectual do poema por entre o espaço branco do papel* certamente aproximaram Mallarmé de todas as derivas desta questão.³²²

Logo, perante a complexidade matemática do problema, poderia ter *le Livre* a «*rígida consequência*» de um acabamento tal como teve o poema “The Raven”?

Poderia provir *o livro por vir* de outra coisa que não o persistir do inacabamento inerente à questão primária que levanta o desejo da sua composição? Poderia *le Livre* ser outra coisa que não a presença da *ausência de livro*? Mas, mesmo na consciência da consciência de todo o problema, poderia Mallarmé deixar de ousar a *fantasia* da vontade de poder, com uma qualquer caneta de fogo, escrever *le Livre*?

«*Le Livre: como entenderia Mallarmé esta palavra? A partir de 1866, pensou e disse sempre a mesma coisa. No entanto, o mesmo não é semelhante ao mesmo. Uma das tarefas seria mostrar porquê e como essa repetição constitui o movimento que lhe abre lentamente um caminho. Tudo o que ele tem a dizer parece fixado desde o começo, e ao mesmo tempo os traços comuns não se fixam senão grosseiramente.*»³²³ (Blanchot).

A partir das notas traçadas por Mallarmé, Blanchot releva esses traços comuns: «*o livro, que desde o começo é por certo le Livre, o essencial da literatura, é também um livro “muito simplesmente”*»; «*livro “arquitetural e premeditado, e não uma recolha de inspirações de acaso mesmo que fossem maravilhosas”*»; «*obra que está “tão bem preparada e hierarquizada” (noutro momento: “perfeitamente delimitada”) que o autor nada pode subtrair, nem mesmo extrair dele uma tal “impressão”, um tal pensamento ou disposição mental*».³²⁴

³²² «*L’armature intellectuelle du poème se dissimule et tient — a lieu — dans l’espace qui isole les strophes et parmi le blanc du papier: significatif silence qu’il n’est pas moins beau de composer, que le vers.*» Stéphane Mallarmé, “Sur Poe” in *Œuvres complètes*, p. 872.

³²³ Maurice Blanchot, “Le livre à venir – IV Où va la littérature? – 1. Ecce liber” in *Le livre à venir*, p. 303.

³²⁴ Maurice Blanchot, “Le livre à venir – IV Où va la littérature? – 1. Ecce liber – Livre nombreux” in *Le livre à venir*, pp. 303-304.

Na leitura de Blanchot, seria com estes traços que Mallarmé teria procurado «*découvrir le centre même du Livre*». ³²⁵ Centro por descobrir num descobrir *sem acaso* e *impersonificado*:

«*O livro que é le Livre é um livro entre outros. É um livro numeroso, que se multiplica como que nele mesmo por um movimento que lhe é próprio e onde a diversidade, segundo profundidades diferentes do espaço onde ele se desenvolve, realiza-se [s'accomplit] necessariamente. O livro necessário é subtraído ao acaso. Escapando ao acaso pela sua estrutura e pela sua delimitação, o livro realiza a essência da linguagem que usa as coisas transformando-as na sua ausência e abrindo essa ausência ao devir rítmico que é o movimento puro das relações. O livro sem acaso é um livro sem autor: impessoal. Esta afirmação, uma das mais importantes de Mallarmé, continua colocando-nos em dois planos: um que responde a pesquisas técnicas e de linguagem (é, se se quiser, o lado Valéry de Mallarmé); e outro que responde a uma experiência.*» ³²⁶ (Blanchot).

No responder de Mallarmé ao desafio de Poe, há uma ruptura com a réplica anterior de Baudelaire: no traço de Mallarmé, *le Livre* não poderia simplesmente *começar não importa onde, não importa como, nem continuar no dia-a-dia, seguindo a inspiração do dia e da circunstância, desde que a inspiração estivesse viva*. Por isso, no traço de afirmação da redenção do acaso que Mallarmé deseja para *le Livre*, não parece haver uma vaporização simples do 'Eu' — a haver vaporização, talvez ela só fosse possível precisamente por efeito de concentração ou centralização do 'Eu', que é, no entanto, a concentração e a centralização *do impessoal* no impessoal em potência dentro do 'Eu'. É um caminho complexo e aparentemente contraditório, mas é esse o caminho no qual e com o qual, replicando ao desafio de Poe, Mallarmé replicaria, ao mesmo tempo, de forma neutra e absoluta às duas frases que, por simples acaso ou por acaso objectivo, ficaram como o começar de *Mon cœur mis à nu*: «*De la vaporisation et de la centralisation du Moi. Tout est là.*».

³²⁵ Maurice Blanchot, “Le livre à venir – IV Où va la littérature? – 1. Ecce liber – Livre nombreux” in *Le livre à venir*, p. 304.

³²⁶ Maurice Blanchot, “Le livre à venir – IV Où va la littérature? – 1. Ecce liber – ...impersonnifié” in *Le livre à venir*, pp. 306-307.

Vaporização. A vaporização do ‘Eu’: (começar o Livro não importa onde, não importa como, continuar na noite do dia-a-dia, seguindo a inspiração do desassossego do dia-noite e da circunstância, desde que o desassossego esteja vivo.).

Mas todo esse começar e continuar do *escrever* de um ‘Eu’ vai ser *concentrado* e *centralizado* num livro — ou não? Não, porque, à imagem do ‘Eu’ em vaporização de si, o livro não chega a ser senão os fragmentos *dissipados* de um *livro por vir*, que não pode vir senão enquanto fragmentos sem um livro:

«Tudo se me evapora. A minha vida inteira, as minhas recordações, a minha imaginação e o que contém, a minha personalidade, tudo se me evapora. Continuamente sinto que fui outro, que senti outro, que pensei outro. Aquilo a que assisto é um espectáculo com outro cenário. E aquilo a que assisto sou eu.

Encontro às vezes, na confusão vulgar das minhas gavetas literárias, papéis escritos por mim há dez anos, há quinze anos, há mais anos talvez. E muitos deles me parecem de um estranho; desreconheço-me neles. Houve quem os escrevesse, e fui eu. Senti-os eu, mas foi como em outra vida, de que houvesse agora despertado como de um sono alheio.

É frequente eu encontrar coisas escritas por mim quando ainda muito jovem — trechos dos dezassete anos, trechos dos vinte anos. E alguns têm um poder de expressão que me não lembro de poder ter tido nessa altura da vida. Há em certas frases, em vários períodos, de coisas escritas a poucos passos da minha adolescência, que me parecem produto de tal qual sou agora, educado por anos e por coisas. Reconheço que sou o mesmo que era. E, tendo sentido que estou hoje num progresso grande do que fui, pergunto onde está o progresso se então era o mesmo que hoje sou.

Há nisto um mistério que me desvirtua e oprime.

Ainda há dias sofri uma impressão espantosa com um breve escrito do meu passado. Lembro-me perfeitamente de que o meu escrúpulo, pelo menos relativo, pela linguagem data de há poucos anos. Encontrei numa gaveta um escrito meu, muito mais antigo, em que esse mesmo escrúpulo estava fortemente acentuado. Não me compreendi no passado positivamente. Como avancei para o que já era? Como me conheci hoje o que me desconheci ontem? E tudo se me confunde num labirinto onde, comigo, me extravio de mim.

Devaneio com o pensamento, e estou certo que isto que escrevo já o escrevi. Recordo. E pergunto ao que em mim presume de ser se não haverá no platonismo das sensações outra anamnese mais inclinada, outra recordação de uma vida anterior que seja apenas desta vida...

Meu Deus, meu Deus, a quem assisto? Quantos sou? Quem é eu? O que é este intervalo que há entre mim e mim?»³²⁷ (Pessoa/Soares).

Aquilo a que se assiste é ao intervalo contínuo do recomeço sem começo no já em por vir do *Livro* sob a forma de todo um *desassossego* de alguns papéis encontrados e desreconhecidos entre outros papéis por encontrar e por desreconhecer «*na confusão vulgar das [...] gavetas literárias*» — gavetas, do desarrumo do quarto e do pensamento, abertas ora por mãos ora por anamnese interior — revelando, abertas, papéis *com* fragmentos escritos e papéis *como* fragmentos escritos que afirmam e testemunham a vaporização e o evaporar do ‘eu’: o ‘eu’ é afirmação no fim do primeiro parágrafo do fragmento («*E aquilo a que assisto sou eu.*»), mas o desentretimento do desassossego vai extraviar o ‘eu’ em pergunta e dúvida na penúltima frase do último parágrafo do fragmento: «*Quem é eu?*». O ‘eu’ está como pilar da ruptura sintáctica e gramatical que se dá na passagem da ponte de desassossego que vai de «*aquilo a que assisto sou eu*» para «*Quem é eu?*». Não é um ‘Quem sou eu?’, como aquele «*Qui suis-je?*» com que o traço literário de André Breton começa o livro *Nadja* (sempre já a semi-palavra que, em russo, é começo e só começo de uma outra palavra em russo).

Replicando à ruptura gramatical e sintáctica contida e aberta pelo «*Je est un autre*», é um «*Quem é eu?*» que abre o pensar sobre «*este intervalo que há entre mim e mim*».

99.

«*O que é este intervalo que há entre mim e mim?*». Nuvens — aquilo que poderá resultar da vaporização no evaporar do ‘Eu’. Nuvens — o intervalo sem intervalo que há entre ‘mim’ e ‘mim’. Intervalo sem intervalo, porque *as nuvens são tudo*:

³²⁷ Fernando Pessoa / Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, pp. 217-218.

«Nuvens... *Existo sem que o saiba e morrerei sem que o queira. Sou o intervalo entre o que sou e o que não sou, entre o sonho e o que a vida fez de mim, a média abstracta e carnal entre coisas que são nada, sendo eu nada também. Nuvens... Que desassossego se sinto, que desconforto se penso, que inutilidade se quero! [...]*

Nuvens... Interrogo-me e desconheço-me. Nada tenho feito de útil nem farei de justificável. Tenho gasto a parte da vida que não perdi em interpretar confusamente coisa nenhuma, fazendo versos em prosa às sensações intransmissíveis com que torno meu o universo incógnito. Estou farto de mim, objectiva e subjectivamente. Estou farto de tudo, e do tudo de tudo. Nuvens... São tudo, desmanchamentos do alto, coisas hoje só elas reais entre a terra nula e o céu que não existe; farrapos indescritíveis do tédio que lhes imponho; névoa condensada em ameaças de cor ausente; [...] Nuvens... São como eu, uma passagem desfeita entre o céu e a terra, ao sabor de um impulso invisível, trovejando ou não trovejando, alegrando brancas ou escurecendo negras, ficções do intervalo e do descaminho, longe do ruído da terra e sem ter o silêncio do céu. Nuvens... Continuam passando, continuam sempre passando, passarão sempre continuando, num enrolamento descontínuo de meadas baças, num alongamento difuso de falso céu desfeito.»³²⁸ (Pessoa/Soares).

Mas, se as nuvens são «*farrapos indescritíveis do tédio que lhes imponho*», é porque no intervalo entre ‘mim’ e ‘mim’ há também o tédio, que, enquanto material de construção do *désœuvrement* do neutro, vai criando um isolamento do ‘eu’ no ‘eu’:

«*Estou hoje, deveras, nesse estado intermédio da alma em que nem apetece a vida nem outra coisa. [...]*

O tédio... Pensar sem que se pense, com o cansaço de pensar; sentir sem que se sinta, com a angústia de sentir; não querer sem que se não queira, com a náusea de não querer — tudo isto está no tédio sem ser o tédio, nem é dele mais que uma paráfrase ou uma translação. É, na sensação directa, como se de sobre o fosso do castelo da alma se erguesse a ponte levadiça, nem restasse, entre o castelo e as terras, mais que o poder olhá-las sem as poder procurar. Há um isolamento de nós em nós mesmos, mas um isolamento onde o que separa está estagnado como nós, água suja cercando o nosso desentendimento.

³²⁸ Fernando Pessoa / Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, pp. 210-211.

O tédio... Sofrer sem sofrimento, querer sem vontade, pensar sem raciocínio... É como a possessão por um demónio negativo, um embruxamento por coisa nenhuma. Dizem que os bruxos, ou os pequenos magos, conseguem, fazendo de nós imagens, e a elas infligindo maus tratos, que estes maus tratos, por transferência astral, se reflectam em nós. O tédio surge-me, na sensação transposta desta imagem, como o reflexo maligno de bruxedos de um demónio das fadas, exercidos, não sobre uma imagem minha, senão sobre a minha sombra. É na sombra íntima de mim, no exterior do interior da minha alma, que se colam papéis ou se espetam alfinetes. Sou como o homem que vendeu a sombra, ou, antes, como a sombra do homem que a vendeu.»³²⁹ (Pessoa/Soares).

Naquele intervalo entre ‘mim’ e ‘mim’, as nuvens e o tédio afirmam-se enquanto «interrupção de ser» num intervalo que traz diferença: «entre o homem e o homem, há um intervalo que não seria nem do ser nem do não-ser e que traz a Diferença da palavra, diferença que precede todo o diferente e todo o único»³³⁰ (Blanchot).

100.

O sem e o semi. No indefinir da definição de tédio, pelo traço de Pessoa com a voz literária de Bernardo Soares, está o ressoar da *sintaxe do sem* tão característica do traço teórico e literário de Blanchot. Sintaxe que, na leitura decisiva de Derrida, ocorre de uma «*fantasmaticidade, portanto segundo uma espectralidade (phantasma é o espectro em grego) que é a sua própria lei.*»³³¹ Uma lei que «*excede a oposição entre o real e o irreal, o actual e o virtual, o efectivo e o fictício.*»³³²

«O “sem” do “X sem X” significa essa necessidade espectral que transborda a oposição da realidade e da ficção. Essa necessidade espectral permite em certas condições as condições do phantasma, ao que não acontece que aconteça, ao que acreditamos que não acontece chegue a acontecer [arriver à arriver]. Virtualmente, de uma virtualidade que já não saberíamos opor à actual efectividade.»³³³

O *phantasma* — o heterónimo sem heterónimo:

³²⁹ Fernando Pessoa / Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, pp. 259-260.

³³⁰ Maurice Blanchot, “I La parole plurale – VII Le rapport du troisième genre, l’homme sans horizon.” in *L’Entretien infini*, p. 99.

³³¹ Jacques Derrida, *Morada, Maurice Blanchot*, p. 100.

³³² Jacques Derrida, *Morada, Maurice Blanchot*, p. 100.

³³³ Jacques Derrida, *Morada, Maurice Blanchot*, p. 100.

«(O meu semi-heterónimo Bernardo Soares, que aliás em muitas coisas se parece com Álvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição; aquela prosa é um constante devaneio. É um semi-heterónimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade. A prosa, salvo o que o raciocínio dá de ténue à minha, é igual a esta, e o português perfeitamente igual; [...]).»³³⁴ (Pessoa).

O semi: Pessoa sem o raciocínio e a afectividade ou Pessoa sem o raciocínio de Pessoa e sem a afectividade de Pessoa? Sem dúvida a segunda hipótese, pois a perda do raciocínio e da afectividade resulta de *uma simples mutilação* da personalidade de Pessoa. Mutilação operada pelo cansaço e pela sonolência que suspendem *as qualidades de raciocínio e de inibição* — suspenso o raciocínio, Bernardo Soares afasta-se de Fernando Pessoa; suspensa a inibição, aproxima-se de Álvaro de Campos. Mas Álvaro de Campos escreve apenas «razoavelmente» o português e o português de Bernardo Soares é *perfeitamente igual* ao de Fernando Pessoa que, embora sem «o purismo [...] exagerado»³³⁵ de Ricardo Reis, é um português sem os «lapsos» próprios do *poeta sensacionista e enviado do Acaso* de “A Passagem das Horas”.

Na carta do nascer dos heterónimos, Bernardo Soares aparece nela entre parênteses e só entre parênteses — sinal de pontuação que nem exclui nem inclui porque o parêntesis rompe ligando e liga rompendo o antes e o depois daquilo de que ele (sem ser) é parte. Nem ortónimo porque é simples parte mutilada, nem heterónimo porque ficou por completar a parte que foi mutilada, no fora e no dentro dos fragmentos para *Livro do Desassossego*, Bernardo Soares é o sem e o semi num parêntesis da passagem literária de Pessoa que replica ao οὐτις de Ulisses a Polifemo no traço de Homero:

«Sou os arredores de uma vila que não há, o comentário prolixo a um livro que se não escreveu. Não sou ninguém, ninguém. Não sei sentir, não sei pensar, não sei querer. Sou uma figura de romance por escrever, passando aérea, e desfeita sem ter sido, entre os sonhos de quem me não soube completar.»³³⁶ (Pessoa/Soares).

³³⁴ Fernando Pessoa, “Carta a Adolfo Casais Monteiro de 13-1-1935” in *Correspondência 1923-1935*, pp. 345-346.

³³⁵ Fernando Pessoa, “Carta a Adolfo Casais Monteiro de 13-1-1935” in *Correspondência 1923-1935*, p. 346.

³³⁶ Fernando Pessoa / Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, p. 258.

Desoutramento. Ao traçar o esboço para a apresentação de *Ficções do Interlúdio* onde o verso predominaria, Pessoa justifica a predominância: «*Em prosa é mais difícil de se outrar.*»³³⁷

O movimento contrário a *outrar-se*: *desoutrar-se* — não o ficar suspenso entre o ‘eu’ ortónimo e o ‘outro’ heterónimo, mas o querer que ‘eu’ e ‘outro’ fiquem de fora do dentro de si por vaporização do ‘eu’ e do ‘outro’.

Desoutramento: désœuvrement do heteronimismo e do ortonomismo, por combustão interna criada pela dificuldade de se outrar em prosa.

Na experiência literária de Pessoa, o *desoutrar-se* vem depois do *outrar-se*, mas está antes do *outrar-se* como anterior a ele — está enquanto chama e chamamento inevitável. Chama ardente replicada pelo nome Burn/Bern-ardo Soares.

Na combustão do que é outro e na ressonância da combustão, a prosa fragmentária do desassossego é *a parte do fogo* dessa combustão que é o *désœuvrement* pelo *desoutramento* — a prosa fragmentária do desassossego é *a parte do fogo* na passagem combustiva e recíproca entre Fernando Pessoa e Bernardo Soares:

«*Vivemos quase sempre fora de nós, e a mesma vida é uma perpétua dispersão. Porém, é para nós que tendemos, como para um centro em torno do qual fazemos, como os planetas, elipses absurdas e distantes.*»³³⁸ (Pessoa/Soares).

Desoutramento: Da vaporização e da centralização do Eu-Outro. Tudo está aqui.

Desoutramento — a passagem neutra, pelo outrem, entre ‘eu’ e ‘ele’:

«*Se eu fora outro, penso, este seria para mim um dia feliz, pois o sentiria sem pensar nele. [...]*

Como, porém, sou eu, gozo um pouco o pouco que é imaginar-se esse outro. Sim, logo ele-eu [...]. Logo ele, eu agora. Sim, um momento fui outro: vi, vivi, em outrem, essa alegria humilde e humana de existir como um animal em mangas de camisa.»³³⁹ (Pessoa/Soares).

*Desoutramento.*³⁴⁰

³³⁷ Fernando Pessoa, “Nota Preliminar” in *Obra Poética*, p. 198.

³³⁸ Fernando Pessoa / Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, p. 220.

³³⁹ Fernando Pessoa / Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, p. 339.

³⁴⁰ A palavra ‘desoutramento’ e a abertura para o seu significado e para o seu sentido terão tido começo no título desta parte V: *Désœuvrement*, *Desassossego*, *Desoutramento*.

Do sossego. Na voz de Bernardo Soares, o sossego é o futuro por vir *numa casa pequena nos arredores de qualquer coisa*:

«O patrão Vasques. Lembro-me já dele no futuro com a saudade que sei que hei-de ter então. Estarei sossegado numa casa pequena nos arredores de qualquer coisa, fruindo um sossego onde não farei a obra que não faço agora, e buscarei, para a continuar a não ter feito, desculpas diversas daquelas em que hoje me esquivo a mim.»³⁴¹

Mais do que não fazer obra, a soberania do sossego seria não escrever de forma nenhuma, porque escrever é desassossegar o que há da soberania do sossego. Mas a soberania do desassossego é ser só desassossego e não conter senão desassossego — escrever é sempre retirar algo tanto à soberania do sossego quanto à soberania do desassossego.

Há um escrever que é o escrever do desassossego. Esse escrever não faz obra que não seja a ausência de obra, pois trata-se de um escrever que participa do *désœuvrement*.

O sossego é a interrupção completa do escrever, por ser «*um sossego onde não farei a obra que não faço agora.*». No «*agora*» está ainda o escrever que é um escrever que não faz obra ao escrever. No sossego futuro e soberano, não só não haverá obra como também não haverá escrever e só poderá haver de novo escrever depois daquele «*e buscarei, para a continuar a não ter feito, desculpas diversas daquelas em que hoje me esquivo a mim.*» — esse buscar seria o reencontro com o desassossego enquanto desculpa que, ao retirar soberania ao sossego, se abre ao recomeço do escrever que, esquivado do escrever, não faz obra.

³⁴¹ Fernando Pessoa / Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, p. 52.

Sossego.

«Sossego enfim. Tudo quanto foi vestígio e desperdício some-se-me da alma como se não fora nunca. Fico só e calmo. A hora que passo é como aquela em que me convertesse a uma religião. Nada porém me atrai para o alto, ainda que nada já me atraia para baixo. Sinto-me livre, como se deixasse de existir, conservando a consciência disso.

Sossego, sim, sossego. Uma grande calma, suave como uma inutilidade, desce em mim ao fundo do meu ser. As páginas lidas, os deveres cumpridos, os passos e os aca-sos de viver — tudo isso se me tornou numa vaga penumbra, num halo mal visível, que cerca qualquer coisa tranquila que não sei o que é. O esforço, em que pus, uma ou outra vez, o esquecimento da alma; o pensamento em que pus, uma ou outra vez, o esquecimento da acção — ambos se me volvem numa espécie de ternura sem sentimento, de compaixão frustrada e vazia.»³⁴² (Pessoa/Soares).

É o *sossego enfim* que chega? Ou é um ‘eu’ que *sossega enfim*? É um *sossego, sim, sossego*? Ou é um ‘eu’ que *sossega, sim, sossega*? Ou — abrindo-se à ambiguidade potenciada pela palavra escrita que (sem um ‘eu’) constantemente traça, apaga e retraça desassossegando a palavra *sossego* — ambos?

³⁴² Fernando Pessoa / Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, pp. 407-408.

O *désœuvrement*. O diálogo com o título “Parler, ce n’est pas voir”, que acontece dentro de *L’Entretien infini*, é dos momentos mais decisivos no traço teórico de Blanchot — é nele que, falando do pensamento da diferença que se reporta ao sempre já obscuro e fragmentário pensamento de Heráclito, Blanchot vai acolher a crítica «— *C’est un simple jeu de mots.*» de forma a replicar:

«— *Oui, et pourquoi n’en serait-ce pas un? Il joue avec l’idée de temps, nous rappelant que le temps a nécessairement part à cette différence et nous donnant à entendre que le tour de la parole n’est pas étranger à ce tournant qu’est le tournant de l’“histoire” et qui s’accomplit essentiellement maintenant à l’écart de tout présent.*»³⁴³ (Blanchot).

Um jogo de palavras que joga com a ideia de tempo e que entende a palavra como um desviar-se que se realiza à margem de todo o presente — está aqui talvez uma das chaves mais importantes para a apreensão daquilo que é a obra literária de Blanchot. Obra literária em que a obra literária é um buscar permanente desviando-se de toda a ideia de obra literária:

«— [...] Direi mesmo que toda a obra literária importante o é quanto mais ela põe em obra mais directamente e mais puramente o sentido deste desviar-se [ce tournant (desta viragem)], o qual, no momento em que ela vai emergir, a faz estranhamente bascular [basculer (oscilar)], obra onde se retém, como centro sempre descentrado, o *désœuvrement*: a ausência de obra.

— A ausência da obra que é o outro nome da loucura.

— A ausência da obra onde cessa o discurso para que possa vir, fora da palavra, fora da linguagem, o movimento de escrever que nos atrai de fora.»³⁴⁴ (Blanchot).

A atracção exercida pelo movimento de escrever dá ao *désœuvrement* um sentido activo:

³⁴³ Maurice Blanchot, “I La Parole Plurielle – III Parler, ce n’est pas voir” in *L’Entretien infini*, pp. 44-45. Foi por aproximação a «Heráclito, o obscuro», assim chamado desde um tempo muito antigo, que veio o livro *Thomas l’obscur* — título que, somado às primeiras letras do começo do livro, vai formar um criptograma do nome completo e civil de Blanchot. v. Christophe Bident, “«Nuit à loisir recerclée, qui nous joue» – Thomas l’obscur” in *Maurice Blanchot, partenaire invisible*, p. 141 e Évelyne Grossman, “Les Anagrammes de Blanchot, Une lecture de Thomas l’obscur” in *Europe*, ano 85, n.º 940-941, Paris, Agosto-Setembro de 2007, pp. 61-73.

³⁴⁴ Maurice Blanchot, “I La Parole Plurielle – III Parler, ce n’est pas voir” in *L’Entretien infini*, p. 45.

«5. — *Escrever reporta-se à ausência de obra, mas investe-se na Obra sob a forma de livro. A loucura de escrever — o jogo insensato [le jeu insensé (de Mallarmé)], é a relação [rapport] da escrita, relação que não se estabelece entre a escrita e a produção do livro, mas, pela produção do livro, entre escrever e a ausência da obra.*

Escrever, é produzir a ausência de obra (désœuvrement). Ou ainda: escrever, é a ausência da obra tal como ela se produz através da obra e atravessando. Escrever como désœuvrement (no sentido activo desta palavra) é o jogo insensato, o acaso [aléa (risco)] entre razão e desrazão.

O que há no livro dentro deste “jogo” onde o désœuvrement se liberta pela operação de escrever? O livro: passagem que logo impede. Pelo livro passa a escrita, mas o livro não é aquilo a que ela se destina (o seu destino). Pelo livro passa a escrita que aí realiza [accomplit] tudo ao desaparecer aí; ainda assim, não se escreve para o livro. O livro: astúcia [ruse] pela qual a escrita vai para a ausência de livro.»³⁴⁵ (Blanchot).

104.

Três passagens de aproximação ao pensamento do désœuvrement, nos fragmentos para Livro do Desassossego.

a) «*Não tenho alma para trabalhar senão porque posso com uma inércia activa ser escravo de mim.*»³⁴⁶ (Pessoa/Soares).

b) «*Saber que será má a obra que se não fará nunca. Pior, porém, será a que nunca se fizer. Aquela que se faz, ao menos, fica feita. Será pobre mas existe, como a planta mesquinha no vaso único da minha vizinha aleijada. Essa planta é a alegria dela, e também é por vezes a minha. O que escrevo, e que reconheço mau, pode também dar uns momentos de distracção de pior a um ou outro espírito magoado ou triste. Tanto me basta, ou me não basta, mas serve de alguma maneira, e assim é toda a vida.*»³⁴⁷ (Pessoa/Soares).

³⁴⁵ Maurice Blanchot, “III L’absence de livre, le neutre le fragmentaire – XVIII L’absence de livre” in *L’Entretien infini*, pp. 622-623.

³⁴⁶ Fernando Pessoa / Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, pp. 270-271.

³⁴⁷ Fernando Pessoa / Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, pp. 55-56.

c) «Fazer uma obra e reconhecê-la má depois de feita é uma das tragédias da alma. Sobretudo é grande quando se reconhece que essa obra é a melhor que se podia fazer. Mas ao ir escrever uma obra, saber de antemão que ela tem de ser imperfeita e falhada; ao está-la escrevendo estar vendo que ela é imperfeita e falhada — isto é o máximo da tortura e da humilhação do espírito. Não só dos versos que escrevo sinto que me não satisfazem, mas sei que os versos que estou para escrever me não satisfarão, também. Sei-o tanto filosoficamente, como carnalmente, por uma entrevisão obscura e gladiolada.

Por que escrevo então? Porque, pregador que sou da renúncia, não aprendi ainda a executá-la plenamente. Não aprendi a abdicar da tendência para o verso e a prosa. Tenho de escrever como cumprindo um castigo. E o maior castigo é o de saber que o que escrevo resulta inteiramente fútil, falhado e incerto.»³⁴⁸ (Pessoa/Soares).

105.

Aquilo que poderá ser pensado enquanto désœuvrement do tédio sobre o desassossego.

«O tédio pesa mais quando não tem a desculpa da inércia. O tédio dos grandes esforçados é o pior de todos.

Não é o tédio a doença do aborrecimento de nada ter que fazer, mas a doença maior de se sentir que não vale a pena fazer nada. E, sendo assim, quanto mais há a fazer, mais tédio há que sentir.

Quantas vezes ergo do livro onde estou escrevendo e que trabalho a cabeça vazia de todo o mundo! Mais me valera estar inerte, sem fazer nada, sem ter que fazer nada, porque esse tédio, ainda que real, ao menos o gozaria. No meu tédio presente não há repouso, nem nobreza, nem bem-estar em que há mal-estar: há um apagamento enorme de todos os gestos feitos, não um cansaço virtual dos gestos por não fazer.»³⁴⁹ (Pessoa/Soares).

³⁴⁸ Fernando Pessoa / Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, p. 230.

³⁴⁹ Fernando Pessoa / Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, pp. 392-393.

A escrita do desassossego. Depois de dar nota de um seu autodiagnosticado estado de abulia, é no quinto e no sexto parágrafos da carta a Côrtes-Rodrigues, com a data do dia 19 de Novembro de 1914, que Fernando Pessoa fixa a vertigem da atracção exercida pelo movimento de escrever em desassossego e de forma fragmentária:

«O meu estado de espírito obriga-me agora a trabalhar bastante, sem querer, no Livro do Desassossego. Mas tudo fragmentos, fragmentos, fragmentos.

Para acabar a minha desolação material e exterior, imagine você que a única coisa com que eu neste momento podia (parecia-me que podia) contar — as cinco libras da tradução dos provérbios (parece-me que v. viu-me aqui a trabalhar nisso) — faltou-me. Os homens só me mandam aquilo quando publicarem o livro, depois da guerra! Uma catástrofe, meu caro.»³⁵⁰ (Pessoa).

Toda a força da atracção exercida pelo movimento de escrever fragmentos do *livro por vir* com o título *Livro do Desassossego* está contida na passagem: *«obriga-me agora a trabalhar bastante, sem querer»*. O resto, que contém a referência à tradução para a língua inglesa de alguns provérbios populares em troca de cinco libras e que contém a *«catástrofe»* da falta das cinco libras por causa da interrupção nos negócios provocada pela guerra de 1914 — esse resto, bem como aquilo de que é resto, poderá talvez ser apreendido, em grande parte de todo o seu sentido, aproximando o traço teórico com que Blanchot replica a Walter Benjamin:

«A obra fragmentária — a exigência fragmentária da obra — tem desde logo um sentido em tudo diferente, dado que ela aparece como uma renúncia ao acto de compor, quer dizer uma imitação agressiva de uma linguagem pré-musical (tal como o expressionismo tentou fazer com refinamento) ou, ao contrário, como o buscar de uma forma nova de escrita, aquela que torna problemática a obra acabada, não porque ela se recusa ao acabamento mas porque — para lá da concepção da obra unida e fechada sobre ela mesma, organizando e dominando os valores transmitidos por aquisição tradicional —, ela explora o espaço infinito da obra, com um rigor inexorável, mas sob um postulado novo, sabendo que as relações [rapports] deste espaço não irão necessariamente satisfazer os conceitos de unidade, de totalidade e de continui-

³⁵⁰ Fernando Pessoa, “Carta a Armando Côrtes-Rodrigues de 19-11-1914” in *Correspondência 1905-1922*, p. 132.

dade. O problema que põe a obra de fragmento é um problema de extrema maturidade: desde logo, entre os artistas e também nas sociedades. W. Benjamin observa que, na história da arte, as últimas obras são catástrofes: “Para os grandes mestres, as obras acabadas pesam menos peso que estes fragmentos nos quais eles trabalham toda a sua vida. Eles traçam o seu círculo mágico dentro da obra fragmentária.” Porquê? É que a obra à qual eles se entregam [s’essaient] não pode receber uma resposta global ou, mais que isso, é que para eles trata-se de começar assim que a “composição” ela própria está de alguma forma já terminada, não lhes deixando senão a sofreguidão dum trabalho aparentemente negativo, a dor de uma des-locação que não é no entanto vazia de sentido senão porque ela é promessa de sentido, ou insubmissa à ordem do sentido.»³⁵¹ (Blanchot).

Entregar-se à exigência fragmentária da obra e traçar-se sem obra dentro do livro fragmentário sempre em adiamento do por vir: «É a escrita do fragmentário que toma a seu cargo esse movimento de infinitização, intervindo fundamentalmente como interrupção do sentido e impondo a ruptura como forma.»³⁵²

Tal como, a partir de 1866 até 9 de Setembro de 1898, o traço de Mallarmé foi deixando escrito os seus desejos, intenções e reflexões para o publicar de *le Livre*, também Pessoa várias vezes mostra intenção de publicar um *Livro do Desassossego*. Foram, no caso de Pessoa, vinte e um anos de intenção e de organização, reorganização e re-reorganização em volta de uma forma a dar ao livro *Livro do Desassossego*. O facto é que a única forma definitiva que Pessoa deu a *Livro do Desassossego* não foi outra que não a forma que é talvez a mais precisa de todas as formas possíveis de dar forma à «exigência fragmentária da obra»: morrer sem publicar, morrer sem retirar o acaso em que se encontravam, dentro das «gavetas literárias», os fragmentos sem livro para *Livro do Desassossego*. Assim, o que há em cada uma das edições (mais e menos críticas) de *Livro do Desassossego* outra coisa não é além de uma possibilidade finita entre o infinito das possibilidades para um *Livro do Desassossego*. Cada edição de *Livro do Desassossego* é uma contra-assinatura de uma assinatura-ruptura «insubmissa à ordem do sentido» e de uma assinatura-ruptura insubmissa à ordem e ao sentido — a assinatura de catástrofe firmada a 30 de Novembro de 1935.

³⁵¹ Maurice Blanchot, “III L’absence de livre, le neutre le fragmentaire – X Ars Nova” in *L’Entretien infini*, p. 510.

³⁵² Patrícia San-Payo, “Segunda Parte: Conversa infinita: literatura e filosofia – Capítulo 2. O fragmentário e a interrupção – 2.1 Interrogação total e manifestação neutra” in *Blanchot: a possibilidade da literatura*, Lisboa, Vendaval, 2003, p. 122.

Livro do desastre. No traço literário de Blanchot, o desastre resulta da «ruptura com o astro, ruptura com toda a forma de totalidade».³⁵³ Mas essa ruptura tem um efeito libertador — o escrever do desastre, que sem astro só pode ser um escrever da ordem e da exigência do fragmentário, torna-se réplica e recomeço ao aproximar *un gai savoir* que é *gaia ciência* e começo sempre diferente de *la gaya scienza*:

« ♦ *Le désastre n'est pas sombre, il libérerait de tout s'il pouvait avoir rapport avec quelqu'un, on le connaîtrait en terme de langage et au terme d'un langage par un gai savoir. Mais le désastre est inconnu, le nom inconnu pour ce qui dans la pensée même nous dissuade d'être pensé, nous éloignant par la proximité. Seul pour s'exposer à la pensée du désastre qui défait la solitude et déborde toute espèce de pensée, comme l'affirmation intense, silencieuse et désastreuse du dehors.* »³⁵⁴
(Blanchot).

O traço que escreve o desconhecido desastre e o desastre desconhecido que se traça enquanto escrever apagam e repreenchem o sombrio da perda do astro. A perda do astro representa o absoluto que é tudo estar dito. Depois de tudo estar dito, tudo o que resta por dizer é o desastre que não pode ser dito senão por uma escrita fragmentária:

« ♦ *Quand tout est dit, ce qui reste à dire est le désastre, ruine de la parole, défaillance par l'écriture, rumeur qui murmure: ce qui reste sans reste (le fragmentaire).* »³⁵⁵
(Blanchot).

É pelo fragmentário da escrita do desastre que, mesmo sem astro, se torna possível escrever num escrever que pode ser pensado enquanto aproximar *a invenção do dia claro*.

³⁵³ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, p. 121.

³⁵⁴ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, p. 14.

³⁵⁵ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, p. 58.

A loucura do dia claro. São oito e fragmentadas as frases antologiadadas de Rimbaud na epígrafe ao livro de Almada Negreiros publicado em 1921 — *A Invenção do Dia Claro*:

«NOUS SAVONS DONNER NOTRE VIE TOUTE ENTIÈRE TOUS LES JOURS.
 BÉNNISSONS³⁵⁶ LA VIE!
 SALUONS LA NAISSANCE DU TRAVAIL NOUVEAU.
 LE MONDE N'A PAS D'ÂGES, L'HUMANITÉ SE DÉPLACE TOUT SIMPLEMENT.
 JE NE SUIS PAS PRISONNIER DE MA RAISON.
 DIEU FAIT MA FORCE ET JE LOUE DIEU.
 SPLENDEURS DES VILLES.
 POINT DE CANTIQUE — TENIR TOUJOURS LE PAS GAGNÉ.

Rimbaud». ³⁵⁷

Em letra de caracteres maiúsculos, como se houvesse ali a intenção de dar a ver o lugar maiúsculo que Rimbaud tem no espaço literário que é aberto e expandido em volta do entretecer e desentrecer da revista *Orpheu*.³⁵⁸

Mas *A Invenção do Dia Claro*, enquanto livro de fragmentos ou enquanto fragmentos em livro, afirma-se bem para além da réplica dada a Rimbaud: depois da epígrafe, o título do primeiro fragmento é “O Livro” e seguem-se-lhe outros fragmentos entre os quais se relevam aqui enumerando os títulos “Atenção”, “As Palavras”, “Viagem das Palavras”, “História das Palavras”, “Centenário das Palavras”, “Valor das Palavras”, “Nós e as Palavras”, “As Palavras e eu” e “[Agarrei uma mancheia de palavras e espalhei-as em cima da mesa, ficaram nesta posição:] Parábola”. A simples enumeração dos títulos de alguns fragmentos tem aqui o propósito de dar a ver que, com aquele título tão próximo do espaço literário traçado por Blanchot, *A Invenção do Dia Claro* parece replicar *a priori* a uma passagem do livro *Le livre à venir*:

³⁵⁶ No livro, lê-se «*bénnissons*» com um ‘n’ a mais do que a palavra francesa ‘*bénissons*’; também, a seguir, surge «*pas d’âges*» e, no traço de Rimbaud, é singular: «*Le monde n’a pas d’âge*». (“L’impossible” in *Une Saison en enfer*, p. 41.). Trata-se, em cada caso, de gralha ou de deslocamento?

³⁵⁷ Almada Negreiros, *A Invenção do Dia Claro*, Lisboa, Olisipo, 1921, em epígrafe ao livro.

³⁵⁸ Lugar maiúsculo que, até aqui, talvez não tenha ainda sido suficientemente relevado pelo traço teórico e académico.

«Un coup de dés nasceu de um entendimento novo do espaço literário, de modo a poderem aí engendrar-se, por meio de relações [rappports] novas de movimento, relações novas de compreensão. Mallarmé teve sempre consciência desse facto, desconhecido antes dele e talvez depois dele, que a língua era um sistema de relações espaciais infinitamente complexas, no qual nem o espaço geométrico ordinário nem o espaço da vida prática nos permitem reapreender a originalidade. Não criamos nada nem falamos duma maneira criadora senão pelo aproximar prévio do lugar de extrema vacância onde, antes de ser palavras determinadas e expressas, a linguagem é o movimento silencioso das relações [rappports], quer dizer “a escansão rítmica do ser”.»³⁵⁹ (Blanchot).

Tal como atesta o exemplo do livro *A Invenção do Dia Claro*, há na passagem de Almada Negreiros pelo espaço literário uma réplica a esse entendimento novo que a experiência literária de Mallarmé terá aberto de forma decisiva. E há na passagem de Fernando Pessoa também a marca desse passo que foi criar uma editora, à qual chama Olisipo, e ter editado naquele ano de 1921 o livro de Almada Negreiros com as oito frases de Rimbaud na epígrafe e com a loucura (que no traço de Blanchot é ausência da obra) participando da invenção do dia claro:

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

‘Senão... se tens medo da dúvida e te pões a fugir dela por mor da loucura que já está à vista, se não comesças desde já a desbastar a fantasia que cresceu no lugar marcado para ti, lá em baixo na terra; se não pretendes transformar essa fantasia em imaginação tranquila e criadora...

³⁵⁹ Maurice Blanchot, “Le livre à venir – IV Où va la littérature? – 2. Une entente nouvelle de l’espace littéraire – Rassemblé de par la dispersion.” in *Le livre à venir*, p. 320.

*...um dia a loucura virá plo seu próprio pé bater à tua porta, e tu, desprevenido, e tu sem mãos para a esganar, porque a loucura já será maior do que na palma da tua mão, porque a loucura será maior do que as tuas mãos, porque a loucura poderá mais do que tu com as tuas mãos; e ela fará de ti o pior de todos, por não teres sabido servir-te dela como tu devias sabê-lo querer!».*³⁶⁰

Deixar a cabeça ir até à loucura, ir pessoalmente com a cabeça até à loucura, ler a loucura escrita na palma da mão, fechar a mão e agarrar a loucura dentro da mão — escrever na fascinação de ausência de tempo e de obra que a loucura abre dentro da mão que a agarra — mão que se abre ao desejo da invenção da loucura do dia claro:

*«Eu queria qualquer coisa em pleno dia; estava saciado da aprovação e do conforto da penumbra; tinha pelo dia um desejo de água e de ar. E se ver era o fogo, exigiria a plenitude do fogo, e se ver era o contágio da loucura, eu desejaria loucamente esta loucura.»*³⁶¹ (Blanchot).

Escrever na plenitude do fogo, escrever no contágio da loucura que é nome outro da ausência da obra — escrever na escrita fragmentária de quem se deixou ir e de quem foi pessoalmente até à loucura onde tudo se impessoaliza no livro de fragmentos ou nos fragmentos em livro do desastre da solidão essencial: «♦ *Solidão que irradia, vazio do céu, morte diferida: desastre.*»³⁶² (Blanchot).

³⁶⁰ Almada Negreiros, “Uma Cruz na Encruzilhada” in *A Invenção do Dia Claro* in *Obras Completas vol. I*, Lisboa, INCM, 1986, p. 161. Este é um dos fragmentos citados por Celina Silva em “O amigo do homem por amor dos deuses” — uma leitura da réplica do traço de Almada Negreiros ao mito de Prometeu in Marta Várzeas e Belmiro Pereira (organizadores), *As Artes de Prometeu. Estudos de Homenagem a Ana Paula Quintela*, Porto, Universidade do Porto, 2009, pp. 159-172.

³⁶¹ Maurice Blanchot, *La folie du jour*, Montpellier, Fata Morgana, 1973, pp. 23-24. (tradução de MAR).

³⁶² Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, p. 220.

109.

Da solidão essencial para o escrever do desassossego.

«não tendo para onde ir nem que fazer, nem amigos que visitasse, nem interesse em ler livros, soía gastar as suas noites, no seu quarto alugado, escrevendo também.»³⁶³ (Pessoa/Soares).

«Escrevo, triste, no meu quarto quieto, sozinho como sempre tenho sido, sozinho como sempre serei. E penso se a minha voz, aparentemente tão pouca coisa, não encarna a substância de milhares de vozes, a fome de dizerem-me de milhares de vidas, a paciência de milhões de almas submissas como a minha ao destino quotidiano, ao sonho inútil, à esperança sem vestígios. [...] Vejo-me no quarto andar alto da Rua dos Douradores, assisto-me com sono; olho, sobre o papel meio escrito, a vida vã sem beleza e o cigarro barato que a expender estendo sobre o mata-borrão velho. Aqui eu, neste quarto andar, a interpelar a vida!, a dizer o que as almas sentem!, a fazer prosa como os génios e os célebres! Aqui, eu, assim!...»³⁶⁴ (Pessoa/Soares).

110.

A noite enquanto lugar do espaço literário do desassossego.

«Eu de dia sou nulo, e de noite sou eu.»³⁶⁵ (Pessoa/Soares).

111.

A aproximação do desassossego ao neutro.

«Tenho que escolher o que detesto — ou o sonho, que a minha inteligência odeia, ou a acção, que a minha sensibilidade repugna; ou a acção, para que não nasci, ou o sonho, para que ninguém nasceu.

Resulta que, como detesto ambos, não escolho nenhum; mas, como hei-de, em certa ocasião, ou sonhar ou agir, misturo uma coisa com outra.»³⁶⁶ (Pessoa/Soares).

³⁶³ Fernando Pessoa / Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, p. 40.

³⁶⁴ Fernando Pessoa / Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, p. 50.

³⁶⁵ Fernando Pessoa / Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, p. 48.

³⁶⁶ Fernando Pessoa / Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, p. 47.

«Não tenho uma ideia de mim próprio; nem aquela que consiste em uma falta de ideia de mim próprio. Sou um nómada da consciência de mim. Tresmalharam-se à primeira guarda os rebanhos da minha riqueza íntima.»³⁶⁷ (Pessoa/Soares)

112.

Da contra-assinatura ou da necessidade de encontro com o outro para que o 'eu' se afirme enquanto experiência literária.

«Às próprias exigências dos seus instintos ele se furtou. Nada o aproximou nunca nem de amigos nem de amantes. Fui o único que, de alguma maneira, estive na intimidade dele. Mas — a par de ter vivido sempre com uma falsa personalidade sua, e de suspeitar que nunca ele me teve realmente por amigo — percebi sempre que ele alguém havia de chamar para si para lhe deixar o livro que deixou. 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, fiquei do mesmo modo amigo dele e dedicado ao fim para que ele me aproximou de si — a publicação deste livro.»³⁶⁸ (Pessoa/Soares).

113.

Do desassossego enquanto arrê.

«Todos os movimentos são paragens, a mesma paragem todos eles. Nada me diz nada. Nada me é conhecido, não porque o estranhe mas porque não sei o que é. Perdeu-se o mundo.»³⁶⁹ (Pessoa/Soares).

114.

Da vida enquanto intervalo em arrê de mort.

«Morte somos e morte vivemos. Mortos nascemos, mortos passamos; mortos já, entramos na Morte.

³⁶⁷ Fernando Pessoa / Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, p. 134.

³⁶⁸ Fernando Pessoa / Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, pp. 40-41.

³⁶⁹ Fernando Pessoa / Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, p. 203.

Tudo quanto vive, vive porque muda; muda porque passa; e, porque passa, morre. Tudo quanto vive perpetuamente se torna outra coisa, constantemente se nega, se furta à vida.

A vida é pois um intervalo, um nexo, uma relação, mas uma relação entre o que passou e o que passará, intervalo morto entre a Morte e a Morte.»³⁷⁰ (Pessoa/Soares).

115.

Dos fragmentos para Livro do Desassossego.

«Tudo ali é quebrado, anónimo e impertinente.»³⁷¹ (Pessoa/Soares).

116.

Da atracção para o escrever fragmentário do desassossego.

«A minha grande nostalgia é de nada, é nada, como o céu alto que não vejo, e que estou fitando impessoalmente.»³⁷² (Pessoa/Soares).

117.

Da passagem do desassossego ou do desassossego em passagem.

«Não posso ser nada nem tudo: sou a ponte de passagem entre o que não tenho e o que não quero.»³⁷³ (Pessoa/Soares).

118.

Do ser, do nada, da parte da noite e do silêncio, do sentir, do pensar, do nulo, do negativo, do intervalar, do espaço, do esquecimento.

³⁷⁰ Fernando Pessoa / Bernardo Soares, “Marcha Fúnebre” in *Livro do Desassossego*, p. 445.

³⁷¹ Fernando Pessoa / Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, p. 267.

³⁷² Fernando Pessoa / Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, p. 338.

³⁷³ Fernando Pessoa / Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, p. 231.

«Tudo que existe existe talvez porque outra coisa existe. Nada é, tudo coexiste: talvez assim seja certo. Sinto que eu não existiria, nesta hora — que não existiria, ao menos, do modo em que estou existindo, com esta consciência presente de mim, que por ser consciência e presente é neste momento inteiramente eu —, se aquele candeeiro não estivesse aceso além, algures, farol não indicando nada dum falso privilégio de altura. Sinto isto porque não sinto nada. Penso isto porque isto é nada. Nada, nada, parte da noite e do silêncio e do que com eles eu sou de nulo, de negativo, de intervalar, espaço entre mim e mim, coisa esquecimento de qualquer deus...»³⁷⁴ (Pessoa/Soares).

119.

A interrupção. Uma dia, no verão do ano de 1797 e no retiro de uma isolada quinta entre Porlock e Linton nos confins do Exmoor de Somerset e Devonshire, Samuel Coleridge terá tido um sono de três horas induzido por um anódino que lhe fora prescrito e cujo efeito dormitivo teria interrompido a leitura de “Purchas’s Pilgrimage” na passagem em que o Khan Kubla ordenou que fosse construído um palácio. Dentro do sono que terá tido, Coleridge terá sonhado um longo poema com cerca de trezentos versos e terá acordado do sonho e do sono para escrevê-lo transcrevendo, *com caneta, tinta e papel*, a totalidade desses cerca de trezentos versos. Teria já escrito trinta versos quando é chamado de fora por «*a person on business from Porlock*».³⁷⁵ Coleridge terá ficado a conversar num *entretien* hque terá durado cerca de uma hora com essa pessoa que vinha em negócios de Porlock e, terminada a conversa, terá então retomado o transcrever do poema que teria sido composto em sonho. Mas o esquecimento intervém: aos trinta versos transcritos antes da interrupção, terão sido apenas acrescentados os vinte e quatro versos finais dos cerca de trezentos sonhados em sonho. Sob o título “Kubla Khan: or, a vision in a dream. A fragment.”, é esta a história com que o traço de Samuel Coleridge apresenta o poema que Pessoa qualifica como um «*quase-poema*».³⁷⁶

³⁷⁴ Fernando Pessoa / Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, p. 390.

³⁷⁵ Samuel Taylor Coleridge, “Kubla Khan: or, a vision in a dream. A fragment.” in *Christabel &c.*, Londres, William Bulmer and co., 1816, p. 53.

³⁷⁶ Fernando Pessoa, “O Homem de Porlock” in *Fradique*, ano 1, n.º 2, Lisboa, 15-2-1934, p. 8.

«E assim temos esse Kubla Kahn como fragmento ou fragmentos; — o princípio e o fim de qualquer coisa espantosa, de outro mundo, figurada em termos de mistério que a imaginação não pode humanamente representar-se, e da qual ignoramos, com horror, qual poderia ter sido o enredo. Edgar Poe (discípulo, soubesse-o ou não, de Coleridge), nunca, em verso ou prosa, atingiu o Outro Mundo dessa maneira nativa ou com essa sinistra plenitude. No que há de Poe, com toda a sua frieza, alguma coisa resta de nosso, ainda que negativamente; no Kubla Kahn tudo é outro, tudo é Além; e o que se não sabe o que é, decorre em um Oriente impossível, mas que o poeta positivamente viu.

*
* *

Não se sabe — não o disse Coleridge — quem foi aquele “Homem de Porlock”, que tantos, como eu, terão amaldiçoado. Seria por uma coincidência caótica que surgiu esse interruptor incógnito, a estorvar uma comunicação entre o abismo e a vida? Nasceu a coincidência aparente de qualquer oculta presença real, das que parecem conscientemente entravar a revelação dos Mistérios, ainda quando intuitiva e lícita, ou a transcrição dos sonhos, quando neles durma qualquer forma de revelação?

Seja como for, creio que o caso de Coleridge representa — numa forma excessiva, destinada a formar uma alegoria vivida — 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 despertos 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 ou 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.

Esse visitante — perenemente incógnito porque, sendo nós, não é “alguém”; esse interruptor — perenemente anónimo 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.

Pudéssemos nós saber ser crianças, para não ter quem nos visitasse, nem visitantes que nos sentíssemos obrigados a atender! Mas não queremos fazer esperar quem não existe, não queremos melindrar “o estranho” — que é nós. 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.»³⁷⁷ (Pessoa).

Do “Kubla Khan” ficou o começo e o fim que são dois fragmentos do intervalo de não se sabe o que seja — não é o intervalo entre o começo e o fim que falta ao poema, é o começo e o fim que são também eles intervalo porque, faltando o todo (feito *de unidade, de totalidade e de continuidade*) e faltando a relação com ele, o começo e o fim não se começam senão a si mesmos enquanto começo sem começo e enquanto fim sem fim. Por isso, do “Kubla Khan” ficou algo que pode ser pensado como dois «*excertos do inexistente*»³⁷⁸ (Pessoa/Soares). Mas, num *pas au-delà* disso, fica também a possibilidade de pensar toda a história sobre a composição dos fragmentos de “Kubla Khan” como *parte do fogo* na chama eterna do «*quase-poema*» — é afinal nessa história que, pela voz narrativa, o poema dos fragmentos sem poema se faz mistério sem mistério por ser enigma brotando de si mesmo.

Já do traço teórico de Pessoa, publicado no jornal *Fradique* do dia 15 de Fevereiro de 1934, ficou o “Homem de Porlock” que é decisivo para uma melhor apreensão daquilo que está em jogo no movimento da escrita fragmentária do desassossego onde o escrever sobre o momento de interrupção do próprio movimento de escrever participa do movimento de escrever.

³⁷⁷ Fernando Pessoa, “O Homem de Porlock” in *Fradique*, ano 1, n.º 2, p. 8. (No jornal, está «o interruptor imprevisto» e não «previsto» como está, por exemplo, em *Crítica, ensaios, artigos e entrevistas*, p. 491.). Sobre o *rapport* entre “O Homem de Porlock” e o artigo “L’interruption” de Blanchot, v. Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, *Atlantic Poets: Fernando Pessoa’s turn in Anglo-American modernism*, pp. 222-256 e *passim*.

³⁷⁸ Fernando Pessoa / Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, p. 115.

Os homens de Porlock. Nos fragmentos para *Livro do Desassossego*, à parte todas as outras representações abstractas, o papel de Homem de Porlock é representado em grande parte no concreto da personagem do patrão Vasques:

*«Todos temos o patrão Vasques, para uns visível, para outros invisível. Para mim chama-se realmente Vasques, é um homem sadio, agradável, de vez em quando brusco mas sem lado de dentro, interesseiro mas no fundo justo, com uma justiça que falta a muitos grandes génios e a muitas maravilhas humanas da civilização, direita e esquerda. Para outros será a vaidade, a ânsia de maior riqueza, a glória, a imortalidade... Prefiro o Vasques homem meu patrão, que é mais tratável, nas horas difíceis, que todos os padrões abstractos do mundo.»*³⁷⁹ (Pessoa/Soares).

Para quem faz passagem e experiência no espaço literário, é de todos o Homem de Porlock — interruptor incógnito, é de todos o Vasques — patrão concreto entre padrões abstractos, e é de todos o viver sempre sob um Primeiro-Cônsul que persegue e interna aquele que ouse ou ousasse afirmar que a filosofia deve dizer tudo:

*«“À QUELQUE POINT QU’EN FRÉMISSENT LES HOMMES, LA PHILOSOPHIE DOIT TOUT DIRE.” Tout dire. Cette seule ligne eût suffi à le rendre suspect, ce projet à le faire condamner, sa réalisation à le faire enfermer. Et il n’y a pas à en rendre responsable le seul Bonaparte. Toujours nous vivons sous un Premier consul, et toujours Sade est poursuivi et à cause de la même exigence: tout dire, il faut tout dire, la liberté est la liberté de tout dire, ce mouvement illimité qui est la tentation de la raison, son vœu secret, sa folie.»*³⁸⁰ (Blanchot).

³⁷⁹ Fernando Pessoa / Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, p. 51.

³⁸⁰ Maurice Blanchot, “IX L’Expérience Limite – 3 l’insurrection, la folie d’écrire – 10” in *L’Entretien infini*, p. 342.

A estrada do eterno retorno no caminho infinito. Em “Idyllic” — segundo capítulo do livro segundo de *Sartor Resartus* —, evocando o drama *Wilhelm Tell* de Friedrich Schiller, Thomas Carlyle faz uma pequena, mas nada insignificante, reflexão:

«*It was then that, independently of Schiller’s Wilhelm Tell, I made this not quite insignificant reflection (so true also in spiritual things): Any road, this simple Entepfuhl road, will lead you to the end of the World!*».³⁸¹

Embora o traço de Nietzsche não o diga, é bem possível que a simples estrada de Entepfuhl seja um dos caminhos a que Zaratustra replica ou que tacitamente evoca mostrando ao ano os dois caminhos das simples azinhagas que, entrecruzando-se, levam ao eterno retorno.³⁸²

Embora o traço de Pessoa não o diga, é quase impossível que a voz de Bernardo Soares não esteja a replicar ou a evocar também a voz de Zaratustra nas passagens de dois fragmentos para *Livro do Desassossego*:

«“Qualquer estrada”, disse Carlyle, “até esta estrada de Entepfuhl, te leva até ao fim do mundo.” Mas a estrada de Entepfuhl, se for seguida toda, e até ao fim, volta a Entepfuhl; de modo que o Entepfuhl, onde já estávamos, é aquele mesmo fim do mundo que íamos a buscar.»³⁸³ (Pessoa/Soares).

³⁸¹ Thomas Carlyle, *Sartor Resartus, the life and opinions of Herr Teufelsdröckh*, Londres, Chapman and Hall, 1831, p. 65.

³⁸² v. Friedrich Nietzsche, “Da Visão e do Enigma – 2” in *Assim Falava Zaratustra*, pp. 181-182 e Marco Alexandre Rebelo, *Nietzsche, Pessoa, Borges: Por trás das máscaras (in)voluntárias do acaso*, Lisboa, &etc., 2004, pp. 47-54.

³⁸³ Fernando Pessoa / Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, p. 155.

«“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. Na realidade, o fim do mundo, como o princípio, é o nosso conceito do mundo. É em nós que as paisagens têm paisagem. Por isso, se as imagino, as crio; se as crio, são; se são, vejo-as como as outras. Para quê viajar? Em Madrid, em Berlim, na Pérsia, na China, nos Pólos ambos, onde estaria eu senão em mim mesmo, e no tipo e género das minhas sensações?

*A vida é o que fazemos dela. As viagens são os viajantes. O que vemos, não é o que vemos, senão o que somos.»*³⁸⁴ (Pessoa/Soares).

Cada fragmento do desassossego, do desastre ou da gaia ciência leva ao infinito do espaço literário. Porque cada fragmento do escrever da gaia ciência, do escrever do desastre e do escrever do desassossego tem já, está já e é já o infinito da passagem no espaço literário.

³⁸⁴ Fernando Pessoa / Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, p. 398.

122.

A palavra heteronímia. É na primeira pessoa do singular que o (geralmente impessoal) traço ensaístico de Eduardo Loureço fala da invenção da palavra heteronímia:

*«Custa-me imaginar que alguém possa um dia falar melhor de Fernando Pessoa que ele mesmo. Pela simples razão de que foi Pessoa quem descobriu o modo de falar de si tomando-se sempre por um outro. E como os deuses lhe concederam um olhar imparcial como a neve, o retrato que nos devolve do fundo do seu próprio espelho brilha no escuro como uma lâmina. Quando encarnada em figuras que parecem vivas — e ele supunha mais vivas do que ele — essa descoberta de si como outro, convertida em jogo da sua verdade, chamou-se Heteronímia. Talvez nada melhor que esta palavra abstrusa da sua invenção, tornada hoje quase popular, indique a que ponto um dos mais estranhos espíritos do século XX se converteu num mito.»*³⁸⁵

³⁸⁵ Eduardo Loureço, “Fernando, rei da nossa Baviera” in *Fernando Pessoa Rei da Nossa Baviera*, p. 9.

A própria invenção da palavra heteronímia por Pessoa é talvez um mito ou, pelo menos, um enigma: não foi (ainda) encontrada qualquer ocorrência da palavra heteronímia nos textos que estão publicados e decifrados. Mas, claro, isto não quer dizer que a palavra, com o seu sentido globalizante do conceito de heterónimos, não tenha sido de facto invenção real de Pessoa que, em todo o caso, seria sempre ele o autor mental do conceito — ao não haver qualquer registo escrito pelo traço de Pessoa, a heteronímia seria assim uma aproximação ao caso de Aristóteles que nunca empregou a palavra grega para metafísica nos catorze livros postumamente intitulados com a palavra e também uma aproximação àquela antiga lei que, por estar na ideia de D. João I de Portugal morto sem a ter promulgado, teve o nome de “Lei Mental” atribuído pelo sucessor e filho D. Duarte, cujo livro *Leal Conselheiro* é evocado por Almada Negreiros no livro *A Invenção do Dia Claro*.

Adolfo Casais Monteiro utiliza a palavra heteronímia, por exemplo, no livro *Estudos sobre a Poesia de Fernando Pessoa* publicado em 1958.³⁸⁶ Terá Casais Monteiro lido a palavra num qualquer apontamento perdido nas «gavetas literárias» concretas ou abstractas, visíveis ou invisíveis de Pessoa? Haverá ainda um texto *por vir* do traço de Pessoa com a palavra heteronímia? Seria assim tão *abstruso* imaginar que, com uma eventual invenção inconfessável do significado e do sentido de heteronímia, Pessoa pudesse querer precisamente replicar o não ocorrer da palavra metafísica na escrita de Aristóteles? Terá Casais Monteiro (ou Gaspar Simões ou um outro) ouvido a palavra pela voz de Pessoa no ocorrer e decorrer de uma conversa em presença?

123.

Os heterónimos. Quanto a textos publicados, a primeira ocorrência da palavra heterónimo, e das suas variantes de género e número, dá-se em “Tábua Bibliográfica – Fernando Pessoa” do número 17 da revista *presença* de Dezembro de 1928 — a *tábua* fala de Fernando Pessoa e fala dele Fernando Pessoa *ele mesmo tomando-se por um outro*:

³⁸⁶ Adolfo Casais Monteiro, *Estudos sobre a Poesia de Fernando Pessoa*, Rio de Janeiro, Agir, 1958, p. 90 e p. 146, v. “Verdade e Ficção: um poeta da Impersonalidade” in *A Poesia de Fernando Pessoa*, Lisboa, INCM, 1999, p. 80.

«Nasceu em Lisboa, em 13 de Junho de 1888. Foi educado no Liceu (High School) de Durban, Natal, África do Sul, e na Universidade (inglesa) do Cabo de Boa Esperança.³⁸⁷ [...]

O que Fernando Pessoa escreve pertence a duas categorias de obras, a que poderemos chamar ortónimas [orthónymas] e heterónimas [heterónymas]. Não se poderá dizer que são autónimas [autónymas] e pseudónimas [pseudónymas], porque deveras o não são. A obra pseudónima é do autor em sua pessoa, salvo no nome que assina; a heterónima é do autor fora de sua pessoa, é de uma individualidade completa fabricada por ele, como seriam os dizeres de qualquer personagem de qualquer drama seu.

As obras heterónimas de Fernando Pessoa são feitas por, até agora, três nomes de gente — Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos. Estas individualidades devem ser consideradas como distintas da do autor delas. Forma cada uma uma espécie de drama; e todas elas juntas formam outro drama. [...] As obras destes três poetas formam, como se disse, um conjunto dramático; e está devidamente estudada a entreacção intelectual das personalidades, assim como as suas próprias relações pessoais. Tudo isto constará de biografias a fazer, acompanhadas, quando se publicarem, de horóscopos e, talvez, de fotografias. É um drama em gente, em vez de em actos. (Se estas três individualidades são mais ou menos reais que o próprio Fernando Pessoa — é problema metafísico, que este, ausente do segredo dos Deuses, e ignorando portanto o que seja realidade, nunca poderá resolver.) [...]

Fernando Pessoa publicou, ortonimamente, quatro folhetos em verso inglês [...] Publicou, além disto, em 1923, um manifesto, Sobre Um Manifesto de Estudantes, em apoio de Raul Leal, e, em 1928, um folheto Interregno — Defesa e Justificação da Ditadura Militar em Portugal, que o governo consentiu que se editasse.

Nenhum destes textos é definitivo. Do ponto de vista estético, o autor prefere, pois, considerar estas obras como apenas aproximadamente existentes. Nenhum escrito heterónimo se publicou em folheto ou livro.

³⁸⁷ Cabo de e não da, está assim na revista. Releve-se a curiosidade nestas primeiras frases e em todo resto, por citar, do primeiro parágrafo: uma só palavra para evocar Portugal («Lisboa»), onde nasceu; muitas palavras para evocar aquela África, onde viveu.

Tem Fernando Pessoa colaborado bastante, sempre pelo acaso de pedidos amigos, em revistas e outras publicações de diversa índole.

O que dele por elas anda espalhado é, na generalidade, de ainda menor interesse público que os folhetos acima citados. Abrem-se, porém, mas com reservas, as seguintes excepções: Quanto a obras ortónimas: o drama estático O Marinheiro in Orpheu I (1915); O Banqueiro Anarquista in Contemporânea I (1922); os poemas Mar Portuguez in Contemporânea 4 (1922); uma pequena colecção de poemas in Athena 3 (1925); e, em o número I do diário de Lisboa Sol (1925), a narração exacta e como-vida do que é o Conto do Vigário.

Quanto a obras heterónimas, as duas odes Ode Triunfal e Ode Marítima — de Álvaro de Campos in Orpheu 1 e 2 (1915), o Ultimatum do mesmo indivíduo, em o número único de Portugal Futurista (1917); o livro de Odes, de Ricardo Reis, em Athena 1 (1924); e os excertos dos poemas de Alberto Caeiro in Athena 4 e 5 (1925).

O resto, ortónimo ou heterónimo, ou não tem interesse, ou o não teve mais que passageiro, ou está por aperfeiçoar ou redefinir, ou são pequenas composições, em prosa ou em verso, que seria difícil lembrar e tedioso enumerar, depois de lembradas.

Do ponto de vista, por assim dizer, publicitário, vale, contudo, a pena registrar uns artigos em A Águia, no ano 1912, sobretudo pela irritação que causou o anúncio neles feito do «próximo aparecimento do super-Camões». Com a mesma intenção se pode citar o conjunto do que veio em Orpheu, dado o escândalo desmedido que resultou desta publicação.

São os dois únicos casos em que qualquer escrito de Fernando Pessoa chegasse até à atenção do público.

Fernando Pessoa não tenciona publicar — pelo menos por um largo enquanto — livro nem folheto algum. Não tendo público que os leia, julga-se dispensado de gastar inutilmente, em essa publicação, dinheiro seu que não tem; e, para o fazer gastar inutilmente a qualquer editor, fora preciso um tirocínio para o processo a que deu o seu apelido o saudoso Manuel Peres Vigário, já em cima indirectamente citado.»³⁸⁸ (Pessoa).

³⁸⁸ Fernando Pessoa, “Tábua Bibliográfica – Fernando Pessoa” in *presença*, n.º 17, Dezembro de 1928, p. 10. Apesar de na *tábua* também falar da sua biografia, Pessoa emprega no título o adjectivo ‘bibliográfico’ e não ‘biográfico’: «Além do mais, a biografia é bio-grafia em Pessoa: ela compõe-se de biografemas carregados de uma meta-existência impregnada de uma complexa autoficção. Aquilo que é de pôr em dúvida não é tanto a biografia, mas sim o biografismo, esta tendência contemporânea de simplificar a obra pela vida, de estabelecer entre elas uma causalidade directa ou uma reversibilidade mecânica.» Anibal Frias, “Pessoa, poète du soupçon” in *Fernando Pessoa et le Quint-Empire de l’Amour*, Paris, Petra, 2012, p. 37. (tradução de MAR).

A comunidade. No livro *La communauté désœuvrée*, Jean-Luc Nancy traça a relação de reciprocidade entre morte e comunidade: «A morte é indissociável da comunidade, pois é pela morte que a comunidade se revela — e reciprocamente.»³⁸⁹

Ao revelar-se — pelo pensamento ou pelo desejo — a comunidade *désœuvrée*, há uma morte em particular que se revela:

«O pensamento ou o desejo da comunidade poderia muito bem não ser senão uma invenção tardia que tentou responder à dura realidade da experiência moderna: que a divindade se retirava infinitamente da imanência, que o deus-irmão estava no fundo ele-mesmo o deus absconditus (foi esta a ciência [le savoir] de Hölderlin), e que a essência divina da comunidade — ou a comunidade enquanto existência da essência divina — era o próprio impossível. Pôde-se chamar a isto a morte de Deus: esta expressão permanece com o peso da possibilidade, se isto não é da necessidade duma ressurreição que restitui o homem e Deus a uma comum imanência.»³⁹⁰

Dentro do peso da possibilidade da comunidade, as relações são relações de partilha e de passagem que se abrem à ruptura singular:

«Tal como não há entidade nem hipóstase da comunidade porque se partilha, esta passagem é inacabável. O inacabamento é o seu “princípio” — mas no sentido em que se deveria tomar o inacabamento como um termo activo, designando não a insuficiência ou a falta, mas actividade da partilha, a dinâmica, se se pode dizer, da passagem, ininterrompida pelas rupturas singulares. Quer dizer, de novo, uma actividade *désœuvrée*, e *désœuvrante*.»³⁹¹

A actividade da partilha ser uma actividade *désœuvrée*, significa que a comunidade funda o que não permanece na comunidade senão enquanto permanecer que é o inacabamento e o inacabável da passagem.

³⁸⁹ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1999, p. 39. (editio princeps: 1986.). (tradução de MAR).

³⁹⁰ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, p. 32.

³⁹¹ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, p. 87.

Por força daquilo que não permanece senão enquanto passagem, a comunidade existe sem que seja uma entidade ou que tenha a soberania de uma entidade e sem que esteja situada ou que tenha a soberania de um sítio ou de uma situação — é uma comunidade insituável e sem situação porque ela é um *phantasma*, enquanto comunidade sem comunidade.

124b.

O inavouable. Na réplica dada à comunidade pensada por Nancy, o traço de Blanchot escolhe para título *La communauté inavouable*. Em francês, as instruções semânticas para o sentido da palavra ‘inavouable’ dizem o inconfessável, o indizível, mas remetem também para o vergonhoso, o ignóbil, o objecto, o culpável e o indesculpável. Num *pas au-delà* da semântica, o que o adjetivo *inavouable* traz à ideia de comunidade é o esvaziamento, pelo neutro, do sentido contido na ideia de comunidade: se a comunidade é soberanamente *inavouable* não chega a ser comunidade, porque o pôr em comum, inerente à ideia de comunidade, implica o confessar do confessável e abre-se à possibilidade do (sempre já vergonhoso) confessar do inconfessável. Contudo, a partir do momento em que se desfaz a soberania do *inavouable*, deixa de haver comunidade *inavouable*: comunidade *inavouable* é também aquela que nem a morte revela nem nela é revelada a morte. Assim, a comunidade *inavouable* é uma comunidade que se não revela, nem pode ser revelada enquanto comunidade diante do ser:

*«La conscience de l'insuffisance vient de sa propre mise en question, laquelle a besoin de l'autre ou d'un autre pour être effectué. Seul, l'être se ferme, s'endort et se tranquillise. Ou bien il est seul, ou il ne se sait seul qu'il ne l'est pas.»*³⁹² (Blanchot).

No entanto, se há necessidade do outro ou de um outro para a consciência da insuficiência do ser se efectuar, não é porque pode haver nisso a ruptura que seria, para o ser, a consciência da insuficiência da comunidade?

«Colaborar, ligar-se, agir com outros, é um impulso metafisicamente mórbido. A alma que é dada ao indivíduo, não deve ser emprestada às suas relações com os outros. O facto divino de existir não deve ser entregue ao facto satânico de coexistir.

Ao agir com outros perco, ao menos, uma coisa — que é agir só.

³⁹² Maurice Blanchot, “La communauté négative – Le principe d’incomplétude” in *La communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1988, pp. 15-16.

Quando me entrego, embora pareça que me expando, limito-me. Conviver é morrer. Para mim, só a minha autoconsciência é real; os outros são fenómenos incertos nessa consciência, e a que seria mórbido emprestar uma realidade muito verdadeira. [...]

Cada palavra falada nos trai. A única comunicação tolerável é a palavra escrita, porque não é uma pedra em uma ponte entre almas, mas um raio de uma luz entre ambos.» (Pessoa/Soares).³⁹³

125.

O louco? O que pode dar ao heterónimo a força da soberania do sentido e do significado que o traço de Pessoa abriu na palavra ‘heterónimo’?

«Não conheço nenhuma leitura mais pungente que a de Shakespeare: o que não deve um homem ter sofrido para ter uma tamanha necessidade de ser bobo! Compreende-se bem o Hamlet? Não é a dúvida, é a certeza que provoca a loucura... Mas para isto, para sentir assim tem de se ser profundo, abismo, filósofo... Todos nós temos medo da verdade... E deixai-me confessá-lo: estou instintivamente certo e seguro de que Lord Bacon é o autor, o auto-atormentado criador desta espécie de leitura altamente inquietante. Que me importa o deplorável falatório de uns americanos broncos e confusos? Mas a força necessária à mais poderosa realidade da visão não é somente compatível com a mais poderosa energia para a acção, para o crime — até a pressupõe... Estamos longe de saber o suficiente acerca de Lord Bacon, do primeiro realista em todo o verdadeiro sentido da palavra, para sabermos tudo o que ele fez, o que quis, o que experimentou na sua pessoa... E agora, senhores críticos, vão para o diabo! Supondo que eu tivesse atribuído o meu Zaratustra a um nome alheio, por exemplo, ao de Richard Wagner, a perspicácia de dois milénios não bastaria para adivinhar que o autor de Humano, Demasiado Humano é o visionário do Zaratustra...».³⁹⁴

Por só dizer a certeza e segurança do instinto que, enquanto só instinto, é sempre ainda incerteza, o traço de Nietzsche confessa que a sua perspicácia não chega para poder afirmar, certa e seguramente para além do instinto, que Shakespeare era Bacon.

³⁹³ Fernando Pessoa / Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, p. 215.

³⁹⁴ Friedrich Nietzsche, “Por que sou tão perspicaz – 4” in *Ecce Homo* (1888) (tradução de Paulo Osório de Castro), Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 146-147. (editio princeps: 1908.).

Na hipótese de Bacon ser o autor de Shakespeare, talvez estivesse aí um heterónimo em toda a sua soberania: «*uma individualidade completa*» (Pessoa), tão completamente distinta da individualidade da qual é parte criada, que escapa à perspicácia de um filólogo de leitura atenta e demorada como o foi Nietzsche.

Supondo que Pessoa tivesse atribuído o seu *Alberto Caeiro*, o seu *Álvaro de Campos* e o seu *Ricardo Reis* a um nome alheio, por exemplo, ao de Mário de Sá-Carneiro ou se os distribuisse por um Teixeira de Pascoaes, um Guerra Junqueiro e um Almada Negreiros — que perspicácia filológica seria necessária para ver que o autor de “A Floresta do Alheamento”, de “Chuva Oblíqua” e de “Hora Absurda” era o autor daquela *coterie* dramática não em actos, mas em gente e em lírica que funda *inavouablement* uma comunidade?

Seriam esses três heterónimos «*individualidades completas*», tão completas e tão individualidades ao ponto de poderem pertencer a outro autor que não aquele Pessoa que existia antes da sua criação? Ou: *para ele só nasceram os heterónimos e ele para eles, eles souberam outrar e ele escrever, ele e todos são um só?* Ou: *vivem eles vivant pour personne que pour Pessoa: personne au monde, personne, personne?*

Parece realmente existir na figura de Zaratustra, na escrita de *Zaratustra* e na filosofia de Zaratustra uma ruptura com tudo o que está em e para trás de *Humano demasiado Humano*, mas o pensamento sobre a existência dessa ruptura é sempre já induzido pelo traço de Nietzsche ao dizer que a perspicácia de dois mil anos não bastaria para perceber que não era Wagner, e sim ele, o autor de *Zaratustra*.

Por isso, para que, tal como a comunica Pessoa na sua *tábua bibliográfica*, a ideia de um heterónimo se realize, em toda a força da sua soberania, é talvez indispensável ao heterónimo o ser *inavouable*, enquanto criação inconfessada ou sempre já inconfessável.

Quando Thomas Chatterton se suicida sem nunca ter admitido ou confessado a inexistência do poeta medieval Thomas Rowley ou sem confessar a existência do poeta Rowley enquanto existência dentro de um outro poeta que o fez viver — não é isto uma experiência-limite de dar ao seu heterónimo toda a soberania de uma «*individualidade completa*» distinta do autor que a criou? Não foi também o acto *inavouable* de Chatterton a contribuir para que a perspicácia de um filólogo especialista em Chaucer não chegasse para adivinhar que, apesar de ter existido nela enquanto experiência literária, aquele Rowley nunca existiu enquanto personalidade civil na Inglaterra Medieval?

Mas, entre o *inavouable* de Chatterton e o *inavouable* da hipótese concebida por Nietzsche, há uma diferença decisiva em termos de experiência literária: Chatterton não atribui a ninguém a criação do seu Rowley, simplesmente o faz existir como poeta medieval; já, na hipótese de Nietzsche, o *Zaratustra* seria atribuído a Wagner.

Se, dentro da experiência e da passagem no espaço literário, a ausência de obra é um outro nome para a loucura, o que seria um Nietzsche que, de forma *inavouable*, decidisse atribuir a Wagner aquela que ele mesmo, Nietzsche, considera a sua obra maior?

126a.

«*Fragments, fragmentos, fragmentos.*». Sem o *inavouable* de uma *communauté inavouable*, e sem estarem dentro do totalmente fora que é o inconfessável dessa comunidade, poderiam alguma vez os heterónimos do traço poético de Pessoa ter tido toda a soberania da ideia de heterónimo concebida pelo traço teórico de Pessoa? Ou, à semelhança de “Kubla Khan” não serão ou, de facto, não são também esses três heterónimos fragmentos do que poderia ter sido se não houvesse a interrupção provocada por Pessoa-Porlock-teórico ou por Pessoa-Porlock-«*publicitário*» que bate à porta de Pessoa-sonhador-de-heterónimos?

Mas, ainda e sempre já à semelhança de “Kubla Khan”, o realizar em texto desses heterónimos-fragmentos do que poderia ter sido não será uma experiência literária tão ou mais decisiva do que aquela que teria sido a experiência literária de os realizar na totalidade do que foram sonhados? Não é, pela força de ruptura, o dizer do fragmentário literário inacabado e inacabável tão ou mais decisivo que a totalidade do acabamento de uma unidade literária?

Pensada a comunidade *inavouable* sem o *inavouable* e aberto o *rappor*t dela com a experiência heterónima, dentro do espaço literário traçado por Pessoa, a confissão de que Bernardo Soares é um semi-heterónimo não seria mais do que a confissão de que também os outros heterónimos não foram senão o comparável ao transcrever de cinquenta e quatro versos de um poema que foi sonhado com trezentos — embora, no traço de Coleridge, o contar da história de que, ao poema “Kubla Khan”, faltam os outros duzentos e quarenta e seis versos se tenha tornado, pela força de ruptura do inacabamento fragmentário, um dizer literário tão ou mais decisivo do que aquele que teria sido o acabamento dos trezentos versos eventualmente sonhados durante o contado sono de três horas num lugar situado nos arredores do intermédio de coisa nenhuma (talvez a melhor transcrição ou tradução possível da descrição geográfica exaustiva que Coleridge faz daquele intermédio entre Porlock e Linton).

Se pensados os heterónimos enquanto fragmentos do que poderia ter sido, então os heterónimos, as cartas a Casais Monteiro e a Gaspar Simões, bem como todos os outros textos deixados dispersos sobre o pensamento dos heterónimos, podem ser pensados como *réplica em gente* àqueles cerca de duzentos e quarenta e seis versos que Coleridge deixou por transcrever e *réplica em carta e em escrever disperso* àquele “Kubla Khan: or, a vision in a dream. A fragment.”, que precede de fora, sempre já dentro dele, o poema Kubla Khan.

126b.

Der Mann ohne Eigenschaften.

«se existe um sentido do real, e temos de admitir que ele tem direito à existência, deve também haver qualquer coisa a que se possa chamar o sentido do possível.

O homem que o possui, por exemplo, nunca dirá: isto aconteceu, deve acontecer, vai acontecer isto ou aquilo; antes imagina: poderia ou deveria acontecer isto ou aquilo; e, quando lhe dizem que uma coisa é como é, ele pensa que também poderia ser de outra maneira. Assim podemos definir o sentido do possível como a faculdade de pensar tudo o que “também” poderia ter acontecido e não conceder mais importância àquilo que é do que àquilo que não é.»³⁹⁵

127.

Réplicas, rupturas, recomeços no fragmentário heterónimo. A experiência literária do heteronimismo enquanto experiência sempre já fragmentária: dar nome ao outro, tornar o outro em gente, interpretar dramaticamente o ser e a gente do outro, mas sempre no nome inominado do neutro, sempre no que está fora do género e da lei do género — nem drama, porque não tem actos, nem narrativa, porque não há narrador, nem lírica porque a lírica é só as partes do sem todo que é o drama sem drama por ser drama em gente e não em actos; é o intermédio sem ser intermédio de todos os géneros sempre em passagem por todos os géneros.

³⁹⁵ Robert Musil, “4 Se existe um sentido do real, tem de haver um sentido do possível” in *O Homem sem Qualidades vol. I* (tradução de Mário Braga), Lisboa, Livros do Brasil, 1992, p. 16. (*editio princeps: Der Mann ohne Eigenschaften*, 1952.). Cfr. *O Homem sem Qualidades vol. I* (tradução de Lya Luft e Carlos Abbenseth), Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989 e *O Homem sem Qualidades vol. I* (tradução de João Barrento), Lisboa, Dom Quixote, 2008.

O traço literário de Pessoa dá nome ao outro — Álvaro de Campos — mas o outro, enquanto experiência literária, afirma que «*os outros também são eu*»³⁹⁶ e, no ser tudo de todas as maneiras, perde o nome e desoutra-se ao outrar-se inominando-se na multidão de todos os outros — replicando, num mesmo duplo gesto, ao homem das multidões do traço de Poe e às multidões do homem que Baudelaire traça em réplica a Poe.

Réplica a Poe e a Baudelaire, mas também ruptura que se faz recomeço e reciprocamente.

Alberto Caeiro, ruptura por ser recomeço do começo de tudo: Caeiro é poeta anterior a toda a poesia. Poeta bucólico anterior a Virgílio, poeta do eu anterior a Arquíloco. A poesia de Caeiro vem antes das coisas e com as coisas — está por isso na prosa dos versos, o que há de recto e de recta no que é curva, no que é volta.

Álvaro de Campos, ruptura porque é recomeço do recomeço de tudo: Campos é o poeta que vem depois de tudo e que afirma esse tudo de todas as maneiras e que o afirma para repeti-lo diferente, repeti-lo único em *poema em linha recta* curvando o infinito para mostrar que se o mesmo se repete é porque não é o mesmo que se repete, mas sim o único que está a ser revelado na repetição do mesmo — no mesmo da repetição —, *na repetição do caos*.

Ricardo Reis, ruptura singular porque é recomeço do recomeço sem começo do espaço literário grego e latino — espaço que Reis traslada para a modernidade interrompendo decisivamente a modernidade com a voz dos seus versos regrados por espondeus e dáctilos dentro de odes dum outro tempo que se faz tempo outro: é precisamente por ser voz vinda do fora da modernidade que a voz de Ricardo Reis se faz voz de dentro da modernidade.

Fernando Pessoa / Bernardo Soares, ruptura porque é a prosa fragmentária do poente em eterno recomeço: poente da Europa, poente do mundo, poente do homem, poente da arte, poente da escrita, poente da obra, poente do livro, poente do espaço literário, poente do poente e poente onde tudo recomeça porque só no poente de tudo é que tudo pode recomeçar no tudo que se diz no dizer do nada que é o dizer do desassossego, do desastre e do fim que está contido no tudo do todo desastrar do poente — «*fim do sol e sol do fim*»³⁹⁷ (Blanchot).

³⁹⁶ Álvaro de Campos, “Reticências” (in Fernando Pessoa, *Obra Poética*, p. 377) ou “Quasi” in *Poesia*, p. 371.

³⁹⁷ Maurice Blanchot, “La lecture de Kafka” in *La part du feu*, p. 17.

[Conclusão]

VII – A única conclusão é morrer

128.

Fernando Antonio Nogueira Pessoa. «Bateram com uma bota na cabeça de metade do silêncio» — é o primeiro verso de um poema que ficou inédito até 2005.

Tal como “Autopsicografia” (mas não por criptograma), é um poema que, na primeira quadra, tem o nome civil e completo de Fernando Pessoa:

*«Bateram com uma bota na cabeça de metade do silêncio
Os botões de calças das Ruas Estreitas roeram as unhas dos pés...
O meu amigo Fernando Antonio Nogueira Pessoa sou eu. E vence-o
Uma frase bela, como esta “As desinências dos dez”*

*Se à palavra Olga tirassem o l e juntassem um s ficaria Ogas
Se o mar não tivesse praias, as nuvens brincavam mais...
O incenso que as Luas Mortas desejam é o remo que tem que dar para 14 pirogas...
(Ora até que enfim cá estão as pirogas dos canibais!)*

*No país dos galhos de lábios pintados os lenços é que acenam aos homens...
Nos jardins há geralmente flores... Se as não há devia havê-las.
As velas das naus são primas das canelas dos lobisomens
E não são só as naus, mas também os castiçais que têm velas.*

*Caíram pela escada abaixo todas as minhas ascensões
Lei das compensações... Os arquitectos tossiram
Quantos fantasmas são apenas asas de corujões!
Os lobos riram, e as lobas riram, e os lobinhos riram, e as lobinhas riram...*

*Farto de chamar nomes à minha ideia de várias cousas
Assoei-me e abotoei todos os botões do meu sorriso...
Descobri a América... (É uma mulher com duas bocas) Que curiosas
Que são aquelas cousas com que se tapam as garrafas e a que a gente chama rolhas
quando é preciso!*

*Todos os tanques se fartaram de não servir senão para tanques.
 Tornaram-se criados de café e irritaram-se com a Gorjeta...
 Palavra de honra que me não importo que os desanques.
 Uma prima da minha avó paterna (já morreu) tinha uma criada preta.
 E visto que isto (ó Cristo) tem de parar em qualquer ponto... Ah a tinta
 Que falha na minha caneta Waterman (comprei-a com dinheiro que não pedi emprestado)!
 O meu estar a escrever estes versos é uma mulher muito fina que se pinta,
 Foi por andar num país que nunca existiu que fiquei assim constipado.
 Ficaram para outro dia as conferências dos cisnes sobre a questão de Ambaca
 Nunca há uma greve que não se diga que é instigada por monárquicos...
 Quero escrever mais... e cada meu desejo de o fazer é um Cardeal Patriarca
 Pois sim... Mas a falta de tempo e o acabar aqui o papel são os seus superiores
 hierárquicos...*

[1914]». ³⁹⁸

A nota da edição de 2005 esclarece o porquê do ano de 1914: «*Poema não datado, incluído num envelope com poemas de 1914.*».³⁹⁹

Como não ver esse envelope enquanto uma *gaveta* entre a confusão das «*gavetas literárias*» de Fernando Pessoa? O poema é o que é: não datado e indatável.⁴⁰⁰

Quanto a ter sido integrado nos volumes de poesia ortónima, e no contexto da eterna hesitação dos editores sobre a qual dos heterónimos de *Ficções do Interlúdio* atribuir o que ficou por ter atribuição clara, talvez sobre este poema ainda não tenha sido feita a pergunta: na atenção do tom e do estilo contidos nos versos, o que o impediria de ser um poema de Álvaro de Campos? Estar lá a passagem «*O meu amigo Fernando Antonio Nogueira Pessoa sou eu.*»?

De pronto, a réplica nos versos de Álvaro de Campos: «*Os outros também são eu.*».

³⁹⁸ Fernando Pessoa, “Bateram com uma bota na cabeça de metade do silêncio” in *Poesia 1902-1917*, pp. 258-259.

³⁹⁹ Nota à edição do poema in Fernando Pessoa, *Poesia 1902-1917*, p. 461.

⁴⁰⁰ Não obstante o poema falar «*sobre a questão de Ambaca*», que remonta ao início do ano de 1912, quando o debate parlamentar sobre como estava a ser feita a construção do caminho-de-ferro entre Luanda e Ambaca levou à demissão do ministro das Colónias. Um dos protagonistas de a questão de Ambaca foi o médico e amigo de Fernando Pessoa que, na altura, era também deputado no parlamento: Egas Moniz.

Dentro de *Ficções do Interlúdio* e até dentro de todo o espaço literário criado pelo traço heterónimo, ortónimo e nem heterónimo nem ortónimo, poderá ser discutível se Álvaro de Campos é Fernando Pessoa e se um é ou não amigo do outro, mas fora desse espaço é indiscutível e indisputável que Álvaro de Campos foi Fernando Antonio Nogueira Pessoa, à semelhança daquele Dom Quixote que só dentro de Miguel de Saavedra Cervantes nasceu.

É certo que se pode estar aqui a abrir uma nova discussão parecida à discussão infinita em volta daquele “Clearly non Campos” que surge do traço de Pessoa — título para o poema formado pelos versos que estão no mesmo papel ou simples indicação que tais versos não poderiam ser atribuídos a Álvaro de Campos? Enigma sem solução. Ainda que talvez seja pertinente deixar a pergunta: se *claramente* não era Campos e na presunção de que a indicação era para si mesmo, que necessidade haveria para Pessoa de deixar escrita tal indicação?

A intenção aqui é ir num *pas au-delà* das discussões eternas quanto à atribuição e à edição dos inéditos e dos éditos a reeditar — *le pas au-delà*: por que não há-de o poeta daqueles versos não ter qualquer nome? Por que não pode ser o poeta daqueles versos um poeta impessoal e neutro deslizando para o anonimato em desposseção de si enquanto autor?

«*O meu amigo Fernando Antonio Nogueira Pessoa sou eu. E vence-o / Uma frase bela, como esta “As desinências dos dez”.*» — relevem-se as passagens «*meu amigo*», «*sou eu*» e «*vence-o*» todos com o mesmo referente — Fernando Antonio Nogueira Pessoa — e todos no mesmo verso que contém esse nome civil e completo.

A «*frase bela*», no verso que se segue, venceu já a posse do possessivo «*meu amigo*» e venceu já o afirmar do ser no «*sou eu*». Vencido tudo isso, é vencido também o nome completo e civil que está como referente disso tudo. A partir daquele verso, o ‘eu’ do poema não será mais do que uma das «*desinências dos dez*» onde «*O meu estar a escrever estes versos é uma mulher muito fina que se pinta*» e onde, performativamente, a conclusão do escrever vem pela tinta que já falha na caneta Waterman (comprada com dinheiro que não foi pedido emprestado!) que se encontra com o não haver nem mais tempo nem mais espaço no papel, apesar da ressonância do querer escrever mais em que cada desejo é um Cardeal Patriarca.

O poema interrompe-se na falta de tempo e no acabar ali do papel como se a única conclusão de um poema que começa com o verso «*Bateram com uma bota na cabeça de metade do silêncio*» não pudesse ser senão a outra metade do silêncio: o morrer do poema imposto pelo tempo e o espaço — superiores hierárquicos do desejo ardente de um querer escrever que é Cardeal Patriarca — nesse morrer morre o autor e o poeta daqueles trinta e dois versos.

«*Se eu fosse outra pessoa, fazia-lhes, a todos, a vontade*». — afirma isto, em verso, Álvaro de Campos no poema “Lisbon Revisited (1923)” que começa por duas estrofes de um dístico cada:

*«Não: não quero nada
Já disse que não quero nada.*

*Não me venham com conclusões!
A única conclusão é morrer.»*⁴⁰¹ (Campos).

Se a única conclusão é morrer, então a morte não é conclusão porque a morte não é morrer. A morte não é o que chega e nem é o que não chega no chegar da conclusão. A morte é o que não pode chegar depois da única conclusão que é morrer. A morte é o que não pode chegar depois de morrer, nem pode chegar com o morrer. A morte não chega, nem tarda: a morte nunca tarda.

Mas se o morrer não é a morte, o que é o morrer?

Se a única conclusão é morrer, e se o morrer é incessante, pode haver conclusão na conclusão? Não. Pode haver o concluir da conclusão? Não. Pode haver a experiência do viver da conclusão? Não. Pode haver a experiência do viver da única conclusão que é a morte? Não.

Não, porque é o morrer e não a morte que é a única conclusão. E porque não pode haver a experiência do morrer com morte. A conclusão está no morrer e morrer está na conclusão. A morte está *no pas au-delà* do morrer e da conclusão:

« ♦ Morrer quer dizer: morto, já o estás, num passado imemorial, de uma morte que não foi a tua, que portanto não conhecestes nem viveste, mas sob a ameaça da qual te crês chamado a viver, esperando-a doravante do futuro, construindo um futuro para a tornar finalmente possível, como algo que terá tido lugar e pertencerá à experiência.

⁴⁰¹ Álvaro de Campos, “Lisbon Revisited (1923)” in *Contemporânea*, n.º 8, Lisboa, Fevereiro de 1923, p. 92.

Escrever não é mais pôr no futuro a morte sempre já passada, mas aceitar sofrê-la sem a tornar presente e sem se lhe tornar presente a ela, saber que ela teve lugar, embora não tenha sido experienciada, e reconhecê-la no esquecimento que deixa e cujos traços que se apagam apelam a exceptuar-se da ordem cósmica, aí onde o desastre torna o real impossível e o desejo indesejável.

Essa morte incerta, sempre anterior, atestação de um passado sem presente, não é nunca individual, do mesmo modo que transborda o todo»⁴⁰² (Blanchot).

Contrariando o verso de “Opiário”, assinado por Álvaro de Campos no número 1 de *Orpheu*, onde «a morte é certa», nesta passagem de *L’écriture du désastre*, a morte parece aparecer como incerta, mas não é a morte — é sim «essa morte incerta» que, no traço de Blanchot, é o escrever tal como está dito por Levinas:

«Escrever, é morrer. A morte, para Blanchot, não é o patético da última possibilidade humana, possibilidade da impossibilidade, mas o círculo vicioso [ressassement] incessante daquilo que não pode ser apreendido [saisi], diante do qual o “eu” perde a sua ipseidade. Impossibilidade da possibilidade. A obra literária aproxima-nos da morte, pois a morte é a ressonância interminável do ser que a obra faz murmurar. Na morte, como na obra, a ordem regular revolve-se [se retourne] dado que o poder a leva àquilo que não pode assumir-se. De forma que a distância entre a vida e a morte é infinita. Como é infinita a obra do poeta diante da inesgotável linguagem que é o desenrolar ou mais exactamente o eterno rolar [roulis: balançar do barco] ou até o rebuliço [remue-ménage] do ser. A morte, não é o fim, é o não findar de findar [le n’en pas finir de finir].»⁴⁰³

⁴⁰² Maurice Blanchot, *L’écriture du désastre*, pp. 108-109. (tradução de Silvina Rodrigues Lopes). Cit. in Jacques Derrida, *Morada, Maurice Blanchot*, pp. 50-51.

⁴⁰³ Emmanuel Levinas, “Le regard du poète – 3° Le parler impersonnel et la présence de l’absence.” in *Sur Maurice Blanchot*, Montpellier, Fata Morgana, 1975, p. 16.

Álvaro de Campos a ler *A Bíblia*. O acontecimento literário da leitura de *A Bíblia* por Álvaro de Campos tem a data de 20 de Dezembro de 1934 e deu-se quando:

*«Ali não havia electricidade.
Por isso foi à luz de uma vela mortiça
Que li, inserto na cama,
O que estava à mão para ler —
A Bíblia, em português (coisa curiosa!), eram protestantes
E reli a “Primeira Epístola aos Coríntios”.
Em torno de mim o sossego excessivo das noites de província
Fazia um grande barulho ao contrário,
Dava-me uma tendência do choro para a desolação.
A Primeira Epístola aos Coríntios...
Relia-se à luz de uma vela subitamente antiquíssima,
E um grande mar de emoção ouvia-se dentro de mim...*

*Sou nada...
Sou uma ficção...
Que ando eu a querer de mim ou de tudo neste mundo?
“Se eu não tivesse a caridade”.
E a soberana voz manda, do alto dos séculos,
A grande mensagem com que a alma é livre...
“Se eu não tivesse a caridade”...
Meu Deus, e eu que não tenho a caridade!...*

20-12-1934»⁴⁰⁴ (Campos).

⁴⁰⁴ Álvaro de Campos, “Ali não havia electricidade” in *Poesia*, p. 531.

«*I know not what tomorrow will bring.*». No livro *Fernando Pessoa: uma fotobiografia*, a fotografia do papel que contém a frase inglesa e a data «29-11-1935» do traço de Pessoa vem com a seguinte legenda traçada por Maria José de Lancastre: «*A última frase, escrita a lápis, no dia da sua morte: I know not what tomorrow will bring.*».⁴⁰⁵

Ora, tal como está precisamente na página seguinte do livro, o dia da morte da entidade civil Fernando Antonio Nogueira Pessoa não é 29-11-1935, mas sim «*as 20, 30 horas do dia 30 de Novembro de 1935*».⁴⁰⁶

A frase a lápis poderia ter sido realmente escrita no dia 30 e datada do dia 29, mas isso é coisa que o livro de Maria José de Lancastre não esclarece.

O não esclarecimento abre uma possibilidade literária: é do dia 30 de Novembro de 1935 a morte da entidade civil com o nome de Fernando Antonio Nogueira Pessoa; mas, como a única conclusão é morrer e como escrever é morrer e a ter sido aquela de facto a última frase escrita, é então na última passagem do lápis em contacto com o papel que o morrer de Fernando Pessoa acontece como a única conclusão com data precisa:

«*I know not what tomorrow will bring*» e a data «29-11-1935».

E é um morrer que replica, em particular, a um poema de Álvaro de Campos:

⁴⁰⁵ Maria José de Lancastre, “Lisboa 1920-1935” in *Fernando Pessoa: uma fotobiografia*, Lisboa, INCM, 1981, p. 307.

⁴⁰⁶ Maria José de Lancastre, “Lisboa 1920-1935” in *Fernando Pessoa: uma fotobiografia*, p. 308. Dentro do espaço da biografia das experiências literárias, são inúmeros os casos biográficos e fotobiográficos de inclusão de fotografia da certidão de óbito. Excepção a isto é, por exemplo, a fotobiografia do traço de Richard Zenith, *Fernando Pessoa* in Joaquim Vieira (organização), *Fotobiografias do Século XX*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2008. Não cabe aqui qualquer juízo de nenhum tipo, mas cabe deixar a pergunta: o que acrescenta a fotografia de uma vulgar e burocrática certidão de óbito à biografia de uma experiência literária?

«O FUTURO

*Sei que me espera qualquer coisa
Mas não sei que coisa me espera*

*Como um quarto escuro
Que eu temo quando creio que nada temo
Mas só o temo, por ele, temo em vão.
Não é uma presença: é um frio e um medo.
O mistério da morte a mim o liga
Ao brutal fim do meu poema.»⁴⁰⁷ (Campos).*

Na passagem no espaço literário feita enquanto movimento de réplica, ruptura, recomeço na fascinação da ausência de tempo, a única conclusão é escrever. E é escrever seja em que língua for, para dizer seja o que for mesmo que seja o indizível ou o nada.

«L'écrivain appartient à un langage que personne ne parle, qui ne s'adresse à personne, qui n'a pas de centre, qui ne révèle rien. Il peut croire qu'il s'affirme en ce langage, mais ce qu'il affirme est tout à fait privé de soi.»⁴⁰⁸ (Blanchot).

Escrever sem centro, sem nada revelar, seja em que língua for, porque: «*Eu não escrevo em português. Escrevo eu mesmo.*»⁴⁰⁹ (Pessoa/Soares).

Buscando incessantemente a origem daquela frase que lhe parecia escrita num inglês algo invulgar e rebuscado, Jorge de Sena foi deixando escritas as questões levantadas por essa busca interminável, incessante: citação, reminiscência, princípio de um poema, fragmento ou delírio carregado de morte?⁴¹⁰ Poderia ser tudo isso e nada disso: jamais uma hipótese ou possibilidade poderá desfazer o enigma e o carácter enigmático de um traço literário.

⁴⁰⁷ Álvaro de Campos, “O Futuro” in *Poesia*, p. 570.

⁴⁰⁸ Maurice Blanchot, “1 La solitude essentielle – l’interminable, l’incessant.” in *L’espace littéraire*, p. 21.

⁴⁰⁹ Fernando Pessoa / Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, p. 391.

⁴¹⁰ Nos seus textos críticos e diarísticos, Jorge de Sena evoca a frase de Pessoa várias vezes. Por exemplo, em “O Heterónimo Fernando Pessoa e os *Poemas Ingleses* que publicou”: «*ao morrer, ainda foi em inglês, quando já sem fala, que escreveu uma última frase: I know not what tomorrow will bring. Quer esta frase seja uma citação ou uma reminiscência que não conseguimos localizar, quer seja um verso, quer um último pensar em inglês, pouco importa para o caso: nela, a ausência do auxiliar to do patenteia a natureza literária dela.*» in *Fernando Pessoa & Cª Heterónima*, pp. 265-266. No artigo “‘Alberto Caeiro’ e as últimas palavras de Fernando Pessoa”, António M. Feijó põe a hipótese de a frase ser «*uma versão de um verso de Horácio (Ode IX 13): ‘Quod sit futurum cras fugere quaerere’*» in *Colóquio*, Lisboa, nº 155/156, Janeiro-Junho de 2000, p. 189.

Talvez de forma inédita, põe-se aqui a hipótese de a frase ser uma réplica a uma passagem que está na Bíblia, concretamente na “Epístola de São Tiago” com o título:

«A falibilidade dos projectos humanos

13 Eia pois agora vós, que dizeis: Hoje, ou amanhã, iremos à tal cidade, e lá passaremos um ano, e contrataremos, e ganharemos;

*14 Digo-vos que não sabeis o que acontecerá amanhã.».*⁴¹¹

Como, no dizer de Álvaro de Campos, *A Bíblia em português* é «(coisa curiosa!)», talvez na versão inglesa e anglicana seja mais perceptível a possibilidade de ter havido uma réplica à Epístola de S. Tiago no traçar daquele «*I know not what tomorrow will bring*» com a data de «29-11-1935»:

«13 Come now, you who say, “Today or tomorrow we will go into such and such a town and spend a year there and trade and make a profit”—

*14 you do not know what tomorrow will bring.».*⁴¹²

⁴¹¹ “S. Tiago, 4: 13-14” in *A Bíblia Sagrada*, p. 1086.

⁴¹² “James, 4: 13-14” in *Holy Bible: English Standard Version Anglicised Edition*, Londres, Harper Collins, 2007, p. 1093.

Bibliografia

A Águia, n.º 20, Porto, Agosto de 1913

A Bíblia Sagrada (tradução de João Ferreira d'Almeida), Lisboa, 1920

A Capital — Diário Republicano da Noite, Lisboa, 1910-1938

Acção, n.º 2, Lisboa, 1-5-1919

ADORNO, Theodor, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970

ADORNO, Theodor, *Teoria Estética* (tradução de Artur Morão), Lisboa, Edições 70, 1993

AGACINSKI, Sylvanie, DERRIDA, Jacques, KOFMAN, Sarah, LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, NANCY, Jean-Luc e PAUTRAT, Bernard *Mimesis des articulations*, Paris, Flammarion, 1975

A Informação, n.º 61, Lisboa, 17-9-1926

AMBROSINO, Georges, BATAILLE, Georges e KLOSSOWSKI, Pierre, *Acéphale*, n.º 2 (“Réparation à Nietzsche”), Paris, Janeiro de 1937

ARISTÓTELES, *The Works of Aristotle vol. I*, Chicago, Britannica - William Benton, 1952

BACHELARD, Gaston, *L'intuition de l'instant*, Paris, Gonthier, 1973

BALSO, Judith, *Pessoa, le passeur métaphysique*, Paris, Seuil, 2006

BARRETT, Anthony A., *Caligula: The Corruption of Power*, Yale, 1990

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957

BARTHES, Roland, *O rumor da língua* (tradução de António Gonçalves), Lisboa, Edições 70, 1987 (*editio princeps: Le bruissement de la langue*, 1984)

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres Complètes I*, Paris, Gallimard, 1999

BEAUNIER, André, *La Poésie Nouvelle*, Paris, Mercure de France, 1902

BENJAMIN, Walter, “L'œuvre à l'époque de sa reproduction mécanisée” in HORKHEIMER, Max (organização), *Zeitschrift für Sozialforschung*, Munique, Kösel-Verlag, 1970

BENJAMIN, Walter, *Paris, die Hauptstadt des XIX (Paris Capital do século XIX)* in *Schriften vol. 1*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1955

- BENJAMIN, Walter, *Schriften vol. 1*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1955
- BIDENT, Christophe, *Maurice Blanchot partenaire invisible*, Seyssel, Champ Vallon, 2008
(*editio princeps*: 1998)
- BLANCHOT, Maurice, *Après coup*, Paris, Minuit, 1983
- BLANCHOT, Maurice, *Au moment voulu*, Paris, Gallimard, 1979
- BLANCHOT, Maurice, *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, 1981
- BLANCHOT, Maurice, “Énigme” in *Yale French Studies*, n.º 79, Yale, 1991
- BLANCHOT, Maurice, *La communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1988
- BLANCHOT, Maurice, *La folie du jour*, Montpellier, Fata Morgana, 1973
- BLANCHOT, Maurice, *L’Amitié*, Paris, Gallimard, 1971
- BLANCHOT, Maurice, *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949
- BLANCHOT, Maurice, *L’arrêt de mort*, Paris, Gallimard, 1948
- BLANCHOT, Maurice, *L’écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980
- BLANCHOT, Maurice, *Le Dernier Homme*, Paris, Gallimard, 1957
- BLANCHOT, Maurice, *L’Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969
- BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959
- BLANCHOT, Maurice, *L’espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955
- BLANCHOT, Maurice, *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973
- BLANCHOT, Maurice, *le Très-Haut*, Paris, Gallimard, 2003 (*editio princeps*: 1948 e 1975)
- BLANCHOT, Maurice, *Une voix venue d’ailleurs*, Paris, Gallimard, 2002
- BRÉCHON, Robert, *Estranho Estrangeiro – Uma biografia de Fernando Pessoa* (tradução de Maria Abreu e Pedro Tamen), Lisboa, Quetzal, 1996 (*editio princeps*: *Étrange étranger. Une biographie de Fernando Pessoa*, 1996)
- BRÉCHON, Robert, *L’innombrable – un tombeau pour Pessoa*, Paris, Christian Bourgois, 2001
- CAEIRO, Alberto, *Poesia* (edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith), Lisboa, Assírio & Alvim, 2001

- CAMPOS, Álvaro de, “Carta-Resposta ao inquérito de Augusto Ferreira Gomes” in *A Informação*, n.º 61, Lisboa, 17-9-1926
- CAMPOS, Álvaro de, *Livro de Versos* (edição de Teresa Rita Lopes), Lisboa, Estampa, 1993
- CAMPOS, Álvaro de, “Ode Marítima” in *Orpheu*, n.º 2, Lisboa, Abril-Junho de 1915
- CAMPOS, Álvaro de, *Poesia* (edição de Teresa Rita Lopes), Lisboa, Assírio & Alvim, 2002
- CAMUS, Albert, *Calígula* (tradução de Raul de Carvalho), Lisboa, Livros do Brasil, 1960
(*editio princeps: Caligula*, 1945)
- CARLYLE, Thomas, *Sartor Resartus, the life and opinions of Herr Teufelsdröckh*, Londres, Chapman and Hall, 1831
- CENTENO, Yvette K., *Fernando Pessoa: magia e fantasia*, Lisboa, Asa, 2004
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Espasa, 2004
- CESARINY, Mário, *O Virgem Negra — Fernando Pessoa explicado às Criancinhas Naturais e Estrangeiras por M. C. V.*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996
- CHATTERTON, Thomas, *The Poetical Works*, Londres, W. Scott, 1904
- COELHO, Eduardo Prado, *Os universos da crítica*, Lisboa, Edições 70, 1982
- COELHO, Jacinto do Prado, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, Lisboa, Verbo, 2007
- COLERIDGE, Samuel Taylor, *Christabel &c.*, Londres, William Bulmer and co., 1816
- COLLIN, Françoise, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Paris, Gallimard, 1986
- Colóquio* n.º 102, Lisboa, Março-Abril de 1988 e n.º 155/156, Janeiro-Junho de 2000
- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979
- DERRIDA, Jacques, *Adieu à Emmanuel Levinas*, Paris, Galilée, 1997
- DERRIDA, Jacques, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris, Galilée, 1983
- DERRIDA, Jacques, *Morada. Maurice Blanchot* (tradução de Silvina Rodrigues Lopes), Lisboa, Vendaval, 2004 (*editio princeps: Demeure. Maurice Blanchot*, 1998)
- DERRIDA, Jacques, *Parages*, Paris, Galilée, 1986
- DOSTOIEVSKI, Fiódor, *O Idiota* (tradução de Nina Guerra e Filipe Guerra), Lisboa, Presença, 2002 (*editio princeps: Идиот*, 1869)
- DRUON, Marc (edição), *Vie de Pompée par Plutarque (texte grec)*, Paris, Hachette, 1864

- ELIOT, T. S., *The Complete Poems and Plays: 1909-1950*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 1971
- ELIOT, T. S., *The Waste Land* in *The Complete Poems and Plays: 1909-1950*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 1971
- Europe*, ano 85, n.º 940-941, Paris, Agosto-Setembro de 2007
- Fama*, Ano I, n.º 1, Lisboa, 30-11-1932
- FEIJÓ, António M., “‘Alberto Caeiro’ e as últimas palavras de Fernando Pessoa” in *Colóquio*, Lisboa, nº 155/156, Janeiro-Junho de 2000
- FLEMING, Ian, *You Only Live Twice*, Londres, Jonathan Cape, 1964
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1996
- FOUCAULT, Michel, *L’histoire de la folie à l’âge classique*, Paris, Gallimard, 1972
- Fradique*, ano 1, n.º 2, Lisboa, 15-2-1934
- FRIAS, Anibal, *Fernando Pessoa et le Quint-Empire de l’Amour*, Paris, Petra, 2012
- GALHOZ, Maria Aliete, “Fernando Pessoa, Encontro de Poesia” in *Fernando Pessoa, Obra Poética*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1969
- GILLONE, Yves, “La figure du *kairos* ou «l’instant critique» dans *L’instant de ma mort*” in HOPPENOT, Eric (organização), *L’Épreuve du temps dans l’œuvre de Maurice Blanchot*
- GROSSMAN, Évelyne, “Les Anagrammes de Blanchot, Une lecture de Thomas l’obscur” in *Europe*, ano 85, n.º 940-941, Paris, Agosto-Setembro de 2007
- HEIDEGGER, Martin, *Approche de Hölderlin*, Paris, Gallimard, 1973 (*editio princeps: Herlauterungen zu Hölderlins Dichtung*, 1951)
- HELDER, Herberto, *Os passos em volta*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001
- HERSEY, John, *Hiroshima* (tradução de Rogério Fernandes), Lisboa, Livros do Brasil, 1958 (*editio princeps: 1946*)
- HILL, Leslie, *Blanchot: Extreme Contemporary*, Londres – Nova Iorque, Routledge, 1997
- HÖLDERLIN, Friedrich, *Poemas* (tradução de Paulo Quintela), Lisboa, Relógio D’Água, 1991
- Holy Bible: English Standard Version Anglicised Edition*, Londres, Harper Collins, 2007

- HOPPENOT, Eric (organização), *L'Épreuve du temps dans l'œuvre de Maurice Blanchot*, Paris, Complicités, 2006
- HORKHEIMER, Max (organização), *Zeitschrift für Sozialforschung*, Munique, Kösel-Verlag, 1970
- HOURCADE, Pierre, *Temas de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Moraes, 1978
- JAKOBSON, Roman e PICCHIO, Luciana Stegagno, “Les oxymores dialectiques de Fernando Pessoa” in *Langages*, ano 3, n°12, Paris, Dezembro de 1968
- JONES, William, *Poems*, Londres, Whittingham, 1822
- JÜNGER, Ernst, “Die totale Mobilmachung” (“A Mobilização Total”) in JÜNGER, Ernst (organização), *Krieg und Krieger*, Berlim, Junker und Dünnhaupt, 1930
- JÜNGER, Ernst, *In Stahlgewittern*, Estugarda, Klett-Cotta, 2010, (*editio princeps*: 1920)
- JÜNGER, Ernst (organização), *Krieg und Krieger (Guerra e Guerreiros)*, Berlim, Junker und Dünnhaupt, 1930
- KAFKA, Franz, *Diários* (tradução de Maria Adélia Silva Melo), Lisboa, Difel, 2001
- KRISTEVA, Julia, *Soleil Noir, Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989
- LACAN, Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, “Typographie” in AGACINSKI, Sylvanie, DERRIDA, Jacques, KOFMAN, Sarah, LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, NANCY, Jean-Luc e PAUTRAT, Bernard *Mimesis des articulations*, Paris, Flamarion, 1975
- LANCASTRE, Maria José de, *Fernando Pessoa: uma fotobiografia*, Lisboa, INCM, 1981
- Langages*, ano 3, n°12, Paris, Dezembro de 1968
- LAO-TSÉ, (*Tao Te Ching*) *Le livre de la voie et de la vertu* (tradução francesa de Stanislas Julien), Paris, Imprimerie Royale, 1842
- LEAL, Raul, “A loucura universal” in *Athena*, vol. I, Lisboa, Outubro de 1924 a Fevereiro de 1925
- LEVINAS, Emmanuel, *Éthique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*, Paris, Fayard, 1982
- LEVINAS, Emmanuel, *Sur Maurice Blanchot*, Montpellier, Fata Morgana, 1975
- LIND, Georg Rudolf, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, Lisboa, INCM, 1981
- LIND, Georg Rudolf, “Fernando Pessoa perante a Primeira Guerra Mundial” in *Ocidente*, n.º 82 (Separata), Lisboa, 1972

- LOPES, Silvina Rodrigues, *A Legitimação em Literatura*, Lisboa, Cosmos, 1994
- LOPES, Silvina Rodrigues, *Aprendizagem do Incerto*, Lisboa, Litoral, 1990
- LOPES, Silvina Rodrigues, “des-figurações (sobre o *Livro do Desassossego*)”, in *Colóquio* n.º 102, Lisboa, Março-Abril de 1988
- LOPES, Silvina Rodrigues, *Literatura, Defesa do Atrito*, Lisboa, Vendaval, 2003
- LOPES, Teresa Rita, “Campos e a Tradição” in CAMPOS, Álvaro de, *Poesia* (edição de Teresa Rita Lopes), Lisboa, Assírio & Alvim, 2002
- LOPES, Teresa Rita, *Fernando Pessoa et le drame symboliste — héritage et création*, Paris, Différence, 2004, (*editio princeps*: 1985)
- LOPES, Teresa Rita, *Pessoa por conhecer – textos para um novo mapa*, Lisboa, Estampa, 1990
- LOURENÇO, Eduardo, *Fernando Pessoa Rei da nossa Baviera*, Lisboa, Gradiva, 2008
- LOURENÇO, Eduardo, *Poesia e Metafísica. Camões, Antero, Pessoa*, Lisboa, Sá da Costa, 1983
- LUÍS, Agustina Bessa, *Os quatro rios*, Lisboa, Guimarães, 1964
- MACHADO, José Pedro (Coordenação), *Grande Dicionário da Língua Portuguesa Tomo VIII*, Lisboa, Amigos do Livro, 1981
- MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1979
- MARTINS, Fernando Cabral (coordenação), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Lisboa, Caminho, 2008
- MONTEIRO, Adolfo Casais, *A Poesia de Fernando Pessoa*, Lisboa, INCM, 1999
- MONTEIRO, Adolfo Casais, *Estudos sobre a Poesia de Fernando Pessoa*, Rio de Janeiro, Agir, 1958
- MUSIL, Robert, *O Homem sem Qualidades vol. I* (tradução de Mário Braga), Lisboa, Livros do Brasil, 1992 (*editio princeps*: *Der Mann ohne Eigenschaften*, 1952)
- NANCY, Jean-Luc, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1999
- NEGREIROS, José de Almada, *A Invenção do Dia Claro*, Lisboa, Olisipo, 1921
- NEGREIROS, José de Almada, *Obras Completas vol. I*, Lisboa, INCM, 1986

- NIETZSCHE, Elizabeth e NIETZSCHE, Friedrich, *Correspondência com Wagner* (tradução de Maria José de la Fuente), Lisboa, Guimarães, 1990 (*editio princeps: Wagner und Nietzsche zur Zeit ihrer Freundschaft*, 1915)
- NIETZSCHE, Friedrich, *A Gaia Ciência* (tradução de Maria Helena Rodrigues de Carvalho, Maria Leopoldina de Almeida e Maria Encarnação Casquilho), Lisboa, Círculo de Leitores, 1996 (*editio princeps: Die fröhliche Wissenschaft*, 1882)
- NIETZSCHE, Friedrich, *Assim falava Zaratustra* (tradução de Paulo Osório de Castro), Lisboa, Círculo de Leitores, 1996 (*editio princeps: Also sprach Zarathustra; ein Buch für Alle und Keinen*, 1883-1885)
- NIETZSCHE, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1972
- NIETZSCHE, Friedrich, *Ecce Homo* (tradução de Paulo Osório de Castro), Lisboa, Círculo de Leitores, 1997
- NIETZSCHE, Friedrich, *Los filósofos preplatónicos*, Madrid, Trotta, 2003 (*editio princeps: Die vorplatonischen Philosophen*, 1872)
- NIETZSCHE, Friedrich, *Morgenröthe*, Leipzig, Verlag von E. W. Fritsch, 1887, p. 13. (*editio princeps: 1881*)
- NIETZSCHE, Friedrich, *Poemas* (tradução de Paulo Quintela), Porto, Galaica, 1960
- Ocidente*, n.º 82 (Separata), Lisboa, 1972
- O Notícias Ilustrado*, série II, n.º 57, Lisboa, 14-7-1929
- Orpheu*, n.º 1, Lisboa, 1915 e n.º 2, Abril-Junho de 1915
- PAZ, Octavio, *Fernando Pessoa: “El desconocido de sí mismo”* in *Obras completas: Excursiones/incursiones: dominio extranjero*, Cidade do México, Circulo de Lectores, 1994
- PESSOA, Fernando, “A opinião pública” in *Acção*, n.º 3, Lisboa, 4-8-1919
- PESSOA, Fernando, “Autopsicografia” in *presença*, n.º 36, Coimbra, Novembro de 1932
- PESSOA, Fernando, *Correspondência 1905-1922* (edição Manuela Parreira da Silva), Lisboa, Assírio & Alvim, 1999
- PESSOA, Fernando, *Correspondência 1923-1935* (edição de Manuela Parreira da Silva), Lisboa, Assírio & Alvim, 1999

- PESSOA, Fernando, *Crítica, ensaios, artigos e entrevistas* (edição de Fernando Cabral Martins), Lisboa, Assírio & Alvim, 2000
- PESSOA, Fernando e VAZ, Ruy, (directores), *Athena*, Lisboa, Vol. I, Outubro de 1924 a Fevereiro de 1925
- PESSOA, Fernando, *Mensagem*, Lisboa, Parceria Antonio Maria Pereira, 1934
- PESSOA, Fernando, “Na Floresta do Alheamento” in *A Águia*, n.º 20, Porto, Agosto de 1913
- PESSOA, Fernando, *Obra Essencial 2 – Poesia do Eu* (edição de Richard Zenith), Lisboa, Assírio & Alvim, 2008
- PESSOA, Fernando, *Obra Poética* (edição de Maria Aliete Galhoz), Rio de Janeiro, Aguilar, 1969
- PESSOA, Fernando, “O Caso Mental Português” in *Fama*, Ano I, n.º 1, Lisboa, 30-11-1932
- PESSOA, Fernando, *O Marinheiro* in *Orpheu*, n.º 1
- PESSOA, Fernando, “O Provincianismo Português” in *O Notícias Ilustrado*, série II, n.º 9, Lisboa, 12-8-1928
- PESSOA, Fernando, *O Regresso dos Deuses e outros escritos de António Mora* (edição de Manuela Parreira da Silva), Lisboa, Assírio & Alvim, 2013
- PESSOA, Fernando, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* (edição Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho), Lisboa, Ática, 1966
- PESSOA, Fernando, “Pobre velha música” in *Athena*, n.º 3, Lisboa, Dezembro de 1924
- PESSOA, Fernando, *Poemas de Álvaro de Campos* (edição de Cleonice Berardinelli), Lisboa, INCM, 1990
- PESSOA, Fernando, *Poesia 1902-1917* (edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine), Lisboa, Assírio & Alvim, 2005
- PESSOA, Fernando, *Poesia 1918-1930* (edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine), Lisboa, Assírio & Alvim, 2005
- PESSOA, Fernando, *Poesia 1931-1935 e não datada* (edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine), Lisboa, Assírio & Alvim, 2006
- PESSOA, Fernando, *Poesia Inglesa* (edição de Luísa Freire), Lisboa, Livros Horizonte, 1995
- PESSOA, Fernando, *Prosa de Álvaro de Campos* (edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello), Lisboa, Ática, 2012

- PESSOA, Fernando, “Salute to the Sun’s entry into Aries” in *Ocidente*, n.º 82
- PESSOA, Fernando / SOARES, Bernardo, *Livro do Desassossego* (edição de Richard Zenith), Lisboa, Assírio & Alvim, 2005
- PESSOA, Fernando, *Ultimatum e Páginas de Sociologia Política* (edição de Joel Serrão), Lisboa, Ática, 1980
- PIMENTA, Alberto, *A Divina Multi(co)media*, Lisboa, & etc., 1991
- PIMENTA, Alberto, *A magia que tira os pecados do mundo*, Lisboa, Cotovia, 1995
- PIMENTA, Alberto, *Marthiya de Abdel Hamid Segundo Alberto Pimenta*, Lisboa, & etc., 2005
- PIMENTA, Alberto, *O Silêncio dos Poetas*, Lisboa, Cotovia, 2003 (*editio princeps*: 1978)
- PIMENTA, Alberto, “«O Último Sortilégio» di F. Pessoa” (tradução italiana de Carmen Radulet) in *Quaderni portoghesi 2* (Estratto), Pisa, Giardini Editori e Stampatori in Pisa, Outono de 1977
- PLATÃO, *Timeu-Críticas* (tradução de Rudolfo Lopes), Coimbra, CEHC-Universidade de Coimbra, 2011
- PLUTARCO, *Vida de Pompeu* in DRUON, Marc (edição), *Vie de Pompée par Plutarque (texte grec)*, Paris, Hachette, 1864
- POE, Edgar, “Marginalia” in *Graham’s Magazine*, vol. XXXII, Filadélfia, Janeiro de 1848
- POE, Edgar, “The Philosophy of Composition” in GRAHAM, George R. (editor), *Graham’s Magazine*, n.º CCXLIV, Filadélfia, Abril de 1846
- POE, Edgar, “The Raven” in *The American Review*, vol. II, Nova Iorque, Fevereiro de 1845
- POPOVICS, Zoltán, “«Mourir sans mort» Blanchot et Bataille sur la mort” in HOPPENOT, Eric, (organização), *L’Épreuve du temps dans l’œuvre de Maurice Blanchot*, Paris, Complicités, 2006
- presença*, n.º 17, Coimbra, Dezembro de 1928 e n.º 36, Novembro de 1932
- QUEIROZ, Eça de, *Cartas de Inglaterra*, Porto, Lello & Irmão, 1905
- QUEIROZ, Eça de, *Os Maias*, Porto, Chardron-Lugan & Genelioux, 1888
- QUIDDE, Ludwig, *Caligula. Eine Studie über römischen Cäsarenwahnsinn (Calígula. Um Estudo sobre a Loucura Imperial Romana)*, Berlim, 1894

- REBELO, Marco Alexandre, *Nietzsche, Pessoa, Borges: Por trás das máscaras (in)voluntárias do acaso*, Lisboa, & etc., 2004
- REBELO, Marco Alexandre, *O espaço sem volta – do spleen de Baudelaire aos passos de Herberto Helder*, Lisboa, Vendaval, 2008
- REBELO, Marco Alexandre, “Rimbaud” in MARTINS, Fernando Cabral (coordenação), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Lisboa, Caminho, 2008
- REIS, Ricardo, *Poesia* (edição de Manuela Parreira da Silva), Lisboa, Assírio & Alvim, 2000
- RIMBAUD, Arthur, *Les lettres manuscrites de Rimbaud Vols. 1, 2, 3* (edição de Claude Jeancolas), Paris, Textuel, 1997
- RIMBAUD, Arthur, *L'œuvre intégrale manuscrite Vol. 1* (edição de Claude Jeancolas), Paris, Textuel, 1996
- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres Complètes* (edição de Louis Forestier), Paris, Laffont, 1992
- RIMBAUD, Arthur, *Une Saison en Enfer*, Bruxelas, M.-J. Poot et Compagnie, 1873
- SÁ-CARNEIRO, Mário de, “7” in *Orpheu*, n.º 1
- SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Correspondência com Fernando Pessoa Vol. I* (edição de Teresa Sobral da Cunha), Lisboa, Círculo de Leitores, 2004
- SÁ-CARNEIRO, Mário de, *Correspondência com Fernando Pessoa Vol. II* (edição Teresa Sobral da Cunha), Lisboa, Círculo de Leitores, 2004
- SAN-PAYO, Patrícia, *Blanchot: a possibilidade da literatura*, Lisboa, Vendaval, 2003
- SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa, *Atlantic Poets: Fernando Pessoa's turn in Anglo-American modernism*, Lebanon, University Press of New England, 2003 (versão portuguesa: *Poetas do Atlântico: Fernando Pessoa e o modernismo anglo-americano*, Porto, Afrontamento, 2007)
- SARAMAGO, José, *O ano da morte de Ricardo Reis*, Lisboa, Caminho, 1986 (*editio princeps*: 1984)
- SENA, Jorge de, *Fernando Pessoa & Cª Heterónima*, Lisboa, Edições 70, 2000
- SENA, Jorge de, *Poesia de 26 Séculos, 2º volume / de Bashô a Nietzsche*, Porto, Inova, 1972
- SEVERINO, Alexandre E., *Fernando Pessoa na África do Sul*, Marília, Alfa, 1969
- SEVERINO, Alexandre E., “Was Pessoa Ever in South Africa?” in *Hispania*, vol. 74, n.º 3, 1991

- SILVA, Agostinho da, *Ensaio sobre Cultura e Literatura Portuguesa e Brasileira I*, Lisboa, Âncora, 2000
- SILVA, Agostinho da, *Um Fernando Pessoa (editio princeps: 1959)* in *Ensaio sobre Cultura e Literatura Portuguesa e Brasileira I*, Lisboa, Âncora, 2000
- SILVA, Celina, “O amigo do homem por amor dos deuses” in VÁRZEAS, Marta, e PEREIRA, Belmiro, (organizadores), *As Artes de Prometeu. Estudos de Homenagem a Ana Paula Quintela*. Porto, Universidade do Porto, 2009
- SILVA, Manuela Parreira da, “Pacheco, José Coelho” in MARTINS, Fernando Cabral (coordenação) *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Lisboa, 2008
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003
- VÁRZEAS, Marta, e PEREIRA, Belmiro, (organizadores), *As Artes de Prometeu. Estudos de Homenagem a Ana Paula Quintela*. Porto, Universidade do Porto, 2009
- VERLAINE, Paul, *Les poètes maudits*, Paris, Léon Vanier, 1888
- VERLAINE, Paul, *Poèmes Saturniens*, Paris, Alphonse Lemerre, 1867
- VIEIRA, Joaquim (organização), *Fotobiografias do Século XX (Fernando Pessoa)*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2008
- WAGNER, Richard, *Die Walküre*, Roterdão, Nijgh & Van Ditmar, 1887
- WAIBLINGER, Wilhelm, *Friedrich Hölderlins Leben, Dichtung und Wahnsinn*, Marbach, Shiller-Nationalmuseum, 1951
- WARD, A. C., *História da Literatura Inglesa* (tradução de Rogério Fernandes, revisão de Jorge de Sena), Lisboa, Estúdios Cor, 1959 (*editio princeps: Illustrated History of English Literature*, 1953)
- WHITMAN, Walt, *Leaves of Grass: First and Death Bed Editions*, Nova Iorque, Barnes & Noble, 2004
- Yale French Studies*, n.º 79, Yale, 1991
- ZENITH, Richard, *Fernando Pessoa* in VIEIRA, Joaquim (organização), *Fotobiografias do Século XX*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2008
- ZENITH, Richard, “Soares, Bernardo” in MARTINS, Fernando Cabral (coordenação) *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Lisboa, Caminho, 2008

