

**FERNANDO PESSOA &
CIA. NÃO HETERÔNIMA**

ORGANIZAÇÃO DE
Caio Gagliardi

*mundaréu

© Editora Madalena, 2019
 © Caio Gagliardi, 2019 (organização, introdução e "Sujeitos à deriva: identidade e alteridade em Soares, Aguilulfo e Zelig")
 © Eduardo Lourenço, 2019 ("Vergílio e Pessoa: irrealidade e existência", "Pessoa e Saramago" e "Pessoa e Pirandello")
 © Leyla Perrone-Moisés, 2019 ("O poeta como herói: Pessoa e Carlyle")
 © George Monteiro, 2019 ("City Lights: Lawrence Ferlinghetti")
 © Richard Zenith, 2019 ("Quando, onde e como ela passa")
 © Maria Helena Nery Garcez, 2019 ("O ortônimo e a tradição mística cristã")
 © Ettore Finazzi-Agrò, 2019 ("*Menino (já) antigo*: infância e história em Pessoa e Drummond")
 © Joana Matos Frias, 2019 ("O comum horror à realidade: o estranho caso de Ronald de Carvalho e Fernando Pessoa")
 © Mariana Gray de Castro, 2019 ("Pessoa byroniano: Lord Byron em Pessoa")
 © Rui Miranda, 2019 ("'*quase devagar*' - desvios e choques na estrada aberta de Sintra. Álvaro de Campos ao luar e ao volante na companhia de Marinetti, Apollinaire e Alberti")
 © Rodrigo Lobo Damasceno, 2019 ("Traduzir-se em tradição")
 © Flávio Rodrigo Penteado, 2019 ("O drama estático pessoano e a tradição do *theatrum mentis*")
 © Daiane Walker Araujo, 2019 ("O drama de não-ser de Jorge de Sena")
 © Alex Neiva, 2019 ("Genialidade e autoria: Pessoa-Shakespeare ou um Shakespeare pessoano")
 © Adam Mahler, 2019 ("Caeiro, Khayyám e a poética da indiferença")
 © Raphael Valim da Mota Silva e Victoria Nataly Alves Lima, 2019 (trad. George Monteiro, "City Lights: Lawrence Ferlinghetti")

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Silvia Naschenveng

CAPA

Tadzio Saraiva

DIAGRAMAÇÃO

Bianca Galante

REVISÃO

Fábio Fujita e Vinicius Fernandes

Edição conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa (1990).

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
 (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)
 Angélica Ilacqua CRB-8/7057

Fernando Pessoa & Cia. não heterônima / organização de
 Caio Gagliardi. — São Paulo : Mundaréu
 (Editora Madalena Ltda. EPP), 2019.

328 pp.

ISBN: 978-85-68259-23-8

1. Literatura portuguesa 2. Pessoa, Fernando, 1888-1935 -
 Crítica e interpretação I. Gagliardi, Caio

18-2265

CDD P869.09

Índice para catálogo sistemático:

1. Literatura portuguesa: crítica e interpretação

EDITORA MADALENA LTDA. EPP - MUNDARÉU

São Paulo — SP

www.editoramundareu.com.br

vendas@editoramundareu.com.br

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

Caio Gagliardi 7

1 VERGÍLIO E PESSOA: IRREALIDADE E EXISTÊNCIA

Eduardo Lourenço 13

2 PESSOA E SARAMAGO

Eduardo Lourenço 27

3 PESSOA E PIRANDELLO

Eduardo Lourenço 31

4 O POETA COMO HERÓI: PESSOA E CARLYLE

Leyla Perrone-Moisés 35

5 CITY LIGHTS: LAWRENCE FERLINGHETTI

George Monteiro 47

6 QUANDO, ONDE E COMO ELA PASSA

Richard Zenith 69

7 O ORTÔNIMO E A TRADIÇÃO MÍSTICA CRISTÃ

Maria Helena Nery Garcez 83

8 *MENINO (JÁ) ANTIGO*: INFÂNCIA E HISTÓRIA EM PESSOA E DRUMMOND

Ettore Finazzi-Agrò 95

9 O COMUM HORROR À REALIDADE: O ESTRANHO CASO DE RONALD DE CARVALHO E FERNANDO PESSOA

Joana Matos Frias 107

10 SUJEITOS À DERIVA: IDENTIDADE E ALTERIDADE EM SOARES, AGILULFO E ZELIG

Caio Gagliardi 133

11 PESSOA BYRONIANO: LORD BYRON EM PESSOA

Mariana Gray de Castro 151

12 “QUASE DEVAGAR” — DESVIOS E CHOQUES NA ESTRADA ABERTA DE SINTRA. ÁLVARO DE CAMPOS AO LUAR E AO VOLANTE NA COMPANHIA DE MARINETTI, APOLLINAIRE E ALBERTI

Rui Miranda 179

13	TRADUZIR-SE EM TRADIÇÃO	
	Rodrigo Lobo Damasceno	203
14	O DRAMA ESTÁTICO PESSOANO E A TRADIÇÃO DO <i>THEATRUM MENTIS</i>	
	Flávio Rodrigo Penteado	217
15	O DRAMA DE NÃO-SER DE JORGE DE SENA	
	Daiane Walker Araujo	245
16	GENIALIDADE E AUTORIA: PESSOA-SHAKESPEARE OU UM SHAKESPEARE PESSOANO	
	Alex Neiva	267
17	CAEIRO, KHAYYÁM E A POÉTICA DA INDIFERENÇA	
	Adam Mahler	299
	SOBRE OS AUTORES	317

Caeiro, Khayyám e a poética da indiferença

Adam Mahler

INTRODUÇÃO

Um poeta, multiplicado: em Londres, Umar Ibn Ibrahīm al-Khayyām Nīshāpurī mudou o nome para Omar Khayyám e o seu misticismo sufi para esteticismo inglês, graças ao seu tradutor icónico, Edward FitzGerald. A harmoniosa canção de indiferença embriagada do par, publicada pela primeira vez em 1859 como *The Rubáiyát of Omar Khayyám, Rendered into English Verse by Edward FitzGerald*, tornou-se um hino para a época vitoriana. Em St. Louis, quase cinco décadas mais tarde, Khayyám de FitzGerald inspirou um T.S. Eliot de catorze anos a escrever quadras “melancólicas” e “ateístas” depois do *Rubáiyát* (embora, na idade adulta, Eliot viesse a se distanciar do poeta, devido ao artifício sedutor e à superficialidade moral que viu no poema de

1 T.S. Eliot, “The Art of Poetry nº 1”, entrevista a Donald Hall, *The Paris Review*, v. 21, primavera/verão 1959.

Khayyám)². E, em Lisboa, onde poucos o conseguiam ler em inglês³, Khayyám falou através das traduções e imitações de Fernando Pessoa, um poeta bilíngue que tinha as suas próprias tendências automultiplicativas e, como Eliot, sentimentos contraditórios sobre o poeta persa de FitzGerald.

De fato, na altura em que *Rubáiyát* atingiu o seu pico comercial e de crítica no fim do século XIX, a voz de Khayyám não só tinha reverberado; tornara-se uma presença permanente nas vidas dos seus leitores, com a criação de “clubes de jantar” de Omar Khayyám, tanto na Inglaterra como nos EUA⁴. O amplo apelo do poema parece ter encorajado a sua constante evolução para novas edições, paródias e imitações. O feitiço de Khayyám era tão forte, escreve Pessoa, “que tua voz ainda nos encanta/ Quando não diz aquilo que disseste”⁵. Leitor sensível e crítico complexo, Pessoa tinha noção da versatilidade do idioma poético de Khayyám. Escreveu sobre e depois do poeta persa com variedade apropriada, pois a voz singular de Khayyám era, como a de Pessoa, intrinsecamente plural — polivalente, mas centrada em um conjunto bem definido de temas principais; multivocal, mas coerente na sua procura por uma mensagem

2 Vinnie-Marie D'Ambrosio escreve que “FitzGerald exists under the parodic mask of Omar Khayyám in ‘The Love Song of J. Alfred Prufrock’; in his own self — an old, embittered, and skeptical recluse — in ‘Gerontion’; and rises, resolved, to archetypal size as Tiresias in *The Waste Land*” (pp. 58-59). Enquanto que as dificuldades de Pessoa parecem ter sido muito menos dramáticas, a incapacidade do poeta — e de dois dos seus heterónimos — de aceitar a influência de Khayyám aponta inteiramente para uma afinidade interessante entre os dois escritores (Vinnie-Marie D'Ambrosio, *Eliot Possessed: T.S. Eliot and FitzGerald's Rubáiyát*, Nova Iorque, New York University Press, 1989, p. 13).

3 Fernando Pessoa, *Poemas ingleses*, ed. Jorge de Sena, Lisboa, Ática, 1974, p. 15.

4 Adrian Poole et al. (eds.), *FitzGerald's Rubáiyát of Omar Khayyám: Popularity and Neglect*, Nova Iorque, Anthem Press, 2013, p. 9. Doravante citado como *Popularity and Neglect*, com números de página.

5 Fernando Pessoa, *Rubaiyat*, in: Maria Aliete Galhoz, *Edição crítica de Fernando Pessoa*, v. 1, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008, p. 52. Doravante citado como *Rubáiyát FP*, com números de página.

universal. Os dois escritores se unem, além disso, pelos seus poemas inquisitivos, orientados filosoficamente, que lidam abertamente com questões ontológicas e, de forma mais discreta, com a natureza e o propósito da produção literária. Enquanto que ecos de Khayyám podem ser encontrados em muitos dos heterónimos de Pessoa, o objetivo deste ensaio é encontrar afinidades omarianas, se não exatamente influências, no trabalho de Alberto Caeiro.

“O QUE ESCRIVE PROSSEGUE”: A CONCESSÃO DE ESCRITA DE
KHAYYÁM E CAEIRO

*The Moving Finger writes and having writ
Moves on: nor all your Piety nor Wit
Shall lure it back to cancel half a Line,
Nor all your Tears wash out a Word of it*⁶.

O dedo mobil escreve, e, tendo scripto,
O que escreve prossegue, nem ha grito
De fé ou dor que o faça dar emenda
Nem volta atraz a ver o que foi dicto⁷.

Essas linhas, que constituem a eminência imaginativa (“*imaginative eminence*”⁸) de *Rubáiyát*, segundo Harold Bloom, aparecem em todas as quatro edições de FitzGerald e foram traduzidas por Pessoa nas margens da sua versão reeditada de 1879 do *Rubáiyát*. Embora a quadra de FitzGerald esteja sem dúvida familiarizada com a tradição abraâmica (o seu “*Moving Finger*” corresponde à mão

6 Omar Khayyám, *Rubáiyát of Omar Khayyám: a Critical Edition*, ed. Christopher Decker, trad. Edward FitzGerald, Charlottesville, University Press of Virginia, 2008, p. 106. Doravante citado como *Rubáiyát OK*, com números de página.

7 *Rubáiyát FP*, p. 66.

8 Harold Bloom, “Introduction”, in: Edward FitzGerald, *The Rubáiyát of Omar Khayyám: Bloom’s Modern Critical Interpretations*, Langhorne, Chelsea House Publishers, 2004, p. 4.

do Destino ou da Deidade)⁹, a escrita indiferente que descreve é secularmente interpretada por Pessoa e espelhada no trabalho do seu guardador de ovelhas fictícias, Alberto Caeiro. Para Caeiro, no que toca ao Khayyám de FitzGerald, a indiferença nobre é uma resposta emocional à evanescência da vida na terra, bem como uma defesa estética contra ela. De forma importante, a noção de indiferença dos dois poetas aplica-se até às suas próprias composições poéticas. Os poetas se desfazem de qualquer apego pessoal ao seu trabalho. Tal indiferença à personalidade acaba por assegurar a longevidade da sua poesia, uma vez que, segundo a sua perspectiva, apenas uma experiência estética ou desapegada se pode provar verdadeira com a passagem do tempo.

No entanto, antes de podermos analisar o papel da indiferença na poesia de Alberto Caeiro e Omar Khayyám, devemos olhar mais atentamente para a tradução de Pessoa do *rubai* citado acima. A leitura religiosa que se adapta à versão de FitzGerald pode ser considerada secundária na tradução de Pessoa por várias razões. Em primeiro lugar, a Deidade monoteísta que a quadra evoca não concorda facilmente com a religião como está incorporada na poesia de Pessoa. De fato, Pessoa, cujas crenças religiosas pessoais desafiam a categorização fácil, encontra a base para a expressão poética com maior frequência — e mais famosamente — em um paganismo grego modificado¹⁰. Ricardo Reis, o “Horácio grego que escreve em português”¹¹ (“Carta a Casais Monteiro”) de Pessoa, relembra a metáfora de FitzGerald em “Os jogadores de xadrez”, um poema situado

9 No seu estudo sobre a possível influência do Islão no trabalho de Pessoa, F. Boscaglia liga o “*Moving Finger*” de FitzGerald à Deidade antropomorfizada que fez parte do misticismo sufista, o qual, deve notar-se, entrou na herança literária ibérica anos antes de as traduções de FitzGerald terem sido publicadas, durante as conquistas muçulmanas de Al-Andalus e Al-Gharb.

10 Fernando Pessoa, “Prefácio às ‘Odes’”, in: Teresa Rita Lopes (ed.), *Pessoa por conhecer*, op. cit., p. 323.

11 *Idem*, “Carta a Casais Monteiro”, in: *Poesia completa de Ricardo Reis*, São Paulo, Companhia das Letras, 2010, p. 181.

numa guerra não especificada na Pérsia antiga, país de origem de Khayyám. O “*Moving Finger*” de FitzGerald pertence a uma sequência curta sobre o Destino e o jogo que inclui uma alusão ao *Chequer-board* da vida — uma metáfora para a passagem do tempo, um jogo que o homem nunca pode ganhar¹². Surpreendentemente, no poema de Reis, o tabuleiro de xadrez oferece aos jogadores um alívio da morte e destruição na cidade envolvente, e a mão indiferente pertence a cada jogador de xadrez. À medida que a cidade envolvente inicia uma violência quase de desenho animado, os dois homens se enfrentam em um jogo de xadrez, sendo o seu lazer sem restrições uma expressão de resistência — ou, mais provavelmente, de resignação — face às leis da Natureza e do Destino belicoso. A noção do jogo como contrapartida ao Destino também é, como veremos, uma componente importante do trabalho de Caeiro.

Em segundo lugar, a tradução de Pessoa de Khayyám parece reescrever a mão da deidade como a mão do indivíduo que escreve. A peculiar — e secular — teoria da personalidade de Pessoa informa a sua tradução da quadra de FitzGerald. Como se o dedo desencarnado de FitzGerald, independente do escritor, não estivesse suficientemente despersonalizado, Pessoa introduz um elemento adicional de fragmentação: o pronome relativo *o que*. É certamente possível que Pessoa tenha feito a sua escolha simplesmente por razões de métrica. Afinal, o ritmo do texto original ocupa uma posição privilegiada nas traduções de Pessoa¹³. As suas interpretações de poemas com paisagens sonoras distintas — por exemplo, “The Raven”, de Edgar Allan Poe, que Pessoa publicou, em tradução portuguesa, como “O corvo” pela *Athena: Revista de Arte* (n. 4, 1925) — foram

12 Maria Helena Nery Garcez, “Uma faceta ortônima *non despicienda*”, *op. cit.*, pp. 32-36.

13 Augusto de Campos, “Uma redescoberta: traduções de Fernando Pessoa”, *Pessoa Plural*, n. 7, primavera 2015, p. 6.

faturadas como “ritmicamente conforme com o original”¹⁴. Não é surpresa que Pessoa tenha aproximado o pentâmetro iâmbico de FitzGerald-Khayyâm em português com um decassílabo¹⁵. No entanto, uma variante de linha revela que Pessoa já tinha conseguido uma tradução metricamente concordante e mais literal do seu *rubai*¹⁶. Assim, Pessoa, como verdadeiro mestre da abnegação, optou pelo *o que* devido à eficiência alarmante com que esvazia o pessoal — ou pelo menos aquilo que dele resta — da linha de FitzGerald. Tal como Caeiro objetifica o que observa, abstraindo-se de qualquer sistema de valores ou significado, Pessoa separa o sujeito poético do escritor, dessa forma negando ao sujeito poético uma personalidade unitária e, parece, empatia básica. Enquanto que a pessoa que escreve pode ser movida por gritos de dor e fé, *o que escreve prossegue*, imperturbado como os jogadores de xadrez no poema de Reis. A rendição de Pessoa, omitindo os segundos pronomes pessoais de FitzGerald e das suas *Tears*, indica a tendência do sujeito poético de conceber e representar o sofrimento humano em termos abstratos.

Mesmo que o texto de FitzGerald tenha uma dimensão religiosa, a sua poesia valoriza e mobiliza a indiferença de uma forma semelhante à da poesia de Alberto Caeiro. Começamos por notar que a indiferença de Khayyâm se estende para além do que o rodeia, para as próprias composições do poeta que ele não reivindica abertamente como parte do seu legado. A situação do poema de Khayyâm é frequentemente sobre beber. O esquecimento está como que incorporado. O chamamento frequente para beber vinho,

14 Edgar Allan Poe, “O corvo”, trad. Fernando Pessoa, *Athena: Revista de Arte*, 1925, p. 27.

15 Patricio Ferrari, *Meter and Rhythm in the Poetry of Fernando Pessoa*, Lisboa, 2012, dissertação (PhD), Universidade de Lisboa, p. 45.

16 *Rubáiyát FP*, p. 122.

ecoado por Pessoa nos seus criativos rubais¹⁷, parece preparado para eliminar o sentido de identidade do poeta. O poeta embriagado pode mal lembrar-se de onde está, muito menos daquilo que diz: “*Indeed, indeed, Repentance oft before/ I swore — but was I sober when I swore?/ And then and then came Spring, and Rose-in-hand/ My thread-bare Penitence apieces tore*”¹⁸. Também há a crença implícita do poeta de que a poesia, como a história, só é escrita uma vez e daí para a frente repetida¹⁹. Escreve numa quadra que Pessoa mais tarde imita:

*I sometimes think that never blows so red
The Rose as where some buried Caesar bled;
That every Hyacinth the Garden wears
Dropt in her Lap from some once lovely Head*²⁰.

Com seus cavallos imperiaes calcando
Os campos que o labor steve lavrando,
Passa o Cesar de aqui. Mais tarde, morto,
Renasce a herva, nos campos alastrando²¹.

Que louros tem o poeta, se as maiores figuras da história mundial nos são passadas como pouco mais de uma alusão?

Caeiro não só resiste ao título de poeta, mas também repudia a própria poesia. Na abertura do seu mais longo e celebrado trabalho, “O guardador de rebanhos”, Caeiro admite que “Ser poeta não é uma ambição minha./ É minha

17 E.g.: “O exforço dura quanto a fé./ Mas quanto a quem não é dura o quê?/ Ah, bebe, bebe, bebe, até esqueceres/ O como, donde, aonde, onde e porquê” (*Rubáiyát FP*, p. 22).

18 *Rubáiyát OK*, p. 81.

19 Erik Irving Gray, *The Poetry of Indifference: from the Romantics to the Rubáiyát*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2005, pp. 104-105. Doravante citado como Gray, com números de página.

20 *Rubáiyát OK*, p. 142.

21 *Rubáiyát FP*, p. 37.

maneira de estar sozinho”²². A rejeição do poeta da sua própria ambição e da tradição literária como compreendida por outros escritores — cujas vozes parece ignorar, uma vez que escreve para se sentir “só” — segue-se pela afirmação de que é incapaz de compreender os próprios versos. Diz escrever poesia como que “Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas ideias,/ Ou olhando para as minhas ideias e vendo o meu rebanho,/ E sorrindo vagamente como quem não compreende o que se diz/ E quer fingir que compreende”²³. A sua descrição, quase rememorativa do primeiro encontro de alguém que aprende uma língua com um nativo, desmente o nível da arte de Caeiro e a amplitude da sua imaginação. No entanto, Caeiro afirma que as suas palavras são essencialmente vagas e que, como a história como é concebida por Khayyám, se degeneram com cada repetição, aptas apenas a ser recicladas e reutilizadas no intervalo de várias linhas²⁴.

Caeiro entra em uma solidariedade ainda maior com Khayyám ao enfraquecer a presunção central do seu poema nas duas primeiras linhas (“Eu nunca guardei rebanhos/ Mas é como se os guardasse”)²⁵. Khayyám visualiza regularmente uma realidade alternativa nos seus poemas, apenas para na linha final conceder que a sua visão é pouco mais que uma hipótese gramatical. Por exemplo, em uma das raras instâncias em que a sua poesia é abertamente sensual, Khayyám exclama: “*Ah! Love! Could you and I with Him [o “stern Recorder”, i.e., o Destino] conspire/ To grasp this sorry Scheme of Things entire,/ Would not we shatter it to bits*

22 Fernando Pessoa, *Poemas de Alberto Caeiro*, ed. João Gaspar Simões e Luiz De Montalvor, Lisboa, Ática, 1946. p. 21. Doravante citado como “Guardador”, com números de canto. Outros poemas desta edição serão citados como *Poemas AC*, com números de página.

23 “Guardador”, I.

24 Daniel Schenker escreve que os provérbios de Khayyám “are created sufficiently void of meaning to be recyclable in any number of contexts” (*Popularity and Neglect*, p. 67).

25 “Guardador”, I.

— *and then/ Re-mould it nearer to the Heart's Desire!*²⁶. A esperança do poema de uma nova união, já limitada pelas formas conjuntiva e condicional, é-nos apresentada nos termos mais hesitantes e apenas relativamente: a felicidade do casal está *mais próxima* de perfeita. Da mesma forma, a proposta do poeta à amada no verso anterior — que reescrevam as leis do destino (*“make the Stern Recorder otherwise/ Enregister, or quite obliterate”*) — é altamente ambígua, graças ao advérbio não especificado *otherwise* e ao polivalente *quite* que modera e intensifica *obliterate* em igual medida. A proposta do poeta desempenha, de certa forma, uma função secundária como apelo da variedade do “Tudo menos isto”.

À primeira vista, o objetivo do repúdio e qualificação quase constantes dos dois poetas é nebuloso. Embora a abnegação seja uma característica essencial de toda a escrita pessoana, Pessoa reconhece que o caso de Khayyám é agudo e chama-o, juntamente com o seu admirador e impulsor Swinburne, de enviado do *ideal caótico*. Escreve em sua defesa de António Botto:

O caótico, se o fôr deveras, fará uma só coisa — suicidar-se-á no momento em que conceba, em plenitude e sinceridade, o seu ideal noturno [...]. Para o caótico, que acha a vida nada, o ideal está em não existir; a perfeição para ele consistirá na inconsciência²⁷.

Claro, o suicídio do poeta caótico é, à boa maneira omariana, uma possibilidade gramatical remota, que nos é apresentada em uma rede de formas conjuntivas e quase condicionais. Khayyám, sabemos, não se irá suicidar e por isso precisa encontrar outra maneira de lidar com as exigências da existência. Em uma espécie de suicídio

26 *Rubáiyát OK*, p. 110.

27 Fernando Pessoa, “António Botto e o ideal estético creador” (posfácio), in: António Botto, *Cartas que me foram devolvidas*, Lisboa, P. Guedes, 1932. Doravante citado como “Botto Estético Creador”.

figurativo, no entanto, o poeta abandona o seu “Eu” — matando a sua especificidade, por assim dizer — e indica a sua resignação perante poderes fora do seu controlo. A voz poética de Khayyám possui uma delicadeza de cartão; embora a sua voz seja distinta, podia pertencer a qualquer pessoa em quase qualquer período de tempo. A qualidade vaga, desencarnada da sua voz impede as forças temporais e naturais que ameaçam silenciá-lo ou apagar a sua individualidade.

A palavra-chave aqui é *impedir* — a visão artística discreta do poeta persa é, de fato, um mecanismo de sobrevivência. Para compreender a natureza do consolo de Khayyám, podemos virar-nos para um fragmento não publicado do poeta persa, o único que Pessoa escreveu em inglês. Escreve: “*Omar drank because that was all that was left, as another, struck with paralysis, might look on things, for sight had been left to him — not to see for sight’s sake but for life’s sake*”²⁸. O homem paralisado foi roubado da sua potencialidade pelo Destino de uma forma mais conspícua que o Khayyám de FitzGerald. No entanto, em uma tentativa de sobrevivência, esse homem olha para o mundo à sua volta²⁹. Estamos, claro, muito longe do sentido dos românticos de uma harmonia ou recuperação através da união com a natureza. O homem paralisado, ao contrário do Coleridge ferido em “This Lime-Tree Bower My Prison”, não voltará a andar com a ajuda oportuna da imaginação solidária³⁰. E Khayyám não encontrará na bebida a verdadeira libertação do fardo do seu entendimento, encapsulado

28 *Rubáiyát FP*, p. 75.

29 Pessoa leu Walter Pater e traduziu *La Gioconda* para a editora Athena (1925). Vale a pena ler o olhar indiferente de Pessoa à luz da conclusão de *The Renaissance*, de Pater, que advoga a apreensão passiva da beleza como meio para vivificar os sentidos (Maria Teresa Malafaia, “Fernando Pessoa and the Reception of Pater in Portugal”, in: Stephen Bann (ed.), *The Reception of Walter Pater in Europe*, Londres, Thoemmes Continuum, 2004, pp. 216-227).

30 William A. Ulmer, “The Rhetorical Occasion of ‘This Lime-Tree Bower my Prison’”, in: *Romanticism*, v. 13, n. 1, 2007, p. 15.

pela alusão de Soares a Severus no seu fragmento sobre Khayyám: “*Omnia fui, nihil expedit*” [Fui tudo, nada vale a pena]³¹. Nenhum dos homens voltará a ser uno, se alguma vez o foi. Ambos, no entanto, poderão encontrar alívio na experiência estética do seu ambiente. Mantêm um vestígio da sua especificidade ao simplesmente absorver o que conseguem ver e reclamar a sua subsistência ao ser testemunhas — sobrevivem ao ver como só eles conseguem. Para ser mais preciso, Khayyám bebe para alterar a sua percepção e para contrariar a sua compreensão terrível que, escreve Pessoa no mesmo fragmento, “*comes at the end of all weariness and is the only thing between us and the wish for death*”³². Como FitzGerald diz na sua introdução ao *Rubáiyát*, Khayyám só pode “*soothe the Soul through the Senses into Acquiescence with Things as he saw them, than to perplex it with vain disquietude after what they might be*”³³. O poeta pode esperar apenas apreender uma beleza invulgar apesar da desordem e escuridão. O olhar indiferente e impessoal de Khayyám produz de fato um registo duradouro, se ligeiramente embriagado, da sua vida na terra: *The Rubáiyát*. A “*sight... for life’s sake*” do homem paralisado está, após uma inspeção mais próxima, relacionada ao credo estético: a arte pela arte. O poema de Khayyám, maioritariamente amoral e desinteressado na expressão de ideais elevados, consegue preservar uma ideia do seu autor — a sensibilidade de Khayyám.

A referência à visão preservativa do homem paralisado também ressoa com a poesia de Alberto Caeiro, que famosamente descreve o próprio olhar como “nítido como um girassol”³⁴. O girassol pode ser lido como símbolo da relação complexa entre a abnegação do poeta e a sua sobrevivência, pois o olhar passivo do poeta é a sua subsistência. Diz:

31 *Rubáiyát FP*, p. 78.

32 *Ibidem*, p. 75.

33 *Rubáiyát OK*, p. 6.

34 “Guardador”, II.

“Creio no mundo como num malmequer,/ Porque o vejo”³⁵. Aqui Caeiro exhibe um entendimento quase whitmanesco do universo. Os objetos que contempla têm uma dimensão subjetiva — uma vida interior — e contêm multitudes. O “Eu” do poeta, esvaziado da sua própria vitalidade, contempla e tenta conter as vidas conflituosas das coisas. O que muitos descreveram como a alta serenidade de Caeiro é, acontece, indiferença suprema. Caeiro reconhece a sua abnegação como uma qualidade preservativa. Descreve a dor que outros poetas registam na sua tarefa — reunir o material poético. Em um verso do seu longo poema, Caeiro refere-se a Cesário Verde, o poeta português que lamenta a invariabilidade do poema — as restrições que um verso acabado pode colocar na sua *visão poética* — mas que é, no entanto, animado a escrever, presumidamente na esperança de poder preservar uma beleza invulgar: “Mas andava na cidade como anda no campo/ E triste como esmagar flores em livros/ E pôr plantas em jarras”³⁶.

Para Caeiro, no entanto, não pode haver essa dor — porque, assegura-nos, não tem nada a ganhar, não tem preocupações conspícuas com o seu legado poético. Caeiro mostra-nos a forma como, nas primeiras estrofes do seu poema, nas quais o seu epíteto poético é apresentado como uma possibilidade remota, comprometida, claro, pela gramática da sua linha: “Nunca guardei rebanhos/ Mas é como se os guardasse”³⁷. A sua vida emocional é-nos dada, de forma semelhante, na forma de um símile: “Eu fico triste como um pôr do sol/ Para nossa imaginação”³⁸. A abundância de símiles como esse é um precursor do negativismo ontológico que vem com a expressão total no trabalho de Soares: Caeiro é semelhante a muitas coisas, mas no entanto é nada. Pode sentir quase tudo e, no entanto, registra a

35 *Ibidem*, II.

36 *Ibidem*, III.

37 *Ibidem*, I.

38 *Ibidem*, I.

emoção desapaixonadamente: “A minha tristeza é sossego/ Porque é natural e justa/ E é o que deve estar na alma”³⁹. A abnegação que caracteriza esse corpo de versos tem um propósito: o poeta é libertado do peso da sua própria ambição e das limitações que lhe são impostas pela sua própria mortalidade. Caeiro pode indiscriminadamente “recolher” a vista e as sensações que habitarão a sua poesia e as suas imagens são vívidas, pelo menos relativamente às murchas, chorosas *flores esmagadas* de Verde.

A descrição curiosamente objetiva de Caeiro da sua própria subjetividade leva-nos de volta até onde Pessoa primeiro examina a estética omariana, “António Botto e o ideal estético creador”, um importante trabalho teórico sobre poética, incluindo a poética da indiferença. Sobre o olhar desinteressado do poeta, Pessoa escreve:

Designo por esteta [...] o homem que faz consistir na contemplação da beleza, distinta da criação dela, tôda aquela sua atitude crítica da vida a que chamamos o ideal; e que, por nessa contemplação concentrar o seu ideal todo, não admite neste nem elementos intelectuais, nem elementos morais, nem, enfim, elementos de qualquer ordem que não seja a contemplativa⁴⁰.

Alguns defendem que a definição do esteta contemplativo de Pessoa é desonesta, uma instância de política local, mais do que uma declaração de princípios poéticos. Botto, um poeta abertamente homossexual num ambiente cultural hostil, estava sem dúvida a precisar da defesa retoricamente sofisticada de Pessoa. Anna Klobucka argumentou que o provavelmente celibatário Pessoa, deparado com a tarefa de vingar o seu colega sexualmente experiente, volta-se para um vocabulário crítico adquirido em uma vida

39 *Ibidem*, I.

40 “Botto Estético Creador”.

passada a ler para conseguir “bamboozl[e] the uninitiated”⁴¹, isto é, os detratores de Botto. Adicionalmente, argumenta que a passagem acima e a defesa de Botto por parte de Pessoa como um todo refletem a influência de Pater e da estética vitoriana (um grupo a que se pode dizer que Khayyám pertencia, graças à tradução domesticadora de FitzGerald). Claro, visto que a estética, como abordagem contemplativa “helénica” da escrita de versos, tinha sem dúvida uma qualidade eufemística: um toque de nostalgia, talvez, da pederastia altamente estilizada da Grécia antiga.

Haverá, no entanto, razão para acreditar que Pessoa encontrou no esteticismo um princípio criativo legítimo — e até primário — e que eleva António Botto ao reimaginá-lo como um verdadeiro esteta. Pessoa leu o trabalho de Botto muito à luz da indiferença preservativa descrita acima — e por que não? A indiferença esteticista vitoriana alargada a obras de arte de cariz sexual, como vemos no poema de Khayyám. De fato, o poeta persa concretiza o desejo erótico, despindo-o de sua vitalidade e controvérsia, se apenas para o prologar, escondendo-o à vista de todos⁴². Embora o *Rubáiyát* “consistently abjures depth in favor of surface”, escreve Erik Gray, nenhum tema “stays submerged for very long”⁴³. Do mesmo modo, Pessoa escolhe Botto como um esteta contemplativo ao estilo do Khayyám de FitzGerald, transformando a memória embelezada de Botto — aquilo a que chama uma “lembrança purificada”⁴⁴ — em uma beleza memorável. A experiência cantada de Botto, que de outro modo desvaneceria com a passagem do tempo, torna-se, nas mãos de Pessoa, uma melodia que continuará a

41 Anna Klobucka e Mark Sabine, *Embodying Pessoa: Corporeality, Gender, Sexuality*, Toronto, University of Toronto Press, 2007, p. 15.

42 Erik Gray considera a “lovely head” de Khayyám (ver acima) um dos muitos exemplos do erotismo escondido de *The Rubáiyát* (*Popularity and Neglect*, p. 35).

43 *Popularity and Neglect*, pp. 28-29.

44 António Botto, *As canções*, Lisboa, Oficina Bertrand & Irmãos, 1941, pp. 342-343.

ser sentida, embora com urgência e intensidade reduzidas. Pessoa apaga a entidade homossexual ao mesmo tempo que também apoia o homoerotismo como um *topos* literário legítimo. Paradoxalmente, embora a sua abordagem arrisque negar a especificidade biográfica e emocional de Botto, tem o potencial de inscrever a mesma na tradição literária.

Claro, um verdadeiro esteta contemplativo não pode defender as suas composições poéticas publicamente — isso seria uma enorme violação da etiqueta da indiferença. Na defesa, Pessoa esforça-se para assegurar o legado do seu colega. No entanto, na sua própria poesia — para ser mais preciso, na poesia dos seus heterónimos — o estabelecimento do seu legado literário é necessariamente mais discreto. Caeiro, por exemplo, considera o seu lugar na tradição literária tão sarcasticamente — e, portanto, tão estrategicamente — como poderíamos esperar, em “A espantosa realidade das coisas”. Os críticos locais parecem relutantes relativamente à sua poesia, como nos diz Caeiro:

Uma vez chamaram-me poeta materialista⁴⁵,
E eu admirei-me, porque não julgava
Que se me pudesse chamar qualquer coisa.
Eu nem sequer sou poeta: vejo.
Se o que escrevo tem valor, não sou eu que o tenho:
O valor está ali, nos meus versos.
Tudo isso é absolutamente independentemente da
minha vontade⁴⁶.

O abandono da autoria convencional por parte do poeta é, paradoxalmente, autorreferencial. Embora Caeiro negue responsabilidade pelas virtudes da sua poesia, mantém-se possessivo dos “meus versos”. A afirmação na linha final

45 Deve notar-se que, num fragmento sobre Khayyám, Soares liga o poeta persa ao *materialismo*, ainda que uma variedade “não vulgar” do mesmo (*Rubáiyát FP*, p. 79).

46 *Poemas AC*, p. 83.

de que os poemas foram gerados independentemente, aparentemente contra a vontade do poeta, deve ser lida à luz da confissão tímida do poeta cinco linhas antes: admira o epíteto que lhe é dado pelos pares, por muito pejorativo que seja. Como que a piscar o olho, o poeta conclui com uma abnegação que é prosaica, demasiado longa, para sublinhar o seu controlo sobre a sua criação, para revelar a profundidade do seu artifício. Mesmo rejeitando o título de poeta, Caeiro gesticula sutilmente na direção da sua assinatura poética. A forte cesura na quarta linha leva o leitor primeiro a passar apressadamente pela confissão humilde, se apofática, de Caeiro de que nem sequer é um poeta e depois a demorar-se com o triunfante verbo na primeira pessoa, *vejo*, que quando usado intransitivamente, como é o caso, só aumenta o sentido de possibilidade do poeta.

O método básico de construir um legado literário em Khayyám e Caeiro é fixo: o poeta desinveste-se da situação do poema e da composição do poema. Isto requer um certo nível de abnegação, mas em última instância afirma a singularidade da voz do poeta — a sua capacidade de isolar e transmitir beleza. Uma estratégia semelhante é usada no texto de FitzGerald, no qual a indiferença ergue um monumento literário, pois o *Rubáiyát* de FitzGerald, escreve Gray, “*expends most of its energy trying to avoid notice and to accomplish nothing*”⁴⁷. A indiferença de Khayyám é, de novo, uma estratégia defensiva — uma que torna possível aquilo a que Clive Wilmer chamou de “*the simple sufficiency*”⁴⁸ da visão de Khayyám, bem como da sua durabilidade.

*A Book of verses underneath the Bough,
A Jug of Wine, a loaf of Bread — and Thou
Beside me singing in the Wilderness —
Oh, wilderness were Paradise enow!*⁴⁹.

47 Gray, p. 93.

48 *Popularity and Neglect*, p. 48.

49 *Rubáiyát OK*, p. 69.

O poeta, ao simplesmente registrar aquilo que vê ou “recebe”, certifica-se de que o poema continuará disponível. E o “registro” do poeta é, de certa forma, um contraponto às leis desenraizadoras da Existência (como documentadas pelo “*Moving Finger*”). O *Book of Verses* de Khayyám — e podemos assumir com segurança que é o seu *Rubáiyát*; a imagem do poeta deleitando-se na canção da sua musa é icônica e familiar — é o único texto descrito no poema além do “registro” ameaçador do Registador de quem viverá e morrerá. A selva que visualiza está entre as imagens mais exuberantes geradas em um poema escrito, em que as duplas ameaças de dissecação e eliminação se impõem — a localização que Khayyám encontra “*along the strip of Herbage strown/ That just divides the desert from the sown/ Where name of Slave and Sultán is forgot*”⁵⁰. A reclusão do poeta, o seu compromisso fraco com a promoção do seu trabalho, a sua ligação vaga à atmosfera em que escreve a sua poesia — estas são demonstrações engenhosas de indiferença, criadas para superar a frieza mais fatal do Destino, ao libertar o poeta para contemplar friamente, gerir as suas expectativas e experienciar na totalidade o pouco “*left to him*”, usando a linguagem de Pessoa. Os poemas de Caeiro, como vimos, surgem em um ambiente semelhante de fatalismo e contemplação privada. A sua poesia — aquilo a que Caeiro chama, no “Guardador de rebanhos”, “a prosa dos meus versos” — não impõe métrica nem consciência nas imagens que contém. O poeta escreve: “Compreendo a Natureza por fora/ E não a compreendo por dentro/ Porque a Natureza não tem dentro”⁵¹. É o desejo subjacente de viver exclusivamente em um mundo externo (“Omar [...] vive num só mundo, que é externo”) e de produzir arte sem a contaminação do apego pessoal que une dois poetas que alegadamente cantaram como

50 *Ibidem*, p. 129.

51 “Guardador”, XXVIII.

que separados por muitos séculos. Na visão dos nossos dois poetas, essas características certificam-se de que a sua poesia será cantada nos séculos vindouros⁵².

⁵² *Rubáiyát FP*, p. 7.

Sobre os autores

ADAM MAHLER (EUA, 1995)

Tradutor em Nova Iorque e licenciado em literatura inglesa e portuguesa pela Yale University. Foi bolsista do Programa Fulbright e da Fundação Gulbenkian. As suas traduções de Camilo Pessanha serão publicadas pela Tagus Press (UMass-Dartmouth), com prefácio de K. David Jackson.

ALEX NEIVA (BRASIL, 1987)

Doutorando em letras junto ao programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e mestre em literatura portuguesa pela mesma instituição, com a dissertação *A exaltação do gênio: um estudo sobre a construção do ethos em Fernando Pessoa* (Fapesp, 2015). É autor de artigos sobre Fernando Pessoa e José Saramago. Foi membro do grupo de pesquisas Estudos Pessoaanos e atualmente integra o grupo de pesquisas Colonialismo e Pós-Colonialismo em Português.

CAIO GAGLIARDI (BRASIL, 1974)

Professor da Universidade de São Paulo na área de literatura