



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
MESTRADO EM LITERATURA**

**A FIGURAÇÃO HISTÓRICA E LITERÁRIA DE FERNANDO PESSOA NA PROSA
CONTEMPORÂNEA DE MÁRIO CLÁUDIO E DE ANTONIO TABUCCHI**

NATÁLIA ROCHA MARQUES

BRASÍLIA/DF

2017



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
MESTRADO EM LITERATURA**

**A FIGURAÇÃO HISTÓRICA E LITERÁRIA DE FERNANDO PESSOA NA PROSA
CONTEMPORÂNEA DE MÁRIO CLÁUDIO E DE ANTONIO TABUCCHI**

NATÁLIA ROCHA MARQUES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientação: Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo.

BRASÍLIA/DF

2017

Natália Rocha Marques

**A FIGURAÇÃO HISTÓRICA E LITERÁRIA DE FERNANDO PESSOA NA PROSA
CONTEMPORÂNEA DE MÁRIO CLÁUDIO E DE ANTONIO TABUCCHI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo

TEL/IL/UnB

Presidente

Prof. Dr. Alexandre Simões Pilati

TEL/IL/UnB

Membro

Prof. Dr. Rogério Max Canedo Silva

FL/UFG

Membro externo

Prof^ª. Dr^ª. Ana Claudia da Silva

TEL/IL/UnB

Suplente

A todas as viagens que me trouxeram até aqui.

À minha família, que viajou junto comigo.

AGRADECIMENTOS

Ao “correr o sagrado risco do acaso”, tenho encontrado sempre pessoas e experiências que me fazem mais forte, mais corajosa, mais persistente, mais feliz. Neste trabalho – como em tudo que vem para nos melhorar na vida –, encontrei desafios, os quais só foram vencidos pela presença indispensável da memória, da alma e do tempo desses que me privilegiam em suas vidas.

Pela lembrança tão viva e por tanta saudade, agradeço ao Bóris. Pela alegria dos meus dias e pela renovação da minha história, agradeço à Filó e ao Tobias.

Pela parceria mais autêntica que já encontrei, pelo respeito e pelo amor desde sempre e por todo o nosso entendimento, agradeço à Rachel.

Pelo apoio, pela educação, pelas concessões, pelos aprendizados, mas principalmente pelo amor em tudo isso e por uma vida tão cheia de felicidade, agradeço aos meus pais, Jero e Lola.

Pela vida que amo viver, por tudo o que me sustenta e, neste momento, especialmente por ter feito este trabalho realizar-se dentro de mim, antes que eu pudesse realizá-lo para o mundo, agradeço à Thaes. E a toda a nossa família!

Pela certeza de que tenho em quem confiar e com quem compartilhar a vida em seus dias mais diversos, agradeço a todos os amigos.

Bob, Rê, Mateuzeus, Thiga e ML's: Obrigada!

Pela disposição, pela orientação, pelo apoio solícito e pela experiência, agradeço ao professor Edvaldo Bergamo, mais uma vez. E a todos os professores que me ajudaram neste caminho, assim como eu busco ajudar aqueles que comigo procuram aprender pelos enredos da Educação.

Eu sou uma antologia.

Fernando Pessoa

RESUMO

Boa noite, senhor Soares (2008), do escritor português Mário Cláudio (1941), *Requiem: uma alucinação* (1992) e *Os três últimos dias de Fernando Pessoa: um delírio* (1994), do autor italiano Antonio Tabucchi (1943-2012), focalizam a vida e a obra de Fernando Pessoa (1888-1935). Sendo assim, o presente estudo realiza uma análise teórica e crítica das referidas obras, procurando examinar a figuração de um dos maiores poetas da língua portuguesa no século XX como a personagem central de tais narrativas de extração histórica, considerando a multiplicidade de entes fictícios que o mencionado poeta moderno criou para a composição dos heterônimos que o cercam e o definem. Por intermédio da apreciação das formas narrativas que constituem os trabalhos de Tabucchi e de Cláudio, este trabalho objetiva apreender a instigante personagem em questão, na sua estreita correlação com o legado cultural português e europeu, ou seja, como um patrimônio literário que articula artisticamente tradição e modernidade, com desdobramentos consideráveis na contemporaneidade.

Palavras-chave: Fernando Pessoa; personagem; romance e novela; Mário Cláudio; Antonio Tabucchi; tradição e modernidade.

ABSTRACT

Boa noite, senhor Soares (2008), by the Portuguese writer Mário Cláudio (1941), *Requiem: uma alucinação* (1992) and *Os três últimos dias de Fernando Pessoa: um delírio* (1994), by Italian author Antonio Tabucchi (1943-2012), focus on the life and work of Fernando Pessoa (1888-1935). Therefore, the present study materializes a theoretical and critical analysis of these works, trying to analyze the figuration of one of the greatest poets of the Portuguese language in the twentieth century as the central character of such historical extraction narratives, considering the multiplicity of fictitious entities that the mentioned modern poet created for the composition of heteronyms that surround and define him. Through the appreciation of the narrative forms that constitute the works of Tabucchi and Cláudio, this work intent to apprehend the intriguing character in question, in its close correlation with the Portuguese and European cultural legacy, in other words, as a literary heritage that artistically articulates tradition and modernity, with considerable consequences in contemporaneity.

Keywords: Fernando Pessoa; character; novel and novella; Mário Cláudio; Antonio Tabucchi; tradition and modernity.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	FORMA LITERÁRIA E PERSONAGEM DE FICÇÃO	14
2.1	O gênero narrativo	14
2.1.1	O romance.....	16
2.1.2	A novela.....	23
2.1.3	O romance e a novela	31
2.2	O romance moderno.....	38
2.3	A personagem na prosa de ficção moderna	43
3	A MULTIPLICIDADE POÉTICA DE FERNANDO PESSOA	49
3.1	O mestre	62
3.2	Os discípulos.....	65
3.3	Bernardo Soares	70
4	UM FERNANDO PESSOA, DE MÁRIO CLÁUDIO	79
4.1	<i>Boa noite, senhor Soares</i>	80
5	UM FERNANDO PESSOA, DE ANTONIO TABUCCHI.....	104
5.1	<i>Requiem: uma alucinação</i>	106
5.2	<i>Os três últimos dias de Fernando Pessoa: um delírio</i>	119
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	134

1 INTRODUÇÃO

*Eu sou uma antologia.
Escrevo tão diversamente
Que, pouca ou muita a valia
Dos poemas, ninguém diria
Que o poeta é um somente.*

Fernando Pessoa

Fernando Pessoa nasceu em Lisboa, em 1888, e faleceu na mesma cidade, fonte de sua inspiração e espaço destacado em sua obra, em 1935. Participante da revista *Orpheu* – iniciada em 1915 e com apenas dois volumes publicados – foi um dos grandes nomes do Modernismo em Portugal, sendo responsável pela criação e pela ampliação de projetos vanguardistas ao longo de sua vida. Mas seu falecimento não determinou o fim de sua influência, pois não apenas por seu papel histórico e por sua experiência estética modernista ficou conhecido Pessoa, mas principalmente por ser ele um criador e, acima de tudo, um artista cuja escrita não se sobrepõe à sua figura ou fica aquém dela, demonstrando a complementaridade entre a vida – em sua multiplicidade de manifestações – e a obra – igualmente múltipla – do autor.

A capacidade de multiplicar-se, sem perder a qualidade, tem feito Fernando Pessoa ser estudado e referido ao longo dos últimos cem anos. A conexão que estabeleceu com seu público não está atrelada somente às palavras – embora estas sejam, por si só, suficientes para o reconhecimento do escritor –, mas à sua vida, à sua personalidade e à sua pluralidade. Nesse sentido, as relações de heteronímia desenvolvidas por Pessoa demonstram-se pela parte reconhecível do que representa a figuração pessoana, por meio da qual a multiplicidade característica do autor ganha contornos diversos.

Sendo assim, necessita-se destacar que Pessoa foi capaz de desenvolver, com maestria, múltiplas técnicas, múltiplos conteúdos, múltiplas biografias, múltiplas personalidades, múltiplas leituras em suas obras; tudo isso sem conduzir tais multiplicidades a uma mistura acidental ou a uma separação reducionista. Ou seja, a leitura de um heterônimo pessoano – e de sua produção – em uma associação superficial e sistemática com a figura de Fernando Pessoa – como se não houvesse naquele uma personalidade única se manifestando e, junto a ela, uma literatura própria – representaria uma subtração de parte de sua fortuna artística. Por outro lado, ignorar os vínculos dos heterônimos com seu criador e com a rede de relações que Pessoa construiu entre todas as personalidades heteronímicas também seria um empobrecimento da

leitura de sua obra e da sua figuração. A condução de uma análise do espólio pessoano – ou de uma referência a ele em novas produções –, seja pela assinatura do ortônimo, seja pela assinatura de seus heterônimos, deve, portanto, respeitar a consonância entre essas relações intrínsecas.

Percebe-se, diante da pluralidade de heterônimos que compõe o campo literário pessoano, que a própria figura de Fernando Pessoa não pode ser compreendida de modo isolado. Ainda que sejam singulares, Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, Bernardo Soares apresentam resquícios de seu criador; não por uma incapacidade deste de formar heterônimos autossuficientes esteticamente ou completos em biografias e particularidades, mas por ser por meio do escritor Pessoa que todos se desenvolveram e apareceram para o mundo, literariamente. Dessa forma, também o autor apresenta o seu mundo às personalidades criadas e, junto a elas, passa a viver como parte de uma ficção baseada em sua vida. Pessoa está em todos. E, em Pessoa, todos estão. Ao menos tem sido essa a leitura feita, ao longo dos últimos anos, por muitos críticos, pensadores, escritores e leitores que se debruçaram sobre o universo do autor português.

Essencialmente, todos os heterônimos têm seus perfis construídos pelas relações imaginárias desenvolvidas por Pessoa. E a vida do escritor também é invadida pelas personalidades que criou – tanto de modo particular quanto em sua escrita, a qual sofreu influências diretas ou indiretas de seus heterônimos. Assim, Álvaro de Campos triunfou sobre a paixão por Ophélia Queiroz e Alberto Caeiro foi mestre de todos, inclusive de seu criador. No caso de Bernardo Soares, por compartilhar, no título de semi-heterônimo, mais vínculos íntimos com Pessoa, tais influências apresentam-se ainda mais perceptíveis – sem que se entenda por “perceptíveis” uma relação que evidencia diferenças composicionais claras, mas, sim, uma aproximação que demonstra a conexão entre Soares e Pessoa e, dessa forma, evidencia que um está no outro constantemente e perceptivelmente, em uma interdependência estética que se faz perceber – portanto, *perceptível* –, mas não claramente divisível. Por esse motivo, também as influências históricas e culturais que envolvem o escritor português são comumente lembradas em representações ficcionais que dialogam com o perfil de Pessoa, em uma releitura que envolve tanto a herança literária quanto a história e a identidade de Portugal.

Não causa estranhamento, portanto, que Mário Cláudio, em *Boa noite, senhor Soares* (2008), e Antonio Tabucchi, em *Requiem: uma alucinação* (1992) e em *Os três últimos dias de Fernando Pessoa: um delírio* (1994), ao retomarem e reinventarem a figura pessoana, não tenham se restringido ao autor ortônimo ou à sua composição explicitamente literária. Seria possível, de fato, Fernando Pessoa – como personagem – desvencilhar-se de seus heterônimos?

Seria reconhecível a figura pessoana sem as referências heteronímicas? Seria Fernando Pessoa, se ele não fosse também Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Alberto Caeiro, Bernardo Soares – entre tantos outros –, de modo vinculado e intrínseco? Seria Fernando Pessoa, se não fosse também a sua biografia e a sua relação com a história portuguesa?

Em uma retomada histórica, cultural e literária que envolve Pessoa – e consequentemente Portugal –, Cláudio e Tabucchi parecem seguir uma tendência narrativa de seu tempo: a visitação ao passado. Trazendo Pessoa às produções da prosa contemporânea, ambos compõem suas narrativas, compartilhando proximidades e distanciamentos em uma representação do poeta modernista que homenageia a sua multiplicidade dentro da singularidade. Por isso, a personagem de Pessoa é aqui foco de estudo nas prosas de Cláudio e Tabucchi, as quais resguardam particularidades – que aqui também são analisadas – quanto à construção de seu gênero, à temática, à abordagem dos elementos narrativos e, principalmente, à referência à vida e à obra do escritor do início do século XX em sua figuração ficcional.

Entende-se que a verossimilhança em Fernando Pessoa como personagem aparentemente não se concretiza para o mundo sem o aparato composicional e biográfico por trás de suas relações heteronímicas. Dessa maneira, se a riqueza da obra de Fernando Pessoa não está apenas na heteronímia, sem esta, o escritor seria outro e o resultado de sua escrita também. Cláudio e Tabucchi dão a ver tal fato em suas composições, destacando Pessoa em meio ao seu “eu” mais completo – ou o único reconhecível – o “eu” permeado por seus heterônimos, ou os heterônimos permeados por seu “eu”; conjunto que se faz sentir como “eus” relacionados intrinsecamente. Este Pessoa múltiplo em sua vida e em sua obra é, portanto, foco da presente análise crítica por sua figuração nas produções de Cláudio e Tabucchi, objetivando-se reconhecer, nas três composições selecionadas, os métodos de referenciação ao escritor da Geração de *Orpheu* e a formação das personagens em consonância com sua pluralidade vital e ficcional que resguardam a identidade histórica portuguesa.

Para efetivar esse caminho de estudo, no segundo capítulo desta dissertação – *Forma Literária e Personagem de Ficção* –, busca-se realizar um panorama composicional acerca das tendências da prosa de ficção – essencialmente nas estruturas do romance e da novela – e de sua abordagem quanto à construção da personagem ficcional, relacionando-se tal revisão crítica a um método de observação e entendimento da composição de Pessoa como personagem nas produções de Cláudio e Tabucchi. Destaca-se também a construção dessa figuração de Fernando Pessoa na abordagem do romance histórico, presente nas obras *Boa noite, senhor*

Soares, Requiem e Os três últimos dias de Fernando Pessoa, de modo a se considerar o legado pessoano na contemporaneidade.

No terceiro capítulo – *A Multiplicidade Poética de Fernando Pessoa* –, realiza-se uma revisão do contexto histórico de vivência e de produção de Fernando Pessoa, visto que tal conjuntura é revisitada, referenciada e recriada por Cláudio e Tabucchi. Permeados pelas influências biográficas, literárias e culturais que cercam e compõem Fernando Pessoa, os livros *Boa noite, senhor Soares, Requiem e Os três últimos dias de Fernando Pessoa* constroem uma figuração pessoana que está particularmente destacada na construção de suas personagens. Por isso, neste capítulo do trabalho, formula-se também um estudo crítico acerca da produção artística de Pessoa, envolvendo principalmente o perfil e as relações estabelecidas entre o escritor e suas criações heteronímicas, visto que o entendimento dessa conexão é essencial à análise da figuração do escritor modernista – baseada na sua vida e na sua obra – nos textos contemporâneos destacados.

Nos dois capítulos seguintes, realiza-se, então, a análise da figuração pessoana nas narrativas de Cláudio e Tabucchi, os quais, como se destacou, consideram a relação intrínseca entre a produção e a vida de Pessoa. No quarto capítulo – *Um Fernando Pessoa, de Mário Cláudio* –, foca-se a contextualização da produção de Cláudio, em *Boa noite, senhor Soares*, e o vínculo histórico que este escritor estabeleceu com Pessoa como artefato cultural, o qual é representado, de modo mais evidente, na personagem do senhor Soares – que resguarda uma referência ao semi-heterônimo pessoano Bernardo Soares –, mas também em referências implícitas à construção de um “eu” que se vincula a outros heterônimos e à biografia do ortônimo. Já no quinto capítulo – *Um Fernando Pessoa, de Antonio Tabucchi* –, a produção de Tabucchi é referenciada por meio dos dois livros estudados – *Requiem e Os três últimos dias de Fernando Pessoa* –, os quais, cada um à sua maneira, demonstram a adesão de Antonio Tabucchi à representação do legado de Fernando Pessoa, também retomando este escritor tanto em sua literatura quanto em sua história. Segue-se a este momento a conclusão do trabalho, que suscita a revisão das características analisadas quanto à figuração pessoana nas produções de Cláudio e Tabucchi, comparando-as e finalizando o estudo aqui realizado.

Portanto, procura-se, nesta análise crítica, sondar os métodos utilizados por Cláudio e Tabucchi na formulação de personagens que fazem referência a um perfil de Fernando Pessoa que considera sua biografia e sua produção em entrelaçamentos múltiplos. Tanto em *Boa noite, senhor Soares*, de Mário Cláudio, quanto em *Requiem e Os três últimos dias de Fernando Pessoa*, de Antonio Tabucchi, busca-se perceber como a pluralidade pessoana – construída em torno de um “eu” que representa uma confluência entre mundo empírico e construção ficcional

em torno de muitas personalidades que habitam um mesmo escritor – é reverenciada e mantida pelas personagens que se inserem nas narrativas contemporâneas de retomada do passado, as quais são capazes de sustentar a memória de Pessoa como herança viva em suas literaturas.

2 FORMA LITERÁRIA E PERSONAGEM DE FICÇÃO

*Sou uma figura de romance por escrever,
passando aérea, e desfeita sem ter sido, entre
os sonhos de quem me não soube completar.*

Fernando Pessoa

Neste capítulo, busca-se analisar a construção histórica e a estrutura das formas narrativas que envolvem as obras de Mário Cláudio e de Antonio Tabucchi aqui estudadas, a fim de as contextualizar teoricamente quanto à sua composição e, desse modo, indicar como a personagem ficcional – associada a Fernando Pessoa – é apresentada nesses textos.

2.1 O gênero narrativo

As obras estudadas de Mário Cláudio – *Boa noite, senhor Soares* (2008) – e de Antonio Tabucchi – *Requiem: uma alucinação* (1992) e *Os últimos três dias de Fernando Pessoa: Um delírio* (1994) – apresentam estruturas textuais que se distinguem em sua composição narrativa.

O *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa (assinado por seu semi-heterônimo Bernardo Soares, entre outros), foi escrito em fragmentos prosaicos – marcados por variações em sua seleção e em sua ordenação nas diferentes edições que recebeu após a morte de Pessoa, pois este não finalizou a composição da obra, delegando involuntariamente, portanto, a organização do *Livro* aos seus estudiosos. Tal obra tematiza, principalmente, o cotidiano do semi-heterônimo Bernardo Soares – atribuído por Fernando Pessoa como um responsável (entre outros) pela escrita do *Livro* –, explorando a vivência do ajudante de guarda-livros em Lisboa e evidenciando suas autorreflexões, as quais se associam à amplitude existencial, linguística, espacial e temporal desse semi-heterônimo. Tal produção de Fernando Pessoa serviu como inspiração a Mário Cláudio, em *Boa noite, senhor Soares*. Cláudio optou, a seu modo e estilo, por fazer referência à figura pessoana centrada em Bernardo Soares, sem necessariamente condensar a sua técnica à do semi-heterônimo. Assim, na obra de Cláudio, apesar das referências a Bernardo Soares, prevalecem estruturas mais tradicionais em relação à prosa pessoana do *Livro*.

Também assim o fez Tabucchi, pois, aludindo a Pessoa e a alguns de seus tão diversos heterônimos – muitos relacionados à produção poética –, Antonio Tabucchi manifestou a sua preferência literária estrutural, optando pela prosa narrativa tanto em *Requiem* quanto em *Os*

últimos três dias de Fernando Pessoa. Ainda assim, apesar da aparente simplicidade estrutural dos três livros estudados – ao menos em comparação com prosas como a do *Livro do Desassossego* –, as produções de Cláudio e Tabucchi determinam discussões composicionais. Entre os estudiosos das obras destacadas aqui, há classificações que ora fazem referência às produções como novelas, ora as determinam como romances.

Ou seja, preliminarmente, o leitor pode ter mais facilidade em identificar semelhanças entre as formas do romance e da novela em Cláudio e Tabucchi do que o teria para definir o gênero literário para uma composição tão diversa quanto a do *Livro do Desassossego* – tendo este sido referido tanto nas produções de Tabucchi quanto na de Cláudio. Mas isso não torna a tarefa de determinação de gênero tão simples nas composições destes dois autores; e é preciso ter cautela nesse processo de definição, já que esse caráter ajuda também a entender o processo de construção e relação entre todas as obras estudadas quanto à sua criação – ou recriação – da personagem Pessoa.

Em primeiro, a obra *Boa noite, senhor Soares*, de Mário Cláudio, passa-se em Lisboa – em consonância com o *Livro*, de Pessoa, obra à qual Cláudio faz maior referência, em comparação a Tabucchi. Predomina o espaço do escritório em que trabalhava Bernardo Soares e como este era visto por António – narrador de *Boa noite, senhor Soares*. A história de António é o fio condutor do tempo na narrativa, em uma passagem cronológica – de acordo com a memória do narrador – pelo contato que este teve com o senhor Soares. Já *Requiem*, de Tabucchi, tem sua estrutura marcada pela cronologia de um dia na vida do narrador, que viaja em diferentes ambientes de Lisboa e de seus arredores, experienciando também momentos de *flashback* permeados por eventos sobrenaturais ou oníricos. Já o segundo livro de Tabucchi analisado aqui apresenta um enredo que se passa nos três dias derradeiros do protagonista Fernando Pessoa, o qual entra em contato com diferentes personalidades – seus heterônimos – em um espaço reduzido a um quarto de hospital.

Percebe-se, nesse resumo acerca das obras estudadas, que os pontos de relação entre elas – marcadamente na referência à vida e à obra de Pessoa – não as limitam a uma única forma composicional. Os vínculos ou as disparidades que se estabelecem, nesse aspecto estrutural do gênero a que pertencem, como mencionado, pormenorizam o ponto de partida para o entendimento das relações entre a produção de Pessoa, Cláudio e Tabucchi, influenciando o modo como Pessoa se configura em cada uma, o que demonstra a complexidade que as publicações de Cláudio e Tabucchi estabelecem em suas mútuas referências à figuração pessoana e ampliam o estudo aqui realizado.

Nesse sentido, para que se entendam melhor as composições dos três livros estudados de modo focal e para que se delimitem os pormenores estéticos que conduzem a análise da manifestação de Pessoa em tais obras, faz-se uma apreciação crítica da estrutura desses escritos e de suas possíveis conceituações em relação ao gênero literário a que pertencem. Desse modo, tomam-se como referência as formas mais próximas das composições de Cláudio e Tabucchi evidenciadas: o romance e a novela. Tais formas são historicamente confundidas e, por sua complexidade, frequentemente comparadas, de modo que suas diferenças não configuram um consenso, tornando o processo de entendimento das composições aqui analisadas parte desse estudo em construção.

2.1.1 O romance

Tomando-se como ponto de partida a teoria do romance e as discussões suscitadas sobre a origem e as características que formulam o gênero romanesco, faz-se uma análise dos estudos de Georg Lukács (2011), em *O romance histórico*, de Ian Watt (1990), em “O realismo e forma romance” e de Mikhail Bakhtin (1990), em “Epos e Romance”, os quais não apresentam uma determinação consensual sobre a fundação e as propriedades do romance, mas estabelecem a possibilidade de identificação de pontos de aproximação e distanciamento entre as suas leituras. Essa comparação permite uma formulação necessária ao presente estudo, visto que leva ao entendimento das circunstâncias que influenciam as obras de Mário Cláudio e Antonio Tabucchi, muitas vezes permeadas por indefinições em relação ao seu gênero textual.

Destacam-se ainda, em específico, as propriedades do romance histórico, já que é na relação com o passado – representado por Pessoa e sua produção – que se origina a inspiração de Cláudio e Tabucchi. Ou seja, no romance histórico, observam-se as características inerentes ao passado em sua relação com o presente – este evidenciado por Watt (1990), Bakhtin (1990) e Lukács (2011) como o foco do romance. Por essa razão, retoma-se a leitura do passado que origina o romance em sua generalidade para a formulação de um romance que se volta ao passado, relacionando-o processualmente – o romance histórico – e, posteriormente, aqui se fará uma relação desse gênero com as obras analisadas.

Em “Epos e Romance”, Bakhtin (1990) defende que o romance teria como influência formativa os gêneros baixos da Antiguidade, baseados nas postulações aristotélicas:

A idealização do passado nos gêneros elevados tem um caráter oficial. Todas as manifestações exteriores da força e da verdade dominantes (de tudo que está concluído), organizam-se dentro da categoria axiológica e temporal do passado, em

uma representação distanciada, longínqua (desde o gesto e o vestuário até o estudo, tudo é símbolo do poder). Já o romance está ligado aos elementos eternamente vivos da palavra e do pensamento não oficiais (a forma festiva, o discurso familiar, a profanação).

[...]

A vida atual, o presente “vulgar”, instável e transitório, esta “vida sem começo e sem fim” era objeto da representação somente dos gêneros inferiores. Mas, antes de mais nada, ela era o principal objeto de representação daquela região mais vasta e rica da criação cômica popular”. [...] É justamente aqui – no cômico popular – que é necessário procurar as autênticas raízes folclóricas da palavra romanesca. O presente, a atualidade enquanto tal, o “eu próprio”, os “meus contemporâneos” e o “meu tempo” foram originalmente o objeto de um riso ambivalente, objetos simultâneos de alegria e de destruição. E é aqui precisamente que se forma uma nova atitude radical em relação à língua e à palavra. (BAKHTIN, 1990, p. 409).

Assim, Bakhtin (1990) propõe que a influência literária geradora do romance seriam os gêneros baixos, principalmente, por sua aproximação do presente em suas manifestações no cômico popular. Isto é, segundo Bakhtin (1990), o romance é uma continuidade dos gêneros baixos – cômicos (satíricos) – em sua forma. Porém essa postulação não é unânime entre os teóricos. Lukács (2011) defende que a origem do romance estaria na epopeia, considerada um gênero elevado – o que o teórico postulou já em seu texto *A teoria do romance* (LUKÁCS, 2000), publicado entre 1914 e 1915. Quanto a essa divergência de posicionamentos, Bakhtin (1990) ressalta um passado distante como foco da epopeia, não havendo uma conexão entre o passado acabado e o presente/futuro incerto, que está em construção, este que, como mencionado, seria o foco do romance. Bakhtin (1990) ainda destaca outro afastamento: na epopeia, a autoria é comumente incerta e o autor está distante do objeto de sua obra, enquanto a autoria romanesca é evidente, apresentando-se um escritor que aborda o seu tempo presente. Em resumo, como consequência:

O romance se formou precisamente no processo de destruição da distância épica, no processo da familiarização cômica do mundo e do homem, no abaixamento do objeto da representação artística ao nível de uma realidade atual, inacabada e diluída. Desde o início o romance foi construído não na imagem distante do passado absoluto, mas na zona do contato direto com esta atualidade inacabada. Sua base repousava na experiência pessoal e na livre invenção criadora. A nova e sóbria imagem da arte romanesca em prosa e a nova concepção crítica científica, fundamentada na experiência pessoal, se formaram lado a lado e simultaneamente. O romance, deste modo, desde o princípio foi feito de uma massa diferente daquela dos gêneros acabados. Ele é de uma natureza diferente. Com ele e nele, em certa medida, se originou o futuro de toda literatura. Por isso, uma vez nascido, ele não pode ser simplesmente um gênero ao lado dos outros gêneros e tampouco pode estabelecer relações mútuas com eles, no sentido de uma coexistência pacífica e harmoniosa. Diante do romance todos os gêneros começam a ressoar de maneira diferente. Tem início um longo conflito pela romancização dos outros gêneros, pelo engajamento deles na zona de contato com a atualidade inacabada. O curso deste conflito será complexo e sinuoso. (BAKHTIN, 1990, p. 427).

Nesse sentido, Bakhtin (1990) não destaca apenas a origem do romance nos gêneros baixos, mas a influência que o gênero romanescos passa a exercer sobre os outros e as transformações que se estendem por esse alcance, num prosaísmo próprio de uma atualidade que não está acabada, o presente, e é cada vez mais exigida na arte. A novela, como se discutirá adiante, relaciona-se ao romance em uma associação constante, na qual os limites entre tais gêneros não ficam evidentes para muitos críticos, o que corrobora o pensamento de Bakhtin (1990) a respeito do romance como fonte de comparação e transformação dos demais gêneros prosaicos.

Quanto à diferenciação entre os gêneros clássicos em relação ao romance, Ian Watt (1990), em “O realismo e forma romance”, no estudo *A Ascensão do Romance – Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*, ressalta – assim como no trecho de Bakhtin (1990) acima – a distinção entre uma tradição coletiva (própria da épica) e a experiência individual (característica do romance). Segundo o teórico, o romance se apropria da particularidade realista, distanciando-se dos gêneros clássicos generalizantes/coletivos:

Parece que todas as características técnicas do romance descritas acima contribuem para a consecução de um objetivo que o romancista compartilha com o filósofo: a elaboração do que pretende ser um relato autêntico das verdadeiras experiências individuais. Tal objetivo envolvia muitas outras rupturas com as tradições da ficção, além das já mencionadas. A mais importante talvez - a adaptação do estilo da prosa a fim de dar uma impressão de absoluta autenticidade - também se relaciona intimamente com uma das ênfases metodológicas distintivas do realismo filosófico. (WATT, 1990, p. 27).

Assim, Watt (1990) aponta, por meio de uma aproximação com a Filosofia, algumas diferenciações entre o romance e as tradições que o precedem, a se destacar: o foco na singularidade de personagens específicas em circunstâncias específicas dado pelo romance (WATT, 1990) e relacionado à generalidade clássica em oposição à particularidade da experiência individual do romance (WATT, 1990); o ambiente doméstico particular como espaço característico do gênero romanescos em oposição ao espaço público clássico (WATT, 1990); a categoria temporal, que abre espaço ao tempo psicológico no romance, dando segundo plano frequentemente ao tempo cronológico (WATT, 1990); a linguagem familiar, de foro íntimo, como foco do romance, em oposição ao tom erudito da epopeia; e a descrição de ambientes e cenários, assim como da ação, em conformidade com a experiência do presente (a função da linguagem dominante seria a referencial) do romance, que ganha espaço sobre a função poética clássica (WATT, 1990). Destaca-se que esta última diferença seria aquela referida na citação acima como a que “também se relaciona intimamente com uma das ênfases metodológicas distintivas do realismo filosófico” (WATT, 1990).

Essas são algumas das proposições de Watt (1990) acerca das principais características formadoras do romance, que têm como base a comparação com os gêneros clássicos que o precedem, tal qual o fez Bakhtin (1990). Nesse sentido, ambos os teóricos se encontram por atribuírem ao romance, comum ao mundo burguês, um distanciamento da epopeia, o que Bakhtin (1990) faz por meio da aproximação do romance com os gêneros baixos aristotélicos, em sua abordagem do presente e da esfera individual, enquanto Ian Watt (1990) o faz pela comparação de diversas características narrativas – mencionadas acima e aproximadas também de Bakhtin (1990).

Lukács (2011), por sua vez, assume que o romance seria uma continuação da epopeia, ou melhor, que as origens romanescas estariam no gênero clássico épico. Assim, a teoria lukacsiana, apoiada nas postulações de Marx, entende que o surgimento de uma nova ordem social, a partir da luta de classes, evidencia uma inovação na forma literária, que busca a aproximação com o tempo presente, sem a desvinculação do passado, em uma leitura ontológica do materialismo histórico-dialético, sobre a qual se debruça principalmente a teoria do romance histórico, a qual incidirá sobre as obras de Cláudio e Tabucchi em suas referências a Pessoa.

Acerca das mencionadas diferenças entre a teoria de Bakhtin (1990) e a de Lukács (2011), a fim de se dar seguimento ao que formula o gênero romance histórico, consideram-se as ponderações de Arlenice Almeida da Silva (1998), em *O Épico Moderno – O Romance Histórico de Geörgy Lukács*, especificamente quando a autora trata de “O gênero romance histórico”, em que aponta algumas referências à teoria lukacsiana e à bakhtiniana acerca do romance em sua formação e, especificamente, do romance histórico em sua manifestação/prática:

Assim é possível perceber agora, no detalhe, o que há de aproximação e de afastamento entre a teoria lukácsiana do romance e as análises de Mikhail Bakhtin sobre o tema. Em um estudo de 1941, intitulado *A narrativa épica e o romance*, o tema é retomado pelo último autor, para marcar a absoluta novidade do gênero romance e seu distanciamento do cânone épico. Por ser um gênero ainda inacabado que introduz uma problemática semântica específica, o romance não tem um cânone; ele não participa de nenhuma forma de interação e harmonia dos gêneros, como propõe Lukács, seguindo a tradição das poéticas clássicas. Frente ao romance, diz Bakhtin, “a teoria literária revela sua total impotência”. Como um gênero crítico e autocrítico, o romance se afirma justamente no confronto com a narrativa épica. Por outro lado, como Lukács, Bakhtin destaca o enraizamento e a historicidade do romance, não na sua dimensão de memória, mas através do surgimento de um novo contexto que exige a produção de um conhecimento sobre o passado. “A atualidade e a sua problemática são o ponto de partida e o centro de interpretação de uma apreciação literária e ideológica do passado”. O caráter inacabado do presente, ou seja, a força de atração inevitável do futuro, suscita uma reavaliação permanente do passado que, só sob estas condições, pode ser representado pelo romance com objetividade, isto é, “uma autêntica linguagem estrangeira de um passado estrangeiro”. Bakhtin concorda assim com Lukács, que não há modernização do

passado no romance, pois "o modelo temporal do mundo modifica-se radicalmente: este se torna um mundo onde não existe a palavra primordial (a ordem perfeita) e onde a última ainda não foi dita. Para a consciência literária e ideológica, o tempo e o mundo tornam-se históricos pela primeira vez: eles se revelam como algo que vai ser, como um eterno movimento para um futuro real..." (Idem, p.419). (SILVA, 1998, p. 108).

Dessa forma, há evidentemente, nas postulações de ambos os teóricos – Bakhtin e Lukács –, uma tendência ao reconhecimento da representação do passado histórico no romance por uma influência da sua época de formação e manifestação. O presente, embora seja foco do romance, não está dissociado do passado, e a história humana passa a ser abordada como processo pelo romance, segundo a teoria lukacsiana. Portanto, Bakhtin defende um passado como algo acabado na epopeia, enquanto o presente se torna algo inacabado no romance, reconhecendo que o gênero romanesco não faz uma atualização do passado de forma inautêntica. Assim, Arlenice Almeida da Silva (1998) continua e ressalta:

Mas diferentemente de Lukács, tal peculiaridade do romance afasta-o, por definitivo, do gênero épico. Alí o passado tornava-se "absoluto" pela distância que mantinha com a atualidade. Ademais, caracteriza Bakhtin, o discurso épico era enunciado sob a forma de uma lenda nacional, idealizada, oficial, portanto inacessível à experiência individual. O romance, diferentemente, não só repousa na experiência pessoal e nos deslocamentos produzidos pela fratura entre o representado e a representação, mas constitui-se pelo processo de destruição da "distância épica". Ao deslocar, no mesmo movimento, o passado absoluto e o elemento nacional, Bakhtin segrega da experiência da modernidade a prática coletiva, essa sim essencial para Lukács. Nesse sentido, a análise de Bakhtin que parece ganhar na conceituação geral, perde na historicização, que lhe é base e fundamento. (SILVA, 1998, p.108).

Portanto, segundo Silva (1998), ainda que Bakhtin reconheça que o distanciamento do passado épico já não se encontra no romance e, dessa forma, entre em harmonia com a teoria lukacsiana, a qual reconhece no romance o processo histórico representado, Bakhtin reforça uma ausência da coletividade no romance e nega a relação deste com a epopeia, o que se contradiz com a proposição da categoria da particularidade da teoria de Lukács.

Georg Lukács (2011) defende que o romance realista, no qual se observa a categoria da particularidade seria o auge do gênero romanesco. A categoria da particularidade definida por Lukács como o singular universalizado ou o universal singularizado, ou seja, o particular seria a capacidade de uma obra artística, em sua manifestação intensiva, mediar a relação com o mundo extensivo. A criação dialética, que reconhece as categorias filosóficas em uma contradição complementar – tais quais: singular e universal, objeto e sujeito, aparência e essência –, está representada na arte autêntica do realismo romanesco, de acordo com Lukács. Portanto, ontologicamente, no materialismo histórico-dialético, Lukács aponta para o realismo romanesco como a forma autêntica de manifestação artística, defendendo que o romance que

dá a ver as contradições e se constrói a partir dessas (por meio da particularidade), assim como a sociedade o faz, é aquele capaz de uma representação artística desfetichizadora, ou seja, capaz de uma manifestação que promove uma visão histórica para além da voz dos dominantes.

Em síntese, no trecho em destaque do trabalho de Silva (1998), nota-se que Bakhtin reconhece, assim como propõe Lukács (2011) acerca do romance realista, que o gênero romanescos não se volta ao passado da mesma maneira como o faz a epopeia e, no mundo burguês que determina a manifestação do romance em seu contexto, o passado passa a ser visto a partir do presente e, assim, é constantemente determinado pelas vozes que o representam. Por isso, a narração romanesca que dá a ver as contradições é aquela que expõe as vozes contraditórias acerca do passado que fomenta o presente/futuro em um movimento processual; ou seja, na teoria lukacsiana, o romance realista é capaz de ver o passado histórico como um processo inacabado, não distante. E a diferença entre as manifestações dos gêneros literários e a sua abordagem do passado está justamente na formação social de cada momento histórico.

Segundo Lukács (2011), no mundo antigo, a epopeia levou à tragédia, enquanto o drama (associado à tragédia) levou ao romance (associado à epopeia) no mundo moderno, observando-se um processo inverso nos diferentes momentos históricos. Assim, o grande momento do drama estaria na manifestação das obras de Shakespeare, no século XVI, enquanto o grande momento do romance seria o século XIX.

Quanto ao século XIX, Georg Lukács (2011) aponta o ano de 1848, em *O romance histórico*, como um momento de ascensão artística do romance, em que se observa uma burguesia, antes dominada, tornando-se parcialmente aliada ao velho poder aristocrático contra os levantes dos trabalhadores. O romance histórico, assim, ganha uma classe trabalhadora com voz ativa, somando-se o proletariado às manifestações artísticas históricas, em contraposição a uma voz dominante a quem poderia não interessar a ideologia do progresso – a qual aponta as contradições – e, em tal voz dominante, passa a se incluir (marcadamente a partir de 1848) uma parcela da burguesia. Assim, Lukács (2011) revisa e defende como autênticas algumas manifestações romanescas que tendem à arte de viés histórico como emancipação humana – marcadamente presentes a partir de 1848, mas reconhecidamente produzidas desde o início do século, como já se perceberia na produção de Walter Scott. Sendo assim, as referências de Cláudio e Tabucchi a Pessoa podem ser entendidas como uma retomada histórica que possivelmente se filiariam a essa análise lukacsiana acerca do romance de retomada do passado, o qual se formula sob a visão de reconhecimento da cultura por meio da história e sob a percepção das diversas vozes que, por meio da arte e da vivência social, compõem a tal história.

No entanto, em “O romance histórico e a crise do realismo burguês”, Lukács (2011) aponta os obstáculos que se impõem à manifestação desse romance realista, principalmente, quando esse gênero se relaciona à visão histórica de dominantes. No Darwinismo, que influenciou a arte naturalista, identifica-se o determinismo social, com uma visão fatalista da humanidade, pensada sobre uma singularidade imediata. O naturalismo nega, portanto, as possibilidades de transformação humana – que são evidentes no materialismo histórico – e, desse modo, nega as possibilidades ao sujeito, contrapondo-se à visão ontológica da ação humana transformadora sobre o seu desenvolvimento histórico. Nesse sentido, para o materialismo histórico-dialético, o sujeito é definido pela possibilidade da consciência do gênero humano, de uma autoconsciência associada à consciência do outro, do todo. A visão fatalista da humanidade nega a função do sujeito, a ação do passado sobre o presente/futuro de forma processual. Outro desafio apontado por Lukács (2011) na composição do romance é a visão idealista de uma certa tendência literária acerca do passado, também influenciada por uma historicidade parcial. Nas palavras de Lukács (2011):

O auge literário desse período é caracterizado pelos próprios escritores que, como veremos em seguida, não têm uma relação historicamente necessária com o período clássico do romance histórico, ainda pouco distante no tempo. Sua concepção de história é, com todo seu arbítrio subjetivista, um protesto sincero contra a feiura e a mesquinhez abjeta do presente capitalista. Nesse protesto romântico, o passado é estilizado e idealizado como algo tremendamente bárbaro.

Mas, por mais problemática que seja essa corrente literária, ela se encontra a léguas de distância do romance histórico mortalmente tedioso da apologética do presente, da apologética da Realpolitik que conduziu à miserável capitulação da burguesia alemã diante da “monarquia bonapartista” dos Hohenzollern e de Bismarck.

[...]

Essa literatura ainda tem certa importância quanto ao conteúdo, mesmo que ele seja o do compromisso liberal. Mas a separação entre o presente e a história cria um romance histórico que, por ser exotismo vazio, de antiquário ou aventureiro, excitante ou místico, e por sua temática aleatória e inconsequente, degenera em simples leitura de entretenimento. (LUKÁCS, 2011, p.225).

Conforme defende Lukács (2011), a arte que tem uma representação unilateral elimina o processo que está presente na história, como se não houvesse conexão entre passado e presente, transformando o passado em curiosidade histórica, tal qual o romance histórico naturalista trata a história como pano de fundo, em um retrato fatalista da história. Portanto, somente o romance histórico realista leva à aproximação entre passado e presente/futuro de modo processual, com evidência das contradições e dos conflitos entre “alto” e “baixo”, para a formação de uma arte desfetichizadora, na leitura de Lukács (2011).

Assim embora os teóricos mencionados apresentem diferenças na busca por definir características próprias do que seria o romance histórico, é evidente que o gênero romanescos,

em sua relação com o passado de forma processual – com base principalmente nas postulações lukacsianas – demonstra uma tendência do romance histórico.

Nesse sentido, vê-se que muitos autores, desde o século XIX, vêm demonstrado interesse pela realização de obras que revisitam o passado histórico e o trazem à interpretação do presente/futuro do povo em sua identidade. O modernismo e a atmosfera inovadora do século XX evidenciaram novas leituras acerca da memória, incluindo a memória literária. Nessa perspectiva, as obras de Cláudio e Tabucchi, ao retomarem a figura pessoana, evidenciam a visibilidade artística e cultural intrínseca ao passado histórico português, aproximando-se das congruências presentes nas teorias de Bakhtin (1990), Watt (1990) e Lukács (2011), acerca do foco no tempo presente como capaz de retomar um passado autêntico. Retomando-se o pensamento de Bakhtin (1990, p. 427): “diante do romance todos os gêneros começam a ressoar de maneira diferente. Tem início um longo conflito pela romancização dos outros gêneros, pelo engajamento deles na zona de contato com a atualidade inacabada”, assim, nota-se a tendência ao gênero romanesco, nas obras de Cláudio e Tabucchi, como uma opção estética influenciada pelas tendências da era moderna; e até mesmo no *Livro*, de Pessoa, desde que sejam resguardadas algumas diferenciações – a serem consideradas posteriormente.

Apesar disso, as obras em análise não se resumem à forma do gênero romance de modo simples. Associando-os à novela, é possível encontrar conceitos, nas definições mais tradicionais, para a determinação das produções de Cláudio e Tabucchi como pertencentes a este gênero também.

2.1.2 A novela

A fim de que a possibilidade de identificação das obras estudadas como novelas fique evidente, é preciso definir as propriedades básicas que figuram em cada gênero – romance e novela. Esta, porém, ainda carece de uma introdução acerca de sua formação, de modo que o teórico Massaud Moisés (2006), em *A Criação Literária: prosa 1*, faz alguns apontamentos pertinentes acerca da constituição da novela:

Todavia, parece pouco provável que os textos greco-latinos e suas extensões bizantinas tivessem originado a novela propriamente dita, cuja paternidade cabe às canções de gesta.

Como se sabe, as canções de gesta giravam em torno de feitos de guerra. A moda floresceu na França, em consequência do esplendor sócio-cultural subsequente às lutas pela conquista e do ócio gerador da arte. Cantadas por trovadores, confundiam

o fantástico com o verídico, centrados nos episódios bélicos, assim conjugando espírito cívico e atividade estética. Mas, crescendo a narrativa toda vez que o trovador a repetia, a partir de certo instante, não só estavam desfigurados os motivos heróicos da guerra, como a extensão do poema havia atingido limites extremos. E como a memória individual fosse incapaz de retê-lo na íntegra, era preciso transcrevê-lo no pergaminho a fim de conservá-lo. Mas aconteceu algo de inesperado após a transliteração: as canções passaram a ser lidas, com acompanhamento musical, nos saraus cortesanescos. O ato de ler em público deve ter condicionado, nalguns casos (os fidalgos eram, no geral, analfabetos), o desejo da leitura individual e solitária. E o alargamento desmesurado do texto levou a pôr em prosa o conteúdo já de si narrativo dos versos. Daí para a prosificação foi um passo. Com isso, a novela despontava como fôrma autônoma e caracterizada. (MOISÉS, 2006, p. 105).

Assim, a origem influenciadora da novela, de acordo com os apontamentos de Massaud Moisés (2006), reside na tendência ao prosaísmo das canções de gesta, na França, por volta do século XII. Tal datação é corroborada por Erich Auerbach (2013), em *A novela no início do Renascimento*, em que o autor destaca, além do processo de formação da novela na França, o seu desenvolvimento na Itália. Quanto à origem influenciadora da construção de tal gênero, ele salienta que a “novela como narrativa com moldura veio do Oriente; na Idade Média essa moldura tornou-se questão primordial, contendo as considerações filosóficas, a doutrina; a novela era suplemento ilustrativo, *exemplum*” (AUERBACH, 2013, p. 21). Auerbach (2013) atribui a maturação dessa influência e a consagração do gênero novela como tal a período posterior: “[...] a forma interna e a externa da novela é uma criação nova e, para dizê-lo já, trata-se de uma criação original do Renascimento” (AUERBACH, 2013, p. 19) e destaca:

Com efeito, a época da velha moldura termina no século XIII e ela poderia, como se pensa, ter sido inteiramente abolida. Não o foi, mas sua tarefa mudara. Doravante a moldura não era mais o principal, o texto face ao qual as histórias pareciam paráfrases; ela tornou-se um pretexto para a narração de novelas, e ao mesmo tempo um meio artístico para intensificar o seu efeito. Na sociedade culta, a narração constituía um jogo elegante. Quão mais excitante ele se tornava quando se conheciam os jogadores e seu meio! Essa nova moldura foi criada por Boccaccio. A obra de Dante havia estabelecido para sempre a expressão da própria alma como tarefa essencial do escritor; e então um caráter inteiramente poético-idílico, como Boccaccio, criou aquela forma de bucolismo social que teria um efeito tão fecundo em terras românticas. [...] Ele partiu do bucólico, e assim suas aventuras amorosas tornaram-se uma verdade que se intensificou de modo fantástico. Se compreendemos o conceito de moldura de maneira mais ampla, como atmosfera de uma obra literária, percebemos que, já antes do *Decameron*, ele atingira seu ponto mais alto no *Ninfaie fiesolano*”. (AUERBACH, 2013, p. 23).

Segundo aponta Auerbach (2013), houve, na obra de Boccaccio, um amadurecimento da composição da novela, o que influenciou períodos posteriores na literatura acerca da novela como gênero a ser considerado para a expressão da escrita. Nessa linha de raciocínio, Moisés (2006) ressalta:

Entretanto, algumas transformações começam a processar-se no interior da novela de cavalaria medieval. Elementos eróticos, sentimentais, não-bélicos, insinuam-se aos poucos por entre as malhas das enredadas peripécias de audácia e bravura guerreira. Amadis é o primeiro protagonista de novela que evidencia traços do homem renascentista e moderno, a debater-se entre conflito de ordem sentimental e ética, seja por influência clássica trazida pelos ventos humanísticos do século XV, ou por influência de Boccaccio, seja por evolução natural de componentes da matéria cavaleiresca, o gosto pelas narrativas sentimentais e bucólicas ganha largo prestígio na Renascença. A própria novela de cavalaria, não podendo resistir ao sinal dos tempos, aceita inovações de sentimentalidade e erotismo. Um sopro lírico invade o mundo da cavalaria. (MOISÉS, 2006, p. 107).

Entram em cena diferentes aspectos que passam a transformar as novelas de sua composição com traços feudais para uma nova formação, marcada pelo Renascimento e pela individualidade crescente nesse novo momento histórico e literário, pelo ambiente predominantemente bucólico e pelo crescente sentimentalismo. Ainda segundo Moisés (2006), “Entrada a Renascença, além das novelas de caráter histórico ou histórico-cavaleiresco, conquistam atenção as de índole satírica ou picaresca” (MOISÉS, 2006, p. 107), lembrando a composição de Cervantes:

Com o *D. Quixote* (1605, 1615), Cervantes não só constrói a obra suprema da novela de cavalaria (apesar de pretender satirizá-la por decrépita e extravagante), como ergue a novela ao mais alto ponto atingido antes ou depois. Multiforme no conteúdo e na técnica de composição, o relato das andanças do cavaleiro da Mancha e Sancho Pança serviu de estímulo à prosa narrativa dos séculos seguintes. Na rivalidade entre os protagonistas (um deles é idealista, d. Quixote, o outro, realista, Sancho Pança), estampa-se o cisma barroco, que anuncia o mundo moderno e a falência dos valores vigentes durante a Idade Média. (MOISÉS, 2006, p.107).

Assim, a novela de Cervantes teria representado, segundo Moisés (2006), uma ruptura com os valores medievais e significaria o anúncio da modernidade. Enquanto isso, o foco de Auerbach (2013) volta-se à obra de Boccaccio como um momento de distanciamento da forma inicial da novela pela influência formadora do gênero na Itália. Em Boccaccio, predomina o que Auerbach (2013) chamou de “moldura social”, apontando que a “liberdade e a amplitude dessa moldura é única, e imediatamente após Boccaccio a tradição social empobrece” (AUERBACH, 2013, p. 27). Quanto à forma de Boccaccio, Auerbach (2013) suscita que o escritor “extrai (da obra de Dante) apenas o conhecimento de que estado de espírito, acontecimento e paisagem precisam estar em concordância” (AUERBACH, 2013, p. 27), o que se deve às seguintes características composicionais analisadas pelo estudioso:

[...] Boccaccio deixa a caracterização dos narradores e suas relações mútuas numa zona de penumbra. Se eles fossem bem definidos, não haveria moldura e a narrativa se bastaria a si mesma. Também é preciso que eles apareçam diante dos demais de

maneira variada e misteriosa; a sociedade de pessoas jovens e elegantes vive do segredo e do vaivém; uma vontade única e decidida, uma paixão única e evidente destruiriam a estrutura. A paisagem, que aparece primeiramente como meio estilístico, subordina-se também à existência social; ela é amena e tratada sem qualquer desarmonia; submete-se com docilidade às exigências de pessoas cultivadas, que ocupam seus olhos de forma prazerosa e desejam revigorar seus corpos. Torna-se viva graças à variação e ao detalhamento; a Idade Média inteira conheceu apenas algumas imagens esquemáticas da paisagem – na verdade, apenas a primavera, com seus pássaros canoros (AUERBACH, 2013, p. 26).

Auerbach (2013) indica ainda que, enquanto esse processo de amadurecimento da novela ocorria na Itália, com tais traços composicionais destacados na obra de Boccaccio, na França do final do século XIV, surgiu “uma forma moderna de emolduramento que era substancialmente distinta da italiana” (AUERBACH, 2013, p. 29). Assim, o teórico aponta as seguintes diferenças entre o processo de construção da novela nessas duas nações:

Aqui (na França) não há uma transição repentina da Idade Média; as ordens feudais e a mentalidade medieval prosseguem até o século XV. Contudo, aquilo que na Itália surgiu de um só golpe, por meio de muitos motivos convergentes, ocorreu na França a partir de uma única força motriz, crescendo progressivamente. Na Itália, foi a transformação política (o declínio dos gibelinos), econômica (Pisa, Amalfi, Gênova, Veneza), poética (Dante), religiosa (Francisco de Assis), artística (Pisa e Florença). Na França, foi essencialmente uma única força que renovou os homens: a consciência nacional, cujos portadores foram os burgueses. Ela sozinha proporcionou, sob os primeiros Valois, o mesmo resultado obtido na Itália, ainda que de modo muito mais hesitante e de maneira distinta: a formação do indivíduo, a moderna consciência de si”. (AUERBACH, 2013, p. 30).

Nesse sentido, a formação da novela, na França, remete à construção do romance, segundo os estudiosos mencionados. Como consequência de uma manifestação burguesa crescente, a novela espelha também a vontade do indivíduo na França: “todo o primeiro capítulo é a expressão unívoca de uma vontade individual, e se Boccaccio criou a moldura social para a novela, o autor anônimo de *Ménagier* criou a doméstica” (AUERBACH, 2013, p. 33) e assim conclui Auerbach (2013) suas hipóteses sobre a questão da formação da novela:

[...] a moldura social e paisagística criada por Boccaccio declina logo após sua morte (somente no fim do século XV ela reaparece, porém, mais frouxa e colorida); na França, apenas as *Cent nouvelles nouvelles* mostram rudimentos dela. Em seu lugar a literatura francesa desenvolve uma moldura de caráter íntimo-doméstico. (AUERBACH, 2013, p. 40).

Portanto, de acordo com Moisés (2006) e Auerbach (2013), a novela, em sua formação moderna, sofre influências medievais e, por diferentes processos, manifesta-se com pontos de divergência – a se observar a formação da moldura social na Itália e da moldura doméstica na França (AUERBACH, 2013) – e de convergência – como o prosaísmo crescente (MOISÉS,

2006) e a progressiva individualidade como afastamento do período medieval, o que representa o foco renascentista (AUERBACH, 2013) – para a sua configuração.

Adicionam-se a esses pensadores os estudos da professora e pesquisadora Cristina Robalo Cordeiro (2001), da Faculdade de Letras de Coimbra, cuja obra *Lógica do Incerto – Introdução à teoria da novela* apresenta um estudo sistemático de tal gênero literário e faz apontamentos sobre a evolução da novela, evidenciando que, no século XVIII, “aproveitando o eclipse do romance, a novela solidifica-se na sua exigência de realismo e de concisão” (CORDEIRO, 2001, p. 29). Cordeiro destaca sobre as novelas do século XVIII frequentemente estudadas que:

Apesar dos pontos de convergência e de continuidade, que os aproximam das novelas ulteriores, os textos breves a que acabámos de fazer referência relevam de uma visão do mundo onde se pratica ainda uma nítida delimitação do Bem e do Mal e onde o sujeito, racional e cognoscente, se inscreve numa configuração (hierarquizada) do espaço imaginário que corresponde à sua própria arquitetura interior, de supremacia do Eu sobre os outros seres e sobre os objectos. Os procedimentos de uma escrita da brevidade que estes textos accionam assentam igualmente em critérios de previsibilidade narrativa e estrutural. Estes princípios diferem substancialmente, na sua totalidade, daqueles que a novela do século XIX encena: a produção dessa época distingue-se assim radicalmente das formas breves que a precedem, sendo pois este século assinalado por muitos estudiosos da novela como momento verdadeiramente inaugural. (CORDEIRO, 2001, p. 30).

Assim, Cordeiro (2001) demonstra que a forma da novela ganha contornos cada vez mais modernos, indicando que, no século XIX, o critério da brevidade narrativa – citado por ela como um indicativo de muitos estudiosos para a classificação do gênero – não se evidencia com clareza. Apesar de identificar o foco da individualidade – já mencionado no estudo de Auerbach (2013) sobre uma superação do mundo medieval que aponta para a mentalidade renascentista e para a ascensão da burguesia –, evidencia que a previsibilidade da narração e da estrutura são também desarticuladas a partir do século XIX.

Por fim, em sua reflexão, ela considera ainda que alguns estudiosos apontam apenas para este século como o momento de origem da novela como gênero. Com um entendimento tradicional, no entanto, é preciso que um estudo processual seja reconhecido, no qual as transformações históricas levam também às mudanças e às inovações artísticas em sua estética e em seu conteúdo, de modo que se considera aqui a influência das cantigas de gesta – como apontou Moisés (2006) – e o amadurecimento da novela, em terras italianas e francesas, ao longo da passagem para o Renascimento – como apontam Moisés (2006) e Auerbach (2013) – como parte da formação e da manifestação da novela, reconhecendo-se que, desde o século XII, esse gênero passou a ser configurado como tal. Além disso, até mesmo Cordeiro refere-se e

identifica textos que precedem o momento do século XIX como novelas, evidenciando um reconhecimento do surgimento do gênero como anterior a este contexto histórico.

Designados os períodos de maior relevância para a formação da novela, é preciso adentrar melhor a sua composição no formato moderno, de modo que se dialogue claramente com as obras estudadas de Pessoa, Cláudio e Tabucchi. Para tanto, retoma-se a reflexão de Auerbach (2013):

[...] enquanto na tragédia ou na grande épica é um povo inteiro que fala, ocupado com Deus e o destino – de maneira que, para além de tempo e espaço, as profundezas da alma sejam tocadas –, na novela o sujeito é sempre a sociedade, e o objeto é, por essa razão, a forma da mundanidade que denominamos cultura. Ela não se interessa pelo existente, pelo fundamento, pela essência, mas por aquilo que está em vigência. Sua condição prévia é, portanto, um círculo de pessoas que se fecha diante daquilo que lhe é exterior, assume uma determinada posição sobre a vida terrena e se interessa por conhecê-la e observá-la criticamente. Assim a novela está sempre inserida no tempo e no espaço; é um pedaço da história, mesmo sendo “uma história que não pertence em sentido estrito à história, e, já ao nascer, traz ao mundo a disposição para a ironia”. (AUERBACH, 2013, p. 17).

Analisando em outra direção o que define a composição da novela, Moisés (2006) faz referência a diversos critérios que ajudam a reconhecer o gênero, como a ação:

À pluralidade dramática, primeira característica marcante da novela, segue-se outra, igualmente distinta: a *sucessividade*. As células dramáticas organizam-se numa ordem seqüencial, uma após a outra, em rosário. Entretanto, não se trata da sucessividade absoluta, uma vez que as células não formam compartimentos estanques. O novelista não esgota por completo o conteúdo de uma unidade para depois efetuar o mesmo com as seguintes: no fim de cada episódio, procura deixar sementes de mistério ou conflito para manter aceso o interesse do leitor. É raro que esvazie o recheio dramático da célula antes de prosseguir, pois frustraria a curiosidade do leitor.

[...]

Em suma multiplicidade dramática, numa corrente horizontal. Por isso, o número de páginas pode crescer à vontade: a pluralidade pressupõe uma estrutura aberta, de modo que novos episódios possam adicionar-se numa cadeia sucessiva, assim como o fim provisório da narrativa implica a multivocidade dramática. (MOISÉS, 2006, p. 114).

O tempo da novela:

A ação desenrola-se por inteiro no presente, aqui e agora: condensado o pretérito em breves anotações, à maneira de síntese dramática, era como se o tempo da narrativa invadisse o presente do leitor, e com ele se identificasse, somente ali entrando razões de existência. A supremacia do presente explica por que a novela de cavalaria semelha transcorrer na intemporalidade ou em qualquer tempo, na ucronia.

[...]

Assim, um jogo de faz de conta se arma entre o autor/narrador e o leitor, descrevendo um traçado que começa no tempo mais remoto e termina no mais próximo. [...] a presentificação continua a imperar, para atender ao leitor curioso de vida imaginária, que lhe surge como presente virtual, a fim de substituir o indesejável cotidiano.

Destinada a entreter, a novela descarta do presente vivo em prol de presentificar o passado capaz de sugerir devaneio, ou evasão da vida diária.

Essa dualidade paradoxal constitui o fingimento de que a novela se nutre: o passado, que se diria conhecido, fornece as novidades; e o presente, morada do imprevisto, é posto de parte. É que o presente real guarda surpresas quando apreendido em câmera lenta, como no romance. A rapidez da ação na novela pressupõe o conhecimento preliminar de surpresas armazenadas, e por isso enterradas, na memória e na História, mas a fingir que irrompem espontâneas no fio da narrativa. (MOISÉS, 2006, p. 117).

O espaço da novela:

[...] como o surgimento das personagens obedece ao desenrolar da ação, e ostentando essa as características referidas, certos locais são apenas aludidos. Somente interessam os acidentes geográficos onde ocorre algo de novo, trágico ou pitoresco. Por suas origens, a novela tende a desdobrar-se numa geografia fictícia, que serve de cenário para a trama que enleia as personagens. O dinamismo da novela repele o estático da paisagem: é a ação que desencadeia as peripécias e incita à curiosidade. (MOISÉS, 2006, p. 118).

A estrutura da novela:

À semelhança do conto, a estrutura da novela caracteriza-se por ser plástica, concreta, horizontal. Assumindo as mais das vezes a perspectiva da terceira pessoa, o autor se coloca fora dos acontecimentos, ou concede a uma personagem a direção da narrativa. A intriga prevalece sobre os caracteres: intriga pela intriga, na qual a imaginação exerce papel de relevo. A vida imaginária sobrepõe-se à vida observada: o novelista concentra-se em multiplicar os expedientes narrativos, formulando sucessivas células dramáticas, sem atentar para os imperativos da verossimilhança. A veracidade fotográfica, apanágio das teorias realistas da Arte, não interessa ao novelista; ao contrário, importa-lhe, tendo em vista o entretenimento, a virtualidade da fantasia. A aparência de caos oferecida pela justaposição de cenas não desagradava o leitor, que procura a fuga inebriante do cotidiano. A fabulação decorre num único plano, o histórico, análogo ao do jornal, uma vez que se transforma em ação tudo que vale a pena contar, por parte do autor, e conhecer, por parte do leitor. O enredo, além de visível, não esconde nada, não dissimula profundidades dramáticas ou psicológicas: com o predomínio da ação, tudo o mais se torna menos significativo. (MOISÉS, 2006, p. 118).

A linguagem da novela:

A linguagem da novela caracteriza-se, antes de tudo, pela simplicidade: a metáfora, quando presente, há de ser despojada, de imediata apreensão. O narrador se esmera em dirigir-se ao leitor dum modo direto, sem retorcismos, ou com o mínimo de sofisticação: entre a chamada linguagem figurada e a linguagem própria, decide-se pela segunda.

[...]

A descrição tende a ser menos rara, comparativamente ao conto, em função do andamento da narrativa. [...] Não chega, porém, a desempenhar papel preponderante, embora assídua, representa papel relativo e secundário, conforme a importância dramática dos episódios. (MOISÉS, 2006, p. 121 e 122).

As personagens da novela:

Em decorrência da multiplicidade dramática, a população da novela não conhece limite, saldo o imposto pela própria extensão do trecho. Os protagonistas centrais tronam-se numerosos, e as personagens secundárias aparecem com frequência: em razão do entrelaçamento de dramas, o ficcionista engendra numerosos coadjuvantes, cuja ação, momentânea e ocasional, pode não ter consequência futura. Daí certas figuras apenas funcionarem como paisagem humana ou social da novela: aparecem, atuam por breve lapso de tempo e desaparecem para nunca mais voltar. (MOISÉS, 2006, p. 125).

Alguns pontos destacados na teoria de Moisés (2006) esboçam parâmetros importantes a serem considerados na leitura comparativa entre romance e novela. Nesta, o quesito da ação, por exemplo, é destacado por Moisés (2006) por sua composição, a qual aponta relações de causalidade, em uma estrutura horizontal. Sendo assim, a ação do gênero novela teria como princípio uma estrutura de complementariedade entre os capítulos, de maneira que se criaria uma interdependência capaz de despertar, no leitor, a curiosidade entre um capítulo e aquele que o sucede, por haver uma relação de causa e efeito presente nesse processo. A incompletude de um capítulo desperta a introdução a outro durante a leitura da novela, conforme apontou Moisés (2006). Manifesta-se, dessa forma, uma estrutura que possibilita um número ilimitado de páginas, podendo-se estender o tamanho da novela de acordo com a necessidade ou a vontade do autor em relação à sua composição.

O tempo da novela, por sua vez, leva a um jogo entre passado e presente, no qual a presentificação parece marcar a estrutura do gênero, tal qual destacou Moisés (2006). Ganhando contornos de evasão da realidade do leitor, a novela passa a apresentar o passado como se estivesse a ser vivido no momento da leitura, sugerindo uma interação que se aproximaria do devaneio. Sendo assim, diferentemente o que parece realizar o romance – focado, como se destacou, no presente –, a novela utiliza o passado, de modo a afastar o presente real, transformando o passado em presente ilusório, como um devaneio de entretenimento para o leitor. Segundo Moisés (2006), ainda, é a ação que guia a novela e, junto a um tempo passado que parece remeter a uma ficção por sua presentificação, o espaço também é predominantemente ficcional, sendo aludido, de modo objetivo, sempre que parece haver a necessidade de reconfigurar um acontecimento ou introduzir uma nova ação. Tal fato determina, sobre o espaço, a função de ser uma ambientação e, ao mesmo tempo, uma marcação na troca de ações.

E a ação, segundo Moisés (2006) sendo central em toda a história da novela, tem efeitos estruturais que influenciam até mesmo a profundidade com que se abordam os elementos narrativos: “o enredo, além de visível, não esconde nada, não dissimula profundidades dramáticas ou psicológica” (MOISÉS, 2006, p. 29). Assim, até mesmo a linguagem é destacada em sua simplicidade e sua objetividade cotidiana, aproximando-se do leitor. Soma-se a isso que

a descrição é sucinta e não se arrasta ao olhos do leitor como forma de apresentar a este os detalhes que compõem a ambientação ou as personagens, focando-se, como já se mostrou, a ação (MOISÉS, 2006).

Destaca-se, ainda, que a personagem da novela, a qual não é limitada por uma suposta objetividade da linguagem ou uma marcada atenção à ação, configura-se de modos diversos. Podendo apresentar uma numerosa gama de personagens, a novela apresenta frequentemente algumas personalidades que servem apenas à ambientação da narrativa (MOISÉS, 2006), de tal maneira que a personagem pode não servir à condução da ação ativamente.

Dessa maneira, tomando-se as características destacadas por Moisés (2006) como pertencentes à novela, verificam-se os parâmetros de comparação com o gênero romance, considerados a seguir.

2.1.3 O romance e a novela

Com base em um processo de análise similar, no qual se destacam elementos da narração para se discutir a essência da novela – sem chegar a definições tão conclusivas quanto às de Moisés (2006) –, Cordeiro (2001) aponta algumas diferenças entre a novela e o romance, destacando, em primeiro lugar, que o “critério meramente quantitativo deve pois ser encarado com cautela” (CORDEIRO, 2001, p. 45). Deste modo, ela salienta, em seu estudo, novelas de diferentes extensões, mas que trabalham, segundo Cordeiro “mais em profundidade do que em superfície” (CORDEIRO, 2001, p. 33). Atesta ainda que:

Com a ideia de tamanho, e a ela indiscutivelmente preferível, se prende a do romance como “ilusão de totalidade” e encenação de um universo **plural, polimorfo e complexo**: na construção das personagens, do seu cronótopo (referências temporais e espaciais), das situações e dos eixos de ação, dos pontos de vista e dos registros discursivos, da organização compositiva, por oposição à da novela como estrutura fechada e concentrada, “concentrationnaire”, segundo Oswald, assente na rejeição do supérfluo e no princípio da unicidade absoluta, determinante de uma estabilidade da personagem, de uma economia referencial, da rapidez da ação, da unidade de ponto de vista. (CORDEIRO, 2001, p. 45, grifos da autora).

Nota-se uma conexão entre os apontamentos de Moisés (2006), acerca dos elementos destacados na configuração da narração novelística, e a análise de Cordeiro (2001). A pesquisadora realça, portanto, que tem sido aceita, no âmbito da teoria da novela, uma comparação que evidencia diferenças composicionais entre este gênero e o romance, a partir do conceito do romance como “ilusão de totalidade”. Acrescenta-se a essa comparação um outro critério no estudo de Cordeiro (2001):

[...] a personagem de romance evolui, está (ou pode estar) sujeita a mudança e a metamorfose, enquanto que a personagem da novela não conhece a ideia de devir (embora, como se verá em devido tempo, dela não deva ser evacuada a marca da complexidade a que a situação de crise, que é sempre a da personagem da novela, lhe confere). Esta questão levanta imediatamente uma outra: a da vivência do tempo, inscrito numa duração, para o primeiro caso, e no instantâneo, para o segundo. (CORDEIRO, 2001, p. 47).

Também se adiciona a esse aspecto, quanto à composição da personagem e do tempo, que a novela já foi referida como “infra-romance” ou “micro-romance”, como um rascunho ou obra de preparação para o desenvolvimento de um romance posterior, segundo Cordeiro (2001), a qual ainda menciona que a “novela, por natureza voltada à incompletude, aspiraria a uma plena realização que o romance pode conceder” (CORDEIRO, 2001, p.49).

Neste ponto, embora se percebam alguns parâmetros de oposição entre os gêneros, de acordo com as proposições de Cordeiro, é preciso esclarecer que tais características não são restritivas e absolutas na composição estrutural do romance ou da novela. Além disso, alguns desses pontos de comparação – como a extensão da obra e a personagem em evolução ou não – parecem carecer de mais objetividade, sendo, a depender de cada análise e de seu autor, confundidos ou manipulados à mercê de diferentes referências. Necessita-se destacar, portanto, que o romance e a novela aparentam possuir mais evidentemente pontos de aproximação do que de distanciamento, de modo que parece turvo o caminho que procura encontrar diferenças entre esses gêneros, o que é reconhecido por Cordeiro (2001), relacionando ainda o conto a essa questão: “A análise comparativa destes dois modos narrativos mostra claramente que a novela, apesar das aparências, difere mais do conto do que do romance” (CORDEIRO, 2001, p. 44). E, como se viu em Auerbach (2013): a condição prévia da novela é “um círculo de pessoas que se fecha diante daquilo que lhe é exterior, assume uma determinada posição sobre a vida terrena e se interessa por conhecê-la e observá-la criticamente” (AUERBACH, 2013, p. 17). Tal definição caberia identicamente e facilmente ao romance também.

A fim de que essa ideia de aproximação fique mais tensionada, retoma-se que as definições mencionadas por Ian Watt (1990) como sendo características próprias do romance encontram-se, de modo semelhante, nos estudiosos que aqui são referidos na área do gênero novela. Como visto, Watt (1990) destaca o foco na singularidade das personagens específicas em circunstâncias específicas, relacionadas à experiência individual, como um aspecto próprio do romance, no entanto tal apontamento serviu igualmente à caracterização da novela no estudo de Auerbach (2013). Por sua vez, quanto ao espaço, Watt (1990) aponta que o ambiente doméstico particular predomina no romance, o que também aponta Auerbach (2013) na

moldura doméstica própria da novela em período de ascensão na França – atribuindo importância ainda à ascensão da burguesia, mencionada tanto para a configuração da novela quanto para o desenvolvimento do romance neste país, segundo se viu em Lukács (1990). A linguagem é apontada por Watt (1990) como familiar e íntima, o que também é confirmado pelo ambiente domiciliar próprio da novela francesa (AUERBACH, 2013), enquanto Moisés lembra que a linguagem da narração novelística é “sem sofisticação” (MOISÉS, 2006, p. 122). Mas cabe aqui um ponto de ruptura: Moisés evidencia que a novela possui uma descrição objetiva – tema também já referido nos estudos de Cordeiro (2001) – e negligencia as metáforas próprias do sentido figurado. Dessa forma, a linguagem da novela passa a se configurar ora como modo de aproximação, ora como modo de distanciamento do romance.

Logo, pensados os pontos de aproximação e entendidos como aparentemente mais consensuais e perceptíveis nas definições expostas, é preciso retomar as diferenças, como parâmetro de formação dos gêneros em questão, na busca pelo entendimento das influências sobre as obras de Mário Cláudio e Antonio Tabucchi. Quanto às diferenças entre a novela e o romance, que parecem tão sutis, Ian Watt (1990) destaca a presença do tempo psicológico em detrimento do tempo cronológico no romance e a ação relacionada à experiência do presente, assim como a descrição do espaço. Nestes aspectos, é possível encontrar referências similares nos estudiosos da novela, mas já com alguns pontos de afastamento. O tempo psicológico e focado no presente do romance parece distanciar-se da novela, que teria uma relação diferente com o passado, segundo afirmou Moisés (2006): “Destinada a entreter, a novela descarta do presente vivo em prol de presentificar o passado capaz de sugerir devaneio, ou evasão da vida diária” (MOISÉS, 2006, p. 117). Dessa maneira, a novela utilizaria o passado não como uma relação processual que leva ao presente focado – como afirmaram também Lukács (2011) e Bakhtin (1990) acerca do romance –, mas como uma memória recente, que se traveste de um presente imaginário ou ilusório para o leitor.

Já a ação, de acordo com Moisés, é o ponto-chave da novela, e assim diferencia esse aspecto entre o romance e a novela:

No confronto entre a novela e o romance, verifica-se que a primeira ostenta estrutura fechada, ou aberta horizontalmente, uma vez que o ficcionista, ao acumular os episódios em sucessividade, patenteia uma única saída para a realidade exterior: o epílogo. As aventuras anteriores, cerram-se ao contato com o mundo exterior; e, cristalizando seu conteúdo, reduzem a complexidade existencial a conflitos definidos e transparentes: o jogo das ações não autoriza duplas interpretações, em razão de cada gesto guardar um sentido único. O “mistério” diz respeito mais a quem praticou a ação, ou quais possam ser suas conseqüências do que ao significado delas. Contrariamente, o romance exhibe estrutura vertical, ou antes, em espiral, aberta em todas as direções para a realidade exterior, ainda que oclusa no desenlace. Não

significa que o escritor possa agregar outras unidade dramáticas às que compõem o romance, mas que seu universo de símbolos carrega uma polivalência e um dinamismo semelhantes aos da realidade viva com a que se comunica. Enquanto a novela petrifica o mal, ou minimizá-lhe a diversidade, o romance procura fixá-lo como tal: o novelista recusa atentar para o caos do mundo, ao passo que o romancista molda-o no perímetro de sua ficção, respeitando-lhe a característica original. (MOISÉS, 2006, p. 173).

De acordo com tal pensamento, percebe-se uma autêntica diferenciação entre o romance e a novela, na qual o primeiro evidencia uma “simultaneidade dramática” (MOISÉS, 2006, p. 174), configurada como a possibilidade de que as células dramáticas possam se dispor simultaneamente, em oposição ao que ocorreria na novela, por seu perfil de sucessividade (MOISÉS, 2006, p. 174). Desse modo, a ação da novela daria a ver um recorte temporal mais objetivo, com um passado que representa uma síntese (MOISÉS, 2006) e que aponta para um fim de uma determinada situação narrada, sem que se finalize a história total, em uma “estrutura aberta horizontalmente” (MOISÉS, 2006, p. 173).

O romance, por outro lado, trata do “caos no mundo” (MOISÉS, 2006, p. 173), em um universo simbólico, metafórico, relacionado à realidade do leitor de modo próximo, o que respeita o dinamismo da “realidade viva” (MOISÉS, 2006, p. 173) e configura-se como a “ilusão de totalidade” (CORDEIRO, 2001, p. 45), confirmando-se a ideia também de que a novela, segundo Cordeiro (2001), demonstra uma “incompletude”, enquanto o romance “aspiraria a uma plena realização” (CORDEIRO, 2001, p. 49). Retoma-se, então, a citação de Cordeiro acerca do que marca a novela: “rejeição do supérfluo e no princípio da unicidade absoluta, determinante de uma estabilidade da personagem, de uma economia referencial, da rapidez da acção, da unidade de ponto de vista” (CORDEIRO, 2001, p. 45), tratando-se de uma personagem que evolui no romance em comparação com a personagem da novela que “não conhece o devir” (CORDEIRO, 2001, p. 47).

Parece, portanto, que há uma unanimidade, entre os autores aqui referidos, em determinar que a novela teria como princípio a objetividade, a concisão, revelando um recorte temporal pragmático – aberto horizontalmente em relação à ação – focado no presente próximo de um passado que ganha forma de devaneio em relação ao presente do leitor; junto a um recorte espacial de descrição sucinta, os quais servem como parte do plano social que integra a relação do indivíduo de modo objetivo; personagens limitadas à exatidão dos acontecimentos da narrativa, aparentemente sem possibilidades de complexa mutação e evolução, com entrecos que podem permanecer em aberto, após finalizada a narração focada pela obra; ação que rejeita a superficialidade, marcada pela rapidez e pela sucessividade dos episódios, no modelo horizontal.

Já o romance parece apontar uma relação mais complexa entre sociedade e indivíduo, em comparação à novela. Watt (1990), Bakhtin (1990) e Lukács (2011) destacam que o gênero romanesco desperta uma ligação com o passado histórico de modo autêntico, ou seja, como representação de uma continuidade que foca o presente e entende a retomada da história para a encarar como algo que não está acabado. O romance apresenta ainda, segundo se observou em Moisés (2006), uma verticalidade que se opõe à horizontalidade da novela, o que atribui àquele gênero mais dinamicidade em relação à ação e à vida das personagens. Destarte, no romance, há uma totalidade, que se difere do recorte temporal objetivo da novela. A descrição sucinta, que serve a um propósito claro para o leitor da exposição espacial na novela e que foi capaz de formular o molde social em Boccaccio, como destacou Auerbach (2013), também se opõe à manifestação mais ampla de espaços no romance, estendendo-se a uma representação da individualidade e da atmosfera psicológica da personagem e problematizando os espaços sociais em um aprofundamento do que Moisés (2006) chamou de “caos do mundo” (MOISÉS, 2006, p. 173).

Ainda muitos outros aspectos seriam destacáveis nesse assunto e, como se mencionou, a discussão acerca dos gêneros prosaicos serve apenas ao propósito de desvendar as produções das obras aqui analisadas em um parâmetro mais evidente de composição, considerando as influências históricas e literárias que a figura de Fernando Pessoa sofreu em sua representação. Sublinha-se, portanto, que *Boa noite, senhor Soares*, de Mário Cláudio, *Requiem* e *Os três últimos dias de Fernando Pessoa*, de Antonio Tabucchi, junto à prosa pessoana – destacada no *Livro do Desassossego* –, poderiam ser, por diferentes motivos, tratados como novelas ou romances, a depender da perspectiva teórica adotada.

A obra de Cláudio é aparentemente mais próxima do romance pelos seguintes critérios: o desenvolvimento temporal evidencia quase toda a vida do narrador e a ação não se finaliza em aberto em relação à importância da história focada, o que fomenta a “ilusão de totalidade” referida por Cordeiro (2001); a complexidade psicológica das personagens evidencia uma evolução ao longo da narrativa; o presente é destacado na retomada do passado histórico pessoano – representado principalmente na referência a Bernardo Soares. Embora sob o foco de António e de sua vida, as personagens aparecem na narrativa de modo a aprofundar a complexidade social e individual do narrador António e, ao mesmo tempo, evoluírem – tal qual acontece com o senhor Soares –, evidência de que não servem apenas à ambientação da narrativa ou à formação do *corpus* social.

Não se pode negar, no entanto, que a concisão da obra, com a rapidez da narração dos fatos, assim como a objetividade geral acerca da história de vida do narrador sejam exemplos de aproximação da novela. No entanto, apesar da agilidade da ação, é possível verificar o que Cordeiro (2001) classificou como um tempo “inscrito numa duração” (CORDEIRO, 2001, p.47) pelo acompanhamento da vida de António – propriedade característica do romance. Por essa razão, verificam-se estudos que apontam diferentes entendimentos quanto à classificação do gênero na produção de Cláudio. Na Dissertação de Mestrado *A Presença da Heteronímia de Fernando Pessoa em Boa Noite, Senhor Soares, de Mário Cláudio*, João Vítor Silva Abreu (2014) referiu-se à obra de Cláudio como novela. Já em artigo elaborado por Thiago Lins da Silva (2011), da UEFS, de título “Travessias de um desassossegado: Mário Cláudio e a fortuna criadora de Boa noite, senhor Soares”, o autor tratou a produção em questão como um romance.

Aqui, pelos motivos supracitados, que parecem pontos de distanciamento mais aceitos entre os teóricos referidos na área de comparação entre o romance e a novela, tratar-se-á *Boa noite, senhor Soares*, de Mário Cláudio, como romance, mas com o reconhecimento de que a sua classificação como novela encontra parâmetros suficientes para ser legitimada. E, deste mesmo modo, acontece também com *Requiem*, de Tabucchi. Por sua vez, de modo inverso, *Os três últimos dias de Fernando Pessoa* é obra a ser considerada novela neste estudo, sem que esta seja declarada uma classificação taxativa.

Em “Antonio Tabucchi e Os três últimos dias de Fernando Pessoa: uma visão sobre a heteronímia”, de Luiz Rogério Camargo (2016), o autor refere-se à obra como um romance. Já, pelos parâmetros estabelecidos por Cordeiro (2001), Auerbach (2013) e Moisés (2006), *Os três últimos dias de Fernando Pessoa* insere-se mais facilmente no gênero novela. Como o critério de extensão é lembrado por Cordeiro (2001) e por Moisés (2006) como inexato, apesar de o enredo da obra ocupar apenas 63 páginas na edição de 1996, da editora Rocco, tal característica torna-se incerta para a determinação do gênero. A concisão da linguagem presente nesse breve espaço de construção da narrativa, por outro lado, leva a um parâmetro mais claro de classificação na sua abordagem dos elementos narrativos e na sua estrutura geral.

As personagens que aparecem, nos primeiros momentos, servem apenas à construção do ambiente social e à relação da personagem Pessoa com a realidade que o cerca, tornando-se um ponto de concisão da linguagem e de objetividade de descrição em *Os três últimos dias de Fernando Pessoa*. A aparição dos heterônimos pessoanos para as visitas dão-se de modo rápido e com diálogos sucintos, de modo que não parece haver evolução das personagens, enquanto o “caos do mundo” (MOISÉS, 2006) aparentemente não adentra o entrecho, centrado nos diálogos.

Mas há questionamentos quanto à classificação da obra como novela, a exemplo de que a narrativa dá a ver o tempo “instantâneo” da novela (CORDEIRO, 2001, p. 47), mas não parece, por outro lado, dispor de uma “estrutura aberta horizontalmente” (MOISÉS, 2006, p. 173), visto que o desfecho não revela a “incompletude” (CORDEIRO, 2001, p. 49), o que gera a aproximação com o romance, confirmando a referência de Camargo (2016). Aqui, portanto, ao se identificarem mais relações de *Os três últimos dias de Fernando Pessoa* com a novela, esta será a classificação utilizada em futuras referências, porém com o entendimento de que a aproximação com o romance é válida e, principalmente, com o reconhecimento de que os gêneros novela e romance são mutuamente influenciados, já que a categoria da personagem será pensada aqui no modelo narrativo moderno mais associado ao romance, o qual – como se verá – é abrangente e suscita relações com as estruturas narrativas de modo geral –, confirmando a influência do romance sobre os gêneros prosaicos, mencionada por Bakhtin (1990).

Além disso, Tabucchi também produziu uma narração com composição dúbia em *Requiem*, ao menos assim o seria em consideração aos critérios já expostos e comentados na comparação dos gêneros. Em “Dal fantastico al postmoderno: "Requiem" di Antonio Tabucchi”, de Flavia Brizio (1994), encontra-se a denominação romance. A mesma atribuição está presente em “Um passeio pelos bosques ficcionais de Antonio Tabucchi”, de Cátia Inês Negrão Berli de Andrade (2012), que não faz menção direta, mas refere-se às produções do autor em destaque como contos e romances, dispensando uma possível classificação de *Requiem* como novela.

Tem-se aqui a tendência a concordar com tais trabalhos pela característica romanesca muito perceptível em *Requiem* nas descrições longas de todos os tipos de elementos da narrativa, incluindo o espaço – a exemplo do Museu de Arte Antiga e da casa do farol –, a alimentação – como a receita do sarrabulho e do *drink* Janelas Verdes’Dream – e até as personagens, ainda que tal caracterização esteja muitas vezes dissolvida na ação. Mas alguns elementos corroboram a classificação de novela para a obra: o recorte temporal, apesar dos *flashbacks* e dos devaneios, passe-se durante um dia na vida do narrador-protagonista; a ação termina em aberto, configurando a já mencionada estrutura horizontal aberta, marcada pela sucessividade (MOISÉS, 2006).

Requiem, dessa maneira, parece ser a obra de mais difícil conceituação quanto ao gênero, mesmo que os teóricos e até mesmo o autor – o que pode ter influenciado o modo como os estudiosos trataram a questão do gênero na obra – tenham uma visão aparentemente bem definida quanto à classificação como romance. Admite-se, no entanto, que, retomando-se aqui

os apontamentos de Moisés (2006) acerca das novelas, que “reduzem a complexidade existencial a conflitos definidos e transparentes: o jogo das ações não autoriza duplas interpretações, em razão de cada gesto guardar um sentido único” (MOISÉS, 2006, p.173), a consistência da classificação de *Requiem* como novela torna-se questionável, visto que a complexidade das personagens e de seus conflitos, centrados na sua relação com o narrador, parecem mais metafóricas e amplas do que a interpretação imediata, realizada por meio de uma objetividade narrativa que se costuma atribuir à novela, como lembrado em referências anteriores, incluindo os apontamentos de Moisés (2006).

Em comparação a *Os três últimos dias de Fernando Pessoa*, *Requiem* demonstra maior aproximação com a vivência do presente em uma visita constante ao passado histórico, apresentado tanto nas relações pessoais que o narrador retoma como fonte processual de influência do seu presente em aberto quanto na relação com a figura pessoa em seu passado histórico, capaz de influenciar e dialogar com o presente do narrador. Sendo assim, tal leitura confirma os pressupostos romancescos evidenciados por Watt (1990), Bakhtin (1990) e Lukács (2006). Aqui, portanto, parece mais consistente – não apenas pela concordância com estudiosos da obra, mas pelas aproximações mencionadas – a atribuição do gênero romance para *Requiem*, sem que se rejeite com isso a possibilidade de que outras análises possam, assim como visto em *Boa noite, senhor Soares* e *Os três últimos dias de Fernando Pessoa*, classificar tal obra de maneira diferente, assimilando a complexidade do estudo dos gêneros narrativos na atualidade.

2.2 O romance moderno

As formas narrativas, como já se viu, alteram-se com o passar do tempo, sofrendo diversas influências das relações históricas. A modernidade trouxe aspectos a serem destacados na evolução do romance, de modo que, nas obras de Cláudio e Tabucchi, a passagem do tempo demonstrou a sua intervenção, incorporando elementos composicionais modernos e destacando-as do romance tradicional em alguns aspectos, mas, por essa razão, aproximando-as ainda mais do gênero romance em sua propriedade moderna.

Assim, visto que as produções desses autores são predominantemente romancescas, as reflexões acerca do romance moderno merecem espaço ressaltado para o entendimento focal da figuração de Pessoa como personagem nas prosas de Cláudio e Tabucchi, relacionando-se a categoria da personagem como inerente a tal forma narrativa. Registre-se que *Os três últimos dias de Fernando Pessoa*, cuja estrutura prosaica resguarda mais aproximações com a novela do que as outras duas produções, não se exclui de referências também no campo das

transformações do romance, já que sua influência está evidente na escrita de Tabucchi em sentido geral. Aqui, dessa maneira, abre-se a análise dessa novela também aos aspectos romancescos – tanto pela mútua influência da novela e do romance em sua formação e caracterização, como já mencionado, quanto pela também já reconhecida associação de *Os três últimos dias de Fernando Pessoa* ao romance, em uma imprecisão de classificação reforçada por estudos relativos à teoria desses gêneros literários e da obra em específico.

A fim de que os elementos do romance sejam pensados, portanto, faz-se referência aos escritos de Anatol Rosenfeld (1996), em “Reflexões do Romance Moderno”, em *Texto/Contexto 1*, em que o teórico relaciona algumas mudanças históricas às novas possibilidades de narrar do romance moderno:

[...] sem dúvida se exprime na arte moderna uma visão do homem e da realidade ou, melhor, a tentativa de redefinir a situação do homem e do indivíduo, tentativa que se revela no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra-de-arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo do mundo moderno. A fé renascentista na posição privilegiada do indivíduo desapareceu. (ROSENFELD, 1996, p. 97).

Rosenfeld (1996) reforça que as artes estão relacionadas entre si, em um espírito de unificação, e que há uma tendência à ruptura com o realismo proposto pela arte clássica, que representaria um distanciamento entre o indivíduo e seu mundo. Com isso, aponta-se para uma superação da arte romanesca em que o indivíduo assume posição privilegiada em seu mundo e dentro do mundo da narrativa. Sendo assim, tanto a estrutura quanto a temática corroboram uma nova visão sobre o indivíduo. Para fundamentar essa hipótese, o teórico parte de uma reflexão acerca da abordagem do tempo narrativo ao longo dos séculos XIX e XX, sendo esse aspecto central para as conseqüentes mudanças em relação a outros elementos narrativos, como a presença do narrador e a representação da personagem e de seu mundo. Ele aponta que a “cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, ‘os relógios foram destruídos’” (ROSENFELD, 1996, p. 80) em decorrência da estrutura inovadora do Modernismo, resultando que:

A dificuldade que boa parte do público encontra em adaptar-se a este tipo de pintura ou romance decorre da circunstância de a arte moderna negar o compromisso com este mundo empírico das “aparências”, isto é, com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum. Trata-se, antes de tudo, de um processo de desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum. Revelando espaço e tempo – e com isso o mundo empírico dos sentidos – como relativos ou mesmo como aparentes, a arte moderna nada fez senão reconhecer o que é corriqueiro na ciência e filosofia. Duvidando da posição absoluta da “consciência central”, ela repete o que faz a sociologia do conhecimento, com sua reflexão crítica sobre as posições ocupadas pelo sujeito cognoscente. (ROSENFELD, 1996, p. 81).

Tal característica do romance leva a uma nova percepção acerca do tempo narrativo por parte do leitor, o que Rosenfeld (1996) estende ainda ao espaço. A cronologia, própria do romance tradicional, passa a ser reequacionada e, assim, o leitor acompanha o tempo de acordo com as impressões do parâmetro psicológico das personagens e do narrador. Sendo o tempo psicológico inexato, não marcado pelo calendário de senso comum, suas barreiras, base de orientação do modelo tradicional de romance, são rompidas em uma busca, no romance moderno, segundo aponta Rosenfeld (1996), por uma manifestação de realidade relativizada e organizada à sua própria maneira:

Sabemos que o homem não vive apenas “no” tempo, mas que é o tempo, tempo não-cronológico. A nossa consciência não passa por uma sucessão de momentos neutros, como o ponteiro de um relógio, mas cada momento contém todos os momentos anteriores. [...] Em cada instante, a nossa consciência é uma totalidade que engloba, como atualidade presente, o passado e, além disso, o futuro, como um horizonte de possibilidade e expectativas. (ROSENFELD, 1996, p. 92).

Nesse sentido, em conformidade com a ideia já exposta em Lukács (1990) e Bakhtin (1990), o romance torna-se um processo relativo entre passado e presente/futuro. No entanto a quebra da cronologia traz consigo a possibilidade de difusão entre esses tempos, de acordo com Rosenfeld (1996). Como consequência, o romance moderno desvincula-se da tradição e torna o seu entendimento um desafio ao leitor, que precisa adaptar-se a essa leitura, a qual já não seria uma representação do “mundo empírico das aparências” (ROSENFELD, 1996, p. 81), significando o questionamento sobre a “consciência central” (ROSENFELD, 1996, p. 81).

Mas é interessante que Rosenfeld (1996) destaque, apesar da dificuldade de parte do público para a leitura do romance moderno, que o tempo predominantemente psicológico é tido como aquele natural ao ser humano. A consciência, portanto, não obedece às regras da cronologia que são próprias do romance tradicional e do mundo empírico; porém, ao ser representada, o público acaba por encontrar dificuldades em adentrar a consciência do outro, mais precisamente a da personagem, já que a “tentativa de reproduzir este fluxo de consciência” – com sua fusão dos níveis temporais – leva à radicalização extrema do monólogo interior” (ROSENFELD, 1996, p. 83) e assim:

Desaparece ou se omite o intermediário, isto é, o narrador, que nos apresenta a personagem no distanciamento gramatical do pronome “ele” e da voz do pretérito. A consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade imediata, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance. Ao desaparecer o intermediário, substituído pela presença direta do fluxo psíquico, desaparece também a ordem lógica da oração e da coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à seqüência dos acontecimentos. Com isso esgarça-se,

além das formas de tempo e espaço, mais uma categoria fundamental da realidade empírica e do senso comum: a da causalidade (lei de causa e efeito), base do enredo tradicional, com seu encadeamento lógico de motivos e situações, com seu início, meio e fim. (ROSENFELD, 1996, p. 84).

Dessa maneira, a presença do narrador como mediador entre a personagem e o leitor torna-se sutil ou inexistente. O contato direto do leitor com o tempo psicológico do participante da narrativa reduz ou elimina a tendência organizacional que o narrador costuma ostentar, por ser o responsável por apresentar ao leitor o contato com a história, de sorte que a vivência daquele que lê torna-se mais íntima em seu contato com a personagem, ou ao menos assim pretenderia se expressar o romance moderno, em uma relação mais direta entre indivíduo e sociedade.

A categoria da causalidade, também funcionando como elemento de organização lógica para o leitor, acaba perdendo-se nessa relativização do tempo e do espaço, tornando a narrativa de início, meio e fim distante do romance moderno. Resumidamente, se o início leva a uma consequência que ajuda a construir o meio e, por sua vez, o meio leva a um fim no romance tradicional, essa linha de raciocínio é desconsiderada no encontro direto entre o leitor e o tempo/espaço psicológico da personagem do romance moderno. Passa a ser comum a composição que não se mantém nessa ordem tradicional e que se organiza de maneiras muito particulares – já que a subjetividade do tempo/espaço psicológico é ampla e pode ser explorada de diferentes jeitos pelo autor, de acordo com a personalidade da personagem, com seu entendimento do mundo e com as suas relações sociais. Desse modo, aqui se entende a personagem como central na composição da obra e, pela influência moderna sobre a produção de Cláudio e Tabucchi, a figuração de Pessoa como personagem também é aproximada dessa leitura.

Mas outros caminhos demonstraram que esse foco na personagem poderia se dar de maneiras distintas na própria composição moderna, não necessariamente pelo viés psicológico, como destaca Rosenfeld (1996):

Se neste tipo de romances o narrador objetivo se omite, lançando-se, junto com o mundo exterior, no fluxo da consciência caótica da personagem, há outros tipos de narrativas em que o narrador se omite – ou pelo menos supera o narrador tradicional – pela enfocação rígida das personagens somente de fora: renuncia a conhecer-lhes a intimidade. Descreve-lhes apenas o comportamento exterior e reproduz os diálogos. Nunca lhes penetra a alma. (ROSENFELD, 1996, p. 93).

O teórico assume, assim, que o romance moderno, apesar da tendência à exploração psicológica da personagem, não se configura como um modelo estanque e que, mesmo

parecendo contínua a eliminação do narrador tradicional, a abordagem sobre a personagem se deu diversamente, permitindo, inclusive, que o tempo/espço psicológico – mencionado como uma superação da mediação do narrador – não fosse o único método de superação dessa voz narrativa tradicional. Sendo assim, há também, no romance moderno, narrativas que centralizam a personagem pelo viés coletivo, em uma observação externa que aproxima o leitor do participante da ação por meio de diálogos – interações com a sociedade, com o mundo – e por meio de seu comportamento. Sistematiza-se, como conclusão, que o narrador tradicional é obliterado, eliminando-se a mediação clássica do romance e permitindo-se – seja pela exploração psicológica, seja pela observação exterior – um contato mais direto entre personagem e leitor.

Para finalizar suas proposições, Rosenfeld (1996) resume as três formas básicas que toma o romance moderno – em derivação de diversas escolhas dos autores, os quais foram influenciados pelas correntes vanguardistas vigentes no século XX, e em sucessão ao desprendimento da tradição do tempo cronológico e à aproximação da abordagem psicológica da personagem –, organizando assim sua abordagem teórico-crítica:

Vemos, portanto, que a perspectiva tanto se desfaz nos romances em que o narrador submerge, por inteiro, na vida psíquica da sua personagem, como naqueles em que se lança no rodopiar do mundo. Quer o mundo se dissolva na consciência, quer a consciência no mundo, tragada pela vaga realidade coletiva, em ambos os casos o narrador se confessa incapaz ou desautorizado a manter-se na posição distanciada e superior do narrador “realista” que projeta um mundo de ilusão a partir da sua posição privilegiada. Essa distância é precisamente exagerada e acentuada ao extremo na perspectiva deformada que, falando de Camos e Kafka, chamamos de “surrealista”. Curiosamente, em todos os três casos os resultados se assemelham: no primeiro, o indivíduo desfaz o mundo e deixa de ser pessoa íntegra, pois esta só se define no mundo, destacando-se dele; no segundo caso, o mundo desfaz o indivíduo que, também nesta enfocação, deixa de ser pessoa íntegra. E no último caso abre-se um abismo entre indivíduo e mundo e, ainda nesta óptica, a pessoa perde a sua integridade. Todas as três perspectivas, sendo sintomas de um grave desequilíbrio, são, como sintomas, ao mesmo tempo expressão verdadeira das transformações ameaçadoras que a perspectiva equilibrada do romance tradicional, quando usada em nossos dias, timbra em ignorar. (ROSENFELD, 1996, p. 96).

Com tais colocações, Rosenfeld (1996) finaliza seu pensamento, entretanto demonstra que suas considerações não apontam uma exatidão, mas uma reflexão sobre as transformações que envolvem o romance moderno, aqui focado na relação da personagem, destacada dos escritos de Rosenfeld (1996) como o elemento narrativo que se aproxima do leitor pela tendência de omissão do narrador. Seja como for, na abordagem da personagem por um olhar interno – psicológico – ou externo – comportamental –, tal ênfase representa um “desequilíbrio” na relação entre indivíduo e mundo. Mas essa instabilidade é representativa do afastamento do

romance tradicional, em uma busca por abarcar as transformações históricas que influenciaram também a composição prosaica no século XX.

2.3 A personagem na prosa de ficção moderna

A discussão que até aqui se formulou teve como objetivo primordial preparar o campo teórico para a sondagem do elemento narrativo central nesta análise: a personagem de ficção. Procurou-se, em um primeiro momento, delimitar um parâmetro de estudo baseado na investigação do gênero literário das narrativas estudadas, explorando-se uma reflexão que levou ao reconhecimento da mútua influência entre a novela e o romance – gêneros destacados nas obras aqui focadas de Cláudio e Tabucchi – e da imprecisão da classificação adotada – que se pretende uma tendência denominativa de gênero, não uma imposição, apenas necessária à objetividade de referências posteriores acerca da personagem nas narrativas romanescas ou novelísticas analisadas aqui. Seguiu-se a esse momento uma exposição teórica fundamentada no romance moderno e nas transformações deste gênero – aqui relacionadas principalmente à abordagem da personagem, que representa, acima de tudo, uma orientação de estudo rumo à figuração pessoal nas produções de retomada histórica de Mário Cláudio e de Antonio Tabucchi.

Neste momento, com base nas exposições anteriores, estuda-se objetivamente a categoria da personagem, resgatando-se o texto “O realismo e a forma romance”, de Watt (1990), na sua formulação sobre a identidade da personagem romanesca, ponto no qual o teórico afirma que “os primeiros romancistas romperam com a tradição e batizaram suas personagens de modo a sugerir que fossem encaradas como indivíduos particulares no contexto social contemporâneo” (WATT, 1990, p. 20). Watt avalia que a utilização do nome próprio como marca de individualização é um princípio inovador do romance, já que sua função primordial seria mostrar que “a personagem deve ser vista como uma pessoa particular, e não como um tipo” (WATT, 1990, p. 21), distanciando-se de formas mais antigas da prosa de ficção.

A centralidade do indivíduo no romance já foi aqui abordada como uma característica própria do gênero. Nos livros de Tabucchi e de Cláudio, a presença dos nomes próprios remete não apenas à individualização das personagens, mas à aproximação da particularidade expressa no nome singular com as identidades já conhecidas de Fernando Pessoa e de seus heterônimos. No mundo empírico, localiza-se Pessoa como dotado de uma vivência extraliterária. Os heterônimos pessoais, por outro lado, associados às autorias de suas obras, não são

encontrados no mundo empírico, mas em um universo literário paralelo às suas produções. Assim sendo, eles extrapolam a definição básica da personagem de ficção e manifestam-se como escritores – por essa condição, Cintra (2005) os nomeia heteroautores. Mas, somente existindo na imaginação de Pessoa – que os relaciona a seu mundo concreto, por meio de seus escritos, como cartas, e acaba transformando sua realidade também em literatura –, os heterônimos transformam-se, resumidamente, em personalidades literárias capazes de criar suas próprias personagens de ficção.

Anatol Rosenfeld (1968), em “Literatura e Personagem”, no livro *A Personagem de Ficção*, discute justamente a configuração da personagem ficcional em comparação à vivência das pessoas na sociedade real. Rosenfeld (1968) defende que a literatura de ficção possui um caráter de aproximação com o mundo objetivo, mas que a leitura da personagem ficcional se diferencia daquela que se faz das pessoas reais:

De qualquer modo, o que resulta é que precisamente a limitação da obra ficcional é a sua maior conquista. Precisamente porque o número das orações é necessariamente limitado (enquanto as zonas indeterminadas passam quase despercebidas), as personagens adquirem um cunho definido e definitivo que a observação das pessoas reais, e mesmo o convívio com elas, dificilmente nos pode proporcionar a tal ponto. Precisamente porque se trata de orações e não de realidades, o autor pode realçar aspectos essenciais pela seleção dos aspectos que apresenta, dando às personagens um caráter mais nítido do que a observação da realidade costuma a sugerir levando-as, ademais, através de situações mais decisivas e significativas do que costuma ocorrer na vida. Precisamente pela limitação das orações, as personagens têm maior coerência do que as pessoas reais (e mesmo quando incoerentes mostram pelo menos nisso coerência); maior exemplaridade (mesmo quando banais; pense-se na banalidade exemplar de certas personagens de Tchecov ou Ionesco); maior significação; e, paradoxalmente, também maior riqueza — não por serem mais ricas do que as pessoas reais, e sim em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente. Antes de tudo, porém, a ficção é único lugar — em termos epistemológicos — em que os seres humanos se tornam transparentes à nossa visão, por se tratar de seres puramente intencionais a seres autônomos; de seres totalmente projetados por orações. E isso a tal ponto que os grandes autores, levando a ficção ficticiamente às suas últimas conseqüências, refazem o mistério do ser humano, através da apresentação de aspectos que produzem certa opalização e iridescência, e reconstituem, em certa medida, a opacidade da pessoa real. É precisamente o modo pelo qual o autor dirige o nosso “olhar”, através de aspectos selecionados de certas situações de aparência física e do comportamento — sintomáticos de certos estados ou processos psíquicos — ou diretamente através de aspectos da intimidade das personagens — tudo isso de tal modo que também as zonas indeterminadas começam a “funcionar” — é precisamente através de todos êsses e outros recursos que o autor torna a personagem até certo ponto de novo inesgotável e insondável. (ROSENFELD, 1968, p. 26).

Do pensamento de Rosenfeld (1968), desponta uma formulação clara tanto em relação às conexões entre mundo empírico e mundo ficcional na construção de identidades, quanto em relação à discussão acerca do lugar dos heterônimos no universo criado por Pessoa. Quanto ao

primeiro aspecto, as proposições de Rosenfeld refletem que a percepção sobre as pessoas reais é fragmentada, limitada, no convívio social, pelas impressões que cada um tem acerca do que consegue captar dessas pessoas no mundo empírico. Há uma imprecisão constante, uma incapacidade de se estabelecer um parâmetro coerente e consistentemente imutável sobre o que configura a pessoa real. Enquanto isso, a limitação que a literatura tem sobre a formação da personagem acaba por desenvolver pessoas de caracterização mais coerente, a depender daquilo que o autor constrói e dá a ver em sua obra, selecionando os aspectos que lhe são interessantes e, dessa forma, paradoxalmente, construindo personagens complexas e próximas da indefinição das pessoas reais.

Os heterônimos pessoanos – e também o semi-heterônimo Bernardo Soares – são construídos da mesma maneira que as personagens ficcionais. São limitados pela descrição de Pessoa e pela seleção que este faz na construção de seu universo literário, que parece se organizar em duas camadas: a dos heterônimos – criadores/heteroautores de suas próprias obras – e a das obras – criadas por Pessoa na condição de seus heterônimos para acesso do público no mundo empírico.

Somando-se a essa ideia, em “A Personagem do Romance”, também da publicação *A Personagem de Ficção*, Antonio Candido (1968) corrobora e completa o estudo aqui realizado quanto à personagem na narrativa ficcional, introduzindo as partes fundamentais do romance bem realizado: “os três elementos centrais dum desenvolvimento novelístico (o enredo e a personagem, que representam a sua matéria; as ‘idéias’, que representam o seu significado, — e que são no conjunto elaborados pela técnica)” (CANDIDO, 1968, p. 39). Segundo Candido (1968), portanto, esses elementos são inseparáveis e estão intimamente ligados (CANDIDO, 1968), mas, dentre eles, a personagem “representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc. A personagem vive o enredo e as idéias, e os torna vivos” (CANDIDO, 1968, p. 39).

Assim, o trabalho de Candido (1968) aponta também a personagem como categoria de destaque na construção da narrativa – especificamente da narrativa romanesca –, o que confirma ainda a exposição de Rosenfeld (1968) na comparação entre a pessoa do mundo empírico e a personagem do romance:

Na vida, estabelecemos uma interpretação de cada pessoa, a fim de podermos conferir certa unidade à sua diversificação essencial, à sucessão dos seus modos-de-ser. No romance, o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica da personagem. A nossa interpretação dos seres vivos é mais fluida, variando de acordo com o tempo ou as condições da conduta. No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do

seu modo-de-ser. Daí ser ela relativamente mais lógica, mais fixa do que nós. E isto não quer dizer que seja menos profunda; mas que a sua profundidade é um universo cujos dados estão todos à mostra, foram pré-estabelecidos pelo seu criador, que os selecionou e limitou em busca de lógica. A fôrça das grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos da sua complexidade é máximo; mas isso, devido à unidade, à simplificação estrutural que o romancista lhe deu. Graças aos recursos de caracterização (isto é, os elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, de maneira a que ela possa dar a impressão de vida, configurando-se ante o leitor), graças a tais recursos, o romancista é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza; mas nós apreendemos, sobrevoamos essa riqueza, temos a personagem como um todo coeso ante a nossa imaginação. Portanto, a compreensão que nos vem do romance, sendo estabelecida de uma vez por tôdas, é muito mais precisa do que a que nos vem da existência. Daí podermos dizer que a personagem é mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo. (CANDIDO, 1968, p. 43).

Verifica-se, como também mencionou Rosenfeld (1968), um distanciamento entre as pessoas reais e a formação da personagem, ainda que o intuito seja aparentemente o de aproximação por parte do autor na concepção de sua obra. Isso não compromete, no entanto, a complexidade da personagem, como frisou Candido (1968), mas colabora para uma organização interpretativa mais lógica acerca da personagem do que da pessoa do mundo empírico.

A figura pessoana, sendo retirada de parte do mundo empírico e parte do mundo literário, ao transformar-se em personagem da literatura, nas produções de Cláudio e Tabucchi, ganha contornos que se identificam com as especificações tratadas por Rosenfeld (1968) e Candido (1968). Somente por meio das palavras de Cláudio e Tabucchi é possível que o leitor se aproxime da figuração pessoana nessas narrativas. Cria-se uma atmosfera ficcional que dialoga diretamente com o mundo empírico e com os conhecimentos adquiridos na biografia do escritor Fernando Pessoa. Mas, inevitavelmente, a personagem não é inteligível para o leitor da mesma forma que o seria Pessoa em sua vivência. Na figuração pessoana em Cláudio e Tabucchi – e aqui se inclui também a figuração de seus heterônimos –, as personagens ganham os contornos lógicos de acordo com as seleções estéticas e culturais dos escritores. Nisto é preciso que se retomem as palavras de Candido (1968) para completar tal reflexão:

A personagem é um ser fictício, — expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste. (CANDIDO, 1968, p. 40, grifos do autor).

A verossimilhança – entendida, de modo muito objetivo, como sendo uma criação ficcional que “comunica a impressão da mais lídima verdade existencial” (CANDIDO, 1968, p. 40) –, na figuração pessoana, está intimamente ligada ao mundo empírico. A referência a uma pessoa real – Fernando Pessoa – como fonte direta na criação de uma personagem ficcional dialoga com a tendência do romance de concretizar a “relação entre o ser vivo e o ser fictício” (CANDIDO, 1968, p. 40) de uma forma muito direta e, nesse sentido, Cláudio e Tabucchi precisaram fazer empréstimos dos conhecimentos acerca da vida de Pessoa no mundo empírico, a fim de transformá-lo em personagem credível.

Candido sublinha que “no romance o sentimento da realidade é devido a fatores diferentes da mera adesão ao real, embora êste possa ser, e efetivamente é, um dos seus elementos” (CANDIDO, 1968, p. 49) e, dessa maneira, é possível compreender como se dá a organização da personagem pessoana, em termos técnico-formais, dentro da literatura, somando-se a isso que:

[...] a personagem deve dar a impressão de que vive, de que é como um ser vivo. Para tanto, deve lembrar um ser vivo, isto é, manter certas relações com a realidade do mundo, participando de um universo de ação e de sensibilidade que se possa equiparar ao que conhecemos na vida. Poderia então a personagem ser transplantada da realidade, para que o autor atingisse êste alvo? Por outras palavras, pode-se copiar no romance um ser vivo e, assim, aproveitar integralmente a sua realidade? Não, em sentido absoluto. Primeiro, porque é impossível, como vimos, captar a totalidade do modo de ser duma pessoa, ou sequer conhecê-la; segundo, porque neste caso se dispensaria a criação artística; terceiro, porque, mesmo se fôsse possível, uma cópia dessas não permitiria aquêle conhecimento específico, diferente e mais completo, que é a razão de ser, a justificativa e o encanto da ficção. Por isso, quando toma um modelo na realidade, o autor sempre acrescenta a êle, no plano psicológico, a sua incógnita pessoal, graças à qual procura revelar a incógnita da pessoa copiada. Noutras palavras, o autor é obrigado a construir uma explicação que não corresponde ao mistério da pessoa viva, mas que é uma interpretação dêste mistério; interpretação que elabora com a sua capacidade de clarividência e com a onisciência do criador, soberanamente exercida. (CANDIDO, 1968, p. 49).

Mário Cláudio e Antonio Tabucchi, ao construírem a personagem de Pessoa, retomando o ser empírico e sua biografia, não reproduzem, de acordo com o que se lê em Candido (1968), o ser em si, mas criam ficção na recriação de Pessoa, sendo impossível a reprodução total do Pessoa empírico pelas três razões mencionadas por Candido (1968): não se pode captar a totalidade de uma pessoa; a criação é a essência do que configura a arte ficcional; e a ficção demonstra a necessidade de criar personagens de conhecimento específico, definido e definitivo. Desse modo, Cláudio e Tabucchi, ao tomarem Pessoa como personagem, acrescentaram suas interpretações sobre um certo Pessoa empírico. Este passa a ser definido

como criação artística, com um perfil acessível, definitivo, mas não configurado com a totalidade que teria Pessoa propriamente em vida.

Como continuação a esse raciocínio e entrando em conformidade com o que já se expôs, com base nos estudos de Rosenfeld (1996) sobre o romance moderno, Candido (1968) explica:

[...] podemos ir à frente e verificar que a marcha do romance moderno (do século XVIII ao comêço do século XX) foi no rumo de uma complicação crescente da psicologia das personagens, dentro da inevitável simplificação técnica imposta pela necessidade de caracterização. Ao fazer isto, nada mais fêz do que desenvolver e explorar uma tendência constante do romance de todos os tempos, acentuada no período mencionado, isto é, tratar as personagens de dois modos principais: 1) como sêres íntegros e fãcilmente delimitãveis, marcados duma vez por tôdas com certos traços que os caracterizam; 2) como sêres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério. Dêste ponto de vista, poderíamos dizer que a revolução sofrida pelo romance no século XVIII consistiu numa passagem do enrêdo complicado com personagem simples, para o enrêdo simples (coerente, uno) com personagem complicada. O senso da complexidade da personagem, ligado ao da simplificação dos incidentes da narrativa e à unidade relativa de ação, marca o romance moderno [...]. (CANDIDO, 1968, p. 45).

Também influenciados por essas tendências expostas por Candido (1968), os escritores Cláudio e Tabucchi parecem ter criado enredos simples em torno de personagens complexas. Em *Requiem*, apesar da presença dos elementos fantásticos, eles são consequências naturais da sondagem psicológica do narrador, que é protagonista de sua história; assim, a centralidade nos diálogos e nas referências às personagens é destacável em comparação com a pouca focalização na ação e no enredo – que se passa em apenas um dia na vida do narrador. Isso não empobrece a leitura ou marginaliza os demais elementos da narrativa, também bem desenvolvidos por Tabucchi – até porque a composição geral precisa entrar em conformidade para a construção das categorias destacadas –, mas demonstra uma tendência deste romance em voltar-se para a construção do protagonista e das pessoas que entram em contato com ele, como a personagem que remete a Fernando Pessoa. Em *Os três últimos dias de Fernando Pessoa*, Tabucchi também desenvolve uma narrativa cuja atenção se concentra na personagem de Fernando Pessoa – protagonista – em sua relação com as demais personagens, sem destacar momentos de ação e de construção de clímax ou fazer referências eloquentes a outros elementos. Mais uma vez, isso não reflete uma construção desequilibrada entre as partes da narrativa neste livro de Tabucchi, apenas evidencia uma adesão a uma tendência do romance moderno.

Em *Boa noite, senhor Soares*, por sua vez, a centralidade da personagem baseada no semi-heterônimo pessoano está evidente no olhar focal do narrador António, já que este se volta para uma reflexão em torno da vivência com o senhor Soares, buscando decifrar a psicologia e o comportamento da personagem observada, enquanto o próprio narrador explora o seu

autoconhecimento. Nesse processo, o leitor verá que é central a psicologia de António, destacados os seus pensamentos e o seu amadurecimento. O caso de Tabucchi reafirma-se em Cláudio: há uma adesão a uma exploração da complexidade da personagem em torno de um enredo simples, não havendo aqui um julgamento de valor sobre essa leitura – ou seja, não há aqui a intenção de degradar os demais elementos das ricas narrativas de Cláudio e Tabucchi, mas expor uma centralização da personagem, o que se configura uma influência do romance moderno, de acordo com os teóricos aqui relacionados.

Assim, assume-se que, tanto na produção de Cláudio quanto na de Tabucchi, a personagem concentra a construção narrativa em torno de si. Os enredos das obras aqui destacadas para análise não desenvolvem momentos de tensão notável, não se prendem a um estudo sistemático e detalhado do tempo cronológico ou do espaço físico e, embora apresentem narradores de construção complexa, essa construção parece estar associada ao fato de serem eles também personagens – a não ser em *Os três últimos dias de Fernando Pessoa*, cuja voz narrativa onisciente parece apenas estar à disposição da narrativa de modo menos aprofundado, como os demais elementos apontados. Portanto, embora sejam todos os componentes narrativos muito bem desenvolvidos por Cláudio e Tabucchi, eles parecem convergir para a construção da personagem de modo mais complexo, em referências históricas que se diluem no enredo e envolvem o leitor na atmosfera que compõe e enriquece a personagem em sua formação física, social, histórica, particular e psicológica. É neste panorama narrativo que se forma a figuração pessoana analisada, o que demonstra que os vínculos referenciais de Cláudio e Tabucchi a Pessoa estão centralizados na retomada de sua constituição como personagem de ficção inspirado na vida e na obra de Pessoa, sendo os demais elementos narrativos também influenciados por essa conexão com o passado pessoano – mas não tão salientados nas obras quanto o são as personagens.

3 A MULTIPLICIDADE POÉTICA DE FERNANDO PESSOA

*Encontro-me descrito, (em parte), em vários romances,
como protagonista de vários enredos;
mas o essencial da vida, como da minha alma,
é não ser nunca protagonista.*

Fernando Pessoa

Fernando António Nogueira Pessoa nasceu em Lisboa, em 1888, e faleceu em 1935, no Hospital de S. Luís dos Franceses, tendo sido enterrado no Cemitério dos Prazeres, na mesma cidade. Quanto à sua biografia, alguns pontos de destaque dão sustentação à análise aqui

realizada e, por isso, toma-se o *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, organizado por Fernando Cabral Martins (2010), como referência para a formação do perfil pessoano.

Pessoa perdeu o pai muito novo e foi morar, junto à mãe – que havia se casado novamente –, em Durban, na África do Sul, aos sete anos. Regressou sozinho a Lisboa, em 1905, depois de iniciar os estudos que o levariam a se tornar um escritor e despontar no cenário cultural português. Passou a frequentar o Curso Superior de Letras, mas não chegou a terminá-lo e, em 1908, começou a usar a língua portuguesa em seus versos, já que antes Pessoa tinha preferência pela língua inglesa. Em 1913, na revista *A Águia*, publicou o texto *Na Floresta do Alheamento*, indicando as iniciais *L. do D.* – designativas do *Livro do Desassossego* – e assinando como ortônimo. Em 1914, Pessoa criou, segundo carta a Adolfo Casais Monteiro, de 1935, sobre a gênese dos heterônimos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Em 1915, participou da revista *Orpheu*, a qual teve dois números publicados. Conheceu, em 1919, Ophélia Queiroz e, no ano seguinte, iniciaram uma correspondência amorosa que durou nove meses, tendo o relacionamento apresentado várias fases entre momentos de maior aproximação e outros de afastamento. Nos anos posteriores, Pessoa participou de publicações da revista *Contemporânea e Athena*. Já em 1929, seu semi-heterônimo Bernardo Soares assinou seus primeiros textos públicos referentes ao *Livro* – o qual já havia sido referido como uma produção de Vicente Guedes, outro heterônimo pessoano –, na Revista da Solução Editora, e passou a publicar sempre até 1932. No mesmo ano, Pessoa novamente chegou a se corresponder, por um tempo breve, com Ophélia. Em 1935, enviou a famosa carta sobre a gênese dos heterônimos a Casais Monteiro, falecendo neste mesmo ano (MARTINS, 2010).

Acerca da participação de Fernando Pessoa no cenário histórico, cultural e literário, há ainda muitos pontos de destaque, dos quais alguns são retomados neste estudo, pela percepção de que suas ocorrências na vida de Pessoa evidenciaram influências consideráveis, a ponto de que fossem referidas direta ou indiretamente por escritores como Cláudio e Tabucchi. Quanto a isso, destaca-se que a trajetória de Pessoa o levou, em 1912, à revista *A Águia*, na qual o escritor fez a sua estreia pública. Marcada pelo surgimento da Renascença Portuguesa, tal revista destacou-se pelo Saudosismo, sobretudo na figura de Teixeira de Pascoaes (QUADROS, 1988), ao que se adiciona que:

Criador de uma poesia, cuja primeira expressão foi naturalmente o poema, Pascoaes percebeu desde muito cedo que a sua nova poesia substantiva, a saudosista, tinha em si uma visão atributiva do mundo, em que a *poesia* se transformava em *pensamento poesia*. A primeira consequência deste trânsito foram as duas longas exposições filosóficas de 1907, que constituíram a estreia de Pascoaes como prosador, estreia que

aconteceu num jornal operário anarquista, que todavia parecia tirar o seu nome do tríptico de António Carneiro, *A Vida*, cujo terceiro painel se chamava *A Saudade* (1901); a República, pretendendo renovar as instituições portuguesas, e a fundação da Renascença Portuguesa, almejando dar ao novo regime uma orientação cultural que fosse uma ruptura com os hábitos recentes, prepararam o terreno para a eclosão de um saudosismo que, sem perder a sua qualidade poética, ganhou dimensão social, política e religiosa. [...]

A revolução poética do Saudosismo criava assim entre 1910 e 1913, pela progressiva propaganda e individualização do seu estilo próprio, uma nova escola literária na poesia portuguesa. Esta nova escola, que teve o seu antecedente filosófico em Leonardo de Coimbra e o seu desenvolvimento crítico no Pessoa de 1912, é a primeira do século XX português e dela saíram, por contraposição imediata ou solução de continuidade, todas as mais significativas formas poéticas das gerações seguintes, incluindo o que há em *Orpheu* de paúlco, de interseccionista ou até de sensacionista e de vertiginista. O Saudosismo de 1912 foi o bojo expressivo onde todas estas formas estilísticas ensaiaram pela primeira vez a alucinante combinatória da sua existência. Merece por isso esta escola saudosista um lugar de destaque nas histórias da literatura portuguesa no que à modernidade diz respeito [...]. (MARTINS, 2010, p. 764).

O contexto histórico de implementação da República, que ocorreu em 1910, superando a Monarquia Constitucional, que vigorava desde 1820 (MEDINA, 2000), não foi ignorado pelos escritores portugueses. Após a instalação do governo provisório, houve a promulgação da Constituição de 1911 e se iniciou a Primeira República de Portugal (MEDINA, 2000) em um momento de renovação nos âmbitos político, social e cultural do país. O Saudosismo de Pascoaes manifestou-se como uma reação artística e uma influência sobre esse momento, destacando-se – ao menos inicialmente – pelo nacionalismo, pelo passadismo, pelo tradicionalismo e pelo pensamento mítico, o qual evidencia o Saudosismo como uma corrente que ultrapassa o sentimento nostálgico para dar vazão à reflexão sobre o passado em construções artísticas relacionadas também ao ser humano em seu presente. Sobre a adesão de Pessoa ao Saudosismo e o seu posterior afastamento, destaca-se o artigo “Pessoa em 1912 ou o Saudosismo do Avesso”, de Fernando Cabral Martins (2013):

O tempo de antíteses e paradoxos a que, por necessidade ou por hábito, chamamos Modernismo tem na revista portuense *A Águia* o seu campo mais rico de manifestação antes lisboeta *Orpheu*. Mesmo que isso pareça inesperado, a verdade é que n’*A Águia* se podem encontrar algumas características próximas daquilo a que se chama Vanguarda, e que iluminam até a própria doutrinação estética e filosófica do seu director Teixeira de Pascoaes: por exemplo, a liminar recusa da autonomia da arte, a valorização do novo, e o regresso à origem enquanto a fonte, ao mesmo tempo, do originário e do original. *A Águia* inclui também a própria forma do manifesto – de que são exemplos os artigos de Pessoa sobre a «Nova Poesia Portuguesa» – mas também os sucessivos artigos de Pascoaes sobre a saudade e a cultura, sobretudo nos três primeiros anos da revista. A polémica que é desencadeada pelos artigos de Fernando Pessoa tem a ver com a intensidade militante de que a revista é o palco, tornando-se uma longa polémica nacional que é recolhida pelo «Inquérito Literário» de Boavida Portugal no diário República no final do mesmo ano de 1912. [...]

No entanto, para João Gaspar Simões, como se sabe, qualquer ligação ao Saudosismo por parte de Fernando Pessoa é um equívoco. E tem sido esta a leitura dominante na crítica portuguesa. Por outro lado, é também do senso crítico comum que a profecia do supra-Camões que se lê nesses artigos constitui uma espécie de prelúdio à

irresistível ascensão de Orpheu, bem como um anúncio da própria progressiva afirmação de Fernando Pessoa. [...]

Em resumo, a assunção por Fernando Pessoa da sua pertença à nova poesia portuguesa fá-lo incluir-se entre os saudosistas, mas, apesar de ter Teixeira de Pascoaes como referência, não coincide com a teorização do Saudosismo, a não ser em dois pontos fulcrais: a profecia de um futuro glorioso e a profissão de uma mitologia pagã. Mais, Fernando Pessoa e Teixeira de Pascoaes têm em comum outro elemento essencial: a ideia de que o nacionalismo é uma paixão religiosa, e de que a religião do patriotismo português é o sebastianismo.[...]

No entanto, e todas as distâncias mantidas, só mesmo com o Futurismo é que o Saudosismo pode ser comparado, pois ambos estão concentrados na temática do tempo, e ambos se focalizam no apelo nacionalista concreto, razão da sua metamorfose em movimentos políticos.

É essa mesma qualidade de nacionalismo militante que leva Fernando Pessoa a incluir o Saudosismo no seu esquema de explicação da proposta de *Orpheu*. Para isso, elabora a sua teoria dos três graus do nacionalismo, o primeiro tradicionalista, o segundo integral e o terceiro cosmopolita. Do primeiro, o exemplo é António Feliciano de Castilho; do segundo é Teixeira de Pascoaes; do terceiro é *Orpheu*. Mas toda a questão reside neste ponto exacto, Fernando Pessoa não hesita em considerar o Saudosismo como uma estação do percurso para *Orpheu*. Aliás, o que faz *Orpheu* é só acrescentar os elementos do cosmopolitismo a um “nacionalismo real” criado por Teixeira de Pascoaes. (MARTINS, 2013, p. 25).

Assim, Pessoa iniciou a sua trajetória literária de maior visibilidade em consonância com as propostas de Pascoaes, mas, ainda assim, resguardando suas preferências criativas, as quais desembocam em um reforço à nova configuração política e cultural portuguesa, que se vincula à República. O movimento do Saudosismo, relacionado à revista *A Águia*, no entanto, foi gradualmente perdendo adeptos, dentre os quais estava Pessoa, que aderiu à revista *Orpheu*, de modo que esta representava o mencionado nacionalismo cosmopolita para Pessoa (MARTINS, 2013). Em *O Primeiro Modernismo Português*, António Quadros aponta o referido texto do próprio Fernando Pessoa, de 1915 ou 1916, sobre as três atitudes nacionalistas que o poeta identificava em sua época:

[...] o nacionalismo tradicionalista ou integralista *repele o presente e o estrangeiro*; o nacionalismo integral dos homens da *Águia*, em especial Pascoaes, *repele o estrangeiro*; o nacionalismo sintético ou cosmopolita *aceita um e outro, buscando imprimir um cunho nacional não na matéria, mas na forma da obra*.

Adoptando esta terceira espécie de nacionalismo, acrescenta Pessoa que *o papel de uma nação forte e civilizada é imprimir um cunho seu aos elementos civilizacionais comuns a todas as nações do seu tempo*. (QUADROS, 1988, p. 44, grifos do autor).

Consagrando-se com uma nova forma de nacionalismo, a revista *Orpheu* surgiu, em 1915, arrebatando grandes artistas para a defesa de suas ideias, dos quais, ao lado de Pessoa, destacam-se Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros. Porém é preciso reconhecer, como o faz Pessoa, que a revista *A Águia* impulsionou esse novo movimento, seja pela continuidade do nacionalismo – ainda que este ganhe novos contornos, que se afastam de uma pretensa xenofobia praticada pela proposta de Pascoaes –, seja pela ruptura – como apontou Martins

(2010), o Saudosismo foi capaz de inspirar as tendências que lhe sucederam, no chamado Modernismo, “por contraposição imediata ou solução de continuidade” (MARTINS, 2010, p. 764). Além disso, é preciso lembrar que, na publicação *A Águia*, Pessoa apresentou o primeiro trecho público indicado como pertencente ao *Livro do Desassossego*, em *Na Floresta do Alheamento*, de 1914, tendo sido esta revista, portanto, importante fase de produção para o espólio pessoano.

Mas, em função da censura ao seu texto *O Marinheiro* (CUNHA, 2005) e de dissonâncias com as propostas d’*A Águia*, Pessoa passou à já mencionada revista *Orpheu*, que só teve dois números, mas foi parte importante da ampliação da divulgação do Modernismo em Portugal. A esse respeito, no entanto, ressalta-se um texto escrito e assinado por Pessoa, que data possivelmente de 1915:

Os Directores do ORPHEU julgam conveniente, para que se evitem erros futuros e más interpretações, esclarecer, com respeito à arte e formas de arte que nessa revista foram praticadas, o seguinte:

(1) O termo «futurista», que designa uma escola literária e artística possivelmente legítima, mas, em todo o caso, com normas estreitas e perfeitamente definidas, não é aplicável ao conjunto dos artistas de ORPHEU, nem, até, a qualquer d’eles individualmente, ressalvado o caso do pintor Guilherme de Santa Rita, e lamentáveis episódios de José de Almada-Negreiros.

(2) Os termos «sensacionista» e «interseccionista», que, com maior razão, se aplicaram aos artistas de ORPHEU, também não têm cabimento. Sensacionista é só Álvaro de Campos; interseccionista foi só Fernando Pessoa, e em uma só colaboração — a «Chuva Oblíqua» em ORPHEU 2.

(3) O termo «modernista», que por vezes também se aplicou aos artistas de ORPHEU, não lhes pode também ser aplicado, por isso que não tem significação nenhuma, a não ser para designar — porque assim se designou — a nova escola pragmatista e exegética dos Evangelhos, nascida a dentro da Igreja Católica, e condenada pelo Papa, por excessivamente tendente a procurar a verdade.

(4) Os artistas de ORPHEU pertencem cada um à escola da sua individualidade própria, não lhes cabendo portanto, em resumo do que acima se disse, designação alguma colectiva. As designações colectivas só pertencem aos sindicatos, aos agrupamentos com uma ideia só (que é sempre nenhuma) e a outras modalidades do instinto gregário, vulgar e natural nos cavalos e nos carneiros.

(5) Os colaboradores de ORPHEU foram os seguintes: Mário de Sá-Carneiro, etc.

NOTA — Como não é possível que dois indivíduos de inteligência e personalidade estejam de acordo, por isso que cada um d’eles é um, os directores de ORPHEU assinam ambos esta declaração conjunta com a declaração de «vencidos». (PESSOA, 1993, p.138).

Lê-se uma negação de Pessoa às determinações formais sobre a literatura e às vanguardas como modo de limitação estética ou corrente de um conjunto harmônico e confluyente de pensamentos autorais. Nessa perspectiva, porém, *Orpheu* perderia unidade de proposta, visto que a leitura de Pessoa é que a publicação não resguardaria aproximações entre as ideias de seus participantes, a não ser pelo fato de que teriam todos a liberdade criativa exposta independentemente de uma corrente literária ou filosófica. Mas tal reflexão leva as

proposições de Pessoa a serem ainda mais aproximadas da corrente que tem se entendido como modernista, à qual Pessoa também lançou a sua crítica. Isso se deve ao fato de que a individualização no processo de criação é própria de uma inovação inerente à chamada corrente do Modernismo, que sugeria a novidade e a ruptura com as imposições da tradição por uma influência das correntes vanguardistas – como o Futurismo, também parcialmente rejeitado por Pessoa na qualificação dos participantes da *Orpheu* – vigentes no contexto europeu, em que a prática libertária sobre a estética era ponto de destaque geral entre os objetivos modernistas. Assim sendo, também não se pode negar que o nacionalismo presente na publicação, problematizado e defendido por Pessoa, como se viu no texto de 1915 ou 1916 (QUADROS, 1988), seria tradicionalmente atribuído às propostas do Modernismo. Por isso, embora sem se perceber como tal ou pretendendo não ser entendido desta maneira pela limitação que se poderia impor sobre sua obra, Pessoa passou a ser grande nome do Modernismo português, cujos valores de ruptura, nacionalismo e pioneirismo se encontram facilmente no desenvolvimento da estética, da temática e da filosofia que estão presentes em Pessoa e na Geração de *Orpheu*. Além disso, a pluralidade e a confluência de ideias – realizadas pela aproximação que o Modernismo apresenta em relação às demais vanguardas do início do século XX – está presente na *Orpheu*. Ressalta-se ainda que Pessoa participou posteriormente de outros projetos que o associam à construção e à divulgação do Modernismo em Portugal:

Outras revistas estiveram presentes nesse período, como a *Portugal Futurista*, publicada em 1917, em volume único. Tal qual o próprio nome sugere, o Futurismo era a vanguarda que marcava tal publicação, em que Pessoa deu origem a *Ultimatum*, assinado por seu heterônimo Álvaro de Campos, sendo importante se mencionar o manifesto como uma forma de expressão literária que ganhou muito espaço nos movimentos de vanguarda da época, por sua função doutrinária e de cunho político e social. (QUADROS, 1988, p. 44).

Sendo assim, a trajetória de Fernando Pessoa nas primeiras décadas do século XX demonstra uma relação artística que está intimamente relacionada às propostas e às manifestações de maior destaque nos diversos momentos pelos quais passou o Modernismo. Enfatiza-se que o panorama histórico, como se viu, está intimamente ligado ao surgimento dessas manifestações. Por isso, deve-se lembrar o golpe de 28 de maio de 1926, quando se iniciou a Ditadura Militar em Portugal, momento de mudanças que implementou o Estado Novo em Portugal, em 1933, tendo se encerrado esse período apenas em 1974 – no 25 de Abril resultante do movimento da Revolução dos Cravos, que acabou por instaurar a Constituição de 1976. Até 1968, o salazarismo, marcado pelo governo de António de Oliveira Salazar, configurou-se como um regime totalitário, de inspirações fascistas, centralização do poder

legislativo e executivo e controle da mídia e da arte (TORGAL, 2000). Neste momento, desponta o chamado Neo-realismo, que Carlos Reis, em *História Crítica da Literatura Portuguesa*, volume 09, localiza entre os anos de 1930 e 1950, resumindo que:

[...] sabe-se bem o que ela designa, na Literatura Portuguesa do século XX: uma projeção, no domínio da criação literária, de orientações culturais ideologicamente fundadas no materialismo histórico e dialético; uma análise, através da literatura, da dialética das transformações sociais e em particular da luta de classes, num quadro econômico-social capitalista; uma denúncia das contradições que afectavam esse cenário econômico-social: a exploração do homem pelo homem, a luta pela posse da terra, a sobrevivência de mecanismos de exploração quase feudais, etc. Para além disso, o Neo-Realismo tentou também rearticular certos gêneros literários dominantes, o romance e o conto, e determinadas categorias literárias, a personagem e o espaço; procurava-se desse modo inculcar vigor persuasivo a uma mensagem literária que se pretendia fortemente interventora. (REIS, 2005, p.16).

Entre os artistas que se destacam na produção deste que seria reconhecido como um segundo momento do Modernismo, estão Vergílio Ferreira, Fernando Namora, Cardoso Pires e Alves Redol. Fernando Pessoa teria coexistido com o início deste movimento, apresentando-se nas revistas já mencionadas *Contemporânea* (1922-1926), *Athena* (1924-1925) e *Presença* (1927-1940). No que diz respeito à participação de Pessoa, ao contexto histórico em que se insere o chamado Neo-realismo articula-se destacadamente a revista *Presença*, de Coimbra, que contou com as mais diversas participações de artistas da época, incluindo também textos de Almada Negreiros e Mário de Sá-Carneiro (MARTINS, 2010). Tal publicação divulgou o chamado Presencismo:

É também um denominador comum da geração presencista a representação do Poeta e da Poesia, reiterada de obra para obra no modo do auto- ou do alo-retrato e com modulações bastante diversas. Essa representação conjuga o paradigma romântico do artista como um ser predestinado, singular e superior com a modernidade dum *self-consciousness* em nome da qual a poesia reflecte sobre si mesma e a si mesma se reflecte. O retrato do Poeta é um motivo central na obra dos autores presencistas, realçando uma diferença ou excepcionalidade que muitos textos teóricos, programáticos ou ensaísticos glosam também de forma sistemática nas páginas da revista. [...]

O questionamento crítico sobre as noções de “moderno” e de “Modernismo” é patente desde os primeiros números da revista [...]. Nestes textos, a geração presencista procura situar-se e enquadrar-se (situar e enquadrar a sua “presença” histórico-literária) pela via crítica, num continuado exercício de autocompreensão que passa pela inteligência das grandes linhas de força da arte e do pensamento contemporâneos. É assinalável a acuidade desse exercício crítico, e não admira que, a tão escassa distância temporal do seu objeto, alguns textos utilizem indistintamente os termos “moderno” e “modernista”, ou em nome dessa indeterminação periodológica façam caber na mesma argumentação os poetas de *Orpheu* e alguns autores universais da modernidade, como Proust, Dostoievski ou Gide. (MARTINS, 2010, p. 685).

Nota-se que, nas mais diversas manifestações literárias do início do século XX, há uma tendência de resposta constante, acompanhada da reiteração de algumas características – comumente associadas ao nacionalismo – e de rupturas – que evidenciam a cisão entre algumas propostas centrais estabelecidas nas revistas da época em relação às anteriores ou ainda ao Modernismo de modo geral. Tais referências à biografia e à estética que circundam Pessoa demonstram uma intensa participação do escritor na história e na arte de Portugal e estão aqui listadas como parâmetro para retomada futura quanto às abordagens de Cláudio e Tabucchi, sendo ainda aprofundadas neste capítulo.

Já em 1935, Pessoa escreveu a referida carta a Casais Monteiro, que tem sido fonte de muitos estudiosos quanto às relações heteronímicas que envolvem Fernando Pessoa. Sua vida só poderia se tornar completa se considerada a sua ligação com as biografias que ele criou em torno de sua escrita – ou as escritas que ele criou em torno de muitas biografias – e, por isso, a carta é importante referência aqui. Pessoa procura, na epístola, dissertar sobre alguns temas e, entre eles, insere-se a apresentação da gênese das muitas personalidades que o rodeiam, começando pelo surgimento de Chevalier de Pas, o primeiro heterônimo de quem Pessoa diz se lembrar, tendo ele surgido, após a morte do pai do escritor, aos seis anos deste. O poeta refere-se a tal individualidade criada afirmando que: “escrevia cartas dele a mim mesmo, e cuja figura, não inteiramente vaga, ainda conquista aquela parte da minha afeição que confina com a saudade” (PESSOA, 1986, p. 199). Dessa maneira, o escritor revela, primeiramente, a criação de uma identidade independente da sua – ou pelo menos assim pretende Pessoa – e, em segundo, a interação entre essa persona – Chevalier de Pas – e a sua – Fernando Pessoa.

Inserido nesse raciocínio, o escritor português relata a Casais Monteiro a história de criação de seus principais heterônimos:

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

Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir — instintiva e subconscientemente — uns discípulos. Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo

Reis latente, descobri-lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o via. E, de repente, e em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo indivíduo. Num jacto, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos — a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem.

Criei, então, uma *coterie* inexistente. Fixei aquilo tudo em moldes de realidade. Graduei as influências, conheci as amizades, ouvi, dentro de mim, as discussões e as divergências de critérios, e em tudo isto me parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve. Parece que tudo se passou independentemente de mim. E parece que assim ainda se passa. Se algum dia eu puder publicar a discussão estética entre Ricardo Reis e Álvaro de Campos, verá como eles são diferentes, e como eu não sou nada na matéria. (PESSOA, 1986, p. 199).

Essa exposição do momento de criação tornou-se uma narrativa da relação entre criador – Fernando Pessoa – e criação – heterônimos –, em uma manifestação literária que está associada diretamente à vida de Pessoa e às suas interações (ainda que estas tenham, paradoxalmente, contornos reais e ficcionais, particulares e sociais). Completando o momento da invenção, Pessoa explora mais detalhes sobre o quê – ou quem – ele instituiu. Revela ainda a história e o perfil de Caeiro, Reis e Campos, adicionando a eles o semi-heterônimo Bernardo Soares e discutindo ainda a sua passagem a essas entidades no momento da escrita:

Mais uns apontamentos nesta matéria... Eu vejo diante de mim, no espaço incolor mas real do sonho, as caras, os gestos de Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Construí-lhes as idades e as vidas. Ricardo Reis nasceu em 1887 (não me lembro do dia e mês, mas tenho-os algures), no Porto, é médico e está presentemente no Brasil. Alberto Caeiro nasceu em 1889 e morreu em 1915; nasceu em Lisboa, mas viveu quase toda a sua vida no campo. Não teve profissão nem educação quase alguma. Álvaro de Campos nasceu em Tavira, no dia 15 de Outubro de 1890 (às 1.30 da tarde, diz-me o Ferreira Gomes; e é verdade, pois, feito o horóscopo para essa hora, está certo). Este, como sabe, é engenheiro naval (por Glasgow), mas agora está aqui em Lisboa em inactividade. Caeiro era de estatura média, e, embora realmente frágil (morreu tuberculoso), não parecia tão frágil como era. Ricardo Reis é um pouco, mas muito pouco, mais baixo, mais forte, mas seco. Álvaro de Campos é alto (1,75 m de altura, mais 2 cm do que eu), magro e um pouco tendente a curvar-se. Cara rapada todos — o Caeiro louro sem cor, olhos azuis; Reis de um vago moreno mate; Campos entre branco e moreno, tipo vagamente de judeu português, cabelo, porém, liso e normalmente apartado ao lado, monóculo. Caeiro, como disse, não teve mais educação que quase nenhuma — só instrução primária; morreram-lhe cedo o pai e a mãe, e deixou-se ficar em casa, vivendo de uns pequenos rendimentos. Vivía com uma tia velha, tia-avó. Ricardo Reis, educado num colégio de jesuítas, é, como disse, médico; vive no Brasil desde 1919, pois se expatriou espontaneamente por ser monárquico. É um latinista por educação alheia, e um semi-helenista por educação própria. Álvaro de Campos teve uma educação vulgar de liceu; depois foi mandado para a Escócia estudar engenharia, primeiro mecânica e depois naval. Numas férias fez a viagem ao Oriente de onde resultou o *Opiário*. Ensinou-lhe latim um tio beirão que era padre.

Como escrevo em nome desses três?... Caeiro por pura e inesperada inspiração, sem saber ou sequer calcular que iria escrever. Ricardo Reis, depois de uma deliberação abstracta, que subitamente se concretiza numa ode. Campos, quando sinto um súbito impulso para escrever e não sei o quê. (O meu semi-heterônimo 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-heterônimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma

simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade. A prosa, salvo o que o raciocínio dá de ténue à minha, é igual a esta, e o português perfeitamente igual; ao passo que Caeiro escrevia mal o português, Campos razoavelmente mas com lapsos como dizer «eu próprio» em vez de «eu mesmo», etc., Reis melhor do que eu, mas com um purismo que considero exagerado. O difícil para mim é escrever a prosa de Reis — ainda inédita — ou de Campos. A simulação é mais fácil, até porque é mais espontânea, em verso). (PESSOA, 1986, p. 199).

À base das palavras de Pessoa, percebem-se apontamentos essenciais sobre as principais individualidades que o rondam em sua privacidade, em sua escrita e em suas relações literárias. Para que se finalize a referência à carta como parâmetro de entendimento dos heterônimos pessoanos, é preciso destacar ainda como Pessoa estava subordinado a tal conjuntura e como procurava entender a necessidade que sentia de designar tantos heteroautores:

Começo pela parte psiquiátrica. A origem dos meus heterônimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente, um histero-neurasténico. Tendo para esta segunda hipótese, porque há em mim fenómenos de abulia que a histeria, propriamente dita, não enquadra no registo dos seus sintomas. Seja como for, a origem mental dos meus heterônimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. Estes fenómenos — felizmente para mim e para os outros — mentalizaram-se em mim; quero dizer, não se manifestam na minha vida prática, exterior e de contacto com outros; fazem explosão para dentro e vivo-os eu a sós comigo.

[...]

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

[...]

Esta tendência para criar em torno de mim um outro mundo, igual a este mas com outra gente, nunca me saiu da imaginação. Teve várias fases, entre as quais esta, sucedida já em maioridade. Ocorria-me um dito de espírito, absolutamente alheio, por um motivo ou outro, a quem eu sou, ou a quem suponho que sou. Dizia-o, imediatamente, espontaneamente, como sendo de certo amigo meu, cujo nome inventava, cuja história acrescentava, e cuja figura — cara, estatura, traje e gesto — imediatamente eu via diante de mim. E assim arranjei, e propaguei, vários amigos e conhecidos que nunca existiram, mas que ainda hoje, a perto de trinta anos de distância, oiço, sinto, vejo. Repito: oiço, sinto, vejo... E tenho saudades deles. (PESSOA, 1986, p. 199).

Portanto, aparentemente natural para Pessoa, a criação dos heterônimos parece fluir das percepções que o escritor tinha em sua vida. O momento da produção dos seus principais heterônimos trata-se de uma exteriorização literária do modo como a mente de Pessoa entendia o mundo com o qual se relacionada cotidianamente, o que traz ao escritor sensações realistas, capazes de fazê-lo ouvir, sentir e ver personalidades à sua volta – ou, como ele mesmo

especificou: “mentalizaram-se em mim; quero dizer, não se manifestam na minha vida prática, exterior e de contacto com outros; fazem explosão para dentro e vivo-os eu a sós comigo” (PESSOA, 1986, p. 199).

Nesse processo, a mútua influência entre Pessoa e seus heterônimos passou a se dar em dois âmbitos: no literário e no real. Tendo-se que somente Pessoa acessa o mundo empírico de modo direto, o que ocorre na criação de seus heterônimos é a produção de um mundo literário baseado no mundo real que circunda o cotidiano de Pessoa. A interação literária se dá na medida em que o criador se torna parte da criação, pois, ao manifestar que entra em contato com seus heterônimos, Pessoa passa a ser também personagem dessa ficção que reside em sua imaginação. Tal ficção ganha formato de literatura no momento da escrita: na descrição e na narração que envolvem heterônimos, suas conexões entre si e com Pessoa – criador e personagem dessa produção.

Reforça-se que essa literatura em torno dos heterônimos pode ser encarada como uma camada que precede outra literatura: os heterônimos, sendo heteroautores de suas próprias obras – dotados de estéticas próprias –, são uma camada literária que, por sua vez, produz outra, como já se mencionou. Pessoa é criador das duas camadas, mas apenas a primeira – a dos heterônimos – é diretamente assinada por ele, obra unicamente sua; a segunda camada, ainda que passe por suas mãos no momento do seu desenvolvimento, é obra assinada pelos heterônimos – e aqui se entende a assinatura não apenas como o nome no final da obra, mas a estética particular de cada heterônimo que representa a identidade produtiva dessa personalidade.

Por outro lado, a interação que Pessoa tem com essas personagens em âmbito real diz respeito à influência que os heterônimos têm sobre a vida concreta do escritor. Ao encarar-se como personagem em contato com os heterônimos em um universo inspirado na sua própria vida, Pessoa espontaneamente acaba por transformar-se. Segundo a carta a Casais Monteiro, é no ambiente privado que os heterônimos aparecem ao seu criador, e essa conexão tão próxima entre vida literária e vida empírica acaba por desenvolver uma interdependência, transformando a visão de mundo de Pessoa em sua vida real. Percebe-se tal ambientação, quando este afirma que a tendência à criação de um mundo ficcional em torno de si acaba “mudando um pouco o tipo de música com que me encanta, mas não alterando nunca a sua maneira de encantar” (PESSOA, 1986, p. 199) ou, ainda, quando admite uma reação de escrita à manifestação de Alberto Caetano: “foi a reacção de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caetano” (PESSOA, 1986, p. 199), o que demonstra a inspiração, na escrita do próprio Pessoa, como resposta ao contato com a obra de Caetano.

Portanto, Pessoa acaba por transformar-se radicalmente, como indivíduo do mundo empírico, por influência do surgimento de seus muitos heterônimos. As personalidades nomeadas extrapolam a circunscrição ficcional e passam a fazer parte da identidade de Pessoa na sua vivência real. Porém isso não significa uma independência dos heterônimos para o estabelecimento de relações no mundo empírico, visto que a conexão que são capazes de instaurar está limitada às manifestações ocorridas ao redor de Pessoa, o qual confirma tal ideia ao evidenciar que os heterônimos não participam da sua vida prática, exterior e de contato com as demais pessoas (PESSOA, 1986). A expressão “eu a sós comigo” (PESSOA, 1986, p. 199) destaca tal visão pessoal e individual sobre essas afinidades. Não sendo “outros” independentes, os heterônimos são todos o mesmo “eu” que ocupa Pessoa; todos se manifestando “a sós”, negando-se uma exteriorização dessas personalidades ao restante do mundo – a não ser por meio da literatura inspirada nesse mundo. Ou seja, os heterônimos tornam-se heteroautores, dotados de uma biografia escrita por meio de uma literatura paralela às suas próprias criações. Como já aqui exposto, ainda que em camada diferente de literatura, os heterônimos fazem parte de seu engenho poético, mas são personagens-autores, capazes de criar sua própria produção, ainda que somente pelas mãos de Pessoa.

Entende-se, então, que o vínculo dos heterônimos com Pessoa é inerente; só é possível a literatura de cada um deles por meio das mãos de Pessoa, e essa manifestação, embora tenha contornos próprios para cada personalidade que se apresenta no momento da escrita, não é dissociada de Fernando Pessoa e de sua literatura também, em uma influência mútua, como se viu na reação de Pessoa ortônimo à criação de Caeiro, e no papel deste como mestre de todos, incluindo o seu idealizador. Dessa maneira, como Pessoa (1986) destaca, nele estão esses “outros” que são um “eu a sós comigo”, de modo que ele é formado pelas relações com seus heterônimos e, por sua vez, os heterônimos só existem na relação com Pessoa: tanto por ser pelas mãos de Pessoa que as escritas heteronímicas se manifestam, quanto por ser apenas no universo particular, individual e literário do criador que essas personalidades encontram manifestação específica. Além disso, a influência estética de um sobre o outro é perceptível, visto que: Caeiro, sendo mestre, recebe, na produção de seus discípulos, respostas a seus ensinamentos; inevitavelmente, conhecendo-se no mundo literário criado por Pessoa com base no mundo empírico, a troca de características estéticas seria natural, assim como na realidade; todo autor – ou heteroautor – é capaz de utilizar-se de outras técnicas – diferentes daquelas que lhes são reconhecidamente atribuídas – para a manifestação de ideias, aproximando-se, em momentos oportunos, mais da estética de outros do que da sua comum.

Percebe-se que Pessoa se insere em uma criação literária e torna-se, sob sua própria visão, personagem de uma história baseada em sua vida. A ligação entre o escritor e os heterônimos não se dá no mundo empírico do mesmo jeito que ocorre entre Pessoa e seus amigos, como Casais Monteiro ou o citado Ferreira Gomes. Com base na afirmação de Pessoa (1986, p. 199): “Fixei aquilo tudo em moldes de realidade. Graduei as influências, conheci as amizades, ouvi, dentro de mim, as discussões e as divergências de critérios”, vê-se, pela expressão “moldes de realidade”, que o universo dos heterônimos tem uma significativa relação com o mundo empírico de Pessoa, mas não é este mundo, o que reforça que os heterônimos são parte de uma criação literária que se baseia no mundo empírico e que suas conexões revelam influências e confluências, tal qual se observa na realidade.

Quanto ao que diferencia Pessoa nesse universo criado, retomando Candido (1968), tem-se que “quando toma um modelo na realidade, o autor sempre acrescenta a ele, no plano psicológico, a sua incógnita pessoal, graças à qual procura revelar a incógnita da pessoa copiada” (CANDIDO, 1968, p. 49). Tendo Pessoa criado um universo de personalidades em torno de si por meio da escrita, ele também se tomou como inspiração e tornou-se personagem de sua criação. Como destacou Candido (1968), esse Pessoa-personagem é distinto do Pessoa-empírico, visto que aquele é uma interpretação deste e, no momento da criação, o Pessoa-personagem é limitado também pela seleção de características do Pessoa-empírico, autor do Pessoa-personagem.

O autor inventou personalidades que, além de cercá-lo, fazem parte do que ele é. Mas, como se viu, essas personalidades, diferente de Pessoa-empírico, não se manifestam nas relações com as pessoas do mundo real. A narrativa da vida dos heterônimos, ao incluírem o próprio Pessoa, acaba transformando quem este é para o mundo, porém sem permitir que o mundo entre em contato real com os heterônimos, pois apenas Pessoa é, além de personagem de sua própria ficção, indivíduo dotado de manifestação histórica no mundo real. Acerca dessa interrelação que desenvolve uma personagem múltipla, Leyla Perrone-Moisés (2001), em *Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro*, discorre:

A soma dos sujeitos unitários (e os heterônimos, providos de nome, de biografia, de traços característicos, tinham tudo para ser sujeitos unitários) deveria produzir o Todo. Mas *entre* um sujeito e outro, desponta o Outro, o Neutro, o Fluido. É o Negativo “ele mesmo” quem triunfa, recobrando a afirmação e a negação, negando uma e outra. Nenhum dos heterônimos e nem mesmo o ortônimo é “ele mesmo”; mas, como a passagem de um a outro é imperceptível, cada um deles remete ao outro, e a soma de todos esses *nomes* é o *anônimo*. Pessoa dobrou o Cabo Nome, e esse acidente se revela como Cabo Não. Dele não se volta. (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 32).

Resumidamente, ao serem criados pela escrita, os heterônimos são ficcionais – personagens – e suas características são seleções de seu criador – Fernando Pessoa. Soma-se a isso que o próprio Pessoa torna-se literatura quando se insere na narrativa de relações com os seus heterônimos, os quais não conseguem inserir-se no mundo empírico pessoano, mas vivem em uma literatura baseada nessa realidade, o que se confirma pela carta “Esta tendência para criar em torno de mim um outro mundo, igual a este mas com outra gente, nunca me saiu da imaginação” (PESSOA, 1986, p. 199), corroborando com a ideia de Candido (1968) de que o autor constrói uma “explicação que não corresponde ao mistério da pessoa viva, mas que é uma interpretação deste mistério; interpretação que elabora com a sua capacidade de clarividência e com a onisciência do criador, soberanamente exercida” (CANDIDO, 1968, p. 49).

O poder de influência da literatura sobre as pessoas já é conhecido e, tendo Pessoa sido autor e personagem de um universo literário cunhado por ele, é instintivo que ele se encare como muitos “eus” – constituído de muitos “outros” –, em relações particulares próprias, capazes de influenciar como Pessoa se relaciona com o seu mundo ficcional e com o mundo empírico, sendo possível que chegue a se anular em determinados momentos, como ele destaca na carta: “e em tudo isto me parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve” (PESSOA, 1986, p. 199). Presente em menor ou maior proporção, Pessoa é central em todo esse processo e torna-se, em um fluxo contínuo entre literatura e vida real que lhe parece natural, o primeiro a escrever-se como personagem. É nessa mistura entre indivíduo real – com identidade, biografia e produção própria no mundo empírico – e personagem – realizada em um mundo baseado na realidade – que Cláudio e Tabucchi se inspiram e, junto à tal interrelação, indivisivelmente, referem-se também aos heterônimos. Já estes, embora muito conhecidos, merecem aqui o destaque quanto às suas manifestações, pois é junto a elas que Pessoa se transfigura em muitos “eus”.

Dando foco principalmente à construção dos heterônimos – o que os leva a estabelecer um perfil como personagens –, explora-se aqui o mundo ficcional de Pessoa baseado na sua realidade, ou seja, o ente histórico nas malhas da ficção.

3.1 O mestre

Como já destacou Pessoa, na carta a Casais Monteiro, Caeiro é o mestre dos principais heterônimos pessoanos e até mesmo de seu criador – “aparecera em mim o meu mestre” (PESSOA, 1986, p. 199). Segundo Pessoa, “Alberto Caeiro nasceu em 1889 e morreu em 1915; nasceu em Lisboa, mas viveu quase toda a sua vida no campo. Não teve profissão

nem educação quase alguma” (PESSOA, 1986, p. 199), só teria educação primária. E o autor adiciona ainda que Caeiro é loiro, de olhos azuis, de estatura média, com uma fragilidade pouco aparente, embora sofresse com a tuberculose; teria perdido os pais cedo e vivido de rendimentos em casa com uma tia-avó (PESSOA, 1986).

Em *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Martins (2010) formula uma crítica acerca da representação de Caeiro. Martins (2010) expõe que Caeiro teve poemas atribuídos a ele em momento posterior à sua morte, mas que a “esse heterônimo, sobre o qual Pessoa disse que era a sua despersonalização máxima, estão atribuídos três conjuntos de poemas: *O Guardador de Rebanhos* (1911-1912), *O Pastor Amoroso* e *Poemas Inconjuntos* (1913-1915)” (MARTINS, 2010). Destacada a produção de Caeiro, Martins ainda relembra a afirmação de Pessoa de que o heterônimo é “chamado de Mestre pelos outros dois heterônimos (Reis e Campos), pelo ortônimo e pelo quase-heterônimo António Mora” (MARTINS, 2010, p. 116). Este, por sua vez, embora receba pouco destaque nos estudos de Pessoa, também aqui será mencionado, visto que sua referência está explícita em *Os três últimos dias de Fernando Pessoa*, de Tabucchi.

Sobre a escrita de Caeiro, Martins (2010) destaca que é uma diversão para o heterônimo desenvolver “paradoxos à maneira inglesa, provocando os leitores com afirmações e negações radicais e surpreendendo ao enunciar aforismos desafiadores, mesmo quando afirme não pretender mudar coisa alguma à sua volta” (MARTINS, 2010, p. 116). Em uma primeira impressão, Caeiro pareceria afável, simples, manso, mas seu discurso revelaria seu lado polêmico, contestador e agressivo (MARTINS, 2010).

A poesia de Caeiro é marcada pela objetividade, opondo-se a seu criador nesse aspecto. O heterônimo apresenta uma poesia pagã, defendendo a simplicidade de uma vida primitiva, própria do contato com a natureza. “Pessoa deu o nome de sensacionismo ao modo caeiriano de conhecer a realidade e de o expressar em poesia” (MARTINS, 2010, p. 119), o que significa dizer que “na sua radicalidade, considera todo o conhecimento como proveniente das sensações e somente delas” (MARTINS, 2010, p. 119) e assim se manifestaria essa condição existencial na poesia de Caeiro:

No poema V de *O Guardador*, Caeiro põe a metafísica na berlinda e desautoriza as suas magmas questões, entre as quais a da existências de Deus. Afirma amor incondicional pelos seres do mundo mineral e vegetal, mas sem considerá-los Deus ou Divinos, nem admitir ser chamado panteísta. (MARTINS, 2010, p.119).

Além disso, Martins (2010) faz uma referência aos discípulos de Caeiro e à sua relação de reciprocidade:

Entretanto, o que o jogo intratextual da heteronímia mostra é que Ricardo Reis, apesar de chamar Caeiro de Mestre, é discípulo só parcialmente: ama a Natureza, ama o viver lúdico da infância, mas está desprovido da placidez caeiriana diante do fluir do tempo e consequentes perdas. Reis teme a morte e angustia-se pela condição mortal dos homens. Álvaro de Campos, por sua vez, apesar de amar e reverenciar o Mestre, exaspera-se por não conseguir viver os seus ensinamentos; em termos cristãos diríamos que lhe falta a “graça” para os pôr em prática. Concorde com o Mestre, mas diz “Mestre, só seria como tu se tivesse sido tu”. Sobre as figuras do jogo heteronímico, Pessoa uma vez disse: “forma cada uma uma espécie de drama da alteridade, ou seja, da liberdade” (*Presença* 17, Coimbra, Dezembro 1928, p. 10): o drama da alteridade, ou seja, da liberdade. Acrescentemos um elemento que Pessoa, em carta de 13-1-1935, a Casais Monteiro, apontou como relacionado com a gênerse do heterónimo Alberto Caeiro: o seu desejo de “fazer uma partida ao Sá-Carneiro – de inventar um poeta bucólico, de espécie complicada”. Com efeito, Caeiro constitui uma antítese do poeta de *Partida*, bem como de Álvaro de Campos ou do ortónimo, um paradigma de *saúde em existir* que, ou a título de *partida* ou de antídoto, Pessoa apresentou ao amigo, mas que, pelo visto, não lhe foi de valia. O Mestre expôs a doutrina, mas cada um dos interlocutores/discípulos seguiu o seu próprio caminho. O sobrenome Caeiro, tão próximo de Carneiro, e os 26 anos de vida que Pessoa resolveu conceder-lhe não teriam nada a ver com os 26 anos de idade que Sá-Carneiro tinha quando partiu? (MARTINS, 2010, p. 119 e 120).

Além desses parâmetros de formação de Caeiro e já introduzidas as referências aos seus discípulos, resgatam-se as considerações expostas em *Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro*, de Leyla Perrone-Moisés (2001). A autora apresenta um resumo de características acerca do mestre e, com isso, segue a finalização da formulação do perfil aqui objetivada:

Caeiro é, antes de tudo, o Pai: “meu mestre, meu mestre, perdido tão cedo! Revejo-o na sombra do que sou em mim, na memória do que conservo do que sou de morto...”. Esse pai é panteísta, e o panteísmo é um sistema de identidade. Naturalmente conciliado consigo mesmo e com o mundo, Caeiro possui a sabedoria e a calma invejadas pelos outros heterônimos. Mas o fato de que ele se divida em dois (três, se contarmos o *Ipse*) mostra que, nessa calma unidade, morava o germe da contradição. Aliás, nascidos os discípulos, Caeiro morre (em 1915), deixando vivos seus filhos contraditórios. (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 33).

Apesar da interpretação de Caeiro como panteísta – em oposição à vontade de Caeiro, segundo os apontamentos de Martins (2010) – as características expostas por Perrone-Moisés (2001) sintetizam o perfil desse heterónimo, reforçando a contradição de sua poesia – incluindo-se nesse aspecto um panteísta que nega esse título – e o atributo de mestre. Acrescenta-se, ainda e por fim, que “A experiência Zen, como a do mestre Caeiro, não exige circunstâncias especiais: é apenas um modo de viver o real cotidiano sem complicá-lo com ideias; simplicidade que, na verdade, exige uma intensa aprendizagem” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 155). Tal complexidade presente na simplicidade de Caeiro é o que também o torna um mestre que, paradoxalmente, tem apenas formação primária, mas pode exercer, pela poesia, o magistério de

uma existência humana em contato com as coisas simples do mundo, ao mesmo tempo paradoxalmente muito complexas.

3.2 Os discípulos

Sendo Pessoa discípulo de Caeiro, o perfil do ortônimo – responsável por um espólio diverso, cuja principal produção talvez seja *Mensagem* (1934), que tematiza o passado glorioso de Portugal em oposição à vigente decadência contemporânea ao poeta – é aqui destacado. Quanto ao vocábulo “ortônimo”, Martins (2010) menciona que “é assim que os heterônimos existem *exatamente como* o ortônimo existe: literariamente” (MARTINS, 2010, p. 575). Essa leitura corrobora a discussão aqui já estabelecida: Pessoa torna-se personagem em sua relação literária com seus heterônimos. Nessa linha de raciocínio também se insere o estudo de Leyla Perrone-Moisés (2001). A autora sublinha, quanto ao Pessoa ortônimo, que “é preciso cessar de sorrir diante do grande mistificador, disfarçado com nomes postiços, mas bem a salvo num ‘ele mesmo’ reconfortante” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 17).

Assim como Pessoa, na carta a Casais Monteiro, Perrone-Moisés (2001) avalia o ortônimo como associado aos seus heterônimos e problematiza a forma como se dá a participação de Pessoa nesse universo criado:

Teatro, seja. Mas que lugar é o seu nesse teatro? Dramaturgo? Sim. Mas também: personagem, ator, figurinista, cenógrafo, maquinista, diretor, lanterninha, ponto, cenário, bastidores, palco, espectador. E, no dia da estreia, nada está pronto e todos faltam.

Estranho teatro que se põe a funcionar sem anterioridade e sem hierarquia. Quem vem antes? Pessoa é o dramaturgo, mas Caeiro é seu mestre, e Reis é mais velho do que ele. Quem manda? Pessoa reconhece ter aprendido tudo com Caeiro, assim como confessa escrever menos bem do que Reis. E Álvaro de Campos, a criatura, assume um tom desabusado para falar do criador: “(no momento da morte de Caeiro) eu estava na Inglaterra. O próprio Ricardo Reis não estava em Lisboa; estava de volta ao Brasil. Estava o Fernando Pessoa, mas é como se não estivesse. O Fernando Pessoa sente as coisas, mas não se mexe, nem mesmo por dentro”.

[...]

Pessoa estava definitivamente ameaçado, “suma de não-eus sintetizados num eu postiço”. Seu nome, seguido doravante por um explicativo “ele mesmo”, soa como heterônimo de algum outro. “Ele mesmo” instavelmente instalado entre um heterônimo e outro, nos intervalos, nos interstícios, simples “ficção do interlúdio”. (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 27 e 28).

A estudiosa define, assim, o ortônimo; e sua leitura também realça as discussões anteriores acerca da formulação de um Pessoa-personagem baseada no Pessoa-empírico. O explicativo “ele mesmo” projeta uma nova criação, segundo os apontamentos de Perrone-Moisés (2001). E, embora presente em tudo na construção dessas personalidades, o criador não

assume uma posição hierarquicamente destacada. Nesse sentido, o próprio Pessoa já afirmou, na carta a Casais Monteiro, que “em tudo isto me parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve” (PESSOA, 1986, p. 199). Além disso, de acordo com Perrone-Moisés (2001), Pessoa é menosprezado na fala de Campos sobre a presença daquele no momento da morte de Caeiro, revelando que relações hierárquicas não seriam estabelecidas entre criador e criatura/criação. Ao mesmo tempo, dizer que Pessoa estava presente – mas como se não estivesse – poderia não ser apenas uma desconsideração de Campos, mas um indício de identidade, pois tal fala remete à ideia de que, não estando presentes os heterônimos, Pessoa não estaria também presente; sem os heterônimos, não haveria Pessoa, contraditoriamente. O poeta em questão ficaria incapaz de mover-se até mesmo internamente – talvez na ausência de seus heterônimos –, mesmo que percebesse artisticamente as coisas ao seu redor.

Essa conexão intrínseca entre o ortônimo e os heterônimos é concebida por Perrone-Moisés (2010) em um enfoque esteticamente comparativo:

E Fernando Pessoa “ele mesmo”, o terceiro discípulo? Discípulo por concessão, discípulo à margem, Pessoa se parece um pouco com cada um dos outros, objeto flutuante, não identificado, visível (legível) somente à luz dos outros.

Um breve olhar lançado à forma dos poemas de cada heterônimo já nos instrui sobre essas diferenças. Os versos de Caeiro são livres, têm a “naturalidade” de um discurso oral enunciado em plena natureza e em harmonia com esta. Os versos de Reis são contidos, de um “neoclassicismo científico”. Os versos de Campos são livres, mas não como os de Caeiro. Prosa disposta em forma poética, esses versos são frequentemente mais do que livres, desencadeados. Seu discurso se deixa atravessar e esquarterar pelas pulsões inconscientes, que se manifestam como “anomalias” discursivas: caracteres tipográficos variados, assimetria brutal entre versos extremamente longos e outros compostos de uma única palavra, sobrecarga de sinais de pontuação. As pulsões exclamam (!), o consciente as interroga (?) e termina por realçá-las [...]. Quando se fala em desencadeamento, em Pessoa (chamemos o conjunto de *Pessoa*, para simplificar), trata-se sempre de uma soltura relativa, porque Pessoa nunca se entrega totalmente, nem em Álvaro de Campos, exceto em alguns momentos de puro delírio sadomasoquista como os da “Ode marítima”. (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 34).

A “soltura relativa” e a imagem de Pessoa como “discípulo” sugerem uma referência ao ortônimo, a partir da já discutida influência entre o criador, suas criações heteronímicas e Pessoa “ele mesmo”. A esse respeito, Perrone-Moisés (2001) completa ainda como Fernando Pessoa procura responder à questão “Quem sou eu?”:

Em Fernando Pessoa “ele mesmo”, o sujeito oferece três “soluções”, que não se encaminham para *uma* solução, mas vão e vêm, recorrentes: 1) solução religiosa: sou o sonho de um Outro (Deus), para cujo olhar existo; 2) solução por desistência: prefiro não ser de todo, para nada sentir (quero o sono, o esquecimento, o sossego, a morte, a posição exata da múmia; quero ser levado pelas ondas, pela noite, pela música, etc.); 3) solução por troca: fui trocado por outro mais verdadeiro; ou então: quero ser outro (a ceifeira, o vizinho, o gato que brinca na rua, as árvores que refletem a luz, etc.). Fernando Pessoa “ele mesmo” é a *ficção da defesa*, o sujeito encolhido para não sofrer mais, escondido para disfarçar a troca, protegido por um andaime para fingir que há

construção [...]. O ortônimo é o pouco *ego* que há em Pessoa, tentando defender-se. (PERRONE-MOISÉS, 2001, p.118).

Estando a hipótese de um “outro” presente em todos os três parâmetros de autodefinição do ortônimo, Pessoa pode ser um “eu” definido, paradoxalmente, em conformidade com os “outros” – “vivo-os eu a sós comigo” (PESSOA, 1986, p. 199). Como se viu em Martins (2010), o Pessoa ortônimo define-se literariamente, assim como seus heterônimos. E apenas na interação com os outros, muitas vezes na negação de si mesmo, Pessoa configura-se como personalidade múltipla nessa literatura.

Na indicação desses perfis em constante interlocução, resta aqui destacar os já mencionados Reis e Campos. Tendo sido citados algumas vezes anteriormente, cabe agora uma súmula que os possa retratar para fins de análise. Retomam-se, assim, as palavras de Perrone-Moisés (2010):

Ricardo Reis é o conciliado por esforço, o estoico, o “epicurista triste”: “A obra de Ricardo Reis, profundamente triste, é um esforço lúdico e disciplinado para obter uma calma qualquer.” Sua calma apolínia representa a dominação máscula do sofrimento, por força moral, por busca de “altura”. Diante de seu mestre Caeiro, ele é a contradição homogênea.

Enquanto Álvaro de Campos é o outro radical, a contradição heterogênea, a subversão pura. Mesmo sexualmente, ele é o outro, a mulher: “Eu a mulher legítima e triste do Conjunto”. Moderno, engenheiro, sensacionista, paradoxal, sadomasoquista, invertido, inconciliado – é uma reencarnação do Capitão Thibeaut. Menos simples, entretanto, do que o rival já completo do Chevalier de Pas, porque ele não é o Mal mas o Vício, a subversão do Bem e do Mal (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 33).

Com base ainda na carta de Pessoa a Casais Monteiro, tem-se que Campos nasceu em Tavira, em 1890, tendo se formado engenheiro naval. É considerado alto por seu criador, com dois centímetros a mais que este, tendo 1,75m de altura; é magro e um pouco curvado. Assim como Reis e Caeiro, não tem barba. Sua pele está entre branco e moreno, com cabelo liso, dividido do lado e geralmente está ao seu lado o seu característico monóculo (PESSOA, 1986). Sobre a biografia do heterônimo, Pessoa adiciona que Campos estudou em liceu e depois fez engenharia mecânica e naval na Escócia. “Numas férias fez a viagem ao Oriente de onde resultou o “Opiário”. Ensinou-lhe latim um tio beirão que era padre” (PESSOA, 1986, p. 199). Além de “Opiário”, em 1928, Campos escreveu o famoso poema “Tabacaria”. Finaliza-se tal figura notável e sua influência na relação com Pessoa considerando-se ainda as palavras de António Quadros (1984), em *Fernando Pessoa – vida, personalidade e génio*, no seu exame da vida amorosa pessoana:

Quais as razões psicológicas da inaptidão para o amor concreto e real – anímico e físico –, tão dolorosamente manifestada por Fernando Pessoa?

Já vimos que o poeta foi um idealista e um grande romântico. E já observámos o seu lado-Álvaro de Campos, isto é, uma certa pulsão homossexual, transparente nalgumas das Odes do “engenheiro naval” e confessada em página íntima, onde diz: “sou um temperamento feminino com uma inteligência masculina”; e “É uma inversão sexual frustrada. Pára no espírito”.

Junto de Ophélia, o problema pode ter estado prestes a resolver-se, apesar das interferências (episódicas) de Álvaro de Campos, isto é, do seu demónio interior, talvez menos antimulher do que anticamento [...]. (QUADROS, 1984, p. 174).

Evidencia-se uma relação entre o heterônimo e Pessoa que extrapola o ambiente literário, influenciando caminhos tomados na vida do criador. Quadros (1984) aponta Álvaro de Campos como um “lado” de Pessoa em sua realização amorosa, o que não apenas revela um perfil do heterônimo nesse sentido, mas expõe também um aspecto de sua influência sobre Pessoa em sua vida real, assumindo-se aqui que todos os heterônimos acabam por transformar, de algum modo, o escritor que lhes cria – e vice-versa, em uma constante interferência entre os integrantes de uma “*coterie* imaginária” (PESSOA, 1986, p. 199).

Quanto a Reis, Pessoa descreve-o como o mais baixo, mas mais forte, com pele morena. Afirma que Reis foi “educado num colégio de jesuítas, é, como disse, médico; vive no Brasil desde 1919, pois se expatriou espontaneamente por ser monárquico. É um latinista por educação alheia, e um semi-helenista por educação própria” (PESSOA, 1986, p. 199). Sobre esse heterônimo, consideram-se também as palavras de Tabucchi, na edição da Rocco de *Os três últimos dias de Fernando Pessoa* sobre as personagens de seu livro:

Ricardo Reis nasceu no Porto, em 19 de setembro de 1887, e foi educado num colégio de jesuítas. Era médico, mas não sabemos se se teria valido de sua profissão para viver. Depois da instauração da República portuguesa, retirou-se em exílio no Brasil em razão de suas idéias monárquicas. Foi um poeta sensista, materialista e clássico. Sofreu influência de Walter Pater e do classicismo abstrato e distante, que fascinou alguns naturalistas e cientistas anglo-saxões do final do século (TABUCCHI, 1996, p. 69).

A produção de Reis é destacadamente poética, mas, à diferença de Caeiro, o discípulo também tem produções em prosa, embora estas tenham ganho menor relevância e, assim como o *Livro*, tenham permanecido para estudo e composição final, após a morte de Pessoa. Em 1924, na *Athena*, Reis apareceu publicamente pela primeira vez, tendo marcado sua estética em uma dualidade paradoxal entre o cristianismo decadente e o paganismo neoclássico.

Estabelecidos os perfis dos três heterônimos mais conhecidos de Fernando Pessoa, assim como evidenciado o perfil do ortônimo e a discussão acerca da identidade pessoana relacionada a este e aos demais entes fictícios, há duas outras personalidades a serem aqui referidas: António Mora e Bernardo Soares. Sobre o primeiro, Martins (2010) retoma Teixeira (1997 e 1992) e Urdanibia (1987) e sintetiza:

Mas quem é este “médico de cultura”? António Mora aparece num conto senatorial intitulado *Na Casa de Saúde de Cascais*. Por outro lado, e apesar de nenhum dos documentos assinados por António Mora se encontrar datado, sabe-se que este heterónimo o acompanhou até aos últimos dias de vida, sendo referido em dois documentos pertencentes a 1931. Segundo um dos projectos, Pessoa planeou incluir nesse sanatório as várias figuras desse “grupo”, o que pressupõe a amplificação da componente senatorial a toda a heteronímia.

[...]

Em geral, através da figura de António Mora, Pessoa desenvolve uma filosofia que tem por objetivo construir uma ética assente num suporte estético (com ressonâncias espinozistas por via da noção naturalista da religião, de certo modo alheia à tradição aristotélica, e, em maior grau, à tradição platónica, criando uma nova religião ligada à primitividade grega [...]). (MARTINS, 2010, p. 493).

Completando esse perfil, Tabucchi (1996) sumariza que Pessoa e Mora – autor de *O regresso dos deuses*, sobre o neopaganismo português – conheceram-se na clínica psiquiátrica de Cascais, onde o heterónimo permaneceu até o fim de sua vida. Como recorda Tabucchi: “Alto, imponente, o olhar vivo e a barba branca, António Mora recitou para Pessoa o início do lamento de Prometeu, baseada na tragédia de Ésquilo” (TABUCCHI, 1996, p. 70). Mora teria deixado, assim, os seus manuscritos com Pessoa.

Teresa Rita Lopes (1990), em *Pessoa por Conhecer – Textos para um Novo Mapa*, evidencia o pensamento de Mora, ao defender que a alma é imortal, visto que tem condição ante-temporal. Além disso, a alma seria menos real do que o corpo para Mora; e a pesquisadora aponta, nesse pensamento, uma semelhança com o mestre Caeiro. Mora ainda considera que o corpo morre, mas a alma não, em uma proporção segundo a qual o que é mais real dura menos (LOPES, 1990).

Neste momento, incluindo-se Mora e retomando-se a comparação – por aproximação e afastamento entre os heterónimos destacados –, em *Fernando Pessoa – resposta à decadência*, Haqira Osakabe (2002) relembra a afirmação de Campos de que Caeiro não era pagão, mas sim, o paganismo entranhado; e completa que “Isto para afirmar, depois, que Reis o era por carácter e Mora, por inteligência, enquanto que ele era ‘por revolta, isto é, por temperamento’” (OSAKABE, 2002, p. 95), compendiando características marcantes de cada personalidade.

Em conclusão à relação entre heterónimos até aqui expostos, Osakabe (2002) afirma que, peremptoriamente:

Álvaro de Campos, após o período eufórico do sensacionismo, vai ceder mais e mais à angústia metafísica, à emotividade desenfreada e ao transbordamento sentimental. Ricardo Reis, desde o seu início parece não poder superar a marca do seu próprio tempo: o tédio.

Assim, se Caeiro, no fluxo de um otimismo cego, decorrente do conhecimento positivo, declara que a liberdade do homem está na reconquista de sua própria

naturalidade, os seus discípulos, ao querer inventarem-se libertadores, ter-se-ão inventado como poetas [...]. (OSAKABE, 2002, p. 117).

3.3 Bernardo Soares

Ainda que Bernardo Soares não possa ser propriamente dissociado do mestre Caeiro e dos demais heterônimos – até mesmo pela condição de que as múltiplas personalidades instituídas por Pessoa estão conectadas –, sua manifestação merece aqui espaço separado para destaque, principalmente pela sua condição de semi-heterônimo e pela relação estreita com *Boa noite, senhor Soares*, obra de Mário Cláudio.

Recupera-se a carta de Fernando Pessoa a Casais Monteiro, na qual o criador classifica Soares diferentemente de Caeiro, Reis e Campos, pois o chama de semi-heterônimo. Essa forma de denominar Soares está ligada à proximidade entre o criador e a personalidade criada. Parafraseando Pessoa, Bernardo Soares é um semi-heterônimo porque, não sendo a personalidade a de Pessoa, é, não diferente da dele, mas uma simples mutilação desta (PESSOA, 1986).

Como se percebe, a conexão entre Fernando Pessoa e Bernardo Soares ocorre de maneira mais próxima, em comparação àquela estabelecida entre o criador e os demais heterônimos. Segundo a carta, a escrita de Bernardo Soares aparece em momentos de sonolência de Pessoa e a racionalidade parece se distanciar do autor (ou do heteroautor no momento da sua escrita) (PESSOA, 1986). Nas referências de Pessoa, a prosa de Soares, salvo o que o raciocínio dá de ténue à de Pessoa, é igual a esta, e o português perfeitamente igual (PESSOA, 1986). Tal característica acaba configurando a escrita de Soares como um “constante devaneio” (PESSOA, 1986, p. 199), o que se manifesta por meio da obra que é atribuída à autoria do semi-heterônimo, o *Livro do Desassossego*, cuja escrita se deu de meados de 1910 à década de 1930. É importante se destacar, no entanto, que a questão da autoria no que diz respeito ao *Livro* não se configura consensual e historicamente perpassa momentos diversos, como destaca Richard Zenith (2011), em nota à sua edição do *Livro*, pela Companhia das Letras:

O *Livro do desassossego*, que tomou diversas formas, também conheceu diversos autores. Enquanto o *Livro* só compreendia trechos pós-simbolistas, com títulos, o autor anunciado era Fernando Pessoa, mas logo que entraram trechos diarísticos (o que não deve ter demorado muito), inevitavelmente de cariz mais pessoal, o autor seguiu seu costume de se esconder por detrás de outros nomes, sendo o primeiro deles Vicente Guedes. Na verdade, Guedes começou por assinar só o diário (ou diários) que devia(m) fazer parte do *Livro do desassossego*. Um “livro suave”, “a autobiografia de alguém que nunca teve vida” – assim caracteriza Pessoa, num fragmento destinado a

um prefácio, o livro de Guedes, a que um outro fragmento chama mesmo o *Diário*. (ZENITH, 2011, p. 18).

A esse respeito, como já exposto, na revista *A Águia*, em 1913, Pessoa publicou o texto *Na Floresta do Alheamento* – o primeiro com as iniciais do *Livro* –, mas o assinou como ortônimo. A possível apropriação posterior desse texto por Bernardo Soares – como se tivesse sempre sido este o responsável por escrever *Na Floresta do Alheamento* – acaba por comprovar a ligação estética entre Soares e Pessoa, visto que parece natural a correlação entre a temática e a escrita em ambos no momento em que assinam o trecho referido. Mas não é consensual a hipótese de que Pessoa faria essa nova atribuição autoral do texto a Soares.

Sendo assim, é preciso considerar, em relação ao *Livro*, que este não recebeu uma organização final por parte de Pessoa. Sua estrutura é fragmentada e muitos textos foram identificados por pesquisadores como pertencentes ao *Livro*, por meio da análise do espólio deixado pelo escritor português, mas sem a confirmação de Pessoa sobre essa denominação. Nesse processo de produção repleto de indefinições, ressalta-se ainda que alguns outros heterônimos chegaram a participar como heteroautores da obra. Sobre essa questão, Elaine Cristina Cintra (2005), em sua tese de Doutorado *A "estética do silêncio" no Livro do desassossego: um estudo da escritura em Fernando Pessoa*, explica que:

Entre os autores que assinaram os infindáveis fragmentos que formariam essa escrita caótica de Pessoa, apresentam-se o ortônimo, um *dandy* massacrado pelo tédio chamado Vicente Guedes, um ajudante de guarda-livros que, em suas horas intervalares, entre um e outro afazer, exerce a função de *voyeur*, perambulando por uma Lisboa do início do século, e anotando suas impressões em um "diário" não muito lúcido; e até um nobre, o Barão de Teive, um estóico com traços de loucura, e autor de um só texto que supostamente foi encontrado por F.Pessoa em um quarto de hotel. Esse último tem uma presença fugaz no *Livro* e aparece mais como a intenção de lhe ser atribuída a autoria de um trecho do que como autor propriamente dito. Ele seria, no dizer de F.Pessoa, apenas um colaborador do livro de Soares.

Entretanto, mesmo Soares não se apropriou da obra, pois Pessoa não o considerava heterônimo, mas semiheterônimo, por possuir o seu mesmo estilo lingüístico. O *Livro do desassossego* é, então, um livro múltiplo, um livro que não se instaura sob a égide da unidade e completude. (CINTRA, 2005, p. 26).

A questão da autoria – frequentemente aceita como sendo de Bernardo Soares – é uma comprovação de que a personalidade construída por Pessoa em relação a Soares foi realizada por um processo complexo, e talvez seja possível dizer que esse artifício é incompleto, não apenas pela falta de publicação do *Livro* com organização do escritor português e pelo fato de Bernardo Soares ter se tornado um heteroautor capaz de assimilar, sob sua escrita, trechos inicialmente atribuídos a outros autores – os quais apresentam escritas que entram em conformidade com a estética que se tornou própria de Soares –, mas principalmente por

Fernando Pessoa ter demonstrado ser incapaz de distinguir-se de seu semi-heterônimo com a mesma precisão que o faz em relação às outras personalidades criadas, dando a Soares um tom de incompletude no processo de formação heteronímica. Abonando a questão da autoria, Cintra (2005) avalia que:

A partir de 1916, F.Pessoa considera Guedes morto, retomando o projeto do *Livro* mais tarde sob a heteroautoria de Bernardo Soares, um ajudante de guarda-livros semelhante a Guedes pelo "mal do sonho" (OSAKABE, 1994, p.12), mas diferente na situação social. O aristocratismo de Guedes conduzia as páginas do *Desassossego* a uma pertinência esteticista, em que o cotidiano se diluía através do desfilarm das imagens vagas. Soares trará ao *Livro* a peculiaridade burguesa: a sua existência é morna e sem acontecimentos, e afora seu deambular por uma Lisboa repleta de personagens comuns e cotidianos, a sua grande aventura é redigir um "diário" após o expediente de trabalho:

[...]

Considerado inicialmente como uma "personalidade literária", mais tarde, F.Pessoa denomina-o um semi-heterônimo, pois apresentaria pontos convergentes em relação a si mesmo, como o "estilo de expor". Assim, F.Pessoa considera Soares gêmeo de si, não pela proximidade biográfica que ata os dois autores, tão anunciada pela crítica que não assimilou a lição do "fingimento poético" que perpassa toda obra do autor, mas pela similitude estilística de ambos. [...] Em outras palavras, quando escrevem, Soares e Pessoa são o mesmo, mas o *Livro* de Soares, ao contrário do que equivocadamente uma parte da crítica defende, não é a autobiografia de Pessoa, pois como bem lembrou Gustavo Rubim (2000, p. 218), o ajudante de guarda-livros da rua dos Douradores "não está mais próximo de Pessoa como pessoa igual às outras pessoas, mas mais perto dessa catástrofe da autoria inseparável da multiplicação de assinaturas que é o jogo heteronímico". (CINTRA, 2005, p. 30).

Sendo assim, percebe-se que o *Livro* não apresenta uma definição consensual acerca de sua autoria. Richard Zenith (2011), que editou o *Livro do Desassossego* em 1998, posiciona-se acerca desse tema a favor de um único heteroautor – Bernardo Soares:

Em Soares, [...] Pessoa conseguiu conciliar (embora sempre com dúvidas) os sonhos imperiais dos primeiros trechos com as preocupações de um burguês do século XX. Nos anos 1910 isso ainda não era possível e, tirando a fugaz e incerta referência supracitada (*refere-se a um trecho atribuído a Guedes que teria uma nota incluindo-o no Livro, a seção Paciências, ainda que de forma duvidosa*), Vicente Guedes nunca foi mencionado como autor dos trechos pós-simbolistas, embora seja nomeado em diversos projetos como autor do *Livro do Desassossego*. O que nos interessa aqui não é tanto a questão da autoria, mas sim a rápida metamorfose do *Livro*. (ZENITH, 2011, p.21).

Já Jerónimo Pizarro, em publicação mais recente, de 2013, mantém uma separação em duas partes para o *Livro*, dividindo-o entre a primeira fase – referente a Guedes – e a segunda fase – referente a Soares. A esse respeito, Cintra (2005) prefere inspirar-se ainda no posicionamento de Osakabe, apontando que, entre Vicente Guedes e Bernardo Soares, haveria “uma ida e vinda, ou seja, apesar de algumas diferenças estilísticas, não podemos afirmar que um é um e outro é outro” (CINTRA, 2005, p. 33). Assim, a estudiosa defende a ideia de que

Soares seria “um Guedes que foi inserido no cotidiano burguês de Lisboa, ou seja, o último autor não veio substituí-lo, mas adaptá-lo a uma nova realidade” (CINTRA, 2005, p. 33). Sobre o perfil de Soares, Cintra (2005) afirma que:

Bernardo Soares é um português de estatura média, de 1m70, 61 kg, 30 anos, face pálida, que se veste com um "certo" desleixo. Órfão de pai e mãe, ele é totalmente isento de qualquer afeto, e sua existência está dividida entre duas escritas: a escrita comercial, que redige durante o seu cotidiano, e a escrita do "diário" que está a compor. Tal como acontece com Guedes, F.Pessoa o conhece em um restaurante e torna-se confidente desse homem de gestos estranhos e alheios [...]. (CINTRA, 2005, p. 32).

Tal proximidade entre Guedes, Soares, Pessoa e possivelmente o Barão de Teive demonstra um tipo de conexão entre as personalidades criadas por Pessoa diversa daquela estabelecida entre Caeiro, Campos, Reis e o ortônimo. O perfil de Soares é ainda mais complexo, mais indivisível, mais influenciado pelos que o cercam, estando incluso igualmente nesse contato o mais famoso trio de heterônimos. Também nisso Soares acaba por apresentar uma aproximação mais estreita com o perfil de Pessoa – múltiplo em todos os seus “eus”.

Porém Bernardo Soares não deve ser confundido com um pseudônimo de Pessoa por sua proximidade com o referido poeta. Embora muito relacionado ao seu criador esteticamente e em sua abordagem temática – o que é assumido por Pessoa –, o semi-heterônimo é dotado de biografia literária como os demais heterônimos e, sendo ele uma parte de Pessoa, é inevitavelmente outra parte de não Pessoa – própria da personalidade de Soares e de suas experiências que, claras ou não ao leitor, são assumidas pelo criador como existentes: na carta a Casais Monteiro, Pessoa (1986) diz-se semelhante a Soares, mas a escrita deste seria a do autor da *Orpheu*, quando suspensas a racionalidade e a inibição, já que o criador está cansado ou sonolento no momento da escrita de seu semi-heterônimo. Confirmando esse raciocínio de que há uma conexão intrínseca entre o semi-heterônimo e seu criador, mas com pontos de distanciamento, Cintra (2005) destaca que “Soares e Pessoa são o mesmo, mas o *Livro* de Soares, ao contrário do que equivocadamente uma parte da crítica defende, não é a autobiografia de Pessoa” (CINTRA, 2005, p. 30) e afirma, com base em outros pesquisadores, como Gustavo Rubim, que Soares é próximo de Pessoa, mas não de modo empírico, visto que estabelece conexões que estão limitadas ao jogo heteronímico, confirmando a discussão anteriormente aqui realizada acerca da duplicidade entre Pessoa-empírico e Pessoa-personagem. Este é acessado pelas personalidades criadas, porém tais personalidades não conseguem entrar em contato com o mundo real.

Desse modo, naturalmente se diferenciam Pessoa e Soares, na medida em que o semi-heterônimo, apesar de se assemelhar ao Pessoa ortônimo, não estabelece conexões com o mundo empírico de seu criador. O Pessoa-personagem é formulado com base no Pessoa-empírico, é uma interpretação deste. Já Soares seria uma manifestação heteronímica próxima do Pessoa-personagem, mas não uma tentativa de reprodução do Pessoa-empírico. O semi-heterônimo torna-se, na sua própria literatura, uma personalidade limitada à criação pessoana, cuja seleção autoral ora é próxima do criador, ora é distante, sendo a falta de racionalidade e inibição no momento da escrita – o que resulta em uma escrita permeada pelo devaneio e pela atmosfera onírica – a principal diferença apontada por Pessoa (1986) entre si e seu semi-heterônimo.

A esse respeito, e como finalização das influências e estéticas múltiplas que rondam Soares, assim como ocorre com Pessoa, retomam-se as colocações de Perrone-Moisés (2001):

Bernardo Soares é uma personalidade híbrida, semi-ortônimo e semi-heterônimo. A indecisão de autoria está explícita nas considerações de Pessoa sobre esse guarda-livros produtor de livro, em suas hesitações quanto a atribuir-lhe ou não certos textos, a declarar-se autor desse autor (“Do ‘*Livro do desassossego*, composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa’, por Fernando Pessoa”), na própria indefinição definitiva do *corpus* do *Livro*. Ao longo dessas páginas, encontramos passagens em que soam, inconfundíveis, as vozes de Álvaro de Campos, Alberto Caeiro ou de Ricardo Reis. A mais recorrente é a de Álvaro de Campos: em seu quarto andar, Bernardo Soares percorre os mesmos sítios da viagem num quarto que é “Tabacaria”. Mas o sorriso antimetafísico de Caeiro também aparece em várias páginas, assim como o epicurismo triste e altivo de Reis. Se fosse possível cotejar as datas desses fragmentos, datados ou datáveis, com as dos poemas análogos, talvez isso nos obrigasse a requestionar a aparição súbita e definitiva dos heterônimos, naquela noite “triumfal” de 1914. Os textos do *Livro* que parecem provir dos três grandes heterônimos, aí mais fluidos e derramados (mais desarmados?), seriam rascunhos, experimentações, glosas ou diluições?

O mais curioso, a esse respeito, é o projeto explícito da heteronímia, assumido por Bernardo Soares. Num fragmento de 1930, ele resolve pôr no papel “a descrição de um ideal”; e esse ideal é: “Sentir tudo de todas as maneiras”. O que é aí espantoso é a qualificação de “ideal” para um projeto há muito realizado na poesia pessoana, e expresso muitos anos antes por Álvaro de Campos, com as mesmas palavras. Em outros fragmentos que se referem à multiplicação de personalidades, o verbo está no passado: “Criei em mim várias personalidades”, o que torna o enunciado mais anormal quanto à cronologia. No futuro ou no passado, a heteronímia no *Livro do desassossego* como projeto consciente e não como erupção espontânea: o verbo é sempre *criar*. O desdobramento é caracterizado mesmo como “hábito”. Talvez haja aí uma pista segura para a teoria da heteronímia como processo voluntário de criação, de “fingimento”. O nó em que se amarram sentir e pensar continua, entretanto, difícil de desatar: “Numa grande dispersão universal, ubíquo-me neles, e *eu crio e sou*, a cada momento da conversa, uma multidão de seres, *conscientes e inconscientes, analisados e analíticos*, que se reúnem em leque aberto”. (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 215 e 216).

Como bem resumiu e indicou a pesquisadora, em conformidade com a análise aqui já indicada e necessária acerca da figuração pessoana, Soares é múltiplo em sua escrita e em seu

perfil, em relação com o seu mundo, tal qual o é Pessoa. Mas há uma busca de Pessoa para o distanciamento entre seus perfis, embora a produção e a expressão do semi-heterônimo insiram-se e, ao mesmo tempo, confundam-se entre a denominação do criador e da criação. No processo de autodefinição, Soares expressa-se como alguém que cria uma multiplicidade ao redor de si. Essa “multidão de seres, conscientes e inconscientes, analisados e analíticos” a que remete Soares, como afirmou Perrone-Moisés (2001), é uma conceituação similar à da formação heteronímica que cerca Pessoa. Dessa forma, ao mesmo tempo que é criação de Pessoa e dele emerge Soares, este admite-se também criador de personalidades. Ainda que elas não sejam tão claras aos olhos do leitor como os heterônimos, cuja criação é assinada por Pessoa, os seres ao redor de Soares são representações suas, do seu “eu” múltiplo, sendo este, assim, tão Pessoa quanto se poderia ser sem sê-lo propriamente.

Além disso, inevitavelmente, a multiplicidade de Bernardo Soares é associada aos heterônimos de Pessoa, e suas presenças são sentidas pelos estudiosos, como bem observou Perrone-Moisés (2001). O ajudante de guarda-livros é, dessa maneira, esteticamente ligado não apenas aos heterônimos que assinaram o *Livro* – ou ainda ao ortônimo –, mas a Caetano, Reis e Campos. Além das comparações evidenciadas por Perrone-Moisés, Cintra (2005) retoma José Martins Garcia e faz referências às relações entre Soares e o trio, em que Soares se aproxima de Pessoa, pelas notações de intimidade e pela melodia presente nas frases; de Campos, por ousadas na estrutura sintática que está associada a um projeto existencial relacionado com o mundo; de Reis, pela contensão literária que se liga ao isolamento que pode ser símbolo de felicidade; de Caetano, pela relação ingênua com o cotidiano exterior e, retomando Moisés (1988), Cintra aponta ainda a designação de guarda tanto para Caetano – na poesia, guarda rebanhos e ideias – quanto para Soares – na prosa, guarda livros e sensações (CINTRA, 2005).

No contexto de aproximação estética com outras personalidades e de expressão mútua de criador e criação, segundo Perrone-Moisés (2001), Soares “não tem emoções ou sentimentos, seus ou fingidos, que se exprimam *através* da linguagem; é a linguagem que lhe dá as maiores emoções, quer a linguagem dos outros, recebida, quer a sua própria encontrada” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 224). Nesse sentido, a linguagem – categoria largamente representada na estética soaresiana – corrobora a ideia de que a manifestação literária é inerente ao semi-heterônimo. “Tudo converge, declaradamente, para a literatura” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 224), visibilizando a linguagem – um elemento da estética – como forma de produção e como tema, discussão que seria própria de um autor, ou ainda, de criador de heterônimos.

Assim, o *Livro* é permeado por divagações acerca da linguagem e da escrita, na manifestação metalinguística e de autoquestionamento literário que também remete à afinidade com Pessoa – constantemente criador, seja nas obras do ortônimo, seja nas obras dos heterônimos, ou ainda na construção destes. O *Livro* retoma, sob o olhar de Soares e de si mesmo, a discussão que, como se viu, permeia-o: problematiza a linguagem e suas formas de expressão da mesma maneira que dá a ver essa problematização na multiplicidade de linguagens que o compõem – tanto pela diversidade de autorias quanto pela inadvertida influência de heteroautores, como se percebeu na linguagem semelhante à de Caeiro, Reis e Campos.

Quanto à estética própria de Bernardo Soares e à discussão acerca da linguagem – e inevitavelmente também acerca da estética –, Perrone-Moisés (2001) sugere que o semi-heterônimo, que “deprecia a poesia, na verdade, está apenas questionando a poesia tradicional, em verso, e buscando, não uma prosa prosaica, mas um novo tipo de escrita” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 228). A estrutura do *Livro*, cabe destacar, não seria facilmente classificada quanto ao gênero literário, revelando que a problematização estética de Soares quanto à linguagem estende-se à sua prática estética. Destaca-se que há uma dualidade entre prosa e poesia nesse processo de formulação estrutural com problematização da linguagem, visto que, no *Livro*, as “ocorrências de fenômenos poéticos na prosa não caracterizam aquilo que se chama poema em prosa” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 233). Ademais, existem “no *Livro*, trechos de verdadeira prosa, narrativa ou dissertativa” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 234), ao que Perrone-Moisés (2001) adiciona ainda que o “próprio Bernardo Soares tem consciência de sua condição de prosador poeta. [...] E reconhece seu bilingüismo” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 234) em uma estratégia de composição fragmentária que inova a linguagem prosaica – e também a poética.

Conclui-se, dessa maneira, que Soares é tão múltiplo em sua formulação como personagem – semi-heterônimo – quanto em sua estética. E o *Livro*, como cerne de sua representação literária, configura-se em conformidade com essa multiplicidade da linguagem literária – mais amplamente, em toda a sua estética composicional –, em temática, em identidade autoral, em organização estrutural e em gênero literário. Neste último, é evidente que não se conseguiria, pelos parâmetros primeiramente aqui discutidos, formular uma classificação exata para a prosa ficcional de Soares como romance – ou qualquer outro gênero – sem discutir muitas exceções à regra e muitas proximidades com outros gêneros tipificados pela tradição.

Em relação ao que aqui já se expôs acerca da constituição de gênero, pode-se destacar que a voz narrativa – por vezes, poética – assumida no *Livro do Desassossego* é o fio condutor

da obra. Narrador de sua história e, portanto, também personagem protagonista, aquele que se expressa nessa obra é central em todos os trechos – sendo o ortônimo, o Barão de Teive, Guedes ou ainda Soares –, fazendo-se sentir por toda a produção. Não há, no entanto, uma condução de enredo marcada pela sucessividade – característica da novela – ou pela simultaneidade – característica do romance –, com base nas definições anteriormente exploradas de Moisés (2006) e outros teóricos. Há fragmentos, que são independentes tematicamente, múltiplos esteticamente, mas, ainda assim, apontam uma totalidade em sua reunião – não somente na publicação, mas na condução de uma voz narrativa com personalidade e estética que se faz sentir nos trechos organizados.

Sendo assim, é possível reforçar as discussões dos capítulos iniciais deste trabalho: ao estar dissociado de enredo tradicional, o *Livro* tem a propriedade do romance moderno apontada por Rosenfeld (1996). O aludido teórico indica que tempo e espaço são psicológicos e, por essa razão, sua condução é difusa e particular em relação à voz narrativa que protagoniza o romance moderno (ROSENFELD, 1996). Bernardo Soares, em seu *Livro*, não se aprofunda sobre o outro, mas fala, acima de tudo, de si mesmo. Até quando o outro é focado, Soares mergulha-se em reflexão acerca de sua relação com esse outro – que pode não ser uma pessoa, mas um lugar, um tempo, um objeto, um fenômeno natural. Dessa maneira, tal qual se viu como marca do romance moderno, segundo as ideias de Rosenfeld (1996), tudo que está expresso no *Livro* é conduzido por meio de manifestações reflexivas da voz narrativa, em meio a uma imprecisão quanto ao tempo cronológico e histórico tradicional – já que é a dimensão psicológica que está evidente.

A atmosfera onírica predomina no *Livro*. O devaneio e a divagação são constantes, resultado, inclusive, do estado em que Pessoa (1986) assume escrever na personalidade de Soares: cansado ou sonolento, com as qualidades de raciocínio e de inibição suspensas. Sendo assim, a chamada “radicalização extrema do monólogo interior” (ROSENFELD, 1996, p. 83), passa a se considerar a característica do romance moderno mais notadamente marcada no *Livro*. Porém, não sendo o *Livro* foco principal deste trabalho, mas parâmetro de influência para as obras aqui analisadas de Mário Cláudio e Antonio Tabucchi, sublinha-se apenas que, mesmo se aproximando do romance, a classificação de gênero do *Livro do Desassossego* é mais incerta do que se pode perceber nas produções de Mário Cláudio e Antonio Tabucchi – também relativamente imprecisas. Aceita-se aqui que o trecho – se assim se pode chamá-lo – do *Livro* é fragmentário e múltiplo, tal qual a sua principal voz narrativa, o semi-heterônimo Bernardo

Soares, em uma associação complexa que talvez somente Pessoa pudesse construir entre heteroautor e obra.

4 UM FERNANDO PESSOA, DE MÁRIO CLÁUDIO¹

*De tal modo me converti na ficção de mim mesmo
que qualquer sentimento natural,
que eu tenho, desde logo, desde que nasce,
se me transtorna num sentimento de imaginação [...].*

Fernando Pessoa

Rui Manuel Pinto Barbot Costa, nascido em 1941, no Porto, é conhecido pelo pseudônimo de Mário Cláudio. Sua primeira publicação foi o livro de poemas *Ciclo de Cypris*, de 1969. Posteriormente, adotando uma influência histórica, cultural e literária – principalmente em relação a Portugal –, Cláudio destacou-se com produções como: *As Batalhas do Caia*, de 1995, em que se inspirou em um conto inacabado de Eça de Queirós (*A Catástrofe*) para continuar a narrativa e, com a figuração do próprio Eça, construir uma literatura sua em constante relação com a vida e a obra do escritor realista; *Peregrinação de Barnabé das Índias*, de 1998, livro no qual Cláudio retoma a figura de Vasco da Gama em suas lembranças da viagem à Índia, contando com o apoio narrativo de Barnabé, um jovem grumete; por fim, vale ressaltar a *Trilogia da Mão* (1993), em que se inserem as obras *Amadeo*, de 1984, na qual Cláudio explora a narrativa relacionada à vida do pintor Amadeo Souza-Cardoso – livro que lhe rendeu o Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores, em 1985 –, *Guilhermina*, de 1986, sobre a vida da violoncelista Guilhermina Suggia, e *Rosa*, de 1988, que tematiza a vida da ceramista Rosa Ramalho (ABREU, 2014). Além dessas, *Boa noite, senhor Soares*, de 2008, é obra de importante referência entre as produções de Mário Cláudio que, como se percebe, são frequentemente marcadas por essas influências do passado histórico relacionado a importantes personalidades culturais e históricas. Assim, Cláudio tem se consagrado por criações que se inspiram na relação com outras mentes criativas e com suas artes e conquistas, ganhando cada vez mais espaço no âmbito da crítica, como ocorre aqui em relação à figuração de Pessoa.

Como referência principal nesse processo de estudo acerca do autor e da obra aqui analisada, tomam-se os trabalhos de João Vítor Silva Abreu (2014), em dissertação de Mestrado *A Presença da Heteronímia de Fernando Pessoa em Boa Noite, Senhor Soares, de Mário Cláudio*; de Carla Sofia Gomes Xavier Luís (2011), em *Língua e Estilo: Um Estudo da Obra Narrativa de Mário Cláudio*; e de Thiago Lins da Silva (2011), em *Travessias de um*

¹ Títulos dos capítulos 4 e 5, focados na análise central das obras de Cláudio e Tabucchi, em referência à obra *Um Fernando Pessoa*, de Agostinho da Silva (1996).

desassossegado: Mário Cláudio e a fortuna criadora de Boa noite, senhor Soares. Além desses, retoma-se também o estudo realizado em 2013, de mesma autoria do presente trabalho, *Noites em Fragmentos: uma leitura de Bernardo Soares em Fernando Pessoa e em Mário Cláudio*, por Natália Rocha Marques (2013)².

4.1 Boa noite, senhor Soares

Percebendo-se primevos – pela atualidade das produções de Cláudio –, mas qualitativos, os estudos que envolvem o escritor exploram a sua biografia, tanto em âmbito pessoal quanto profissional. Dessa maneira, tais estudos destacam fatores que circundam Mário Cláudio, a se destacar que o escritor morou em Lisboa e Coimbra, formando-se em Direito e exercendo diferentes ofícios, tais quais o de professor e o de escritor em jornais e em publicações exclusivas (ABREU, 2014). A temática e a sua estética, de modo generalizado, também são objeto de estudo, de tal forma que Mário Cláudio demonstra muitas vezes, além de uma referência à identidade nacional e à retomada histórica e cultural, “uma preocupação com a escolha precisa e por vezes erudita e rigorosa, de terminologia culta e de construção frásica por vezes complexa” (ABREU, 2014, p. 15) e uma tendência a contrastes, como “tradição/modernidade, velhice/juventude, norte/sul, polícia/marginal, poder/opressão” (LUÍS, 2011, p. 394). Também a sua produção individualizada e seus pormenores literários – tal qual se faz no presente trabalho – são analisados e discutidos. Os gêneros literários desenvolvidos – marcadamente a narrativa ficcional, mas também inclusas as obras teatrais e poéticas – são mais alguns aspectos em estudo acerca da produção claudiana. Aqui se propõe a análise da figuração histórica pessoana especificamente em *Boa noite, senhor Soares*, utilizando-se como referência a edição do livro de 2009, pela editora 7Letras. Posteriormente, objetiva-se uma comparação contrastiva, pelo mesmo enfoque, entre a abordagem artística de Mário Cláudio e a de Antonio Tabucchi.

Quanto ao enredo, *Boa noite, senhor Soares* apresenta a voz narrativa de António da Silva Felício, rapaz do interior – de Escalos de Cima – que se muda para Lisboa, passando a morar com a irmã Florinda, seu cunhado Gomes, sua sobrinha e a mãe de seu cunhado. Mais tarde, também o cunhado de sua irmã vai morar com a família, mas, durante a narrativa,

² Na Monografia apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura da Universidade de Brasília para a conclusão do Curso de Letras – Língua Portuguesa e Respectiva Literatura, em 2013, tratou-se especificamente das referências que *Boa noite, senhor Soares*, de Mário Cláudio, desenvolveu em relação ao *Livro de Desassossego*, de Fernando Pessoa, destacadamente em consideração à figuração de Bernardo Soares em cada um desses autores portugueses.

Florinda morre e é enterrada no Cemitério dos Prazeres. O narrador, então, retorna à sua cidade natal, passando a ficar com o pai – o que estabelece um salto narrativo de 52 anos entre os capítulos III e IV, atribuindo um caráter memorialista à história contada por António. No início da narrativa, ao chegar a Lisboa, António passa a exercer a profissão de aprendiz de caixeiro, no mesmo escritório do patrão Vasques em que trabalha o senhor Soares – em referência ao semi-heterônimo pessoano Bernardo Soares. O primeiro encontro entre o narrador e o senhor Soares dá-se justamente no escritório, em um trecho do enredo compartilhado entre a obra de Cláudio e o *Livro do Desassossego*, assinado (inclusive) por este semi-heterônimo de Pessoa. Além de António, Soares e o patrão Vasques, compõem os membros do escritório: o senhor Moreira (guarda-livros); o senhor Borges (caixa); José, Sérgio e Vieira, este chamado de *Alfama* (caixeiros de praça); António (moço de recados que compartilha o nome com o narrador); senhor Tomé e senhor Ernesto (caixeiros viajantes); além do gato *Aladino*. A precisão em relação ao tempo no enredo se dá no capítulo III, no momento do aniversário de 18 anos do narrador: 5 de abril de 1933 (CLÁUDIO, 2009), o que evidencia explicitamente um momento histórico (a década de 1930) compartilhado com a vida de Pessoa – e assim também a de Soares –, e implicitamente explora outras relações.

Quanto à estrutura textual de *Boa noite, senhor Soares*, retoma-se a discussão acerca do gênero, realizada no segundo capítulo deste trabalho. Se o *Livro* – fonte maior de conexão entre a produção de Cláudio e a de Pessoa (como Bernardo Soares) – destaca-se pela fragmentação e pela mistura dos gêneros, *Boa noite, senhor Soares* avulta-se tanto por esta última característica quanto pela tendência à retomada histórica. Tais propriedades do romance encontradas no livro de Cláudio podem ser rememoradas dos capítulos iniciais deste trabalho, quando se procurou evidenciar que, embora aqui se consagre a classificação como romance para *Boa noite, senhor Soares*, este também se aproxima da novela – indício da mútua influência entre os gêneros prosaicos, apontada por Bakhtin (1990). Por sua vez, a retomada histórica, evidente pela relação com a obra pessoana – principalmente na figura de Bernardo Soares e no seu *Livro do Desassossego* – juntamente ao contexto de produção pessoana, destaca a construção do romance histórico como aquele capaz de abordar o passado de modo processual em relação ao presente, evidenciando as contradições pela alternância de vozes na formação do romance (LUKÁCS, 2011).

Assim, assumindo-se que Cláudio construiu um romance de caráter histórico com contornos modernos, destaca-se que a narrativa desenvolvida em *Boa noite, senhor Soares* tem como principal fio condutor a relação entre António e o senhor Soares – em referência ao semi-

heterônimo pessoano Bernardo Soares. O foco acerca desta personagem – e também no narrador António – atribui-lhes maior complexidade. Estando as personagens inseridas em um enredo simples como o de *Boa noite, senhor Soares*, tem-se mais uma característica que aqui já se concluiu como parte de um modelo próprio do romance moderno e presente na produção claudiana: a complexidade da personagem em coexistência com a simplicidade de enredo (CANDIDO, 1968).

Nesse sentido, é preciso observar que o enredo de *Boa noite, senhor Soares* é rico em detalhes e referências, mas em uma estrutura majoritariamente tradicional. Apesar de dar foco ao desenvolvimento das personagens – principalmente ao de António, com suas memórias de pouca precisão temporal – o texto também segue um parâmetro cronológico que acompanha a vida do narrador. E, na aparente simplicidade dessa estrutura temporal, encontra-se também a assertividade na narração da ação, de modo que os acontecimentos não ocupam tanto espaço quanto as descrições – resultantes da observação cuidadosa de António –, as memórias e as reflexões do narrador. Tais fatos, portanto, representam mais contribuições para a inclusão de *Boa noite, senhor Soares* entre os romances modernos e demonstram a influência que o momento histórico exerceu sobre Cláudio na produção de uma narrativa que retoma também as contribuições modernistas de Fernando Pessoa; mais precisamente de Bernardo Soares e de seu *Livro*.

Em comparação, é preciso realçar que a estrutura do *Livro do Desassossego*, assinado (inclusive) por Bernardo Soares, é muito diferente daquela exposta na produção de Cláudio, ainda que a vida das personagens se mostre compartilhada em seu contexto. O *Livro* é fragmentado, conduzido pela voz narrativa de Soares, o qual tem como foco central sua experiência e sua observação cotidianas em Lisboa, produzindo uma prosa reflexiva, como um romance em forma de diário de tempo impreciso. Já *Boa noite, senhor Soares* apresenta uma estrutura mais tradicional em seu enredo, o qual exibe a voz de António, aprendiz de caixeiro que já fora introduzido por Soares no *Livro* e é retomado como o guia condutor da narrativa na obra de Cláudio. António estabelece uma visão externa a Soares sobre este e, assim, *Boa noite, senhor Soares* produz como foco da intriga a vida de António em seu contato com o senhor Soares, o que ocorre majoritariamente no ambiente de trabalho compartilhado pelos dois. Essa ligação entre as personagens permite a construção das reflexões e dos aprendizados por parte do narrador – baseados em suas atentas observações do senhor Soares – em formato de memória.

Como resultado, buscou-se até aqui notabilizar que: Cláudio apresenta uma produção romanesca permeada por influências estruturais de seu tempo; essas influências incluem uma

mescla de características de diferentes gêneros – destacadamente entre a novela e o romance – e uma tendência à retomada histórica; soma-se a essas características o fato de que a personagem ganha espaço realçado na construção narrativa de enredo simples, em conformidade também com as influências da modernidade sobre a construção do romance; destacada a personagem, o tempo/espaço psicológico passa a aparecer como meio de contato entre leitor e personagem (em *Boa noite, senhor Soares*, apesar de uma condução tradicional de tempo cronológico, a psicologia de António também conduz o enredo, na medida em que o narrador manifesta memórias distantes no tempo, o que marca a possibilidade de imprecisões temporais e sobressaem sentimentos e reflexões); essa exploração da vivência e das reflexões de António está associada à sua observação do senhor Soares – personagem construída com base no semi-heterônimo pessoano de mesmo nome; tal relação com o senhor Soares é significativa na condução do enredo e está associada tanto aos acontecimentos literários quanto aos acontecimentos históricos (estes pertencendo ao mundo empírico relativo principalmente ao contexto em que viveu Pessoa) na obra de Cláudio. Assim, a figuração histórica pessoana começa a se formular com mais clareza nesta análise em curso.

A partir da aceitação de que há uma interrelação entre *Boa noite, senhor Soares*, de Mário Cláudio, e a figuração pessoana, precisamente na referência a Bernardo Soares e a seu *Livro do Desassossego* – o que se pormenorizará em seguida –, faz-se aqui alusão ao trabalho *Literatura Comparada*, de Tania Franco Carvalhal (2007) como modo de se entender tecnicamente essa relação entre obras e autorias:

Além disso, a tradição já não pode mais ser vista como um fluir natural e linear [...]. Ao contrário, a tradição se desenha menos sobre as continuidades (a reprodução do “mesmo”) do que sobre as rupturas, os desvios das diferenças. Modernamente o conceito de imitação ou cópia perde seu caráter pejorativo, diluindo a noção de dívida antes firmada na identificação de influências. Além disso, sabemos que a repetição (de um texto por outro, de um fragmento em um texto, etc.) nunca é inocente. Nem a colagem nem a alusão e, muito menos, a paródia. Toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo?) o reinventa. (CARVALHAL, 2007, p. 54).

Dessa maneira, assume-se aqui que a retomada de Pessoa, com base nas proposições de Carvalhal (2007), torna-se uma referência que Cláudio e Tabucchi desenvolvem como modo de renovação textual. Tais escritores, ao homenagearem a produção pessoana, tomando-o como personagem de suas obras, transformam-se em continuadores, que trazem consigo a possibilidade de atualizar, renovar e até reinventar, conforme expôs Carvalhal (2007), o texto que lhes inspira – e nisso se insere a literatura que forma os heterônimos pessoanos. Sobre a

inspiração e a sua influência, em *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*, Sandra Nitrini (2010) discorre:

[...] a imitação refere-se a detalhes materiais como a traços de composição, a episódios, a procedimentos, ou tropos bem determinados, enquanto a influência denuncia a presença de uma transmissão menos material, mais difícil de se apontar, “cujo resultado é uma modificação da *forma mentis* e da visão artística e ideológica do receptor”. A imitação é um contato localizado e circunscrito, enquanto a influência é uma aquisição fundamental que modifica a própria personalidade artística do escritor”. (NITRINI, 2010, p. 127).

Nitrini reforça ainda que “Apontar influências sobre um autor é certamente enfatizar antecedentes criativos da obra de arte e considerá-la um produto humano, não um objeto vazio” (NITRINI, 2010, p. 130), lendo-se, portanto, que a produção de Cláudio e igualmente a de Tabucchi estão inseridas em uma relação de influência quanto a Pessoa – ainda que se aceite que a questão entre a imitação e a originalidade seja sempre um dado controverso. Aqui, então, entende-se o fenômeno de influência entre história e produções como “uma aquisição fundamental que modifica a própria personalidade artística” (NITRINI, 2010, p. 127), buscando-se “enfatizar antecedentes criativos e considerá-la um produto humano, não um objeto vazio” (NITRINI, 2010, p. 130) em relação à referência a Pessoa e a seu universo literário e histórico na realização literária de Cláudio e Tabucchi.

No caso do livro de Cláudio, não apenas a figura de Bernardo Soares – embora seja esta a destacada – é retomada do espólio de personalidades pessoanas. Assim, a multiplicidade que Pessoa criou em sua literatura heteronímica – que aqui já exploramos – não se desfaz em *Boa noite, senhor Soares*. Na verdade, essa multiplicidade passa a ganhar novos contornos – legitimados pela estética própria de Cláudio e pelo caráter de renovação que a influência de um texto ou de um legado artístico apresenta, como já destacado –, no entanto não se perde na essência de interação e confluência da literatura dos heterônimos pessoanos – os “eus” que compõem Pessoa. Isto é, apesar de serem apresentados sob uma visão externa ao universo da criação heteronímica – por meio da narração de António e da autoria de Cláudio –, as personalidades da literatura pessoana aparecem em interação na obra de Cláudio, seja essa representação explícita, seja implícita – assim como ocorre com as já analisadas relações na produção de Pessoa e de seus heterônimos: às vezes, evidentes em suas referências; às vezes, subentendidos em um movimento de constante troca estética entre mestre, discípulos, criador e criações.

Quanto à presença destes “eus” que compõem Pessoa, em estudo anterior a este, já se observaram alguns pontos de análise que servem também ao foco do presente trabalho. A

proximidade entre *Boa noite, senhor Soares* e o *Livro do Desassossego* encontra pontos de conexão que comprovam a relação entre a personagem do senhor Soares e a personagem do semi-heterônimo pessoano Bernardo Soares. O primeiro indício dessa interpretação está na chegada de António ao escritório do patrão Vasques – sendo este também o nome do patrão de Bernardo Soares, inúmeras vezes mencionado no *Livro*:

No início da produção de Cláudio, o tempo e o espaço não são bem definidos, mas a história se inicia com a entrada de seu narrador, na função de aprendiz de caixeiro, no escritório do patrão Vasques. Nesse momento se dá o primeiro encontro entre António e Soares, quando acontecia uma situação já narrada no *Livro*, o fechamento de um negócio pelo patrão Vasques que, segundo Soares, arruinou um indivíduo doente e sua família (SOARES, 2011, trecho 303, p. 291). António ainda não podia entender a situação que ocorrera, pois acabara de chegar, mas relatou que o senhor Soares enfrentou o patrão Vasques sem dizer nada (CLÁUDIO, 2009), o que resultou na fala, compartilhada pelos dois narradores, em que o patrão menciona ter pena do indivíduo prejudicado e que poderia ajudá-lo, caso o homem viesse a pedir auxílio, pois lhe devia pelo bom negócio. Começa a se formular uma nova visão dos acontecimentos, uma nova forma de perceber e interpretar Soares, juntamente com uma reformulação das situações narradas já na obra de Pessoa. (MARQUES, 2013, p. 33 e 34).

Portanto, a cena inicial de *Boa noite, senhor Soares* já se configura como uma introdução, na obra de Cláudio, aos leitores mais atentos e conhecedores de Bernardo Soares sobre a referência a este na narrativa. Adiciona-se a isso que, chegando ao armazém de tecidos, no início do enredo, António depara-se com os rapazes do escritório que haviam acabado de matar uma ratazana, ao que ele comenta: “Sem sequer saber ainda quem eu era vieram mostrarmas, explicando que semelhante bicharada aparecia frequentemente nos prédios da Ria dos Douradores” (CLÁUDIO, 2009, p. 21), endereço já há muito associado à residência de Bernardo Soares e presente também no *Livro*.

Entre muitos pontos de convergência, um outro se dá de maneira muito evidente e contribui para o amadurecimento de António em *Boa noite, senhor Soares* é o momento da despedida entre o narrador – voltando a sua cidade natal – e o senhor Soares (MARQUES, 2013). Esse acontecimento está presente tanto no *Livro* quanto na obra de Cláudio, respectivamente:

Foi-se hoje embora, disseram que definitivamente, para a terra que é natal dele, o chamado moço do escritório, aquele mesmo homem que tenho estado habituado a considerar como parte desta casa humana, e, portanto, como parte de mim e do mundo que é meu. Foi-se hoje embora. No corredor, encontrando-nos casuais para a surpresa esperada da despedida, dei-lhe eu um abraço timidamente retribuído, e tive contra-alma bastante para não chorar, como desejavam sem mim meus olhos quentes. Cada coisa que foi nossa, ainda que só pelos acidentes do convívio ou da visão, porque foi nossa se torna nós. O que se partiu hoje, pois, para uma terra galega que ignoro, não foi, para mim, o moço do escritório; foi uma parte vital, porque visual e humana, da substância da minha vida. Fui hoje diminuído. Já não sou bem o mesmo. O moço do escritório foi-se embora. (SOARES, 2011, p. 273).

Ele fixou nos meus os seus olhos envidraçados, e eu distingui uma sombra que por eles passava no preciso instante de nos encontrarmos. O silêncio que por segundos se estabelecera entre nós foi então interrompido pelas badaladas do sino próximo da Igreja de São Nicolau, batendo a finados, e um arrepio de medo ou de surpresa, percorreu-me o corpo inteiro. O senhor Soares abriu os braços magríssimos, um pouco trêmulos, em conseqüência talvez, calculei eu, do excesso de café e tabaco e aguardente que consumia, e caí neles como se me despenhasse na salvação. Senti o soluço que lhe pôs a estremecer o peito, e ouvi-o murmurar baixinho, e junto à minha orelha, “Até sempre, António.” Não atino em precisar se ele se soltou, ou se me desprendi eu do abraço. Mas ainda hoje escuto essa voz muito firme, a minha, ou a do homem que em mim nascera, articular apesar das lágrimas que me contraíam a garganta, “Boa noite, senhor Soares”. (CLÁUDIO, 2009, p. 94).

Também se destaca o seguinte trecho acerca desse momento singular:

Sim, amanhã, ou outro dia, ou quando quer que soe para mim o sino sem som da morte ou da ida, eu também serei quem aqui já não está, copiadador antigo que vai ser arrumado no armário por baixo do vão da escada. Sim, amanhã, ou quando o Destino disser, terá fim o que fingiu em mim que fui eu. Irei para a terra natal? Não sei para onde irei. Hoje a tragédia é visível pela falta, sensível por não merecer que se sinta. Meu Deus, meu Deus, o moço do escritório foi-se embora. (SOARES, 2011, p. 274).

A cena em que o senhor Soares se torna responsável por um homem que nascera, um homem mais amadurecido, em António de *Boa noite, senhor Soares*, é vista sob outra perspectiva no *Livro*. O António de *Boa noite, senhor Soares* demonstra a sua admiração pelo senhor Soares constantemente – em um misto de curiosidade e respeito. Mostra-se sempre um observador, um aprendiz; e, na despedida com um “Até sempre”, ganha força o seu sentimento e o seu momento de transformação. O Bernardo Soares do *Livro* chama aquele que lhe faz sentir-se diminuído, no momento da despedida, de “o moço do escritório”, demonstrando uma relação que aparenta um costume, uma vivência cotidiana, não uma intimidade – pela ausência do nome próprio, que, como já se viu em Watt (1990) tem poder de individualização, particularização. Resta a Bernardo Soares, após a despedida, assumir uma nova rotina quanto às pessoas ao seu redor. Separou-se uma fração de Bernardo Soares, pois, em toda a humanidade que o cerca, há um pouco dele, mas não necessariamente por uma relação de admiração ou carinho como a de António em relação ao senhor Soares. Também se sente assim Bernardo Soares por saber que um dia ele deverá vivenciar a mesma situação, passando a refletir sobre a sua condição em tudo isso.

Mas aqui é importante que se destaque que esse olhar que António dispensa a Soares pode ser lido como uma representação do olhar de Cláudio sobre Pessoa: observador, contemplativo, reflexivo, admirador e reverenciador historicamente e literariamente. Pessoa, assim como o senhor Soares para António, poderia indicar o amadurecimento de Cláudio em uma leitura de aproximação entre um conjunto representativo de Soares com Pessoa e António

com Cláudio. Ou seja, assim como Cláudio contempla, de maneira distante no tempo, sua relação literária e histórica com Pessoa, também seu narrador António o faz em relação a Soares.

Tal aproximação entre esses conjuntos é evidenciada por outros processos de influência em *Boa noite, senhor Soares*, presentes nas muitas referências literárias e históricas a Pessoa. Destas, a data do aniversário de dezoito anos de António – um dos poucos pontos de marcação exata do tempo histórico – é importante referência à história, à literatura e à vida que estão relacionadas a Pessoa. O aniversário de António ocorre em 5 de Abril de 1933, dia em que o narrador é acompanhado pelos rapazes do escritório às comemorações que terminarão com António perdendo a sua virgindade com uma moça em um bordel. No caminho que fizeram, acabaram por encontrar:

[...] um velho vagabundo, meio deitado num banco, meio encostado a ele, que contava as estrelas para além dos telhados de Lisboa, e que se enganava, e tornava a enganar, voltando maniacamente ao começo do seu cálculo. Ao ver-nos aproximar, o desgraçado corre para mim, atreito como sempre fui a doidos e borrachões, abraça-me num bafo de aguardente, e solta esse grito, “Viva a Monarquia!” Muitos anos decorridos, recordar-me-ia daquele brado, considerando que o homem revelava apesar da bebedeira a sua costela política, saudando o que saudou, e não se afoitando a um “Viva a República!”. Pouco depois anunciaria o Sérgio isto que de facto eu suspeitara inserido desde o início na paródia do meu décimo oitavo aniversário, “Felício, vamos levar-te às putas!” [...]. (CLÁUDIO, 2009, p.48).

Dessa forma, evidenciando o momento histórico de implantação do Estado Novo em Portugal, em 1933, como uma das poucas datas destacadas, percebe-se que *Boa noite, senhor Soares* não ignora o contexto histórico do país na sua construção narrativa ficcional. Assim, Cláudio envolve a produção e a biografia de Pessoa em seu romance, retomando reflexões que fazem parte da cultura e da identidade de Portugal. Ou seja, a contextualização selecionada por Cláudio, em sua obra, converge para uma interrelação entre a presença do Pessoa literário – manifestação ficcional que dialoga com as vivências reais do escritor e com a sua produção artística em âmbito geral – e a do Pessoa histórico – símbolo de uma geração artística e referência de patrimônio cultural português. Essa figuração pessoana em meio ao contexto histórico e político do início do século XX não apenas atribui naturalidade à interpretação da figuração do escritor modernista na produção de Cláudio, mas permite que o romance claudiano seja lido em sua construção de retomada do passado sob um olhar do presente, destacando as diferentes vozes que podem apontar as contradições do contexto referido e elaborando uma narrativa que indica a manifestação do romance histórico em sua propriedade realista, capaz de

entender a relação entre passado e presente como um processo não distante e não acabado, conforme se viu na teoria de Lukács (2011).

A implementação do Estado Novo em Portugal foi um momento de indefinições e de vivências contraditórias associadas a um contexto de periferia do país em relação aos países que despontavam no período entre as duas Grandes Guerras. Tal contexto está evidente na reflexão que se produz no trecho destacado de *Boa noite, senhor Soares*, em que um cidadão de nenhuma importância aparente para a narrativa faz a ambientação adequada ao referido momento histórico, exaltando a Monarquia e recebendo, como resposta, uma manifestação de oposição que celebra a República. Em meio a tudo isso, está a datação do ano – 1933 – e, com ela, o republicanismo às avessas da Segunda República, com influências do fascismo italiano e com a prerrogativa do autoritarismo centrado em Salazar. A respeito dos diferentes contextos políticos estabelecidos em Portugal durante a vida de Pessoa, o escritor dissertou em vários momentos. Aqui, destaca-se esta reflexão de Pessoa sobre as questões monárquicas e republicanas:

A República Velha nada alterou das tradições desonrosas da Monarquia. Mudou apenas a maneira de cometer os erros; os erros continuaram sendo os mesmos. Em vez de um regime católico, um regime anticatólico, isto é, um regime que logo arregimentava como inimigos os católicos. Em vez de uma República portuguesa, de um regime nacional, uma república francesa em Portugal. E assim como a Monarquia Constitucional havia sido um sistema inglês (ou anglo-francês) sobreposto à realidade da Pátria Portuguesa, a República Velha foi um sistema francês sobreposto à mesma realidade pátria. No que respeita aos erros de administração — a incompetência, a imoralidade, o caciquismo — ficámos na mesma, mudando apenas os homens que faziam asneiras, que praticavam roubos e que escamoteavam "eleições". De sorte que a República Velha era a Monarquia sem Rei. Por isso é justo dizer que o 8 de Dezembro foi a queda da Segunda Monarquia.

Como podia deixar de ser assim? Os homens do Partido Republicano tinham a mesma hereditariedade nacional, tinham vivido no mesmo meio que os da Monarquia; porque milagre teriam uma mentalidade diferente? Se Portugal tivesse regiões diferentes, nitidamente diferentes, se a Revolução de 5 de Outubro tivesse trazido para o poder homens de uma região diferente daquela de onde soessem provir os homens da Monarquia, então haveria homens diferentes no poder. (PESSOA, 1979, p. 101).

Fazendo referência à revolução que culminou, em 5 de outubro de 1910, na implantação do regime republicano em Portugal, com a consequente finalização da Monarquia Constitucional, Pessoa problematiza a influência inglesa e francesa sobre os regimes adotados no país e dá a ver, desde o início da República em Portugal, a reflexão que Mário Cláudio expôs sobre a dualidade de posicionamentos políticos entre os portugueses – a qual, na narrativa de Cláudio, parece sugerir uma indiferenciação prática, já que a vida das pessoas na narrativa não parecia alterar-se e que Monarquia e República apontariam, conforme a exposição de Pessoa, uma continuidade, ainda que ideologicamente houvesse uma contradição. Assim, há uma

aproximação da produção de Mário Cláudio com as características destacadas no romance histórico lukacsiano, pois Cláudio problematiza a configuração cultural, política e social que cercava a personagem pessoana em sua vivência histórica. Portanto, Mário Cláudio não se contenta em reproduzir a história como pano de fundo ou interpretá-la como um passado distante e acabado; o escritor realiza uma leitura dos acontecimentos pretéritos como um processo, desenvolvendo uma narrativa que expõe contradições e dá ao leitor a oportunidade de refletir sobre a formação da identidade portuguesa. O leitor, então, não estará condicionado a uma visão do passado única e taxativa, mas a uma representação das contradições que cercam a personagem pessoana e prosseguem, no presente de Mário Cláudio, instigando a formação literária romanesca.

Pessoa também aponta conseqüentemente uma condição periférica às nações que se destacavam no mundo geopolítico do século XX em relação a Portugal. Em outro texto, o escritor menciona que há três tipos de portugueses em Portugal, do que se destaca:

[...] o português que o não é. Começou com a invasão mental estrangeira, que data, com verdade possível, do tempo do Marquês de Pombal. Esta invasão agravou-se com o Constitucionalismo, e tornou-se completa com a República. Este português (que é o que forma grande parte das classes médias superiores, certa parte do povo, e quase toda a gente das classes dirigentes) é o que governa o país. Está completamente divorciado do país que governa. É, por sua vontade, parisiense e moderno. Contra sua vontade, é estúpido. (PESSOA, 1979, p. 6).

Pessoa critica a República e demonstra que, em sua época, a influência estrangeira se estendia entre portugueses detentores de poder, em uma cultura de inferioridade propagada pela constante negação de sua nação em sua referência a outras, como a cultura parisiense. Em relação a Salazar, no contexto mais especificamente destacado em *Boa noite, senhor Soares*, Pessoa escreveu poema muito divulgado, aqui parcialmente reproduzido:

António de Oliveira Salazar.
Três nomes em sequência regular...
António é António.
Oliveira é uma árvore.
Salazar é só apelido.
Até aí está bem.
O que não faz sentido
É o sentido que tudo isto tem.
.....
Este senhor Salazar
É feito de sal e azar.
Se um dia chove,
A água dissolve
O sal,
E sob o céu
Pica só o azar, é natural.

Oh, c'os diabos!
 Parece que já choveu...

 Coitadinho
 do tiraninho!
 Não bebe vinho.
 Nem sequer sozinho...
 (PESSOA, 1979, p. 349).

Quanto ao regime salazarista, portanto, Pessoa também evidenciou sua insatisfação, ironizando a tirania de Salazar em tom de deboche ao seu governo. Portanto, o contexto político atravessado por Portugal durante a vida de Pessoa não parece ter lhe dado uma visão positiva sobre os rumos de sua nação. Sua posição parece difusa, apesar de nacionalista (assim como o contexto que se instaurou no país neste começo de século XX). Não por acaso é esta a posição que adota Cláudio em sua narrativa, sendo uma representação das reflexões de Pessoa como ente histórico e das dissonâncias políticas entre os portugueses da época retratada.

Além disso, o aniversário de António, 5 de abril de 1933, parece ser uma data construída em torno dessa difusão, uma mescla entre os momentos marcantes de transformações políticas em Portugal: o dia, retirado do 5 de outubro, referente à implantação do regime republicano em Portugal, em 1910; o mês de abril, que faz referência ao 25 de Abril ou à Revolução dos Cravos, de 1974, relacionada ao fim do Estado Novo; e o ano já mencionado de 1933, referente à implantação do regime salazarista. Essa possível montagem de Cláudio remete à constituição histórica que envolvia Pessoa. Além disso, José Rodrigues de Paiva (2011), em “Viagem ‘sentimental’ e ‘iniciática’ pela Rua dos Douradores”, observou que “[...] feitas as contas, saberá o leitor que o ‘moço do escritório’ nascera sob o signo de *Orpheu*, no mesmo mês e ano em que aparecera em Lisboa a emblemática revista do Modernismo português” (PAIVA, 2011, p. 588). Cláudio, demonstra, assim, que sua obra está relacionada diretamente a uma retomada do passado português em suas contradições, relacionando-as à figuração pessoana que desenvolve de modo central em sua narrativa e, dessa maneira, configurando-se como um romance histórico.

Quanto a isso, também se seleciona aqui outra passagem significativa para a análise da figuração pessoana; trata-se da aparição explícita de Ricardo Reis junto ao senhor Soares em um domingo. António assim retrata a experiência:

Não sei como lanço a vista por cima do pessoal que ali acampava, a merendar, ou a bater a sesta, e que nada tinha a ver como o que quer que fosse que respeitasse ao senhor Soares, e dou com o sujeito, ou com o que se me assemelhou ser ele porque as lentes dos óculos redondos chispavam na luz, em mangas de camisa, e encostado a uma manta que entalara entre as costas e o tronco de uma oliveira. Diante do senhor Soares alapa-se um cavalheiro, um tipo que eu não conseguia identificar porque a

sombra lhe cobria o rosto, e entre ambos distinguíam-se duas garrafas, e um embrulho aberto com o que julguei serem figos. Não compreendo que raio de ganas me assaltaram de me aproximar, de provar ao nosso tradutor que o rapaz António o tinha avistado onde ele não esperava que o surpreendessem, e que não havia mal nenhum em se mostrar igual aos outros, não sendo por isso que perderíamos a consideração que lhe dedicávamos. Executei uma volta por largo, fingi que andava a passear pelo meio da gentinha, e foi só a uns dez metros que reconheci perfeitamente a parelha, o senhor Soares e o comparsa dele, muito despachando, emborcando cada qual as suas goladas pelo gargalo das garrafinhas. O que o acompanhava, e o ajudava a festejar não imagino o quê, fora um dia, recordei-me então, ao escritório à procura do amigo, e confiara-me um cartão-de-visita que me retraí de entregar, conforme ele me pedira, ao destinatário. Era um pedaço de papel encorpado, a puxar para o amarelo, e que tinha impresso “Ricardo Reis”, e por baixo, “Médico”, e ainda, escrito à mão, e a tinta preta, “passou por aqui”. (CLÁUDIO, 2009, p. 40 e 41).

Nesta passagem, alguns pontos podem ser identificados como confirmação da relação entre os conjuntos de Soares com Pessoa – sendo Pessoa uma multiplicidade – e António com Cláudio. Em um primeiro momento, António não consegue precisar se o indivíduo avistado se trata realmente do senhor Soares. Não por acaso, a descrição que António faz desse sujeito é semelhante aos aspectos físicos de Pessoa: “com o que se me assemelhou ser ele porque as lentes dos óculos redondos chispavam na luz” (CLÁUDIO, 2009, p. 40). O ponto que aqui se suscita vai além da relação entre Pessoa e seus heterônimos de modo geral: trata-se da proximidade entre Pessoa e seu semi-heterônimo Soares. De modo sutil, Cláudio expõe, pela voz narrativa de António, a imprecisão entre a figura de Pessoa e a de Soares na condição de semi-heterônimo, anteriormente discutida aqui. E essa semelhança é atravessada pela narrativa em muitos outros pontos. Abreu (2014) destacou as características do senhor Soares na obra de Cláudio, que aqui se percebem também próximas às de Pessoa:

Ao longo da obra, ficamos a conhecer o senhor Soares, personagem sobre quem recaem as atenções do rapaz António da Silva Felício. Tratava-se de um homem alto e magro, com pernas e “braços magríssimos, um pouco trémulos, em consequência talvez, calculei eu, do excesso de café e tabaco e aguardente que consumia” (Cláudio, 2008: 90), de bigode e “olhitos piscos” (Cláudio, 2008: 22), por detrás das “lentes dos óculos redondos” (Cláudio, 2008: 30). Parecia ter um “olhar triste, mas sempre muito atento” (Cláudio, 2008: 29) e era possível discernir algumas rugas na sua testa, “naquelas faces deslavadas do senhor Soares” (Cláudio, 2008: 29) (ABREU, 2014, p. 102).

Retornando-se à cena narrada por António, releva-se que, junto ao senhor Soares – até então na incerteza de ser de fato este quem António teria visto –, estava outro homem, também de difícil identificação pela sombra que lhe cobria o rosto. Foi preciso que António se aproximasse, que o narrador de Cláudio estivesse realmente próximo, para que essas personalidades ficassem evidentes, criando-se uma atmosfera de incerteza e mistério na narrativa. É possível, então, o entendimento de que, de longe, as personalidades referidas são

imprecisas e passíveis de confusão com outras; somente de perto é possível discriminar o senhor Soares e identificar o seu acompanhante, Ricardo Reis, tal qual ocorre em relação à literatura pessoana que envolve seus heterônimos: somente em análise estreita e detalhada é possível que as personalidades heteronímicas e suas criações discriminem-se com precisão de seu criador, principalmente na relação entre Pessoa e seu semi-heterônimo Bernardo Soares – os quais, ainda que “de perto”, resguardam semelhanças intrínsecas, como se percebeu no quarto capítulo deste trabalho.

Além disso, é crucial perceber como António chega à cena: disfarça seu contato, não pretende acercar-se de modo natural e direto, mas pensado e, de certo modo, tímido. Tal atitude racionalizada demonstra a pouca intimidade que António sentia com o que o senhor Soares representava, apesar de sempre observá-lo com atenção. É pelas laterais, pela observação externa, que António acessa Soares; e a semelhança desse comportamento com a relação de escrita entre Pessoa e Cláudio fica também esclarecida.

Cláudio acessa Pessoa – e, com ele, toda a sua literatura – de modo diferente daquele que Pessoa poderia fazer. O escritor do início do século XX não apenas se aproxima de Bernardo Soares e de seus heterônimos como observador; ele constrói quem essas personalidades são e, ao mesmo tempo, essa relação acaba por se realizar em um “eu” múltiplo. Cláudio é, por outro lado, observador dessa interação, não seria participante desse “eu”; seu acesso não se dá por vias de composição, mas de referência e influência. Ainda que o autor contemporâneo, pela referência e pela retomada, reinvente, em *Boa noite, senhor Soares*, as personalidades criadas por Pessoa, ele não pretende, com isso, perder a alusão a essa construção já realizada. Por essa razão, assim como António constrói uma percepção externa sobre o senhor Soares, mas busca participar do universo que envolve seu admirado psicologicamente e socialmente, também Cláudio, em *Boa noite, senhor Soares*, produz uma arte de reinvenção que, não pretendendo se afastar do texto que lhe inspira – a literatura heteronímica de Pessoa, relacionada a suas conexões com a vida empírica do autor –, assume a produção de uma obra inspirada em Pessoa por meio de uma observação externa, periférica a este.

A impressão de ver o senhor Soares em ambiente que António não julgava próprio da figura do seu admirado causa uma tentativa de aproximação do narrador de Cláudio, não apenas fisicamente, mas em relação à personalidade e às experiências do senhor Soares, de modo que António procura: “provar ao nosso tradutor que o rapaz António o tinha avistado onde ele não esperava que o surpreendessem, e que não havia mal nenhum em se mostrar igual aos outros, não sendo por isso que perderíamos a consideração que lhe dedicávamos” (CLÁUDIO, 2009, p. 40). Nesta fala do narrador, destaca-se que António aparece na terceira pessoa – é o “rapaz

António” –, mas a narração se dá na primeira pessoa do plural: “nosso tradutor”, “perderíamos” e “dedicávamos” (CLÁUDIO, 2009, p. 40). Então, de quem seria essa voz coletiva na qual se insere também a pessoa que fala? Quem estaria proferindo essa passagem e quem seriam os demais que compõem o pronome “nós”?

Naturalmente, o leitor entenderia que é António quem se expressa na passagem – sendo ele o narrador de sua própria história no livro de Cláudio – e que os demais indivíduos inseridos no “nós” – referidos também no vocábulo “outros” (CLÁUDIO, 2009, p. 40) – seriam os companheiros do escritório. Porém a percepção de que António é tratado na terceira pessoa pode indicar uma escrita habilidosa de Cláudio na construção da figuração pessoana e da problematização heteronímica. Ao deferir que “não havia mal nenhum em se mostrar igual aos outros” (CLÁUDIO, 2009, p. 40), logo após o trecho em que há uma indeterminação da identificação de Soares e de Reis, Cláudio poderia assumir participação na voz narrativa e problematizar, no vocábulo “outros”, a heteronímia de Pessoa. Ou seja, o “nós”, que acaba de tratar António na terceira pessoa, sintetizaria uma fala em que a voz de Cláudio apareceria, segundo uma leitura paralela do trecho assinalado. Cláudio seria o “eu” inserido no “nós”; e este “nós” poderia se referir a todos que observam Soares – leitores deste. Assim, em “não havia mal nenhum em se mostrar igual aos outros, não sendo por isso que perderíamos a consideração que lhe dedicávamos” (CLÁUDIO, 2009, p. 40), estaria inserida a ideia de que Soares poderia, sem se preocupar, aproximar-se dos “outros” que compõem Pessoa, pois isso não faria seus observadores – entre os quais estaria o próprio Cláudio – perderem a consideração por sua figura.

Dessa forma, no mesmo trecho em que explicitamente aparece Ricardo Reis – em referência ao heterônimo pessoano –, há um momento de indefinição das personalidades presentes, acompanhado de uma descrição dos “óculos redondos” que poderia ser um indício da presença do perfil de Pessoa na silhueta de Soares. Segue-se a isso um trecho em que a voz narrativa passa à primeira pessoa do plural, ao mesmo tempo em que se refere a António – narrador oficial de sua própria história – em terceira pessoa; disso se entende que Cláudio pode ter se manifestado como o “eu” que aparece no pronome “nós”, enquanto o pronome “outros” – que, em uma leitura primária, remeteria aos companheiros do escritório – pode ser facilmente associado aos “outros” que residem no “eu” de Pessoa – “vivo-os eu a sós comigo” (PESSOA, 1986, p. 199).

Ainda na passagem destacada, a explícita referência a Reis, que é tomado como companhia constante na vida do senhor Soares, segundo as observações de António, é uma pista

mais evidente do trabalho de figuração pessoal em *Boa noite, senhor Soares*. No cartão que o narrador se lembra de ter recebido das mãos de Reis tempos antes daquele encontro no domingo, estavam evidentes três informações: o nome “Ricardo Reis”; a profissão “Médico”; e o recado “passou por aqui” (CLÁUDIO, 2009, p. 41). A primeira informação é o suficiente para o leitor associar a heteronímia pessoal à personagem que Cláudio insere em sua narrativa; com a segunda informação, tal referência é confirmada. Por outro lado, a terceira informação é quase uma mensagem ao leitor de Cláudio: Reis não é personagem focal da história – Bernardo Soares é a personalidade selecionada para a função de observação do narrador do livro –, mas passou pelo livro, esteve nele e marcou sua presença indelével. Também se evidenciou, com uma passagem súbita, Vicente Guedes: “descortino o senhor Soares, a subir pelo mesmo passeio, acompanhado por um sujeito, seu amigo, que eu sabia chamar-se Vicente Guedes” (CLÁUDIO, 2009, p. 49-50), cujo conhecimento do nome por parte de António não se esclarece da mesma forma que se faz em relação a Reis, podendo sugerir que o conhecimento de Guedes era intrínseco àquilo que se conhecia de Soares.

Mas aqui duas questões ganham destaque: se Reis – e até Guedes – aparecem em uma participação que reforça um contato intrínseco entre as literaturas e as vidas das personalidades pessoais, onde estão ao menos Caetano e Campos?; e por que Bernardo Soares, entre todos os heterônimos, seria o escolhido para a figuração de uma narração de Cláudio com referências à produção e à vida de Pessoa?

Sobre a primeira questão, Abreu (2014) destaca:

Em relação aos outros dois heterônimos, Alberto Caetano e Álvaro de Campos, não existe uma ocasião em que sejam mencionados de forma explícita; é possível encontrar somente uma breve alusão, no quinto capítulo, num dado momento em que o rapaz António encontra-se com a sua família, no cais, e depara-se com três figuras distintas que pareciam caminhar na sua direção. Um deles era o seu bem conhecido senhor Soares, juntamente com mais dois cavalheiros que pela descrição que nos é dada assemelham-se a Alberto Caetano e a Álvaro de Campos. (ABREU, 2014, p. 100).

Quanto a essa descrição, conforme comenta Abreu (2014), tem-se “um cavalheiro estrangeirado, de monóculo, vestindo um bom fato de cheviote, e avançando com o passo travadinho dos que suscitam o piscar de olho dos moços de frete” (CLÁUDIO, 2009, p. 71), que representaria Campos – marcadamente pela presença do monóculo –, e “um jovem estivador, de cara enfarruscada, e de cabelo desgrenhado, de um louro muito baço, um Hércules que bem poderia servir de modelo a qualquer um desses escultores” (CLÁUDIO, 2009, p. 71), que representaria Caetano – marcadamente pelo cabelo loiro. Essa referência aos dois, no entanto, seria muito mais sutil do que a aludida a Reis. No entanto, é curioso o que acontece em seguida,

quando António olha novamente em direção ao senhor Soares e aos dois homens que o acompanhavam:

E quando tornei a dirigir a vista para a banda donde se adiantavam as três figuras, apercebi-me de que apenas o senhor Soares deslizava ao seu passeio, positivamente deslizava, e de que o restante dos dois haviam por completo desaparecido, isto enquanto o nevoeiro do fim de tarde de Agosto ia dissolvendo na sua doçura os indecifráveis mistérios deste Mundo. (CLÁUDIO, 2009, p. 71).

Sendo assim, as duas figuras desaparecem subitamente, deixando apenas o senhor Soares à vista. Não por acaso, Cláudio insere o nevoeiro nesta ocasião, que faz lembrar uma referência ao poema do ortônimo presente em *Mensagem* e, ao mesmo tempo, uma construção da atmosfera de mistério. Assim, António não assimila que as duas figuras – possivelmente Caeiro e Campos – que acompanhavam Soares tivessem se separado deste; António atribui o sumiço repentino a um mistério “deste Mundo”. Ao sumirem, tornam-se um só em Soares? E que Mundo seria “este”? Talvez fique a sugestão de que se trata do mundo pessoal da heteronímia, o mundo dos mistérios indecifráveis relativos às personalidades que envolvem a literatura de Pessoa, que, em uma única palavra sugestiva – nevoeiro – já se pode fazer sentir na produção ressignificada de Cláudio.

No que se refere à seleção de Bernardo Soares como a principal figuração pessoal de *Boa noite, senhor Soares*, é essencial considerar que os motivos do autor podem ser diversos e a questão é passível apenas de uma resposta baseada na análise da obra completa. Nesse sentido, percebendo-se que o universo pessoal é retomado por Cláudio em uma manifestação de inserção de contexto, a prosa de Soares talvez fosse aquela mais aberta à experimentação de um novo escritor. Ou seja, o *Livro*, cuja análise estrutural, autoral e temática, já foi indicada neste trabalho, demonstra uma abertura em sua interpretação quanto a esses aspectos, visto que sua incompletude está evidente, de modo que:

A condução de suas ideias não o leva a ter como finalidade uma resolução. Sem que necessariamente tire conclusões exatas sobre seus pensamentos ou os deixe completos por outros, apresentando algumas vezes posicionamentos oscilantes, o importante em Soares é o pensar e escrever. Assim, as questões existenciais, abstratas e metafísicas tomam a mente do semi-heterônimo no *Livro*, formulando o seu perfil psicológico. Tal qual pensa a solidão, tem o tédio, a monotonia, o futuro, o destino, a vida, o universo, a angústia, a indiferença e o sonho também como assuntos frequentes nos seus textos. E todos se entrelaçam e completam-se no raciocínio de Soares. (MARQUES, 2013, p. 28).

Nessa sua fragmentação, permeada por uma ambientação e um tempo imprecisos, com reflexões que perpassam a Lisboa de Bernardo Soares, o *Livro* torna-se estrategicamente uma obra de inserção contextual mais passível de criação do que as demais produções pessoais –

do ortônimo ou dos heterônimos. Talvez a seleção de Cláudio não tenha esse fato como causa, mas o demonstra como consequência: António, apesar de ser apresentado já no *Livro*, tem um perfil pouco explorado ali. As assimilações entre “o moço do escritório” (SOARES, 2011) e o António são aproximações interpretativas de Cláudio, permitidas apenas pelas peculiaridades estruturais e temáticas que o *Livro* apresenta, marcadas pelo inacabamento.

Ou seja, Cláudio, na construção da figura pessoana de seu livro, não criou um universo totalmente novo, mas apropriou-se do que o *Livro* sugere como peculiar de Bernardo Soares. Embora explore a reinvenção textual com base na literatura pessoana, a ponto de criar novas personagens e desenvolver a história de António – como não havia sido feito no *Livro do Desassossego* –, o texto de Cláudio procura, a todo momento, responder à criação de Pessoa, focando principalmente a personagem desenvolvida sob a observação do narrador António – sendo este selecionado entre as menções do *Livro*. É para Lisboa que o narrador se muda; é no ambiente do escritório do patrão Vasques que o contato inicial transcorre entre António e o senhor Soares; é na construção fiel de um perfil para Soares que dialogue com as formulações do semi-heterônimo pessoano que se desenvolvem as reflexões de António; é sobre trechos e menções do *Livro* que se constrói o enredo de *Boa noite, senhor Soares*. Vê-se, assim, que a seleção de Bernardo Soares como a figura pessoana central de sua obra permitiu a Cláudio o contato com a escrita que lhe infunde novas conjecturas, mas com uma liberdade criativa de que talvez Cláudio não dispusesse em outras manifestações artísticas de Pessoa – incluindo tanto o ortônimo quanto seus heterônimos.

Além disso, e aqui é preciso uma maior extensão de análise, a figura de Bernardo Soares, como vimos em referências a Reis, a Guedes – e possivelmente a Caeiro e Campos –, junto à retomada de figuras como o patrão Vasques e António, não é composta por Cláudio de maneira individual e independente da escrita de Bernardo Soares – o *Livro do Desassossego* – e do universo literário da heteronímia pessoana. Transformados em personagens de Cláudio, as personalidades vigentes nas criações de Pessoa resguardam contatos com o caráter essencial que Pessoa lhes atribuiu durante sua construção, mas são também uma leitura desse universo – como já se afirmou neste trabalho sobre a seleção autoral no momento da criação de personagens e da “relação entre o ser vivo e o ser fictício” (CANDIDO, 1968, p. 40). E essa leitura, em Cláudio, está muito associada à tentativa de reproduzir (e recriar) os contatos da heteronímia pessoana em correspondência com o que Pessoa fez: criando um “eu” múltiplo que resulta em consequências para o Pessoa-empírico e histórico e o Pessoa-personagem.

Sendo assim, mais um fato se torna de essencial análise quando à seleção de Bernardo Soares como a figuração pessoana de destaque em *Boa noite, senhor Soares*: ao dividir com

Pessoa a condição de semi-heterônimo, Bernardo Soares torna-se uma personalidade que resguarda maior aproximação com o seu criador em comparação com os demais heterônimos – como aqui já se destacou em momentos anteriores de discussão. Dessa forma, a representação realizada por Cláudio que remete a Soares pode também se referir, indiretamente, a Pessoa de modo mais convincente. E, assim, há uma alusão também à multiplicidade composicional das personagens.

Em *Boa noite, senhor Soares*, portanto, essa personagem referencial também é um múltiplo “eu”, ainda que seja este menos destacado (ou mais implícito) em Cláudio do que se percebe na formulação de Pessoa. Retoma-se, então, que as características físicas de Soares resguardaram aproximações com o perfil de Fernando Pessoa e que, na referida passagem de contato entre Soares e Reis, a imprecisão na identificação do senhor Soares – assim como no repentino desaparecimento das figuras alusivas a Campos e Caeiro que poderiam ter se fundido a Soares como fariam em Pessoa – sugerem uma dissolução entre a figura do criador e a do semi-heterônimo na representação de Cláudio.

Assim, personagem explícita e implícita em *Boa noite, senhor Soares*, Fernando Pessoa recebe contornos múltiplos na abordagem de Cláudio, o que lhe confere ainda mais semelhança com o perfil de Pessoa analisado em capítulos anteriores: um Pessoa que integra o mundo empírico e é escritor, mas que também se torna personagem da ficção heteronímica que produz e, ao mesmo tempo, tem identidade relacionada a todas as personalidades que desenvolveu na formulação de um “eu” múltiplo. Neste momento, a fim de esclarecer como se dá mais especificamente essa figuração de Pessoa em *Boa noite, senhor Soares*, destaca-se, em primeiro, que Fernando Pessoa é referido na obra de Cláudio explicitamente:

Abro o jornal de hoje, 18 de Outubro de 1985, que fala de uma coisa que já não me pertence. Os restos mortais de Fernando Pessoa, “considerado o maior poeta português deste século, cuja obra só tem par em Camões”, foram ontem trasladados do Cemitério dos Prazeres, o mesmo onde repousa a minha irmã Florinda, para o claustro do Mosteiro dos Jerónimos. A cerimónia decorreu com a presença do presidente da República [...]. Nela participaram vários membros do Corpo Diplomático acreditado em Lisboa, personalidades diversas da nossa vida política e cultural, e alguns familiares do defunto, entre os quais a irmã do senhor Soares, dona Henriqueta Madalena, a da roupa que a minha irmã Florinda costurava. José Augusto Seabra evocou a figura do trasladado, citando esta frase que ele escrevera, “Os mortos nascem, não morrem”, e a assinalar o local da sepultura, descerrou-se uma lápide esculpida por Lagoa Henriques. [...] meu neto mais novinho, aparecido há menos de um mês, e um pouco fora do tempo, que será baptizado no próximo sábado na Igreja de São Domingos de Rana, e que ficará a chamar-se Bernardo. (CLÁUDIO, 2009, p. 98).

O momento do traslado dos restos mortais de Pessoa é lido, em notícia de jornal de 18 de outubro de 1985, por António e, junto a isso, o narrador expõe as relações dessa

personalidade com a história que acaba de contar, como o fato de que a sua irmã Florinda havia sido enterrada no Cemitério dos Prazeres, assim como o foi Fernando Pessoa, cujos restos mortais foram passados ao Mosteiro dos Jerónimos. É importante notar que, entre as pessoas que compareceram ao enterro de Pessoa, estavam “alguns familiares do defunto, entre os quais a irmã do senhor Soares, dona Henriqueta Madalena” (CLÁUDIO, 2009, p. 99), a quem a irmã de António também estava ligada, visto que costurava a roupa de Henriqueta. Sublinha-se que haveria, segundo essa descrição, um parentesco entre Pessoa e Soares, visto que Henriqueta Madalena compareceu ao momento do traslado mencionado na notícia, pois era da família de Pessoa, assim como era irmã de Soares na obra de Cláudio. Referindo-se à biografia de Pessoa-empírico, Cláudio dá a ver uma associação entre o criador e o semi-heterônimo por meio de um parentesco. Mas essa ligação vai além da informação explícita e faz uma sugestão de leitura: também Pessoa teve uma meia-irmã chamada Henriqueta Madalena – sem contar outra meia-irmã que faleceu ainda jovem de nome Madalena Henriqueta. Portanto, se a Madalena Henriqueta que aparece no evento lido por António era a irmã de Pessoa e também de Soares: seriam eles irmãos? Ou seriam, juntos, um só?

Finalizando a sua narrativa com essa referência, Cláudio deixa compreensível ao leitor o hibridismo que a personagem do senhor Soares compartilha com Fernando Pessoa em *Boa noite, senhor Soares*. Bernardo Soares, como personagem de Cláudio, não aparece no enredo de modo a se ignorar a sua condição de semi-heterônimo pessoano, definido pela proximidade e inseparabilidade do perfil de seu criador. Ambos tomados como personagens, Pessoa e Soares, ocupam diferentes alusões na narrativa e cada um é nomeado diferentemente. Mas as referências textuais implícitas, como se viu, induzem a uma leitura mais complexa e sugestiva em relação a um “eu” múltiplo centrado no destaque dado a Soares (e, por consequência, a Pessoa), um “eu” em que reside a ideia de que “não havia mal nenhum em se mostrar igual aos outros” (CLÁUDIO, 2009, p. 40).

Reforça-se essa ideia também pela citação de José Augusto Seabra na passagem mencionada, fazendo, como observou Abreu (2014), uma referência ao *Livro do Desassossego*: “Os mortos nascem, não morrem”. Sendo essa referência aceita como uma evocação da “figura do trasladado”, já que seria “uma frase que ele escrevera” (CLÁUDIO, 2009, p. 99), seria aceito o autor do *Livro* como sendo Pessoa, mas todas as referências, ao longo de *Boa noite, senhor Soares*, ao *Livro* formam parte da figuração e da vivência do senhor Soares; sendo assim, Cláudio, mais uma vez com sutilidade e habilidade na construção de sua narrativa de referência a Pessoa, desenvolve um perfil de Soares intrínseco ao perfil do ortônimo. Nas entrelinhas, eles são o mesmo e o outro. Assim também é preciso lembrar que, nas aparições de Reis e –

possivelmente – Caeiro e Campos, esses têm suas identidades e visões incertas na produção de Cláudio: o primeiro pela sombra que lhe cobre o rosto – cujo reconhecimento só se dá pela aproximação de António; já os outros dois desaparecem no nevoeiro, deixando Soares sozinho e António confuso sobre os mistérios “deste Mundo” (CLÁUDIO, 2009, p. 71). Dessa forma, os “outros” aparecem ao redor de Soares, aparentemente sendo parte deste, ou melhor, parte “deste Mundo” misterioso que o cerca – o mundo heteronímico pessoano, no qual o “eu” é sempre outro, um ser múltiplo.

No entanto, é preciso se observar que, diferentemente de Pessoa, ao criar seus heterônimos e com eles interagir e se condensar, em *Boa noite, senhor Soares*, a personalidade múltipla que se cria em concomitância com a personagem Soares não se confunde com António ou Cláudio, como já sugerido. António, como já se demonstrou, observa de modo externo o senhor Soares; e Cláudio, ao criar conexões entre as personagens do mundo heteronímico de Pessoa – e, assim, configurar um “eu” múltiplo – não se imiscui neste “eu”. Há, entretanto, possíveis momentos de contato e coexistência de António e Cláudio na voz narrativa, como se procurou mostrar aqui na análise do trecho em que Soares e Reis são observados por António, ocasião em que o foco narrativo passou a tratar António pela terceira pessoa e a narrar em primeira pessoa do plural. A relação entre António e Cláudio, no entanto, fica mais explícita no fato de que, assim como fez Pessoa ao descrever o contato com seus heterônimos, também Cláudio parece se inserir na obra por ele criada:

Sabendo-se do histórico de Cláudio com a publicação de narrativas acerca das produções de outros autores, faz-se a associação possível a ele como o responsável por publicar o relato de António, tal qual Pessoa teria recebido os fragmentos de Soares. Quando, ao conversar com António, o escritor contactado afirma que “nenhum de nós narra um qualquer enredo de maneira igual, nem o senhor, nem eu, nem seja quem for que tente decifrar o que nós redigimos” (CLÁUDIO, 2009, p. 98), Cláudio marca a diversidade de perspectivas possíveis sobre um mesmo contexto. Dessa forma, pontua a importância da autoria e da narração na produção literária e ainda faz referência implícita ao *Livro do Desassossego*, que foi a primeira forma de ver o que se passa no enredo de *Boa noite, Senhor Soares* [...]. (MARQUES, 2013, p. 44).

Dessa forma, seria Cláudio possivelmente o responsável por publicar a história contada por António, resultando em uma experiência muito parecida com a edição do *Livro*, que teria sido entregue a Pessoa para publicação. E assim Cláudio, implicitamente, seria descrito por António:

Por intermédio do amigo de um amigo meu, inteirado da ambição em que eu andava de contactar um profissional, a fim de que escrevesse ele o relato do meu convívio com o senhor Soares, consegui abordar um autor mais ou menos respeitado. Eu achava-me ao corrente do facto de que o homem possuía uma larga experiência em se

aproveitar das histórias alheias, transformando-as em suas, e declarando, parece que se especializara nisso, que lhe haviam enviado uns papéis, e que não era ele, se bem se considerasse, o responsável pelas obras que paria. O fulano atendeu-me com cortesia, mas foi também muito directo. “Senhor Felício”, disse ele, “é claro que não lhe cobro um tostão pela tarefa, mas quero avisá-lo do seguinte, aquilo que eu contar distinguir-se-á bastante daquilo que o senhor contaria.” E explicou-se, “Eu utilizo palavras que o senhor é capaz de ignorar, recuso-me a aplicar umas quantas daquelas que o senhor usa, cometo umas elegâncias que alguns julgam excessivas, mas de que há quem goste, e acrescento por capricho vários pozinhos ao que para certas pessoas mereceria um pozinho só”. (CLÁUDIO, 2009, p. 97).

Cláudio, portanto, afirma-se, sob o olhar de António, como um homem com larga experiência em “se aproveitar das histórias alheias, transformando-as em suas, e declarando, parece que se especializara nisso, que lhe haviam enviado papel, e que não era ele se bem se considerasse, o responsável pelas obras que paria” (CLÁUDIO, 2009, p. 97), o que aproximaria o perfil de Cláudio – personagem implícito em sua própria obra – de Pessoa, em mais um contato que estabelece um olhar de influência, admiração e homenagem. Mas, como se percebe, tal indício de inserção de Cláudio na narrativa, no mesmo compasso de Pessoa, não tem como objetivo inserir, entre os perfis pessoais na formação de um “eu” múltiplo, a personagem de Cláudio. É, na verdade, a António – seu narrador – que Cláudio acaba se conectando e tornando-se personagem responsável pela publicação das memórias do aprendiz de caixeiro. Essa relação entre Cláudio e António, a qual resguarda parâmetros com a relação entre Pessoa e Soares – ou com os demais heterônimos – corrobora a leitura de que Cláudio, por vezes, aparece mais evidentemente na obra, como se viu na narração em primeira pessoa do plural da cena vista por António entre Reis e Soares.

Clara fica a ideia de que Cláudio inspira-se na construção literária heteronímica de Pessoa, mas nela não se insere como participante do “eu” múltiplo, assim, cabem aqui algumas últimas observações às referências de *Boa noite, senhor Soares* a Pessoa – direta ou indiretamente. Por primeira, o tema relacionado à viagem, tão caro ao senhor Soares quanto a António, é fonte de conexão com o semi-heterônimo pessoano Bernardo Soares – e talvez com Álvaro de Campos. Adiciona-se a isso também que o sonho é outro aspecto presente na relação entre António e o senhor Soares que remete ao *Livro*. Por fim, o fato de que, na obra de Cláudio, o senhor Soares é reconhecido como escritor – poeta – corrobora a leitura de relações centradas na figura pessoal aqui conjecturadas. Quanto a esses três aspectos, destaca-se o seguinte trecho de *Boa noite, senhor Soares*:

Eu colecionava esses folhetos de propaganda das cidades, dos países, e das companhias de transportes, e o meu passatempo favorito consistia em debruçar-me sobre os mapas, tentando localizar neles infinitos lugares que me fascinavam. [...] Tomava apontamentos que trazia comigo, e entretinha-me a rascunhar itinerários

imaginosos que passavam de Lisboa a Berlim, de Berlim a Moscovo, de Moscovo a Teerão, de Teerão a Bombaim, de Bombaim ao Havai, e por aí fora até tornar ao ponto de partida. [...] Retinha certos nomes que me soavam como mágicos, Tashkent e Reikjavik, Tombuctu e Lahore, Pondichery e Mombala, e acabava por cair num sono de delícias, abraçado a eles como uma mulher. [...] E foi a meio de semelhante obsessão de andarilho parado que senti com sobressalto uma presença atrás de mim. Era alguém que assentara as mãos, não nos meus ombros, mas no espaldar da cadeira que eu ocupava, e que, sendo bastante alto para a média dos portugueses, ia espiando por cima da minha cabeça o testemunho completo dessas grandes jornadas pela Terra. Virei-me com receio, erguendo os olhos, deu com o senhor Soares ali de pé, e juro que vi, sucessivamente reflectidos nas lentes dos óculos redondos, o maciço dos Cárpatos, um templo em Bornéu, e uma ilha minúscula no mar das Antilhas. Aflorou-me então os lábios o tal “Boa noite, senhor Soares” que de novo não consegui articular. E eis que seria ele, o poeta, quem me saudaria num murmúrio, dirigindo-se logo a seguir para a porta de saída, com um “Boa noite, meu viajante”, que nunca mais esqueci, e que bem se percebia ter-lhe subido do fundo da alma. (CLÁUDIO, 2009, p. 66 e 67).

O tema da viagem está relacionado ao *Livro* e a Bernardo Soares com a clareza de ser este assunto frequente nas reflexões de Soares. Em passagem muito conhecida, o semi-heterônimo afirma: “Viajar? Para viajar basta existir. [...] Se imagino, vejo. Que mais faço eu se viajo? Só a fraqueza extrema da imaginação justifica que se tenha que deslocar para sentir” (PESSOA, 2013, p. 445). Na fala de António destacada acima, vê-se que ele passa a ser uma representação da ideia expressa por Soares: o narrador de Cláudio não precisa se deslocar para sentir-se viajando, basta que possa imaginar. Assim, com o cumprimento do senhor Soares – “Boa noite, meu viajante” –, a referência ao perfil do semi-heterônimo torna-se mais evidente, já que este é capaz de reconhecer um viajante “de imaginação”.

Abreu (2014) relembra outro trecho do *Livro* de Bernardo Soares que é referido diretamente neste momento vivido entre António e o senhor Soares, por isso se cita aqui Pessoa no original:

O unico viajante com verdadeira alma que conheci era um garoto de escriptorio que havia numa outra casa, onde em tempos fui empregado. Este rapazito collecionava folhetos de propaganda de cidades, paizes e companhias de transportes; tinha mappas – uns arrancados de periodicos, outros que pedia aqui e alli -; tinha, recortadas de jornaes e revistas, illustrações de paisagens, gravuras de costumes exóticos, retratos de barcos e navio. Ia ás agencias de turismo, em nome de um escriptorio hypothetico, ou talvez em nome de qualquer escriptorio existente, possivelmente o proprio onde estava, e pedia folhetos sobre viagens para a Italia, folhetos de viagens para a India, folhetos dando as ligações entre Portugal e a Australia.

Não só era o maior viajante, porque o mais verdadeiro, que tenho conhecido: era tambem uma das pessoas mais felizes que me tem sido dado encontrar. Tenho pena de não saber o que é feito d’elle, ou, na verdade, supponho sòmente que deveria ter pena; na realidade não a tenho, pois hoje, que passaram dez annos, ou mais, sobre o breve tempo em que o conheci, deve ser homem, estúpido, cumpridor dos seus deveres, casado talvez, sustentáculo social de qualquer – morto, enfim, em sua mesma vida. É até capaz de ter viajado com o corpo, elle que tão bem viajava com a alma.

Recordo-me de repente: elle sabia exactamente por que vias ferreas se ia de Paris a Bucareste, por que vias ferreas se percorria a Inglaterra, e, atravez das pronuncias erradas dos nomes extranhos, havia a certeza aureolada da sua grandeza de alma. Hoje,

sim, deve ter existido para morto, mas talvez um dia, em velho, se lembre como é não só melhor, senão mais verdadeiro, o sonhar com Bordéus do que desembarcar em Bordéus. (PESSOA, 2013, p. 377).

As semelhanças presentes neste trecho e na fala de António sobre si revelam que Cláudio fez associações entre fragmentos do *Livro* para a construção de António. Mas esse perfil que ganha o narrador de Cláudio não se encontra sozinho nessa construção, ou seja, a referência a este trecho e a outros do *Livro*, que tematizam a viagem e ainda descrevem um rapaz de escritório que teria conhecido Bernardo Soares, não apenas ajuda a consolidar a personagem de António como aquela que já fora referida em trechos do *Livro* – “mas não o fecharia sem nelle inscrever os nomes do patrão Vasques, do guarda-livros Moreira, do Vieira caixeiro de praça e do Antonio moço do escriptorio” (PESSOA, 2013, p. 314) –, mas igualmente permite a formulação verossímil do senhor Soares, baseado no semi-heterônimo pessoano.

Já o segundo ponto a se mencionar quanto ao trecho destacado de *Boa noite, senhor Soares* trata-se da atmosfera dos sonhos, também importante na obra de Bernardo Soares. Abreu (2014) afirma que “o curioso é que o senhor Soares era seu parceiro naquelas viagens, naqueles sonhos acordados. O jovem atribuía ao poeta um papel de mentor nesta busca de novos mundos e seus mistérios” (ABREU, 2014, p. 60). E essa relação com a viagem, como se viu no trecho do *Livro* sobre o tema, está relacionada à imaginação, ou seja, ao sonhar acordado. Tal análise se vê no estudo *Boa noite, Senhor Soares: Viagem “sentimental” e “iniciática” pela Rua dos Douradores*, de José Paiva (2011):

Mas há ainda, nos dois livros, o ilimitado e indefinível espaço do imaginário, o dos sonhos jamais realizados, o das viagens nunca feitas mas vividas pela imaginação que buscava estímulos nos mapas, nos selos de correio de outros países, nos guias turísticos Baedeker e nos roteiros distribuídos por agências e embaixadas. (PAIVA, 2011, p.583).

Nota-se, então, nessa assimilação em António tanto da vontade de viajar quanto do costume de pensar nos sonhos e de sonhar acordado, referências a Bernardo Soares. Não se pode ignorar, no entanto, que a questão do sonho e da viagem remete ainda ao estado em que Fernando Pessoa costumava escrever como seu semi-heterônimo, já que Soares: “aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição” (PESSOA, 1986, p. 199). Tem-se, portanto, não só mais uma inspiração direta na figura do semi-heterônimo pessoano, mas uma alusão também a Fernando Pessoa. Confirma-se aqui mais um ponto: em *Boa noite, senhor Soares*, é assumida uma conexão entre Soares e Pessoa por parte de Cláudio na construção dessa figuração de múltiplas personalidades reunidas em um “eu”.

Mais um aspecto merece destaque: a denominação de poeta para o senhor Soares. No trecho destacado, António menciona: “eis que seria ele, o poeta, quem me saudaria num murmúrio, dirigindo-se logo a seguir para a porta de saída, com um ‘Boa noite, meu viajante’, que nunca mais esqueci” (CLÁUDIO, 2009, p.67). O reconhecimento de que o senhor Soares seria também poeta, além de tradutor no escritório do senhor Vasques, é uma congruência com Fernando Pessoa que também não pode ser ignorada. Nesse reconhecimento aparentemente óbvio e muito sucinto sobre a condição de poeta do senhor Soares, reside um último elemento, entre os muitos presentes em *Boa noite, senhor Soares*, da análise aqui realizada em relação à figuração pessoana.

Frisa-se, por oportuno, que, dentre as muitas minúcias composicionais que Mário Cláudio elaborou em *Boa noite, senhor Soares*, em sua referência à obra e à vida de Fernando Pessoa, procurou-se destacar aqui a interrelação entre a figura do senhor Soares e o semi-heterônimo pessoano Bernardo Soares. Junto a isso, como acontece na produção de Pessoa, ficou notória que a composição de Cláudio resguarda a multiplicidade indivisível da representação figurativa de Pessoa, de modo que as referências de Cláudio – explícitas ou não – a Soares não se pretendem uma pretensa limitação quanto à formulação de uma personagem apropriada do *Livro do Desassossego*. O senhor Soares, inspirado em Bernardo Soares, é central nas relações que Cláudio construiu com a obra de Pessoa, mas a condição de semi-heterônimo com Fernando Pessoa e a conexão intrínseca que Soares estabelece com os outros que compõem o universo pessoano também é explorada por Cláudio e, assim, o autor contemporâneo estabelece jogos textuais complexos, em conformidade com o “eu” múltiplo de Fernando Pessoa, que está intimamente ligado a uma representação também histórica deste escritor. Sendo assim, em um romance de caráter histórico que visita o passado pessoano e todo o seu contexto biográfico e produtivo, Cláudio produziu uma obra que enaltece, na referência centrada na construção figurativa de Pessoa, um novo legado associado à memória histórica e à herança portuguesa de cultura e literatura que envolvem Fernando Pessoa.

5 UM FERNANDO PESSOA, DE ANTONIO TABUCCHI

[...] assim nos servimos da mentira e da ficção
para nos entendermos uns aos outros,
o que com a verdade, própria e intransmissível,
se nunca poderia fazer.

Fernando Pessoa

Nascido em Pisa, em 1943, o escritor Antonio Tabucchi faleceu em 2012, na cidade de Lisboa. Tendo desenvolvido uma forte ligação com a cultura de Portugal, Tabucchi foi professor de Literatura Portuguesa na Universidade de Siena e adquiriu dupla nacionalidade. Foi também crítico e escritor, destacando-se pela aproximação com a obra de Pessoa:

Apaixonado – e profundamente influenciado – pela obra de Fernando Pessoa, além de ficcionista, Tabucchi é um dos grandes responsáveis pela tradução e divulgação dos escritos do poeta em língua italiana, tendo atuado também como professor de língua e literatura portuguesa na Universidade de Siena.

Sua relação com Pessoa, no entanto, não se limita apenas à tradução, posto que em praticamente toda a sua obra é possível perceber ecos – implícitos e explícitos – do poeta português, a exemplo do livro de contos *Pequenos equívocos sem importância* (1985), dos ensaios de *Pessoana minima* (1987), do romance *Requiem* (1992) e de *Os três últimos dias de Fernando Pessoa: Um delírio* (1994), para citar apenas alguns, uma vez que a lista, assim como a obra, é bastante longa. (CAMARGO, 2016, p. 02).

Aqui, as duas últimas produções do escritor italiano citadas por Camargo (2016) ganham espaço para análise: *Requiem* ou *Requiem: uma alucinação*, de 1992, e *Os três últimos dias de Fernando Pessoa*, ou mais precisamente, *Os três últimos dias de Fernando Pessoa: um delírio*, de 1994.

Para dar sustentação ao presente estudo, retomam-se algumas análises: “Um passeio pelos bosques ficcionais de Antonio Tabucchi”, de Cátia Inês Negrão Berliini de Andrade (2012); “Antonio Tabucchi e Os três últimos dias de Fernando Pessoa: uma visão sobre a heteronímia”, de Luiz Rogério Camargo (2016); “Réquiem de Antonio Tabucchi e Alain Tanner: uma viagem pelo imaginário português”, de Patrícia Peterle (2005).

Tal qual se fez em relação a *Boa noite, senhor Soares*, realiza-se aqui breve resumo do enredo de *Requiem* e de *Os três últimos dias de Fernando Pessoa*, seguindo-se uma retomada da questão composicional do texto e da categoria da personagem, sobre a qual se estende esta análise, precisamente sobre a figuração pessoana.

Requiem – cuja edição de referência é da Rocco, de 2001 – apresenta uma nota introdutória do autor acerca da experiência que o leitor encontrará ao longo da narrativa. Trata-se, segundo Tabucchi (2001), de uma escrita que tem formato de:

[...] “sonata”, é também um sonho, durante o qual a minha personagem vai encontrar vivos e mortos no mesmo plano: pessoas, coisas e lugares que precisavam talvez de uma oração, oração que a minha personagem só soube fazer à sua maneira, através de um romance. (TABUCCHI, 2001, p. 5).

Escrito em língua portuguesa, pois, como afirma Tabucchi, era preciso “uma língua que fosse lugar de afeto e de reflexão” (TABUCCHI, 2001, p. 5) e também por ter sido em língua portuguesa que o pai de Tabucchi, que aparece no texto, teria se comunicado em um sonho do escritor, *Requiem* apresenta como protagonista e narrador uma personagem inspirada em Tabucchi: “é o *Requiem* que a personagem a quem chamo ‘Eu’ teve de executar neste livro” (TABUCCHI, 2001, p. 5). E a história, que se passa em cerca de doze horas na vida deste “Eu”, é uma mescla entre a realidade desse dia e a memória, o sonho e o devaneio do narrador-protagonista. Fica-se sabendo que tudo acontece em um último domingo de julho, período de grande calor em Lisboa; o protagonista senta, ao meio-dia, em um banco do cais, esperando a chegada daquele que será nomeado como “O meu Convidado”. No entanto, o protagonista logo percebe que deve ter cometido um equívoco: ao marcar às doze horas, O Convidado deveria estar se referindo à meia-noite, “porque os fantasmas aparecem à meia-noite” (TABUCCHI, 2001, p. 9). O leitor, então, começa a perceber que o enredo está entre o fantástico e o real, misturando cenários, comidas, experiências e pessoas que são representações da cultura portuguesa e surgem na narrativa como uma alucinação, em que as impressões do que é chamado real se misturam com naturalidade a sonho e espiritualidade. Desse modo, o “Eu” protagonista encontra personagens aparentemente fidedignas e pertencentes à vivência daquelas doze horas em Lisboa, como o Rapaz Drogado, o Chauffeur de Táxi, o Criado da Brasileira, a Velha Cigana, o Guarda do Cemitério, o Porteiro da Pensão Isadora, a Isadora, a Viriata, o Barman do Museu de Arte Antiga, o Pintor Copiador, o Revisor do Comboio, a Mulher do Faroleiro, o Vendedor de Histórias; também encontra personagens claramente fantasiosas, pertencentes à sua memória, a um sonho, a uma experiência espiritual ou a uma *alucinação*, tais quais Tadeus, o Pai Jovem, Isabel, O Convidado; e, por fim, há aquelas em cuja relação ambígua do livro entre o real e o imaginário fica mais evidente, a se destacar o Canteleiro Coxo, o Senhor Casimiro, a Mulher do Senhor Casimiro, o Maître da Casa do Alentejo, a Mariazinha e o Tocador de Acordeão. Depois de um dia de encontros e experiências, entre a lucidez e o devaneio, finalmente o “Eu” encontra O seu Convidado fantasma. Pelos indícios da obra, sabe-se que O Convidado é Fernando Pessoa. Mas o encontro não é uma conclusão; trata-se de um jantar tão casual quanto seria se fosse verdadeiro e, após uma conversa curta, separam-se o

narrador-protagonista e O seu Convidado, que desaparece no cais, deixando a trajetória do protagonista em aberto.

O enredo de *Requiem* é muito particular em sua condução onírica e, ao mesmo tempo, cronológica. O leitor entra na experiência com pouca preocupação por parte do narrador em dar clareza à condução das situações que o leitor passará a acompanhar. A leitura de *Os três últimos dias de Fernando Pessoa* dá-se de modo mais convencional quanto a isso: o narrador em terceira pessoa conta, com brevidade, uma vivência ficcional que Fernando Pessoa teria realizado em seus três dias derradeiros. De acompanhamento cronológico, a narração é mais organizada, no que diz respeito ao tempo e ao espaço. Mas isso não é demonstração de pouca criatividade por parte de Tabucchi, que também neste livro explora uma relação que desafia a lucidez: Pessoa-personagem é visitado por diversas personalidades antes de sua morte, sendo estas, de modo muito diretamente apresentado, as heteronímias pessoanas. O encontro, nesta narrativa de Tabucchi, tem um tom de despedida, mas é também cheio de afeto e literatura, em uma homenagem do italiano à história, ao legado e à multiplicidade de Pessoa, que, quem sabe, nunca esteve sozinho realmente.

Para fins de uma análise inicial dos livros em conjunto, cabe aqui um último tópico a ser tratado: o subtítulo das obras estudadas. *Requiem* traz consigo um subtítulo denominativo: “uma alucinação”, assim também ocorre com *Os três últimos dias de Fernando Pessoa*, cujo subtítulo é “um delírio”. Desse modo, em alucinação e delírio, constroem-se as narrações de Tabucchi, permeando-se pela imprecisão da realidade.

O dicionário da língua portuguesa demonstra que o delírio pode ser caracterizado pela alucinação, que, por sua vez, diz respeito a uma “impressão, sem base na realidade” (MICHAELIS, 2017). Sendo assim, assumindo-se a atmosfera alucinada e delirante das obras de Tabucchi, procura-se aqui estabelecer como se configura a personagem de Pessoa – relativamente construída com contornos reais e ficcionais baseados nas realizações do escritor português em sua vida – entre esses devaneios que percorrem o mundo concreto e o mundo imaginado/sonhado.

5.1 *Requiem*: uma alucinação

Apresentado o enredo de *Requiem*, cabe lembrar a questão do gênero literário que envolve a narrativa. Como bem visto anteriormente, Tabucchi, em sua nota introdutória, referiu-se ao livro como um romance. A classificação do autor encontrou, nesta análise, ratificação por meio das referências presentes nos capítulos iniciais. Porém também se considerou que a relação

com a novela é possível, visto que o recorte temporal de um dia, ainda que permeado pelos devaneios e pela alucinação, aponta uma ação que termina em aberto, como se demonstrou que a estrutura da novela costuma indicar, dotando-se da sucessividade em composição horizontal aberta (MOISÉS, 2006). Por outro lado, e mais evidentemente, a classificação de *Requiem* como romance – principalmente em seu caráter moderno – encontra melhores parâmetros de confirmação. Entre eles, destacam-se as descrições longas, a complexidade das personagens – que resulta na formação de tempo/espaço pelo viés psicológico, conforme caráter do romance moderno (ROSENFELD, 1996) – e a visível possibilidade de interpretações metafóricas, negada comumente pela novela, na qual a objetividade e a visão assertiva predominam sobre a ação e as personagens.

O enredo de Tabucchi, em seus dois livros, é tão simples quanto o de *Boa noite, senhor Soares*, de Cláudio. Por singeleza de enredo não se deve entender pobreza de conteúdo ou negligência em relação à estrutura. Cada autor, a seu modo, tratou de enredos cuja principal referência para o leitor são as personagens em sua interação ou interiorização. E, desse modo, mais ainda a figuração pessoana recebe atenção, visto que, tal qual o fez Cláudio, Tabucchi utilizou-se de processos relacionados à literatura e à história de Pessoa na criação de suas produções e igualmente apresentou a propriedade de renovação e até de reinvenção dessa obra que lhe inspira (CARVALHAL, 2007) pelo enfoque inusitado que deu à personagem pessoana.

Em *Requiem* e *Os três últimos dias de Fernando Pessoa*, diferentemente do que preferiu fazer Cláudio, Tabucchi dá relevo a Pessoa por uma aproximação maior com o escritor empírico. Ou seja, enquanto Cláudio acessou Pessoa nas entrelinhas, focando principalmente a figura do semi-heterônimo Bernardo Soares – mas não deixando de realizar referências ao ortônimo e aos demais heterônimos –, Tabucchi preferiu o caminho inverso. Em *Os três últimos dias de Fernando Pessoa*, o italiano criou um narrador onisciente em terceira pessoa, o qual observa a personagem de Fernando Pessoa como seu protagonista, ainda que este também esteja envolvido com suas heteronímias. Em *Requiem*, foco de análise neste momento, Pessoa é O Convidado constituído por uma aproximação com o escritor e sua história real, o qual encontra o narrador-protagonista, este que é nomeado “Eu”, em uma referência ao próprio Tabucchi. Assim, Tabucchi cria uma literatura em torno de Pessoa que também não ignora a presença da multiplicidade pessoana, a qual envolve a formação de um “eu” intrínseco aos seus “outros” criados e ao “eu” empírico, tal como o fez Cláudio – tendo cada autor a sua estratégia de construir essa figuração pessoana.

Nesse sentido, ressalta-se que Fernando Pessoa não é referido diretamente em *Requiem*. O narrador “Eu” – associado a Tabucchi – deixa pistas ao leitor sobre quem seria O Convidado, que estava esperando encontrar à meia-noite do último domingo de julho. Sabe-se, na primeira página da história, que se trata de um fantasma, uma pessoa que já teria morrido. Assim, o narrador refere-se ao Convidado: “não posso chamar-lhe ‘gajo’, é um grande poeta, talvez o maior poeta do século vinte, morreu há muitos anos” (TABUCCHI, 2001, p. 9). Posteriormente, é por detalhes da biografia do Convidado que o leitor compreende se tratar de Pessoa. Essa exposição ocorre claramente no último capítulo, quando se dá finalmente o encontro entre o narrador e o fantasma, revelando-se o seguinte diálogo entre o “Eu” de Tabucchi e o criado do restaurante que ouviu O Convidado falando em inglês: “O seu amigo é inglês?, perguntou-me Mariazinha, não posso com os ingleses, são tão aborrecidos! Não, disse eu, o meu convidado não é inglês, é português, mas viveu na África do Sul, gosta de falar inglês, é um poeta” (TABUCCHI, 2001, p. 98). Como já se destacou na revisão sobre a vida de Pessoa, as palavras do narrador de Tabucchi são um resumo de características evidentemente associadas a este escritor português. O fato de falar inglês, por exemplo, é marca importante para essa confirmação da identidade do Convidado. Havendo esta pista na descrição do narrador ao Mariazinha, até mesmo os leitores menos atentos passam a perceber que o encontro se deu com Pessoa, que morou na África, publicou em inglês e era poeta – ou “talvez o maior poeta do século vinte” (TABUCCHI, 2001, p. 09). É interessante lembrar que também Cláudio faz referência a Soares como poeta, em uma pista que deixa aos leitores sobre as relações estabelecidas com a criação pessoana, o que remete diretamente ao senhor Soares e indiretamente a Pessoa em *Boa noite, senhor Soares*. Vê-se, portanto, que nas duas narrativas, quando assumem tom sugestivo, tanto Cláudio quanto Tabucchi não se acanham de dar ao leitor uma pista tão expressiva e, ao mesmo tempo, fazem a homenagem necessária pelo reconhecimento do talento poético e da história de Pessoa.

Há outros pontos de encontro entre os escritores a serem pensados, a exemplo de que, tal qual Cláudio em *Boa noite, senhor Soares*, também Tabucchi se insere na narrativa como personagem em *Requiem*. A voz do “Eu” narrador é confundida com a do próprio autor, o que é comprovado pela já mencionada nota introdutória e pelos indícios que levam a isso na narrativa, como a indicação da nacionalidade do narrador que condiz com a do autor: “O senhor desculpe, repliquei, sou italiano, por vezes engano-me nas formas de tratamento” (TABUCCHI, 2001, p. 13). Diferentemente de Cláudio, no entanto, Tabucchi se propõe a ser a voz narrativa de modo mais direto, enquanto o autor de *Boa noite, senhor Soares* preocupou-se em criar um

intermediário – de contato já estabelecido no *Livro do Desassossego* – para a observação do senhor Soares.

Esse caráter participativo de Tabucchi na obra a leva a um efeito diferente do que se acompanhou na análise da produção de Cláudio. Em *Requiem*, Tabucchi traz à sua realidade a figuração pessoana, não pretendendo inserir-se no universo de Pessoa – ao menos não diretamente –, mas fazer este interagir com o seu. Por essa razão, a obra é predominantemente voltada para uma vivência do narrador “Eu” que se mistura com a voz do autor, em uma proximidade com o tempo histórico e o espaço que são próprios do momento em que Tabucchi viveu. No entanto, a diversidade permeia os elementos da narrativa, de modo que Tabucchi, como se comentou, construiu uma *alucinação*, ou como ele mesmo definiu, “uma aventura” (TABUCCHI, 2001, p. 14), na qual o mundo presente daquele que narra revisita o passado do narrador e também o passado histórico pessoano – o que reforça a denominação da obra como um romance histórico, tal qual já se discutiu.

No enredo, o narrador visita o Cemitério dos Prazeres – interessa lembrar que é neste cemitério em que foi enterrado Fernando Pessoa, antes de ter seus restos mortais deslocados, como também abordou a obra de Cláudio. Como curiosidade, sublinha-se que, em 2012, também Tabucchi foi enterrado no local que lhe inspirou esta *alucinação*. Em *Requiem*, seguindo os apontamentos da Velha Cigana, o narrador adentra o cemitério, onde acaba revelando uma experiência que transcende a realidade consensual. É lá que encontra a lápide de seu amigo Tadeus. De repente, o narrador se vê na casa do Tadeus e o amigo está a se comunicar com naturalidade, assim como o narrador. Juntos, vão ao restaurante do Senhor Casimiro, onde comem um sarrabulho – e é importante ressaltar o destaque que Tabucchi costuma dar a receitas da cultura portuguesa, o que ocorre também em *Os três últimos dias de Fernando Pessoa*. O prato havia sido feito pela Mulher do Senhor Casimiro e, deliciando-se com a refeição, os amigos conversam sobre seu passado, que envolve também a relação amorosa com Isabel. Neste momento, o leitor adentra uma narrativa de imprecisão temporal; na verdade, mais especificamente, tudo parece ambíguo, desde a relação entre Tadeus e o narrador, até a questão da realidade e da alucinação:

Parei e obriguei Tadeus a parar também. Olha, Tadeus, disse, a coisa mais misteriosa, a coisa que mais me intriga é o bilhete que tu me darás no dia da tua morte, lembraste? [...] escreves com a esquerda e dás-me o bilhete, e é uma frase muito esquisita, Tadeus, o que é que queres dizer com isso? [...] a frase era esta: *foi tudo culpa do herpes zoster*. (TABUCCHI, 2001, p. 33 e 34).

Fica-se sabendo que havia uma espécie de triângulo amoroso entre o narrador, Tadeus e Isabel. E ela teria cometido suicídio depois de realizar um aborto de um bebê cuja identidade do pai não se saberia ao certo. Tudo isso é contado em meio ao encontro com Tadeus que, ao mesmo tempo, sabe que já morreu, mas parece estar no passado. Quando o narrador diz que Tadeus lhe dará um bilhete no dia da morte (TABUCCHI, 2001), a cronologia entre passado, presente e futuro se perde e o momento vivido parece um passado distante. Assim, se o presente do narrador seria o dia em que se passa o encontro com o Convidado e, nesta ocasião, já estão mortos Tadeus e Isabel, a conversa entre o narrador e Tadeus se dá em momento do passado anterior ao momento de sua morte, mas com duas personagens conscientes do que ainda ocorrerá. É criado um universo paralelo de personagens que circundam o narrador e, somente para estabelecer contato com ele, passam a existir novamente.

O narrador estaria, por causa do calor escaldante de julho, na cidade de Lisboa, que já o obrigou a trocar de camisa, em completa alucinação? Ele estaria em uma experiência espiritual ou até mesmo em um sonho? As pessoas que não estão declaradamente mortas, a exemplo do Senhor Casimiro e de sua esposa, fazem parte da realidade consensual ou são parte de uma visão que somente o narrador consegue experimentar? A verdade é que a narrativa não se direciona para a resposta a tais perguntas; trata-se apenas de um convite à imersão neste mundo de múltiplas personalidades que parecem envolver o narrador, ora na realidade, ora na imaginação. Segundo Peterle (2005):

Aparentemente, o título do livro é *Réquiem*, mas, abrindo-o na folha de rosto, descobre-se que também possui um subtítulo: uma alucinação. Essa característica é fundamental para o entendimento do romance; é, talvez, uma pista deixada pelo autor. A alucinação implica o sonho, o plural, o fragmentado, as recordações; o desejo é um *rebus*, como se diz em italiano, um jogo de enigmas. (PETERLE, 2005, p. 233).

Sendo assim, a narrativa de Tabucchi em *Requiem* cria uma imprecisão na condução do enredo em relação ao tempo/espço predominantemente psicológico, o que está vinculado à representação – também imprecisa – da realidade das personagens. Esse modo de criação narrativa resguarda muita proximidade com o perfil de Pessoa que aqui já se estabeleceu, quanto à literatura heteronímica deste autor. Tabucchi, portanto, faz referência a um tópico composicional muito presente em Pessoa: a multiplicidade do “eu”. Assim, ao se inserir na narrativa e dar lugar destacado ao narrador que o representa, Tabucchi não se desfaz por completo das questões que envolvem diretamente a produção pessoana, mas as usa como parte de seu método de escrita e de seu desenvolvimento temático. Portanto, embora apenas no último

capítulo apareça de fato a personagem que representa Pessoa, em *Requiem*, este se faz sentir em toda a experiência narrativa que Tabucchi criou.

A cidade de Lisboa – assim como seus arredores – percorrida pelo narrador de Tabucchi foi fonte de inspiração para Pessoa, de modo que O Convidado chega a afirmar: “Mas eu nunca saí de Lisboa, replicou ele, nunca saí de Portugal, gostava da Europa, sim, mas só no plano mental, e bem dizer eram os outros que eu mandava pela Europa fora” (TABUCCHI, 2001, p. 103). Então, os caminhos tomados ao longo do livro remetem a uma excursão pela cidade que é referência da produção pessoana, incluindo lugares como a Brasileira do Chiado, local onde o narrador de Tabucchi compra uma garrafa de champanhe. Este café fora muito frequentado por Pessoa, visto que “o grupo *Orpheu* reunia-se sobretudo na Brasileira do Chiado. [...] O diário do poeta datado de 1913 refere essa presença quase diária na Brasileira, no Rossio ou no Chiado” (MARTINS, 2010, p. 120). Hoje o café exibe uma estátua de Pessoa em uma de suas mesas; e essa referência de Tabucchi se torna claramente uma alusão à biografia do Pessoa-empírico.

Ressalta-se, então, que O Convidado trata a Europa como um lugar distante, como se Portugal estivesse em posição periférica ao que configuraria a Europa, em uma alusão histórica de Tabucchi à cultura que parecia predominar no país, como já se discutiu em textos de Pessoa acerca do panorama português do início do século XX. O romance histórico de Tabucchi trata, assim como o fez Cláudio, das contradições inerentes ao passado português. E associa ainda tais contradições ao presente do narrador, que parece ser o presente de Tabucchi, o final do século XX. O Rapaz Drogado a pedir dinheiro na rua; o Chauffeur de Táxi de São Tomé, engenheiro que enfrentava a falta de emprego em seu país e acabou como taxista em Lisboa; a Velha Cigana, que trabalhava na rua; a Viriata, moça que trabalha na pensão da Isadora e oferece seu programa ao narrador; o Barman do Museu de Arte Antiga, que preferia trabalhar em terra estrangeira e rejeita costumes portugueses; o Pintor Copiador, que trabalha como imitador para ganhar a vida servindo sua arte a um americano; o Revisor do Comboio, que também critica os costumes lisboetas aos domingos e a arquitetura moderna na cidade; o Vendedor de Histórias, que desistiu da Medicina e passa seus dias a vender suas histórias pela rua; o Tocador de Acordeão, que também está na rua e vende seu conhecimento musical por trocados. Todas essas personagens ressoam um contexto de contradição, uma marginalização socioeconômica individual em meio a uma marginalização da cultura coletiva. É nesse contexto que Tabucchi decide inserir sua narrativa, problematizando situações, pensamentos, relações que estão intrínsecas ao cotidiano português, mais precisamente, a Lisboa. E esse contexto é

relativizado e permeado pelas reflexões próprias do passado – relacionado a Pessoa –, de modo que Tabucchi realça as contradições do presente na sua relação com um passado processual, tal qual se viu nas proposições de Lukács (2011) acerca da formulação do romance histórico.

Assim, o narrador visita a Brasileira do Chiado em uma referência atual que remete à história portuguesa relativa à vivência de Pessoa. Também explora reflexões que aludem àquelas estabelecidas no início do século XX, contexto no qual se insere a história do escritor português. O encontro do narrador com o Revisor do Comboio é permeado por críticas que este apresenta em relação às mudanças de hábitos dos portugueses aos domingos. Segundo o Revisor, as pessoas deixaram de passar as férias no campo com a família e começaram a manifestar o hábito de se bronzear o dia inteiro. E, enquanto o comboio continua seu trajeto, o revisor adiciona suas observações depois de ter visto algumas casas cuja arquitetura julgou feia:

Sei lá, disse o Revisor do Comboio, sei lá, as Câmaras em Portugal são mundos muito estranhos, trabalham com arquitetos que gostam do Lego, são todos incompetentes, e ainda por cima querem ser modernos.. Você não gosta do moderno, disse eu, já estou a ver. Detesto, respondeu ele, acho tudo horrível, o bom gosto foi-se foder, desculpe a palavra [...].

O comboio estava a entrar em Cascais. Lindo, não é?, disse o Revisor do Comboio indicando o Estoril Sol. Moderno, respondi, muito moderno e já velho. (TABUCCHI, 2001, p. 72-73).

Nota-se que a discussão que Pessoa estabeleceu com o Modernismo – o que aqui já se procurou destacar – muito se aproxima da que é apresentada por Tabucchi na fala do Revisor, visto que este parece rejeitar a arquitetura moderna, mas acaba elogiando um prédio que se configura por essa influência. Assim, Tabucchi resguarda as discussões do início do século em sua narrativa e traz ao leitor atual a ironia do pensamento pessoano aqui já exposta, em um movimento de aproximação e rejeição do poeta ao Modernismo. Assim, Tabucchi contextualiza a sua narrativa em meio a questões comuns aos dois tempos, demonstrando as mudanças ou as continuidades entre o início e o fim do século XX, relacionadas à cultura portuguesa, da qual Pessoa é representante de destaque.

Além da figura do Revisor, que tem as suas críticas ao povo português evidenciadas, também o Barman do Museu de Arte Antiga faz as suas observações, ressaltando-se que, segundo ele “lá fora é que se sabe tudo, disse ele implacável, é aqui neste país que as pessoas não sabem nada, as pessoas são ignorantes, esse é que é o problema, viajam pouco” (TABUCCHI, 2001, p. 55). Esse perfil de português que parece expor uma sintomática rejeição à própria cultura, resultante de um contexto marginalizado de Portugal em relação às potências europeias, já era assunto de Pessoa no início do século XX, como se observou anteriormente.

Desse modo, Tabucchi retoma mais uma discussão cultural que está associada também às reflexões de Pessoa sobre o seu povo. Segundo o escritor português, é justamente esse perfil de pessoas que apresenta uma rejeição ao que é nacional que acaba por governar o país no início do século e, dessa forma, parece ter se perpetuado uma cultura de inferioridade ou admiração excessiva aos países hegemônicos na Europa, destacadamente à cultura parisiense – mencionada pelo Barman e por Pessoa (1979) como referência de quem se enquadra nesse perfil do “português que o não é”.

Junto a tais informações, no encontro com o Rapaz Drogado, outra alusão de Tabucchi ao Pessoa de vida empírica deve ser destacada:

Assoou o nariz outra vez e continuou: ainda por cima as notas de cem escudos são bonitas, está lá o Pessoa, e agora sou eu que lhe faço uma pergunta, o senhor gosta do Pessoa? Gosto muito, respondi, até poderia contar uma história engraçada, mas não vale a pena, ia achar que estou doido [...]. (TABUCCHI, 2001, p. 11).

Essa referência não apenas ajuda a indicar quem seria O Convidado, mas cerca a narrativa da presença de Pessoa e produz uma ambientação que deixa o leitor, a todo momento, curioso em relação ao encontro final e ao entendimento da experiência vivida pelo narrador-protagonista. Frisa-se novamente que, sendo Pessoa parte da atmosfera que compõe o livro e representante da realização da expectativa do narrador – e do leitor – no momento do encontro, também Tabucchi recorreu à multiplicidade da figuração pessoana, como estratégia de representação da(s) personagem(ns) que envolvem essa personalidade. Além de ter se inserido como parte de um universo em que o narrador – alusivo a Tabucchi – entra em contato com diversas personalidades, entre o real e o imaginário, tal qual o fez Pessoa, Tabucchi também induz a referências que podem resgatar as criações heteronímicas de Pessoa. Nesse sentido, dois momentos merecem destaque: o encontro com o Cauteleiro Coxo e com o Contador de Histórias. No primeiro, deu-se que:

Não, disse eu, o problema é outro, o problema é que eu não sei porque é que me encontro aqui, é como se fosse uma alucinação, não saberia bem explicar-lhe nem sei bem o que estou a dizer, digamos que estava em Azeitão, conhece Azeitão?, estava numa quinta de uns amigos meus, debaixo de uma grande árvore que há lá, uma amoreira, parece-me, estava estendido numa cadeira de lona a ler um livro de que gosto muito e a certa altura encontrei-me aqui, ah, agora lembro-me, era o *livro do desassossego*, você é o Cauteleiro Coxo que maçava inutilmente o Bernardo Soares, aí está onde o encontrei, nesse livro que estava a ler debaixo de uma amoreira, numa quinta em Azeitão. Desassossego tenho eu, disse o Cauteleiro Coxo, eu também tenho impressão de ter saído de um livro com ricas ilustrações, ricas mesas, ricos salões, mas agora o rico acabou-se, e o Bernardo era o meu irmão, Bernardo António Pereira de Melo [...]. (TABUCCHI, 2001, p. 13).

Fica-se sabendo, no último capítulo, que foi neste momento de leitura do *Livro* que o “Eu” que narra a história fora chamado ao encontro do Convidado, ou pelo menos assim se lembra o narrador – ao que ainda se fará referência. Cabe, neste momento, destacar o trecho do *Livro* ao qual se faz uma alusão no encontro com o Cauteleiro Coxo:

O velho sem interesse das polainas sujas, que cruzava frequentemente commigo ás nove e meia da manhã? O cauteleiro coxo que me maçava inutilmente? O velhote redondo e corado do charuto á porta da tabacaria? O dono pallido da tabacaria? O que é feito de todos elles, que, porque os vi e os tornei a ver, foram parte da minha vida? Amanhã tambem eu me sumirei da Rua da Prata, da Rua dos Douradores, da Rua dos Fanqueiros. Amanhã tambem eu — a alma que sente e pensa, o universo que sou para mim — sim, amanhã eu tambem serei o que deixou de passar nestas ruas, o que outros vagamente evocarão com um "o que será delle?". E tudo quanto faço, tudo quanto sinto, tudo quanto vivo, não será mais que um transeunte a menos na quotidianidade de ruas de uma cidade qualquer. (PESSOA, 2013, p. 513).

A citação de Bernardo Soares e de seu *Livro* naturaliza o contato do narrador de Tabucchi com uma personalidade literária que compõe a produção de Pessoa, o Cauteleiro Coxo. Sendo assim, retoma-se que o universo pessoano é trazido ao mundo ficcional criado por Tabucchi, em uma busca por assimilar as relações com Pessoa e dissolvê-las no enquadramento narrativo de *Requiem*. Tal menção realça a figuração de Pessoa e a possibilidade de mesclar as diferentes projeções sobre as personagens da criação heteronímica em uma única experiência narrativa e, desse modo, mais uma vez o “eu” múltiplo de Fernando Pessoa se reconfigura.

Na segunda passagem referida, o encontro com o Contador de Histórias, uma alusão implícita salta à vista do leitor, quando essa personagem conta a sua história pessoal:

Olhe, disse ele, seria uma longa história, mas não é essa que vou lhe contar esta noite, em geral não gosto de falar de mim, gosto de falar das minhas personagens. Não, não, protestei eu, a sua história está a interessar-me muito, conte-me mais coisas de si. É simples, disse o Vendedor de Histórias, eu sou um escritor falido, a minha história é esta. Desculpe, disse eu, mas realmente não estou a perceber, não me quer contar mais detalhes? Bom, disse ele, eu sou médico, estudei medicina, mas a medicina não era a ciência que eu gostava de estudar, quando era estudante passava as noites a escrever histórias, depois licenci-me e comecei a exercer a minha profissão [...]. (TABUCCHI, 2001, p. 93).

Sendo o Contador de Histórias um médico, ao leitor em contato com o universo pessoano, que permeia todo o livro, parece natural associar tal figura a Ricardo Reis. Essa indicação também diz respeito à figuração pessoana e, junto às demais, reconhece na representação heteronímica o universo de Fernando Pessoa como personagem. Como súmula dessa hipótese, retoma-se o trabalho de Andrade (2012):

Outro ponto importante na narrativa tabucchiana é a maneira como Tabucchi apresenta o “real” e o ficcional em seus textos, apropriando-se de personagens e poéticas alheias e trabalhando com a relação ficção/“real” como se estivesse diante de um “espelho de duas caras” (LARIOS, 1997), em que as pessoas, as verdades, a história e o mundo são, no mínimo, duplicados. Leitor e herdeiro cultural de Pessoa e Pirandello o autor sempre lidou com a ficção de uma maneira muito próxima destes autores.

No jogo do avesso – *il gioco del rovescio* – tudo se inverte dependendo do ponto de vista de quem olha, de quem conta de quem lê ou ouve a história. O que leva à questão da multiplicidade dos olhares/pontos de vista dado que a realidade é plural como em Pessoa e Pirandello. Daí surge também o duplo, a fragmentação da identidade, das verdades, ponto em que o autor estabelece um diálogo com Pirandello e Pessoa.

Notamos que, tal como na obra de Pessoa e Pirandello, a obra de Tabucchi é pontuada pela preocupação com o ser e o mundo em que vive, com o uso de “máscaras sociais”, com a ideia de que o homem não é apenas um e sim vários em um só, como ditado pelo conceito pirandelliano de *uno, nessuno, centomila*. Esse desmembramento do ser em vários “estilhaços” provoca uma constante busca de si-mesmo, de uma identidade. (ANDRADE, 2012, p. 24 e 25).

Tais tendências apontadas por Andrade (2012) na produção geral de Tabucchi encontram reprodução em *Requiem*. Aqui, vale destacar a questão de um “eu” que é composto de muitos, em uma identidade da qual fazem parte outras faces de uma mesma pessoa – faces que, em *Requiem*, assumem também identidades externas ao “eu” mais representativo. No caso do presente estudo, muitas fisionomias de um mesmo Pessoa, mas também as muitas expressões do narrador, quando este se encontra com as personalidades que integram seu mundo e da personalidade dele fazem parte em uma atmosfera particularizada de sonho, devaneio e alucinação.

Finalizando-se a análise focal de *Requiem* e dessa figuração pessoana múltipla, comenta-se, então, o momento em que ocorre o encontro entre o narrador e seu Convidado. Como já destacado, a figura do Convidado não recebe nome; são as sugestões da narrativa que levam o leitor a compreender que essa personagem se trata de Fernando Pessoa. Inicialmente, O Convidado utiliza a língua inglesa para se comunicar, mas isso somente na presença do Mariazinha, pois continua se comunicando em língua portuguesa com o narrador. É interessante perceber que esse fato abre espaço para uma dupla interpretação da situação: talvez, O Convidado não quisesse se comunicar diretamente com o criado que lhes servia o jantar no restaurante, dirigindo-se somente ao narrador e deixando que este assumisse o papel de mediador na conversa; por outro lado, considerando a narrativa de Tabucchi e suas peculiaridades, talvez não fosse possível que O Convidado entrasse em contato com o Mariazinha, visto que O Convidado estaria morto. Será que somente o narrador – representante da voz de Tabucchi – poderia entrar em contato com o O Convidado? Estaria ele sozinho na mesa? Vê-se, no entanto, que Mariazinha é capaz de perceber a presença de outra pessoa e faz

referências ao Convidado. Seria Mariazinha uma pessoa do mundo empírico, então? Poderia também estar morta. De qualquer forma, é apenas ao narrador que o Convidado pretende se dirigir, como se de fato estivesse ali em uma visita muito particular.

Segue-se a isso uma discussão acerca da influência das vanguardas. O Convidado parece não gostar de como o local em que está é organizado e menciona que “tudo isto é ordinário, disse ele, nós éramos elegantes” (TABUCCHI, 2001, p. 99), ao que o narrador responde dizendo que o Futurismo também era ordinário. Dessa forma, inicia-se um jantar permeado pela questão literária e cultural. Até mesmo os pratos da noite seguem uma “ementa literária” (TABUCCHI, 2001, p. 99) em seu cardápio.

O Convidado brinda ao próximo século (XXI): “vocês precisam mesmo, este foi o meu século e dei-me bem com ele, mas não se se vocês irão ter problemas com o século que aí vem” (TABUCCHI, 2001, p. 102), imiscuindo-se à reflexão entre o presente e o futuro, aos quais pertencem apenas o narrador, já que O Convidado seria um fantasma que viveu no passado. Também brinda ao Saudosismo: “O meu convidado levantando novamente o copo, tenho saudades do Saudosismo, coitado, já ninguém é saudosista, este país está a tornar-se terrivelmente europeu” (TABUCCHI, 2001, p. 102). As palavras do Convidado remontam ao histórico pessoano na revista *A Águia*, mas ignoram a passagem de Pessoa à revista *Orpheu* e as críticas ao Saudosismo. Talvez a distância no tempo, estando já a personagem de Pessoa morto, tenha dado a Tabucchi a inspiração de retomar esse período literário vivido por Pessoa em uma reflexão nostálgica sobre sua vivência e, dessa forma, permita uma metalinguagem em relação a Tabucchi, cuja obra demonstra um saudosismo nacionalista português em sua essência de retomada da figura pessoana. Além disso, a fala do Convidado evidencia, mais uma vez, uma segregação entre Portugal e o restante da Europa, ao que se adiciona a posterior declaração do Convidado: “É a Europa, disse eu, são os efeitos da Europa. Quando eu era vivo, disse o Convidado, a Europa era uma coisa remota, longínqua, era um sonho” (TABUCCHI, 2001, p. 107), embora O Convidado adicione que pouco sonhou com essa Europa distante. E, dessa maneira, mais uma vez, Tabucchi constrói uma referência que evidencia as contradições da cultura portuguesa que envolvem tanto o contexto contemporâneo ao escritor italiano quanto o momento histórico vivido por Pessoa.

Quanto à vida do escritor português, as personagens discutem também a infância do Convidado, que afirma ter vivido feliz, apesar de perder o pai cedo. Neste momento, diz ter encontrado outro que substituiu a figura paterna: “encontrei outro pai, um homem bom e silencioso, não era um pai, era um símbolo, é bom viver com os símbolos” (TABUCCHI, 2001, p. 105). Nota-se que, mais uma vez, Pessoa é indicado – tendo seu pai falecido quando ainda

era criança –, mas nesta referência de Tabucchi reside também a alusão a um substituto do pai de Pessoa. É verdade que chegou a ter um padrasto, mas a referência menciona que aquele que se torna a figura paterna para Pessoa é um símbolo, indicando que pode se tratar de Chevalier de Pas – heterônimo já aqui referido, a quem o escritor português teria criado quando tinha seis anos para driblar a solidão na infância. Ou, ao que tudo indica, poderia ser o mestre Caeiro. Mencionando o símbolo, Tabucchi evidencia a heteronímia, mas deixa uma mensagem apenas sugerida acerca do pai substituto de Pessoa. Quanto à mãe, O Convidado afirma que “era uma pessoa simples, não fazia idéia do que fosse o fingimento” (TABUCCHI, 2001, p. 105) e que sua infância parecia misteriosa, pois havia sido cancelada da sua escrita, mas essa era apenas uma estratégia para despistar os críticos abelhudos.

Na sequência, o narrador acusa “Você é um mentiroso, disse eu, um grande mentiroso” (TABUCCHI, 2001, p. 106), ao que O Convidado responde:

Olhe, disse ele, fique sabendo que eu não sou honesto no sentido que você dá ao termo, eu tenho emoções só através da ficção verdadeira, considero esse tipo de honestidade uma forma de pobreza, a verdade suprema é fingir. (TABUCCHI, 2001, p. 106).

A referência ao poema *Autopsicografia*, assinado pelo ortônimo, é evidente na fala do Convidado:

Autopsicografia

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

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

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

(PESSOA, 2012, p. 67).

Também deste poema cabe mais um destaque à relação com Pessoa por meio da citação de suas obras. O Convidado menciona que escrevia cartas à sua namorada e afirma sobre ela: “Foi o comboio de corda do meu coração”, possivelmente em alusão a Ophélia Queiroz. Já a questão suscitada acerca do fingimento é parte da forma múltipla com que se definiu e por

outros foi interpretado Pessoa, como se vê na produção de Cláudio e Tabucchi. A respeito do tema, retomam-se as colocações de Andrade (2012):

Desse modo, Pessoa surgirá, na narrativa tabucchiana como personagem simbólico de toda uma época. Em *Requiem* (1992), a maneira de ser e de agir de Fernando Pessoa é exposta em poucas linhas, com destaque absoluto para uma das características mais marcantes do poeta, que é a noção de fingimento: “[...] eu tenho emoções só através da ficção verdadeira [...] a verdade suprema é o fingir, foi uma convicção que sempre tive” (TABUCCHI, 1999, p. 113). Convicção da qual sempre compartilho o escritor italiano, assim como dividiu a mesma visão a respeito da função da literatura e, por meio da voz do poeta, o escritor expõe: “[...] não acha que é isso mesmo que a literatura deve fazer, desassossegar? eu cá por mim não tenho confiança na literatura que tranqüiliza as consciências”. (TABUCCHI, 1999, p. 109). Assim, Antonio Tabucchi herdou de Pirandello e Pessoa o tema da personalidade múltipla ou ambígua, e esta característica pode ser notada em grande parte de sua obra, em que vários narradores colocam-se diante da duplicidade do ser, dando a ideia de que o homem não é apenas um e sim vários em um só. Tabucchi recupera e une em sua obra tanto o conceito pirandelliano de máscaras como ainda o vasto “baú cheio de gente” característico da heteronímia pessoana. (ANDRADE, 2012, p. 26).

Portanto, com foco no que há de relacionado a Pessoa na citação de Andrade (2012), reforça-se que a multiplicidade de Pessoa transcende a sua representação e chega a influenciar a configuração da personagem representativa de Tabucchi, em *Requiem*. Ambos, assim, inserem-se na composição de um “eu” múltiplo e, dessa maneira, Tabucchi mantém a referência à composição poética de Pessoa também em sua formação como personagem, o que já se havia destacado. O encontro, no final da história, entre o narrador – que representaria Tabucchi – e o Convidado – que representaria Pessoa – tematiza, como consequência dessa referência tão cara a Tabucchi, a questão do fingimento e como ela se desdobra na multiplicidade de Pessoa – resultando também na multiplicidade de Tabucchi em *Requiem*. A esse respeito, destacam-se as palavras de Perrone-Moisés (2001):

Ser ator é ser vicioso. E o horrível, para Pessoa, é considerar a máscara como um vício, e sentir-se condenado à máscara, *por falta de identidade*. Sua constante preocupação com o problema da sinceridade revela o alto preço que ele atribui a essa identidade impossível.
O fingimento seria aceitável se fosse apenas fingimento para outrem, e se o ator pudesse manter, para si mesmo, sua identidade. Pessoa, no entanto, experimenta a vertigem de assistir, impotente, ao desdobraimento da máscara: ele finge que finge que finge... E a identidade é sempre diferida.
Só lhe resta assumir essa multiplicação das máscaras, *fingindo* multiplica-la para outrem, simulando guardar uma identidade de garantia, no fundo dos fundos.
Velha esperança de um teatro de representação. (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 26).

Como mostra a estudiosa, Pessoa é múltiplo em seu fingimento, a ponto de que sua identidade seja um conjunto de indefinições que acaba por, na sua multiplicidade, aparentar uma formação de identidade pelo total em coesão. Trata-se, segundo Perrone-Moisés (2001) de

mais um fingimento, que ainda resguarda, na definição de um “ele mesmo” alguma identidade separada, mas esta também inserida no fingimento. Também tal tendência se vê aplicada, por inspiração, no Tabucchi de *Requiem*, que visita identidades múltiplas, as quais – talvez em menor grau do que Pessoa desenvolveu em sua literatura – acabam por formar um universo único ao redor do narrador que é uma representação de Tabucchi. Ou seja, Tabucchi cria um universo igualmente múltiplo para definir um único narrador.

Por fim, destaca-se que há uma breve discussão entre o narrador de Tabucchi e seu Convidado. Este afirma que foi chamado ao encontro, enquanto o outro diz que estava lendo um livro – já se viu que se tratava do *Livro do desassossego* – quando foi convocado. Fato é que a personagem que está com o narrador é tida como O Convidado, sendo possivelmente quem veio ao local por ter sido chamado. De uma maneira ou de outra, a metáfora do Convidado está evidente em *Requiem*: Fernando Pessoa é convidado a participar da alucinação de Antonio Tabucchi.

Ao saírem do restaurante, O Convidado some, após a distração do narrador com o Tocador de Acordeão. Mas não sem antes deixar mais uma referência ao leitor: trata-se da mota de cem Escudos. O Convidado diz que só tinha o dinheiro de seu tempo para dar ao Tocador, dinheiro que já não tinha valor de compra. O narrador, então, retira uma nota de seu bolso para dar ao Tocador e mostra ao Convidado: “É o último dinheiro que tenho, disse, fiquei teso, mas é uma nota bonita, não acha? Ele observou a nota e sorriu. Estendeu a nota ao Tocador de Acordeão” (TABUCCHI, 2001, p. 109). A nota de cem Escudos, com a imagem de Pessoa, já referida na narrativa, é então o momento da homenagem histórica que ultrapassa a narrativa e demonstra como a cultura portuguesa do final do século XX – vivida por Tabucchi – estava imbuída pela influência histórica e cultural de Pessoa, transformando-o em um de seus símbolos nacionais que estampam outro símbolo de hegemonia, a moeda.

Na despedida do narrador, lê-se, então: “Adeus e boa noite a todos” (TABUCCHI, 2001, p. 110). E, assim, mais uma vez, Pessoa é referido como um “eu” composto por “todos” os outros, que deixa um legado de cultura, história e literatura em sua figuração.

5.2 Os três últimos dias de Fernando Pessoa: um delírio

Na obra em questão, Tabucchi constrói uma narrativa de procedimentos diferentes daqueles adotados em *Requiem*. Já se procurou fazer referência a alguns deles, como a discussão acerca do gênero e a tendência ao tempo e ao espaço mais precisos. Esses aspectos serão agora

relembrados e aprofundados para a análise focal desta obra que se convencionou classificar como uma novela, ainda que esta resguarde características romanescas.

No que diz respeito ao gênero, retoma-se que aqui, a classificação da referida obra como novela encontrou parâmetros mais próximos – em comparação ao romance – das características comuns ao gênero novela. Porém também se reconheceu que, pela tendência a uma mútua influência entre tais gêneros – característica comum ao período em que se insere a produção moderna de Tabucchi –, entre outros elementos, como a centralidade da personagem e a ação que aponta uma finalização sem estrutura aberta, o romance seria uma classificação aceita. Pela objetividade narrativa – com ambientação das personagens por meio de outras, as quais não são aprofundadas em sua complexidade psicológica – e pela sucessividade narrativa – em oposição à verticalidade e ao dinamismo do romance – presentes em *Os últimos dias de Fernando Pessoa*, ratifica-se o enquadramento da obra como novela. Isso sem que se rejeite a teoria do romance e a sua relação intrínseca com a obra.

Apesar de mais breve e mais explícito em suas referências a Pessoa e às heteronímias do que as duas obras anteriormente analisadas, o livro *Os últimos três dias de Fernando Pessoa* não é menos abundante em suas relações com o universo do escritor português. Na verdade, este último fator talvez seja até mais proeminente, visto que o narrador se retira de cena e busca uma certa neutralidade, dando o protagonismo da história a Pessoa e ao seu contato com indivíduos e heterônimos que de fato fariam parte da sua vivência literária ou empírica – diferentemente de Cláudio, que atribuiu voz narrativa a António (considerado protagonista por ser ele central em todos os acontecimentos narrados), assim como Tabucchi o fez em *Requiem*, cujo narrador-protagonista apresenta referência no próprio autor.

Dessa maneira, ressalta-se que, em *Os últimos três dias de Fernando Pessoa*, a figura do narrador se diferencia das duas outras obras analisadas. O protagonista, neste caso, não é narrador; ele é onisciente, não participa do enredo. Essa voz do narrador, portanto, confirma uma outra diferença em relação a *Boa noite, senhor Soares* e *Requiem*: o contexto em que ocorre a narração é baseado em um acontecimento verídico e trata-se de uma retomada da vida empírica de Pessoa como fio condutor; trata-se da internação de Fernando Pessoa no Hospital São Luís dos Franceses, em 1935, entre 28 e 30 de novembro.

O enredo se passa majoritariamente no quarto em que Pessoa ficou nos seus últimos momentos de vida. Inicialmente, no entanto, a obra apresenta Pessoa ainda em casa, arrumando-se com “um terno escuro que tinha encomendado recentemente, deu o laço na gravata borboleta, pôs os óculos [...] vestiu sua gabardina amarela, pegou uma caneta e um bloquinho de anotações” (TABUCCHI, 1996, p. 10), em uma referência clara às características muito

conhecidas do autor português. Ele é acompanhado ao hospital pelos amigos (que faziam parte da vida empírica de Pessoa) Francisco Gouveia e Armando Teixeira Rebelo. Também vai no táxi o senhor Moitinho de Almeida, também indivíduo que fez parte da vida real do escritor, pois era chefe de Pessoa. No caminho ao hospital, lembra-se de Ophélia Queiroz, a quem o Pessoa-personagem pede perdão: “desculpe-me, Ophélia, mas eu tinha de escrever, tinha de escrever e só, não podia fazer mais nada, agora acabou” (TABUCCHI, 1996, p. 12) em alusão ao relacionamento vivido de fato por Pessoa.

Percebe-se que, já de início, Tabucchi teria optado por procurar inspirar-se na realidade histórica do autor português para a construção de sua narração. Não procurou reproduzir uma realidade paralela vivida por Bernardo Soares – como o fez Cláudio – ou trazer à sua realidade a figuração de Pessoa – como fez o próprio Tabucchi em *Requiem*. Trata-se de uma visita ao passado em uma reconstrução ficcional do que teria vivido Pessoa, junto àqueles indivíduos reais que ratificam a verossimilhança da situação narrada com base nos derradeiros dias do autor.

No entanto, ainda que mantenha o fio condutor de base empírica, a obra *Os três últimos dias de Fernando Pessoa* não se exime da construção da personagem pessoana em sua multiplicidade, ou seja, em contato com os seus “eus” heteronímicos de fundamentação literária. A primeira figura que faz parte da criação literária heteronímica do autor português a aparecer na narrativa de Tabucchi é Coelho Pacheco, que estava disfarçado de policial e cuidava da passagem dos carros para evitar o caminho em direção a uma manifestação nacionalista – referência sutil ao momento histórico da década de 1930, como já se pensou, de contradições políticas em Portugal. Coelho Pacheco, na narração, é definido como “um seu heterônimo raro, só poetara uma vez e escrevera uma poesia obscura e visionária, de estilo neogótico” (TABUCCHI, 1996, p. 13). Sobre esse heterônimo, sabe-se que a “atribuição de certo poema incongruente, chamado ‘Para além doutro oceano’, com publicação prevista na cancelada 3ª edição da *Revista Orpheu*, e mesmo a existência do semi-heterônimo não é consenso entre os estudiosos da obra de Pessoa” (CAMARGO, 2016, p. 5).

É importante notar que o reconhecimento de que Pessoa havia se encontrado com um heterônimo só se dá nesta obra; diferentemente do que se viu em *Requiem* e *Boa noite, senhor Soares*. Em *Requiem*, embora não se negue a existência da heteronímia – na referência a Bernardo Soares, por exemplo – não ocorre um encontro entre criador e heterônimo. Já em *Boa noite, senhor Soares*, mesmo que os encontros aconteçam, não há uma referência explícita às personagens como sendo heterônimos. Sendo assim, *Os três últimos dias de Fernando Pessoa*

é a única das obras analisadas que, ao estabelecer a figuração pessoana, retrata-a em sua vivência mais próxima daquilo que historicamente teria sido a experiência de Pessoa com as pessoas do mundo empírico e com seus heterônimos, em uma consciência da situação que foi retirada ou omitida das personagens dos demais livros.

Já na recepção do hospital, Pessoa começa a sonhar. O médico lhe diagnostica com uma crise hepática e, utilizando soníferos – que a personagem de Pessoa estaria acostumada a usar quando estava na condição de Bernardo Soares (TABUCCHI, 1996) – o autor passa à sua experiência nas próximas páginas, nas quais encontra outros de seus heterônimos.

Em “A hora dos fantasmas”, surge Álvaro de Campos. Logo se inicia um diálogo com uma pergunta seca de Pessoa questionando a razão de Campos ter aparecido. Este responde: “se você se for, temos algumas coisas a nos dizer” (TABUCCHI, 1996, p. 19). É evidente, nesta fala, que Campos não aparece de modo separado em relação a Pessoa. O pronome “nos” parece remeter a uma condição de intersecção entre ambas as personalidades presentes no quarto – e talvez até incluindo os “outros”. Aparentemente, ao dizer algo a Pessoa, Campos estaria dizendo a si mesmo também. Em seguida, este adiciona: “eu não sobreviverei a você, partirei em sua companhia” (TABUCCHI, 1996, p. 19), confirmando a composição de um “eu” múltiplo e também indicando uma consciência acerca do momento da morte, que está próximo.

Em *Os três últimos dias de Fernando Pessoa*, as referências às composições literárias dos heterônimos e até do ortônimo nos diálogos são um importante meio de manter a verossimilhança e revisar historicamente a trajetória de Pessoa. Assim ocorre em relação a Campos, quando este afirma a Pessoa sobre seu relacionamento amoroso com Ophélia: “você sabe, todas aquelas cartas de amor que lhe escreveu são ridículas, e acho mesmo que todas as cartas de amor são ridículas, enfim, resguardei-o do ridículo, espero que me seja grato por isso” (TABUCCHI, 1996, p. 21). Sobre o tema em causa, Camargo (2016) ressalta:

Ora, um dos mais conhecidos poemas de Campos é justamente o que tem por mote a repetida frase — Todas as cartas de amor são/ Ridículas (PESSOA, 2007, p. 267), na qual Campos ironiza a real correspondência entre Pessoa e Ophélia, sobretudo pelo tom infantilizado e de gosto discutível com que o casal se tratava na intimidade. Também não é novidade nenhuma a história relatada pela própria Ophélia a respeito da vez em que, num dos encontros, Pessoa apareceu-lhe à porta, falando e se portando como se fosse Álvaro de Campos. Os maus modos do poeta-engenheiro e a constante implicância com o relacionamento dos dois em muito contribuíram para a antipatia de Ophélia, como documenta José Paulo Cavalcanti Filho, em uma das mais recentes biografias de Pessoa, em que se percebe o tom de Ophélia ao se referir a Campos: — Então o Álvaro de Campos também gosta muito, muito do Bebezinho? Aí não gosta, Nininho. Se ele gostasse não era tão mau e tão injusto como tem sido... Olha, Nininho, eu não gosto dele, é mau (carta de 12/06/1920). (CAMARGO, 2016, p. 6).

No final do capítulo, no entanto, aparentemente mais maduro, Campos despede-se para dar lugar de visita aos demais heterônimos: “tenho de ir, os outros também virão visitá-lo, eu sei, e a você não resta muito tempo, adeus” (TABUCCHI, 1996, p. 23). A personagem de Campos adiciona ainda que “Talvez nem todas as cartas de amor sejam ridículas. E fechou a porta” (TABUCCHI, 1996, p. 23). Ao mencionar “os outros” com um artigo definido, Campos demonstra saber exatamente quem seriam essas pessoas, no caso, os heterônimos de Pessoa. Essa consciência da multiplicidade do “eu” pessoano só atinge esse nível em *Os três últimos dias de Fernando Pessoa*, se consideradas as obras aqui analisadas. Reforça-se que Campos está ciente do fim da vida de seu criador e este, por outro lado, parece não reagir à informação de que está morrendo. Desse modo, não é surpresa para Pessoa a sua morte, como se aquilo que Campos soubesse fosse naturalmente de conhecimento de Pessoa também, ambos compartilhando um momento de separação e aproximação entre suas figurações na obra de Tabucchi. Além disso, a mudança no discurso de Campos em relação às cartas de amor pode indicar uma leitura de Tabucchi sobre a situação narrada, em busca de uma aproximação da personalidade de Pessoa com a de Campos.

Em “Falei apenas do tempo que passa”, em um momento em que parece ter surgido neblina sobre Pessoa, aparece Caeiro. Pessoa logo pensa “agora viriam os outros. Claro, queria despedir-se de todos antes de ir” (TABUCCHI, 1996, p. 25). Também o narrador toma o cuidado de adicionar que “Caeiro já tinha morrido, mas ainda estava vivo, permaneceria eternamente vivo naquela casinha caiada do Ribatejo” (TABUCCHI, 1996, p. 25). Desse modo, para trazer Caeiro à narrativa, Tabucchi foi fiel à história desenvolvida na literatura composicional do heterônimo, mas atribui a ela uma exceção: ele estaria sempre vivo. Sendo literatura e, ao mesmo tempo, sendo parte de Pessoa, o heterônimo estava ali, inteiro naquela representação do seu criador. Estará sempre vivo no legado cultural e histórico desenvolvido ao redor de Pessoa.

No diálogo com o mestre, este se declara pai de Pessoa – e cabe destacar que tal referência sugere também uma confirmação da leitura feita em *Requiem* sobre este aspecto. Pessoa diz que já sabia desse parentesco imaginário que os dois estabeleceram. É preciso, no entanto, reconhecer que essa informação aparece de modo muito objetivo, assim como muitas outras ao longo dos diálogos do livro. Por isso, destaca-se a análise de Camargo (2016):

Da mesma forma quando do encontro com Campos – e posteriormente com Reis e Mora –, e para além do que cada um tem para dizer a Pessoa, os diálogos criados por Tabucchi cumprem a função didática de apresentarem os heterônimos e darem informações importantes sobre a relevância de Pessoa. Talvez por isso o caráter

perceptivelmente artificial e altamente contrastante num prosador do calibre de Tabucchi. (CAMARGO, 2016, p. 09).

Assim, percebe-se que a figuração pessoana é central nesse livro de um jeito muito mais marcante do que se viu nas duas obras anteriormente analisadas por uma questão possivelmente de iniciação ao mundo pessoano. É justamente sobre uma construção da figura de Pessoa em relação com seus “outros” que se trata a história desenvolvida em *Os três últimos dias de Fernando Pessoa*, o que Camargo (2016) atribui a um esforço de divulgação da obra de Fernando Pessoa e do Modernismo Português na Itália, por parte de Tabucchi. Assim, a homenagem ao escritor português recebe uma representação mais direta e objetiva em *Os últimos três dias de Fernando Pessoa*.

Segue-se que, após a despedida de Caeiro, Pessoa dorme e, então, a narração recomeça no dia 29 de novembro de 1935. Em “A alguns quilômetros de Lisboa”, surge Reis para a visitação. Em um primeiro momento, Pessoa não o reconhece, mas o heterônimo se identifica e afirma que voltou do seu Brasil imaginário. Diz, então, que nunca fora ao Brasil, que ficou em Azeitão (TABUCCHI, 1996, p. 33 e 34). Tal revelação pode relacionar-se com o fato de Pessoa não ter sido um viajante real: escrevia por seus heterônimos, mas não fazia as viagens efetivamente. Desse modo, é possível que haja uma tentativa de Tabucchi de aproximar Reis e seu criador, em uma alusão à impossibilidade de que de fato este tivesse ido ao Brasil sem Pessoa. Em seguida, Reis ainda revela:

Era uma pilhéria, respondeu, era-me útil que um poeta sensista e neoclássico não gostasse da república e da vulgaridade dos republicanos. Sempre desejei um César, um grande imperador como Marco Aurélio, que pudesse apreciar os meus versos; entre os republicanos não havia pessoas preparadas, eram uns presunçosos que só tinham lido Augusto Comte, como poderiam apreciar Horácio e Píndaro. (TABUCCHI, 1996, p. 35).

Há, no trecho, uma ironia de Tabucchi em relação ao perfil construído por Pessoa para Reis. Sendo este um poeta neoclássico, faria sentido que defendesse a monarquia e a ideia de império. Tabucchi, portanto, evidencia que Reis, ao se confessar monarquista por conveniência e conformidade com seu perfil, era uma criação de Pessoa e, por isso, seus detalhes poderiam ter sido racionalizados por seu criador em busca de tornarem-se convincentes para o leitor. Tabucchi assume que Pessoa teria consciência disso e, mais uma vez, demonstra que a sua composição dialoga com a partilha de conhecimentos e de influências dentro do universo de relações heteronímicas de Pessoa – estabelecido, inclusive, com a participação deste. Além disso, problematiza a questão política, em uma referência importante tanto para a contextualização do enredo quanto para a visitação ao passado histórico pessoano.

Surge, então, Bernardo Soares, em “A receita de lagosta suada”. Em primeiro, três pratos mencionados na cena merecem destaque: o caldo verde e a dobradinha levados pelo semi-heterônimo a Pessoa; e a lagosta suada. Os dois primeiros estão presentes no quarto como um sinal de afeto demonstrado pelo semi-heterônimo a Pessoa. Sobre a dobradinha, Soares adiciona que “trouxe-a porque certa vez lhe foi servida fria, como um amor frio” (TABUCCHI, 1996, p. 40). A essa observação, Pessoa responde: “ainda me lembro de quando me foi servida fria, mas, caro Soares, naquele momento não era eu, Álvaro de Campos é que estava em meu lugar” (TABUCCHI, 1996, p. 41) em uma alusão ao poema “Dobrada à moda do Porto”, de Campos. A esta análise, interessa sublinhar mais uma estratégia de construção da personagem pessoana em contato e entrelaçamento com seus heterônimos. Portanto, Pessoa é composto pelos “outros”, visto que o poeta português é capaz de compartilhar a lembrança de algo que teria sido vivido por Campos, enquanto Soares também não se dá ao trabalho de fazer distinção precisa entre Pessoa e Campos. E, mais uma vez, as relações heteronímicas intrínsecas à multiplicidade da personagem de Pessoa são tratadas de modo explícito no livro.

Sobre a receita de lagosta suada, ressalta-se do estudo de Camargo (2016) que:

[...] o caso do episódio que Soares narra a Pessoa, quando do encontro com um certo D. Pedro, com quem come, num restaurante descrito como magnífico, as tais lagostas suadas que dão nome ao capítulo. Esse mesmo episódio aparece embora com alterações, no livro anterior, *Requiem* (1992), em que a personagem denominada Pintor Copiador, no mesmo restaurante em Cascais, igualmente se delicia com o prato. (CAMARGO, 2016, p. 13).

Estando *Requiem* e *Os três últimos dias de Fernando Pessoa* em estudo, é interessante notar que a relação entre textos que Tabucchi desenvolve não se limita a literaturas exteriores às suas. Ele também se retoma e, nessa composição, pode-se perceber também uma influência pessoana na sua constante intersecção literária.

Quanto a *Os últimos três dias de Fernando Pessoa* e à visita de Bernardo Soares, depois de mencionar o *Livro*, o patrão Vasques, o papagaio Sebastião – a quem ensinara os primeiros versos de “Tabacaria” –, fazer referência a Tavares e à Brasileira, Soares acaba por se despedir. Deixa um Pessoa já cansado em seu leito. O último a visitá-lo, então, é António Mora, em “Eu também esqueci a morte”.

Já citado no capítulo em que Pessoa conversa com Soares, Mora surge no dia 30 de novembro de 1935 e cumprimenta: “*Ave, sodalis*, disse o velho, tomo a liberdade de adentrar em seus sonhos” (TABUCCHI, 1996, p. 55). Destaca-se, como já se viu, que a atmosfera dos sonhos está também na literatura pessoana e em *Requiem*, de Tabucchi. Aqui, cumpre o papel

de manter a ideia de delírio própria do subtítulo *Os três últimos dias de Fernando Pessoa* e da condição debilitada em que Pessoa se encontra em seu último dia de vida, já nos seus estertores.

Sobre a visita deste heterônimo, interessa-nos ressaltar um trecho da obra, sobre o qual se debruçou Carmago (2016), em análise que é pertinente ao trabalho aqui realizado:

Se soubesse as coisas que vi com os óculos da alma, vi os contrafortes de Órion, lá no alto no espaço infinito, andei com estes pés terrenos pelo Cruzeiro do Sul, atravessei noites infinitas como um cometa reluzente, os espaços interestelares da imaginação, a volúpia e o medo, e fui homem, mulher, velho, menina, fui a multidão dos grandes bulevares das capitais do Ocidente, fui o plácido Buda do Oriente, do qual invejamos a calma e a sabedoria, fui eu mesmo e os outros, todos os outros que podia ser, conheci honras e desonras, entusiasmos e desânimos, atravessei rios e montanhas inacessíveis, olhei rebanhos plácidos e recebi na cabeça o sol e a chuva, fui fêmea no cio, fui o gato que brinca pela rua, fui sol e lua e tudo porque a vida não basta. Mas agora basta, meu caro Mora, viver a minha vida foi viver mil vidas, estou cansado, minha vela consumiu-se, peço-lhe, me dê os meus óculos. (TABUCCHI, 1996, p. 58 e 59).

A respeito desse trecho, Camargo (2016) sumariza uma leitura importante que serve de base à finalização do presente capítulo, sobre a figuração pessoana existente na referência nesta obra de Tabucchi:

Como se percebe, o supracitado trecho traz referências – enfatizando o processo de diálogo intertextual – aos principais heterônimos de Pessoa: O Campos, que queria sentir tudo de todas as maneiras. O próprio Pessoa ortônimo dos poemas esotéricos e seus contrafortes estelares, além do cancionero e seu gato que brinca na rua. O Caeiro do olhar plácido sobre os rebanhos. O horaciano-epicurista-estoico Ricardo Reis e sua inveja da calma e sabedoria dos deuses. Por fim, o retorno ao Campos, tomado pelo supremíssimo cansaço de que fala na fase posterior ao eufórico cantar da modernidade.

Chegada a hora, Mora profere uma oração em tom solene. Pessoa pede seus óculos, como consta na biografia e, finalmente, expira. Em seguida, o heterônimo arruma-lhe o acessório, enfim inútil numa última tentativa do poeta – à moda de Goethe com sua frase final: “Mais luz” (GOETHE, citado em CAVALCANTI FILHO, 2011, p. 675) – de enxergar um pouco mais.

O romance termina com a hora do óbito – oito e meia da noite. Não há qualquer menção à famosa frase escrita por Pessoa nos instantes finais: “I know not what tomorrow will bring” (PESSOA, citado em CAVALCANTI FILHO, 2011, p. 673) (CAMARGO, 2012, p. 15).

Destarte, finalizada a análise do terceiro livro, enfocado aqui no trecho do último suspiro de Fernando Pessoa, reinventado por Tabucchi, encerra-se o estudo específico de *Os três últimos dias de Fernando Pessoa*.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Eu, graças a Deus, não tenho
Nenhuma individualidade
Sou como o mundo.*

Fernando Pessoa

Fernando Pessoa foi indivíduo concreto: nasceu em 1888 e morreu em 1935. Viveu. Dentro desse período histórico, foi. Fernando Pessoa foi personagem de ficção: nasceu em sua própria inspiração. Vive. Para além do tempo histórico, ele é; e sempre será. Fernando Pessoa foi real na sua ficção e foi ficção na sua realidade. Dotou-se de “outros” e transformou-se em um “eu” que é um mundo inteiro: realidade relativa e ficção imprecisa. Na sua literatura e na sua história, há eternamente um mundo a ser [re]vivido.

Mário Cláudio, autor português, e Antonio Tabucchi, escritor italiano, perceberam em Pessoa esse caráter inspirador: um “eu” múltiplo – entre o real e a ficção – que exige, para a sua representação, uma composição figurativa complexa. Por isso, Cláudio e Tabucchi produziram narrativas que dialogam com a literatura e o passado histórico relativos a Pessoa e, nessa referência ao legado do poeta de *Orpheu*, ganha centralidade a composição das personagens – foco de estudo neste trabalho.

A alusão a tempos pregressos relacionados à vida e à obra de Pessoa trata-se de uma tendência do gênero romance, o qual está associado também a outras formas da prosa narrativa, como afirmou Bakhtin (1990) – a exemplo da novela. Esses gêneros foram retomados, a fim de que, na análise aqui realizada, amparassem: a referência aos elementos composicionais narrativos; o entendimento das tendências de visitação ao passado histórico por meio da ficção; e, mais especificamente, a compreensão da formulação das personagens de ficção. Dessa maneira, procurou-se aqui estabelecer uma análise das formações de gênero de *Boa noite, senhor Soares*, de Cláudio, e de *Requiem* e *Os três últimos dias de Fernando Pessoa*, de Tabucchi, para se estabelecer a centralidade do componente narrativo da personagem nas estruturas estéticas que predominam entre tais obras. E tal análise serviu a uma orientação que determina o foco de estudo neste trabalho: a figuração pessoana – relacionada à vida e à obra de Pessoa – nas prosas de Cláudio e Tabucchi.

Sendo assim, com base nos pressupostos de Lukács (2011), Bakhtin (1990), Watt (1990), Moisés (2006), Auerbach (2013), Rosenfeld (1996) e Candido (1968) – entre outras contribuições –, percebeu-se que os gêneros que mais se aproximam da classificação dos três livros aqui analisados – a novela e o romance – encontram, com maior clareza, mais pontos de

similaridade do que de divergência. Desse modo, a classificação de *Boa noite, senhor Soares* e *Requiem* como romances, e a classificação de *Os três últimos dias de Fernando Pessoa* como novela, embora tenham encontrado parâmetros convincentes para essa definição, também apresentaram proximidades com o gênero oposto àquele que lhes foi atribuído. Desse modo, aqui se aceitaram as múltiplas influências e as diversas imprecisões que parecem se assentar entre o romance e a novela, a fim de que se pudesse efetivar uma leitura acerca do parâmetro das narrativas históricas e da sua representação das personagens considerando uma relativa conformidade de composição entre tais formas textuais.

Considera-se, portanto, que as composições de Cláudio e Tabucchi apresentam uma visita ao passado histórico, em que a categoria narrativa da personagem sobressai-se, sob a visão de Watt (1990) e de Rosenfeld (1996) / Candido (1968). Ou seja, as obras analisadas refletem composições literárias que dizem respeito: à individualização e à exploração da complexidade da personagem; à utilização desse elemento narrativo como forma de estímulo e adesão do leitor; e ainda à aproximação do tempo/espaço psicológico das personagens em um afastamento da voz narrativa. Percebeu-se que, em maior ou menor grau, todas as três obras estudadas relacionaram-se com as composições da personagem no romance – e também na novela. A partir da identificação dos pormenores que indicam a relação dos elementos narrativos na prosa romanesca e novelística com a personagem, passou-se, então, à revisão da trajetória vital e poética de Pessoa.

Com uma produção que parece desenvolver duas camadas de literatura, Fernando Pessoa conseguiu transformar-se também em parte de um mundo ficcional. Ao desenvolver uma literatura que criou o universo de seus heterônimos – e semi-heterônimos –, Pessoa circunscreveu-se nesse mundo e acertou de se relacionar, de um modo muito próprio, com aqueles que ficcionalmente passaram a lhe cercar. Por uma consequência da sua inserção nesse universo baseado na sua própria vida, Pessoa também trouxe para si, em suas manifestações empíricas, parte do que viveu literariamente ao lado das personalidades que criou. Estas, por sua vez, dotadas de histórias e estéticas singulares – o médico monarquista e neoclássico Reis; o mestre Caeiro; o engenheiro, de *Opiário*, Campos; o semi-heterônimo guardador de um *Livro* Bernardo Soares – vieram a ser os “outros”, os quais não se separam do “eu” múltiplo que determina Pessoa.

Assim como disse na carta a Casais Monteiro, o poeta estabeleceu relações diversas com seus heterônimos, mas os viveu “a sós co[nsi]go” (PESSOA, 1986, p. 199); com todos esses “outros” que compuseram o seu “eu”. Por essa razão, traçar o perfil pessoano sem considerar tais ligações seria retirar-lhe uma parte considerável. E, embora seja impossível a reprodução

do ser empírico para a ficção (CANDIDO, 1968), a verossimilhança de uma personagem que faz referência à história e à literatura de Pessoa deve fazer sentir esse “eu” múltiplo que estava presente no Pessoa-personagem e no Pessoa-empírico.

Cláudio e Tabucchi também julgaram ser essa a figuração necessária à referência literária com o passado cultural em Pessoa. Cada um a seu modo, verificou-se que a figuração de Pessoa se realizou por meio da intersecção, explícita ou implícita, com as personalidades que o escritor do início do século criou literariamente. Em alusões também à biografia real de Pessoa, Cláudio e Tabucchi retomaram e relativizaram as experiências do poeta da geração de *Orpheu*. Pessoa tornou-se uma personagem; um ente ficcional que, como já se disse, é evidentemente um “eu” múltiplo, ao qual Cláudio e Tabucchi foram fiéis. Portanto, não se tratou aqui apenas de se perceber a heteronímia – ou o próprio ortônimo – nas narrações destes autores, mas entender como eles abordaram uma convergência entre tantas personalidades para realizar uma releitura de Pessoa como uma personagem múltipla – em todos os aspectos que esse contato intrínseco revela –, com representações que convergem para uma singularidade multifacetada.

Seguiu-se, então, à análise das obras. Com uma narrativa que se inspira na vida do semi-heterônimo Bernardo Soares – relatada no *Livro do Desassossego* –, Mário Cláudio toma emprestado António, companheiro de escritório de Soares mencionado *un passant* por Pessoa. Assim, procurando inserir sua narrativa em um universo já criado por Pessoa para Bernardo Soares, ao invés de deslocar o semi-heterônimo a uma experiência totalmente nova, Mário Cláudio transforma António em uma espécie de narrador observador reflexivo, capaz de amadurecer e se modificar no contato com o senhor Soares – personagem de referência ao semi-heterônimo – e rememorar essa vivência a ponto de querer publicá-la, o que se torna a deixa de Mário Cláudio para sugerir a sua entrada no romance como aquele que seria responsável pela publicação da história de António e, desse modo, compartilhar com António parte da voz narrativa, em uma relação que se estabelece entre Cláudio e seu narrador em semelhança com a que Pessoa e Soares firmaram. Nesse sentido, destaca-se, na composição de Cláudio, que as alusões ao poeta modernista se miscigenam entre a realidade e a ficção de maneira sutil. Sendo assim, até a inserção de Cláudio na narrativa é sugestiva; e a relação desse procedimento com o que realizou Pessoa em relação ao seu semi-heterônimo só é percebida com a devida atenção à correspondência constante com a vida e a obra pessoanas.

Quanto à ficção que envolve Pessoa, a presença explícita de Ricardo Reis e de Vicente Guedes e a passagem sugerida de Caetano de Campos pela narrativa se dão de modo muito interessante para a construção de uma figuração pessoana em um “eu” múltiplo, visto que a identificação das personagens e seus sumiços repentinos parecem orientar o leitor a uma confusão de identidades relacionadas a um único senhor Soares. Assim também ocorre na menção a Pessoa em sua concepção histórica. A referência verídica ao traslado dos restos mortais do escritor, quando a irmã Henriqueta Madalena comparece ao enterro, a mesma Henriqueta que era referida como irmã do senhor Soares, sugere a leitura de que Pessoa e Soares são a mesma personalidade em *Boa noite, senhor Soares*, ainda que tudo esteja nas ambíguas entrelinhas de uma produção talentosa de Cláudio.

Portanto, Cláudio foi capaz de apropriar-se do mundo ficcional de Pessoa centrado no cotidiano de Bernardo Soares, com quem o escritor do início do século XX compartilha a definição de semi-heterônimo – o que determina aproximações estéticas e históricas entre o criador e a criação literária percebidas e recriadas por Cláudio em sua narrativa. No desenvolvimento de António pelo contato com o senhor Soares, percebe-se um amadurecimento do aprendiz de caixeiro que resguarda um tom admirativo, contemplativo e reverencial em relação à personagem baseada no semi-heterônimo, de modo que se pode perceber a homenagem do autor de *Boa noite, senhor Soares* a Pessoa até mesmo no tom de declaração realizado por seu narrador – com quem Cláudio, como se viu, passa a possivelmente compartilhar a voz narrativa.

O ente histórico é, então, parte de uma rede de relações que Cláudio consegue manifestar em sua narrativa, ou seja, a biografia de Pessoa é parte importante na manifestação de sua figuração em *Boa noite, senhor Soares*, demonstrando que o passado histórico é retomado de modo processual por Cláudio, a ponto de que seu romance estabeleça uma reinterpretação de condições sociais e políticas que vigoravam em torno de Pessoa. Tal procedimento traz ao leitor uma ambientação verossímil, mas principalmente destaca uma relação evidente com o legado cultural do poeta homenageado, que se estende entre a obra e a vida.

Em outras duas produções diferentes, Tabucchi também faz referência a esse Pessoa múltiplo como sua personagem. Em *Requiem*, Tabucchi faz o seu convite ao poeta português, referido como O Convidado na narrativa. Diferentemente de Cláudio, que procura entrar em conformidade com contexto já criado pela prosa do *Livro do Desassossego* – especificamente na voz de Bernardo Soares e na retomada de sua figura – para a narração de *Boa noite, senhor Soares*, Tabucchi traz Pessoa a uma visita ao presente; ou melhor, Tabucchi convida Pessoa a

participar de sua *alucinação*, em uma relação entre presente, passado e futuro que se encontram e diluem na imprecisão de uma experiência espiritual, onírica e memorativa.

Expondo-se por meio de um narrador em primeira pessoa – um “Eu” que representa a voz de Tabucchi em uma experiência também inspirada na vivência deste autor –, o italiano aproxima-se de Pessoa em relação à sua multiplicidade, que se compara ao que faz Cláudio no momento em que este se insere na obra para o contato com seu narrador. Resguardadas as devidas diferenças, portanto, Cláudio e Tabucchi procuraram – em *Boa noite, senhor Soares e Requiem* – inserir-se na narração, conservando características composicionais já presentes na obra de Pessoa. Se Cláudio insinuou sua presença para se tornar responsável pela publicação da obra de António – em uma comparação com o que Pessoa fez em relação ao *Livro* e a Bernardo Soares –, Tabucchi travestiu-se de um “Eu” indeterminado – ainda que a nota do livro traga indícios evidentes da relação de Tabucchi com esse “Eu” narrador – que acessa, apenas em seu mundo da *alucinação*, uma multiplicidade de personalidades que o compõem, proximidade evidente com o universo pessoano na sua composição entre autor, heterônimo, narrador e personagens.

Também é preciso se lembrar que, na composição de Mário Cláudio, há uma referência a Pessoa que fica subentendida no protagonismo do seu semi-heterônimo Bernardo Soares, cuja figuração é destacada no senhor Soares. Por outro lado, Tabucchi dá protagonismo à sua alusão ao Pessoa histórico. Sendo assim, nas entrelinhas ambíguas de Cláudio, notam-se Fernando Pessoa e os demais heterônimos na fusão entre personalidades, mas com centralidade para o semi-heterônimo Bernardo Soares. Em Tabucchi – tanto em *Requiem* quanto em *Os três últimos dias de Fernando Pessoa* –, é a figuração do criador que se torna central, enquanto as referências aos heterônimos são subentendidas ou secundárias, formando-se como suplementares à formação de um “eu” múltiplo concentrado na personagem inspirada no Pessoa histórico.

Acerca do Pessoa histórico, são frequentes as referências que se observam em *Requiem*. O Cemitério dos Prazeres – presente também na obra de Cláudio –, em que fora enterrado o poeta; o café frequentado pelos artistas da *Orpheu*, a Brasileira; as memórias da produção literária, como a referência ao Saudosismo; a vivência na África do Sul; a língua inglesa durante o jantar. Também as contradições do passado e do presente, em um contexto de periferia de Portugal em relação aos países hegemônicos da Europa; discussões que remontam as reflexões já realizadas por Pessoa no início do século XX. E, dessa forma, entre realidade e ficção no universo pessoano – e também no seu universo –, Tabucchi figura Pessoa.

Tudo isso ocorre na narrativa em expectativa pela meia-noite, quando o narrador encontrará O seu Convidado – Pessoa –, cuja identidade é determinada pelas pistas narrativas, que, como se viu, estão presentes por todo o romance e fazem a presença de Pessoa ser sentida a todo instante. Em *Requiem*, a referência ao *Livro*, por exemplo, demonstra essa sensação e permite que o leitor faça as ligações necessárias até que o momento do encontro com O Convidado chegue e as indicações da identidade de Pessoa fiquem ainda mais evidentes. Também Cláudio dilui referências pela narrativa para a figuração de um Pessoa múltiplo, representado e sentido em toda a obra.

Dessa maneira, o escritor italiano prossegue em reconhecimento, homenagem e recriação literária em relação a Portugal e a Pessoa. A cultura e a história do país estão presentes na culinária, na geografia, nos diálogos políticos e sociais, na condição econômica e destacadamente na língua portuguesa, originalmente utilizada pelo autor italiano na produção da narrativa – pelo seu reconhecimento de que ela seria uma língua de afeto. Junto a esse recorte histórico e cultural português, Tabucchi presta homenagem a Pessoa, com quem compartilha um jantar imaginário, em que o diálogo breve e permeado por questões literárias, biográficas, linguísticas e históricas, abordadas também ao longo da narrativa, desembocam no momento aguardado pelo narrador – e pelo leitor – de encontro com O Convidado. Assim, o romance de Tabucchi relaciona mundo empírico e mundo fictício, passado e presente, realidade e alucinação, sempre em torno da figuração pessoana.

Por fim, Tabucchi também presenteou seus leitores com o livro *Os últimos três dias de Fernando Pessoa*. De modo muito comedido, o autor explora as características dos heterônimos pessoanos e, em diálogos sucintos entre o protagonista, que representa o Pessoa empírico, e seus heterônimos, faz evocações à literatura, à vida e à cultura que estão relacionadas a Pessoa e a Portugal. O momento escolhido, os três últimos dias de vida do reconhecido poeta, dá ao leitor a oportunidade de acompanhar uma ficção construída para ser a despedida de Pessoa de seu “eu” múltiplo, do seu “eu” repleto de “outros”.

Tabucchi retoma os heterônimos de maneira mais explícita e objetiva nesta obra. Em *Boa noite, senhor Soares*, de Cláudio, a figura do senhor Soares é associada mais explicitamente ao semi-heterônimo pessoano de mesmo nome, e as demais personalidades do universo criado por Pessoa são inseridas de modo sugerido. Em *Requiem*, Tabucchi apenas dá pistas das personalidades que envolvem o “eu” pessoano, evitando explicitar nomes, mas deixando referências em sua narrativa que fazem o perfil de Pessoa ser construído e sentido ao longo da narrativa. Já em *Os três últimos dias de Fernando Pessoa*, como se viu, a personagem de Fernando Pessoa é nomeada desde a primeira página e todas as personalidades que envolvem o

universo literário do poeta são também explicitados sem cerimônia pelo narrador em terceira pessoa.

Explorando suas estéticas, contextualizando suas citações em novos diálogos, reforçando seus ideais e, ao mesmo tempo, recriando-os, convertendo-os e unindo-os em despedida, Tabucchi recria as personalidades do universo ficcional e histórico pessoano. Campos parece tentar uma reconciliação com Pessoa, Caeiro declara-se pai, Reis renuncia à Monarquia, Soares parece dedicado a agradar pela alimentação nos momentos derradeiros e Mora, como uma surpresa, é aquele que dá os óculos que permitem que Pessoa enxergue. Também é Mora quem anuncia o adeus final por todos. Este Pessoa em Tabucchi despede-se, então: “viver a minha vida foi viver mil vidas, estou cansado, minha vela consumiu-se” (TABUCCHI, 1996, p. 91). Já em *Requiem* também se viu uma despedida que marca o “eu” múltiplo pessoano: “Adeus e boa noite a todos” (TABUCCHI, 2001, p. 110).

E aqui também se finaliza este trabalho, com a imagem de que Fernando Pessoa despediu-se da vida, mas deixou ao futuro uma trajetória caracterizada pela plenitude poética – e como poeta foi reconhecido explicitamente nas três obras aqui analisadas –, uma herança viva estampada em sua imensa produção literária: “uma antologia” que ultrapassa a literatura na sua multiplicidade de escritos misticamente armazenados numa arca, “museu de tudo”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, João Vítor Silva. **A Presença da heteronímia de Fernando Pessoa em boa noite, Senhor Soares, de Mário Cláudio**. Ilha da Madeira: Universidade da Madeira, 2014. 136 p. Disponível em: <<http://digituma.uma.pt/bitstream/10400.13/834/1/MestradoV%C3%ADtor%20Abreu.pdf>>. Acesso em: 20 jul. 2017.

ALVES, Maria Theresa Abelha. De sombras e de desassossegos ou quando os rostos se destacam no coração. In: CLÁUDIO, M. **Boa noite, Senhor Soares**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. 100 p.

ANDRADE, Cátia Inês Negrão Berliini. Um passeio pelos bosques ficcionais de Antonio Tabucchi. **Rascunhos Culturais**. Coxim, v. 3, n. 6, jul./dez. 2012. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/126941/ISSN2177-3424-2012-03-06-13-28.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 20 jul. 2017.

ARNAUT, Ana Paula. Post-Modernismo: o futuro do passado no romance português contemporâneo. **Via Atlântica**, Coimbra, n. 17, p. 129-140, jun. 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50544>>. Acesso em: 15 jul. 2017.

AUERBACH, Erich. **A novela no início do Renascimento – Itália e França**. Trad. de Tercio Redondo. São Paulo: Cosac Naify, 2013, 160 p.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance. In: _____. **Questões de literatura e de estética**. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini et al. 2. ed. São Paulo: Edunesp/Hucitec, 1990. p. 397-428.

BRIZIO, Flavia. Dal fantastico al postmoderno: Requiem di Antonio Tabucchi. **Italica**. Columbus, v. 71, n. 1, p. 96-115, primavera 1994. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/479410?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 20 jul. 2017.

CAMARGO, Luiz Rogério. Antonio Tabucchi e os três últimos dias de Fernando Pessoa: uma visão sobre a heteronímia. **Scripta Alumni**, Curitiba, n. 15, 2016. Disponível em: <<https://uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaAlumni/article/view/333/207>>. Acesso em: 22 jul. 2017

CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. In: _____. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1968. p. 51-80.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 2007. 94 p.

CINTRA, Elaine. **A “estética do silêncio” no Livro do desassossego**: um estudo da escritura em Fernando Pessoa. 2005. 174 p. (Tese de Doutorado)–Universidade Estadual Paulista (Unesp), São José do Rio Preto, São Paulo, 2005. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/106334>>. Acesso em: 20 de jul. 2017.

CLÁUDIO, Mário. **Boa noite, Senhor Soares**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. 100 p.

CORDEIRO, Cristina Robalo. **Lógica do Incerto**: introdução à teoria da novela. Coimbra: Minerva Coimbra, 2001. 214 p.

CUNHA, Ana Cristina. **Memorial do Desassossego: breve história da edição do Livro do Desassossego, de Fernando Pessoa**. 2005. 92 p. (Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa)–Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado/CunhaACC.pdf>>. Acesso em: 21 jul. 2017.

LOPES, Teresa Rita. **Pessoa por conhecer**: textos para um Novo Mapa. Lisboa: Estampa, 1990. 247 p. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/2812>>. Acesso em: 10 jul. de 2017.

LUÍS, Carla Sofia Gomes Xavier. **Língua e estilo**: um estudo da obra narrativa de Mário Cláudio. Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro: 2011, 445 p. (Coleção Linguística 7).

LUKÁCS, Georg. **O romance histórico**. Trad. de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011, 440 p.

_____. O romance como epopeia burguesa. In: CHASI, J. (Org.). **Ensaio Ad Hominem**. Trad. de Letizia Zini Antunes. Tomo III (Música e Literatura). São Paulo: Ad Hominem, 1990, p. 193-243.

MARQUES, Natália Rocha. **Noites em fragmentos**: uma leitura de Bernardo Soares em Fernando Pessoa e em Mário Cláudio. Brasília: 2013, p. 51. (Monografia)–Departamento de Teoria Literária e Literatura, Universidade de Brasília (UnB). Disponível em: <<http://bdm.unb.br/handle/10483/6448>>. Acesso em: 22 jul. 2017.

MARTINS, Fernando Cabral (Coord.). **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**. São Paulo: Leya, 2010, 967 p.

_____. Pessoa em 1912 ou o Saudosismo do Aveso. **Caderno de Literatura Comparada**, Porto, n 28, 2013. 27 p. Disponível em: <<http://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/15/4>>. Acesso em: 22 jul. 2017.

MEDINA, João. A democracia frágil: a Primeira República Portuguesa (1910-1926). In: MATTOSO, José. et al. (Org.). **História de Portugal**. Porto: Instituto Camões, 2000. 371 p.

MICHAELIS, **Moderno Dicionário da Língua Portuguesa**. Melhoramentos: 2017. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária**: prosa 1. São Paulo: Cultrix, 2006. 317 p.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**: história, teoria e crítica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010. 312 p.

OSAKABE, Haqira. **Fernando Pessoa**: resposta à decadência. Curitiba: Criar Edições, 2002. 219 p.

PAIVA, José Rodrigues. Boa noite, Senhor Soares: Viagem “sentimental” e “iniciática” pela Rua dos Douradores. In: XXIII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PROFESSORES DE LITERATURA PORTUGUESA (ABRAPLIP). **Anais...** São Luís: UFMA, 2011. p. 578-594. Disponível em: <<http://www.abraplip.org.br/wp-content/uploads/2015/01/Anais-XXIII-Congresso-2011.pdf>>. Acesso em: 20 jul. 2017.

_____. Revolução, renovação: caminhos do romance Português no século XX. In: II ENCONTRO NORTE/NORDESTE DE PROFESSORES DE LITERATURA PORTUGUESA. **Anais...** Fortaleza: UFC, 2008, 14 p.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 318 p.

PESSOA, Fernando. Carta a Adolfo Casais Monteiro. In: QUADROS, António. (Org.). **Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas**. Lisboa: Europa-América, 1986. 296 p. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/3007>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

_____. Da República (1910-1935). In: SERRÃO, Joel (Org.). **Recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Mourão**. Lisboa: Ática, 1979, 452 p. (Introdução e organização de Joel Serrão). Disponível em: <<http://arquivopessoa.net>>. Acesso em: 30 jul. 2017.

_____. **Livro do desassossego**: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Organização de Richard Zenith. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. 544 p.

_____. **Livro do desassossego**. Organização de Jerónimo Pizarro. Rio de Janeiro: Tinta-da-China, 2013. 607 p.

_____. **Os Mensageiros**: antologia poética. Lisboa: SevenMuses, 2012. 190 p.

_____. **Pessoa inédito**. Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Horizonte, 1933. 138 p. Disponível em: <<http://multipessoa.net/labirinto/vida-e-obra/18>>. Acesso em: 29 jul. 2017.

PETERLE, Patrícia. Réquiem de Antonio Tabucchi e Alain Tanner: uma viagem pelo imaginário português. **Revista do GEL**, Assis, v. 2, p. 231-240, 2005.

QUADROS, António. **Fernando Pessoa**: vida, personalidade e génio. Lisboa: Dom Quixote, 1984, p. 174. Disponível em: <<http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/index.php?id=2250>>. Acesso em: 3 jul. 2017

_____. **O primeiro modernismo português**: vanguarda e tradição. Lisboa: Europa-América, 1988. 342 p.

REIS, Carlos. **História crítica da literatura portuguesa**: do neo-realismo ao *post*-modernismo. Lisboa: Verbo, 2005. 412 p.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões do Romance Moderno. In: _____. **Texto/Contexto 1**. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 75-97.

_____. Literatura e Personagem. In: _____. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1968, p. 9-50.

SAMPAIO, Maria de Lurdes. A ficção de Fernando Pessoa: estudo de um caso original. **Revista da Faculdade de Letras: “Línguas e Literatura”**, Porto, n. 9, p. 247-269, 1994. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2684.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

SILVA, Agostinho da. **Um Fernando Pessoa**. Lisboa: Guimarães Editores, 1996. 196 p.

SILVA, Arlenice Almeida da. **O Épico Moderno**: o Romance Histórico de György Lukács. São Paulo: USP, 1998. 220 p.

SILVA, Thiago Lins da. Travessias de um desassossegado: Mário Cláudio e a fortuna criadora de Boa noite, senhor Soares. **Desenredos**, Teresina, n. 9, 2011, p. 3-11. Disponível em: <http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/9_-_artigo_-_thiago_lins.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2017.

TABUCCHI, Antonio. **Requiem**: uma alucinação. Rio de Janeiro: Rocco, 2001. p. 110.

_____. **Os três últimos dias de Fernando Pessoa**: um delírio. Trad. de Roberta Barni. Rio de Janeiro: Rocco, 1996. 70 p.

TORGAL, Luís. O Estado Novo. Facismo, Salazarismo e Europa. In: MATTOSO, J. [et al]; TENGARRINHA, J. (Org.) **História de Portugal**. Bauru, SP: EDUSC; São Paulo, SP: UNESP; Portugal, PO: Instituto Camões, 2000. 371 p.

WATT, Ian. O realismo e a forma romance. In: _____. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 1990. p. 11-33.

ZENITH, Richard. Introdução. In: PESSOA, F. **Livro do desassossego**: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Organização de Richard Zenith. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. 544 p.

_____. **Fernando Pessoa**: o poeta dos muitos rostos. Lisboa: s.d. Disponível em: <<http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/index.php?id=2252>>. Acesso em: 10 jul. 2017.