

**A POESIA INGLESA DE FERNANDO PESSOA E A
DINÂMICA DA HETERONÍMIA**

YARA FRATESCHI VIEIRA
UNICAMP

A poesia inglesa de Fernando Pessoa - principalmente aquela que ele mesmo publicou, isto é, "Epithalamium", "Antinoüs", as **Inscriptions**, e em especial os **35 Sonnets** - coloca algumas questões diretamente relacionadas com o aparecimento e o dinamismo da heteronímia. Não quero afirmar com isso, porém, como o fez Jorge de Sena, que houvesse um Pessoa heterônimo com poesia publicada em inglês, mas julgo que algumas tendências que aparecem na poesia inglesa ajudam-nos a compreender melhor a dinâmica da heteronímia.¹

Pode-se dizer, creio eu, que a maior parte dessa poesia constitui poesia de *refacção*, de *reelaboração*, num sentido muito próximo ao de um *exercício escolar*, não no que se refere à qualidade dos poemas, mas ao tipo de impulso que presidiu à sua criação.

O próprio Pessoa declarou a Armando Cortes-Rodrigues qual a mola propulsora da criação dos **35 Sonnets**, os primeiros a serem escritos dentre a obra inglesa publicada: "[Fernando Pessoa] Nunca deixou de fazer o que 'quis'. Quando morava na Rua da Glória, achou nos sonetos de Shakespeare uma complexidade que quis reproduzir numa adaptação moderna sem perda de originalidade e imposição de individualidade nos sonetos. Passados tempos realizou-os."² Como Pessoa morou na Rua da Glória entre 1908-1914, os sonetos teriam sido escritos nalgum momento ao longo desse período.³ O poeta estaria, portanto, com pouco mais de vinte anos, quando

¹ Cf. Jorge de Sena, "O heterónimo Fernando Pessoa e os poemas ingleses que publicou." *In Poemas Ingleses* publicados por Fernando Pessoa. Ed. bilíngue, com prefácio, traduções, variantes e notas de ... e traduções também de Adolfo Casais Monteiro e José Blanc de Portugal. Lisboa, Edições Ática, c1974, 13-87.

² *Cartas de Fernando Pessoa a Armando Cortes-Rodrigues*. Introdução de Joel Serrão. Lisboa, Livros Horizonte, 1985, p. 77. (1ª ed., 1945)

³ V. João Gaspar Simões, *Vida e Obra de Fernando Pessoa*. História duma Geração. Lisboa, Bertrand, 1971, p. 116ss.; Angel Crespo dá 1907 como o ano em que Pessoa se teria mudado para a rua da Glória: *La Vida Plural de Fernando Pessoa*. 2ª ed. Barcelona, Seix Barral, 1988, p. 48.

se propôs reescrever os sonetos de Shakespeare⁴; lembremos também que esta é a altura em que prevê o aparecimento do supra-Camões em Portugal ou, como ele mesmo se apressa em corrigir, "de um Shakespeare".⁵

O mesmo impulso de "reproduzir" textos já existentes pode ser constatado em "Epithalamium", que retoma os epitalâmios de Donne e de Shelley, e ainda mais nitidamente nas **Inscriptions**, que reescrevem os epitáfios da **Antologia Grega**. Como, porém, os **35 Sonnets** antecedem imediatamente, ou são simultâneos, ao aparecimento dos heterônimos, quero concentrar-me aqui no exame do diálogo que estabelecem com os sonetos de Shakespeare.⁶

Na nota bibliográfica que forneceu a Cortes-Rodrigues, já citada, Pessoa diz claramente que procurou reproduzir numa adaptação moderna, sem perda de originalidade e [com] imposição de individualidade, a complexidade que encontrara nos sonetos de Shakespeare. Não oculta o propósito de *imitar*, esclarecendo porém que se trata de uma imitação com propriedades específicas: é uma adaptação segundo o gosto do tempo (moderna) e segundo as características do indivíduo (originalidade e individualidade). Tarefa bastante ambiciosa, se considerarmos o imitador, um homem de pouco mais de vinte anos, e a estatura do imitado.

Pessoa quer imitar, portanto, nessa maneira especial de imitar que se mostra ser a sua, a *complexidade* que encontrou nos sonetos de Shakespeare. Precisamos perguntar-nos, então, antes de mais nada, que *complexidade* é esta, exercendo a nossa capacidade de análise e discriminação, já que o próprio poeta não nos forneceu indicações a respeito.

Não foi, certamente, a complexidade temática dos sonetos de Shakespeare que chamou a atenção de Pessoa: os 154 sonetos que compõem a coletânea são poemas

⁴ Jorge de Sena observa, em nota ao seu já mencionado prefácio: "Quando Pessoa se refere, em nota a Cortes-Rodrigues, aos sonetos de Shakespeare, quer-nos parecer que o grande Will é usado como o símbolo de uma época para um amigo que não conhecia literatura inglesa, e era a única maneira traduzível de referir-se sem mais explicações. Na verdade, a seqüência, na extrema complicação estilística e na análise das relações abstractas do conhecimento e da linguagem, era muito mais uma modernização das numerosas seqüências de sonetos dos reinados de Isabel I e de Jaime I, que propriamente dos sonetos de Shakespeare, cuja complicação intelectual é compensada por uma directa paixão lírica que não há nos de Pessoa." *Op. cit.*, p. 39. Não me parece necessário adotar essa leitura negativa do texto de Pessoa em relação ao conhecimento de literatura inglesa por parte de Cortes-Rodrigues. O interesse de Pessoa por Shakespeare sempre foi muito grande, atestado em vários ocasiões, e os próprios **35 Sonnets** suportam um confronto com os sonetos de Shakespeare, como veremos no corpo do trabalho.

⁵ "Paralelamente se conclui o breve aparecimento na nossa terra do tal supra-Camões. Supra-Camões? A frase é humilde e acanhada. A analogia impõe mais. Diga-se "de um Shakespeare" e dê-se por testemunha o raciocínio, já que não é citável o futuro." "Reincidindo...", **A Águia**, 2ª série, nº 5, Porto, Maio 1912, pp. 127-144; cito de **Fernando Pessoa. Obras em Prosa**. Organização, Introdução e Notas de Cleonice Berardinelli. Rio, Aguilar, 1974, p. 377.

⁶ Sobre "Epithalamium" e "Antinöus", v. Yara F. Vieira, **Sob o Ramo da Bétula**. Fernando Pessoa e o Erotismo Vitoriano. Campinas, Editora da UNICAMP, 1989; sobre as **Inscriptions**, v. o meu trabalho "Pessoa, leitor da **Antologia Grega**." **In Remate de Males**. Revista do Departamento de Teoria Literária. UNICAMP. nº 8 (1988). pp. 53-65.

na maioria amorosos, sendo que alguns podem ser considerados sonetos de ocasião, e outros talvez mesmo encomendados. No entanto, é preciso lembrar que um dos principais temas associados por Shakespeare ao tema amoroso, o da sobrevivência da imagem da pessoa amada e do amor através da poesia, será retomado por Pessoa nalguns dos seus sonetos.

Já poderíamos, contudo, advogar uma certa complexidade no que diz respeito ao destinatário dos sonetos amorosos: como se sabe, e causou escândalo previsível no século XIX inglês, a maior parte dos sonetos pode ser lida como tendo sido endereçada a um homem; e digo "pode ser lida como" porque há ainda controvérsia quanto à ordenação dos sonetos na seqüência, já que Shakespeare, supostamente, não teria autorizado previamente a edição dos seus sonetos, nem a teria revisto⁷: ora, alguns dos poemas só recebem uma leitura não ambígua quanto ao sexo do destinatário dentro de uma seqüência, por causa da possibilidade que a língua inglesa oferece de eludir o sexo das pessoas referidas. Há, porém, poemas suficientemente explícitos quanto ao sexo da pessoa amada, como por exemplo, o soneto 126: "O thou, my lovely boy, who in thy power/ Dost hold Time's fickle glass, his sickle hour"⁸ [na tradução de Jerônimo de Aquino: A ti que tens em teu poder a foice e a instável/ Ampulheta do Tempo, ó meu jovem amável⁹], e o mais do que explícito soneto 20: "A woman's face, with Nature's own hand painted,/ Hast thou, the master-mistress of my passion" [Na tradução de Oscar Mendes: Teu rosto é de mulher, que a Natura pintou,/ Tu, que da paixão minha és o amado e a amada¹⁰]. Além disso, alguns sonetos, ainda que dirigidos a uma mulher, caracterizam-na como uma beleza satânica, refletida nos seus próprios atributos físicos - cabelos e olhos escuros -, que a tornaram conhecida no mundo como a "dark Lady"; assim, no soneto 127, o primeiro da sua série, lemos: "In the old age black was not counted fair,/ Or, if it were, it bore not beauty's name;/ But now is black beauty's successive heir,/ And beauty slandered with a bastard shame; [...] Therefore my mistress' eyes are raven black,/ Her brows so suited, and they mourners seem/ At such who, not born fair, no beauty lack/ Sland'ring creation with a false esteem." [Na tradução de Vasco Graça Moura: O negro antigamente não era lisonjeiro/ ou, sendo-o, da beleza o nome não trazia,/ agora é da beleza por sucessão herdeiro/ e envergonha a beleza de infame bastardia.... Olhos da minha amada são pois pretos de corvo/ e os cílios lhe condizem, parecem luto pôr/ plos nados sem beleza que nela não

⁷ Esta hipótese é contestada, porém, por Katherine Duncan-Jones: "Was the 1609 Shakespeare Sonnets really unauthorized?" *The Review of English Studies*, New Series vol. XXXIV, n° 134 [May 1983] pp. 151-71.

⁸ Os sonetos são citados de William Shakespeare, *The Sonnets and A Lover's Complaint*. Edited by John Kerrigan. Penguin Books, 1986.

⁹ William Shakespeare, *Sonetos*. São Paulo, Ed. Melhoramentos, s.d., p. 273.

¹⁰ William Shakespeare. *Obra Completa*. Nova versão, anotada, de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. vol. III. Rio, Ed. Nova Aguilar, 1989, p. 823.

têm 'storvo/ e a criação insultam com seu falso valor.¹¹ No soneto 144, finalmente, Shakespeare compara os seus dois objetos de amor, homem e mulher, decidindo pela superioridade moral e espiritual do primeiro: "Two loves I have, of comfort and despair,/ Which like two spirits do suggest me still;/ The better angel is a man right fair,/ The worser spirit a woman coloured ill." [Trad. de Oscar Mendes: Dois amores eu tenho, um, conforto; outro angústia,/ Que, a fantasmas iguais, não cessam de assombrar-me;/ O bom anjo homem é de beleza sem par,/ O mau anjo, mulher de cara mal pintada]. Naturalmente, Pessoa estava perfeitamente consciente do caráter homossexual da maior parte dos sonetos de Shakespeare, tendo-se referido a isso em algumas ocasiões. Na carta de 11 de dezembro de 1931 a João Gaspar Simões, por exemplo, observa: "A Robert Browning, não só grande poeta, mas poeta intelectual e subtil, referiram uma vez o que havia de indiscutível quanto à pederastia de Shakespeare, tão clara e constantemente afirmada nos Sonetos. Sabe o que Browning respondeu? "Então ele é menos Shakespeare!" ("If so the less Shakespeare he!") Assim é o público, meu querido Gaspar Simões, ainda quando o público se chame Browning, que nem sequer era colectivo."¹² Num fragmento inédito do espólio (Env. 76-10), escrito em letra apressada e de difícil leitura, Pessoa diz:

"Sh's Sexuality. [Shakespeare's]

Even in the untenable hypothesis of allegory, the fact would stand that "unnatural" love is taken as an allegoric motive. [três palavras ilegíveis acima da linha] A normal man would as plausibly [?] hit upon the love of a boy as a fit mode [palavra ilegível na linha, substituída por "mode"] of literary illustration, as any man [ileg.] would hit upon the night as a metaphor of life [acima da linha, substituindo "fire"?], or work out in terms of fire an allegory of stagnation." (Mesmo na insustentável hipótese de tratar-se de uma alegoria, mantém-se o fato de que o amor "não natural" é tomado como um motivo alegórico. Seria tão plausível que um homem normal encontrasse o amor de um menino como uma maneira apropriada de ilustração literária, como que qualquer pessoa escolhesse a noite como uma metáfora da vida, ou trabalhasse em termos de fogo uma alegoria da estagnação.)

Mas é ao nível formal que a complexidade dos sonetos de Shakespeare poderia ter realmente impressionado Pessoa. O estudo mais completo a respeito da estrutura formal dos sonetos de Shakespeare foi feito por Stephen Booth, que, no seu livro, *An Essay on Shakespeare's Sonnets*, procura encontrar, através da análise detalhada dos recursos utilizados pelos sonetos, uma explicação para a sensação de riqueza, de abertura de possibilidades de leitura que o leitor tem quando diante dos sonetos. Começando pela estrutura estrófica e rímica dos sonetos, Booth observa que, por um lado, quanto à forma estrófica, o soneto inglês tem uma estrutura extremamente

¹¹ Vasco Graça Moura, *50 Sonetos de Shakespeare*. Edição bilíngüe. Lisboa, Editorial Presença, 1987, p. 127.

¹² *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*. 2ª ed. Lisboa, IN/CM [1982], pp. 76-7.

simples, de três quartetos e um dístico, e um esquema rímico comum: ababcdcdefefgg; por outro lado, quanto à sua linguagem, ele teria predisposto os leitores a um padrão de quebra de expectativa, uma vez que teria adotado uma linguagem *ao divino* para falar do amor profano, segundo a tradição da lírica amorosa ocidental. Shakespeare teria levado ao ponto extremo esse horizonte de quebra de expectativa que faz parte da história do soneto, aplicando-o inclusive à sua própria estrutura formal.¹³ Assim, a uma estrutura estrófica que opõe três grupos de quatro versos a um grupo de dois versos, Shakespeare sobrepõe estruturas fônicas, sintáticas ou semânticas diferentes: por exemplo, é comum encontrarmos sonetos que desenvolvem uma mesma estrutura sintática até ao oitavo verso, iniciando outra a partir do nono, o que transforma o soneto inglês num soneto italiano, quanto à estrutura sintática: oito versos iniciais que se opõem a seis finais.

Além disso, os sonetos de Shakespeare empregam recursos que constantemente obrigam o leitor a retornar à leitura anterior, modificando-a a partir de novos elementos: é o caso de versos que admitem uma leitura, se lidos até o fim da linha, mas exigem uma outra quando se passa para o verso seguinte. Um exemplo característico desse recurso de "false start" encontra-se no primeiro verso do soneto 15:

When I consider everything that grows [VGM: Se considero tudo quanto cresce e apenas]

que exige um ajuste da leitura quando se passa ao segundo verso:

Holds in perfection but a little moment [VGM: por um fugaz momento na perfeição avulta],

uma vez que o primeiro verso, se lido isoladamente, admite que "everything that grows" é objeto de "consider"; quando, porém, se lê o segundo verso, percebe-se que "everything that grows" é sujeito de "holds" - o que é possível porque a conjunção "that" pode ser elidida.

No que se refere ao domínio lexical, ainda, Shakespeare usa com frequência palavras com duplo sentido, o que torna possível que um mesmo soneto tenha às vezes duas leituras contraditórias, segundo o sentido que se atribua a determinadas palavras. Em geral, o soneto suporta bem a coexistência dos dois sentidos, sem ter que decidir-se por apenas um deles. Um exemplo disso é o célebre soneto 129:

Th'expense of spirit in a waste of shame
Is lust in action, ...
[VGM: Desperdício do espírito em perda da vergonha
é luxúria em ação, ...]

em que dois campos de sentido, o espiritual e o sexual, se sobrepõem um ao outro; e um outro soneto, bastante malicioso, em que Shakespeare brinca com os diversos

¹³ Cf. Stephen Booth, *An Essay on Shakespeare's Sonnets*. New Haven and London, Yale University Press, 1969.

sentidos da palavra "will", chegando ao ponto de incluir o seu próprio nome, "Will", como uma das possíveis leituras:

Let 'no' unkind no fair beseechers kill;
Think all but one, and me in that one Will.
[VGM: A tantos pretendentes não dê "não" matador,
pensa todos num só, inclui-me nesse "Ardor".]

Um outro processo que Shakespeare emprega para obter o efeito de acumulação, consiste em entrelaçar diversas imagens, de forma que uma imagem, ao nascer de outra, não a substitui, mas passam ambas a coexistir como um cacho de metáforas, uma polifonia de imagens. É isso que encontramos na célebre imagem do soneto 73, em que às imagens outonais das folhas amarelecidas nos ramos das árvores se justapõe a metáfora dos pássaros como meninos cantores em coros de igrejas em ruínas; em seguida, o verso retoma a imagem das folhas envelhecidas, só que agora obrigando o leitor a considerar a possibilidade de se tratar não apenas de folhas de árvore, mas também de livro, por causa do duplo sentido da palavra "quiers" no tempo de Shakespeare: coro e caderno, livro, onde teriam sido escritos os doces cantos de amor da juventude; tudo isso, contudo, de forma tão compacta que se torna difícil explicitar as passagens de uma imagem a outra:

That time of the year thou mayst in me behold
When yellow leaves, or none, or few, do hang
Upon those boughs which shake against the cold,
Bare ruined choirs where late the sweet birds sang.
[OM: Reconheces em mim essa estação do ano
Em que folha nenhuma ou poucas, amarelas,
Pendem dos ramos que ao frio vento tremem,
Coros nus onde outrora aves meigas cantavam.]

Com todos esses recursos de "correção" e de "sobreposição", não é de admirar que em muitos sonetos a primeira leitura obrigue a uma segunda, na qual se levem em conta as correções, ou se sobreponham os elementos novos; às vezes essa necessidade de "releitura" numa nova direção pode ocorrer entre dois ou mais sonetos numa seqüência, um poema iluminando retroativamente outro, imediatamente ou não, anterior. Isso ocorre, por exemplo, no soneto 94, que, abrindo com um elogio aos poderosos, caracteriza-os ambigualmente ao longo do poema, e termina com uma imagem forte sobre os "lírios que apodrecem [e] que cheiram muito pior que ervas daninhas":

For sweetest things turn sourest by their deeds;
Lilies that fester smell far worse than weeds.
[VGM: Sempre as coisas mais doces têm actos que as azedem,
e apodrecendo os lírios pior que as ervas fedem.]

Esse soneto interage retroativamente com os três que o precedem, e que entrelaçam estreitamente o tema amoroso com o tema do poder. Não podemos deter-nos aqui para um exame da seqüência, mas ela oferece um exemplo da complexidade que pode ser experimentada na leitura dos sonetos de Shakespeare: o leitor é constantemente obrigado a rever a sua interpretação, a mudar o sentido da sua leitura, a recuperar sentidos previamente abandonados. Trata-se de um exercício intelectual exigente, que leva o leitor em alguns momentos a transformar o que fora antes apresentado como positivo, nos primeiros versos, em negativo, à medida que prossegue a leitura, ou a manter as duas alternativas como possíveis.

Pela sua própria estrutura, portanto, da mesma maneira que pelo tema, os sonetos de Shakespeare colocam em questão a *identidade* em níveis crescentes de complexidade: quanto ao objeto do amor, em primeiro lugar, que é muitas vezes ambíguo quanto ao sexo e às suas características morais: no soneto 20, o "master-mistress" alia a uma face e a um coração de mulher, uma sinceridade e um poder de controle masculinos; no nível da realidade, que é tomada muitas vezes como mera aparência de uma essência que pode ser o seu contrário: em vários dos sonetos dirigidos ao "young man", este, aparentando ser sincero, é falso; o mesmo se pode dizer da "dark lady", que é maléfica, mas tem uma figura atraente; no que diz respeito à cronologia, há um jogo retórico sobre as "sombras", as figuras do passado que podem ser percebidas na beleza do "young man" e com as quais ele compete, sobrepujando-as; e finalmente, no nível da própria estabilidade do enunciado poético, dizendo-se e desdizendo-se o soneto a cada instante, e forçando o leitor a percorrer os seus caminhos de ida e volta, às vezes camuflados sob dois sentidos contrários atribuíveis ao mesmo vocábulo.

Creio que Pessoa, fino leitor que era, não deixou de perceber toda essa riqueza e complexidade nos sonetos de Shakespeare: e procurou, ao seu modo, dentro de uma expectativa "moderna", "reproduzi-la". Seria possível avançar ainda mais e dizer que Pessoa encontrou, nessa dinâmica dos sonetos, um movimento que condizia bastante com a sua própria maneira de interagir com os seus interlocutores - fossem eles modelos literários ou interlocutores reais, externos ou interiores - e que se manifestaria logo em seguida no aparecimento dos heterônimos.

Na interação com os sonetos shakespearianos, Pessoa aplica-lhes a mesma técnica de Shakespeare: no mero sentido formal, Pessoa utilizou os recursos de quebra de expectativa estrutural, sobrepondo ao esquema estrófico e rímico do soneto inglês outras estruturas mais próximas do soneto italiano: por exemplo, no soneto XII, os oito primeiros versos desenvolvem o símile do viajante noturno assustado por algo que não pode ver, mas sente estar lá ("As the lone, frightened user of a night-road"), enquanto o verso 9 introduz o primeiro termo da comparação, levando-o até ao último verso do soneto: "So I upon the world turn round in thought/ ...Seeing no mystery's mystery alone"; dessa forma, produz-se uma sobreposição de um esquema 8-6, sintático e semântico, ao esquema 4-4-4-2, obtido pela distribuição das rimas. Em outros casos, a sobreposição pode operar diferentemente, como, por exemplo, no soneto VI: os

versos 1-4 apresentam o símile iniciado pela frase "as a bad orator"; os versos 5 a 8 desenvolvem um outro símile: "or as a prose-wit"; o verso 9 inicia uma nova estrutura sintática e semântica, passando o discurso para a pessoa do sujeito poético: "I study how to love..." até o verso 12; o dístico final, por sua vez, retoma a estrutura do símile: "As who would learn to swim without the river". Cria-se, dessa forma, um conflito entre a estrutura estrófica e rímica, 4-4-4-2 (ababdcdefgg), e a estrutura sintática e semântica, que opõe 10 versos exteriores a 4 internos.

Essa retomada formal, contudo, não é o aspecto mais significativo da interlocução Pessoa/Shakespeare; na verdade, outros sonetistas ingleses lançaram mão do mesmo recurso para quebrar a estrutura monótona do soneto inglês.

Pessoa recupera de Shakespeare o movimento de impelir uma afirmação até que ela se transforme no seu contrário, enfatizando a operação intelectual que essa dinâmica envolve: isso explica por que os sonetos de Pessoa parecem tão mais abstratos que os sonetos de Shakespeare, como Jorge de Sena já observava no seu prefácio à edição dos poemas ingleses.¹⁴ Assim, alguns dos temas de Shakespeare reaparecem nos sonetos de Pessoa levados às suas últimas conseqüências: por exemplo, os três primeiros sonetos da seqüência tematizam a questão da oposição entre aparência e realidade, que Shakespeare já desenvolvera em diversos sonetos, principalmente aqueles que falam da sinceridade dos seus parceiros amorosos. Pessoa submete o tema a um processo de abstratização e de generalização, afirmando a impossibilidade do acesso à realidade interior, quer de outrem quer de nós mesmos. No segundo soneto, usando do recurso shakespeariano de empregar uma palavra com duplo sentido, diz: "Appearance even as appearance lies", em que "lies" pode ser entendido como do verbo "to lie=permanecer, jazer" ou como do verbo "to lie=mentir". A questão da incomunicabilidade essencial da realidade psíquica leva-o naturalmente à questão da impossibilidade de aceder a uma "leitura real" de um texto, conforme à eventual "intenção" do poeta: esse é o tema do soneto III, em que retoma o tema da eternização através da arte, só que virando-o do avesso: os olhos futuros (cf. o soneto 81 de Shakespeare, onde se diz: "Your monument shall be my gentle verse,/ Which eyes not yet created shall o'er-read" [OM: Terás por mausoléu meus versos gentis,/ Que olhos por criar lerão tempos em fora]) dos "bons leitores" de Pessoa lerão lá não o que é conforme à passada alma do seu criador, mas só aquilo que lhes parecerá bom porque é o que podem perceber dos versos, a partir da própria experiência limitada e limitadora:

When I conjecture put to make me seeing
Good readers of me in some aftertime,
Thankful to some idea of my being
That doth not even my with gone true soul rime;

¹⁴ *Op. cit.*, p. 39, nota 1.

[...; e quando conjecturo gratos
Futuros leitores por alguma ideia
Que nem minha verdadeira alma diz -
Trad. de Adolfo Casais Monteiro¹⁵]

Essa possibilidade de falsa leitura já se encontra no soneto 81 de Shakespeare, através do uso intencional de uma palavra ambígua, a mesma que Pessoa usará, isto é, "lies": assim, embora dizendo que o nome do amado terá vida imortal através dos versos do poeta, Shakespeare afirma:

When you entombed in men's eyes shall lie
[OM: Mas sepulto estarás nos olhares humanos]

significando, ao mesmo tempo, que o amado jazerá sepultado num monumento alto, devido às pessoas ilustres; que ele jazerá sepultado nos olhos dos homens que lerão os versos do poeta; e que ele, ainda quando sepultado nos olhos dos homens, mentirá.

O que Pessoa afirma em relação aos seus próprios versos é o mesmo que o leitor infere da leitura que o próprio Pessoa pode fazer de Shakespeare, leitura fatalmente falsificadora - e consciente disso. E é a sensação da distância que essa consciência traz em relação à realidade dos atos e sentimentos - que Pessoa pouco tempo depois expressará nos versos de "Ela canta, pobre ceifeira" - que o obriga a rever a relação entre o amador, o objeto amado, e o próprio sentimento, exacerbando a insinceridade tematizada de forma relativa por Shakespeare à sua forma absoluta de necessidade essencial inerente à natureza do mundo (son. VI, XIII e XVII). Neste último, chega a dizer:

In the country of bridges the bridge is
More real than the shores it does unsever;
So in our world, all of Relation, this
Is true - that truer is Love than either lover.
[ACM: Na pátria das pontes, uma ponte
É mais real que as margens que reune;
E, neste mundo de Relação, isto
É vero: ser mais vero amor que amante.]

Não é de admirar que, ao aplicar a Shakespeare o seu próprio método de forçar o leitor a regressar e a rever a leitura, Pessoa tenha lançado mão de estruturas sintáticas e semânticas de extrema complexidade, que se manifestam, por exemplo, nas

¹⁵ **Poemas Ingleses publicados por Fernando Pessoa.** Ed. bilingue, com prefácio, traduções, variantes e notas de Jorge de Sena e traduções também de Adolfo Casais Monteiro e José Blanc de Portugal. Lisboa, Ed. Ática, 1982, p. 159.

várias ocorrências de dupla negação, para grande desespero dos seus tradutores. O exemplo mais flagrante disso está no soneto VII, v. 4:

And I feel torture, not that I believe thee,
But that I cannot disbelieve thee not.¹⁶

Estruturas desse tipo, que podem ser encontradas com bastante freqüência nos sonetos, explicariam o juízo emitido pela crítica britânica acerca dos **35 Sonnets**, isto é, que poderiam interessar pelos "ultra-Shakespeareanisms", e pelos "Tudor tricks of repetition, involution and antithesis, no less than by the worth of what they have to say."¹⁷ Ocorre, porém, que essas estruturas servem a um propósito nos sonetos pessoais: são a marca formal de um diálogo em que o segundo interlocutor estiliza, exacerbando-os, certos traços determinantes do discurso do primeiro. Há um mimetismo, sem dúvida, que, no entanto, força o objeto imitado a revelar o que poderia ser, uma vez levado às suas últimas conseqüências. Ricardo Reis, falando da relação entre Caetano de Pascoas, manifestou-se da seguinte maneira: "Pascoas virado do avesso, sem o tirar do lugar onde está, dá isto - Alberto Caetano."¹⁸ Da mesma forma, podemos inferir que Shakespeare, virado do avesso, isto é, posto a nu o seu processo de constantemente eludir e negar, dá o Pessoa dos **35 Sonnets**.

Por causa desse processo de trabalhar no lado do avesso de Shakespeare, Pessoa deslocará também o tema do amor sexualizado: o poeta inglês, como já mencionei antes, dirige os seus sonetos a dois amores, um - "a man right fair" - e outro, "a woman coloured ill", deixando muitas vezes de explicitar o sexo da pessoa amada. Pessoa mantém, nos seus sonetos, a indefinição quanto ao sexo do objeto do amor, mas vai ainda mais longe que Shakespeare, pois chega a desconsiderar amante e amado, atribuindo real existência apenas à relação amorosa, ao amor. No entanto, é curioso observar que as mesmas cores e as mesmas qualidades físicas e morais que encontramos atribuídas ao homem e à mulher amada nos sonetos shakespearianos, serão retomados por Pessoa, respectivamente, em "Antinoüs" e "Epithalamium", poemas que

¹⁶ Cf., por exemplo, as traduções de Jorge de Sena: "E me torturo, não porque de ti não creia,/ Mas porque me é impossível não descrever de ti", *op. cit.*, p. 163; Fernando Dias: "E torturas-me, não porque eu te creia,/ Pois não posso deixar de te descrever." Fernando Pessoa, **35 Sonetos**. Poemas Ingleses. Versão portuguesa por ... Lisboa, 1975, p. 31; Philadelpho Menezes: "e eu me torturo, não que eu creia muito em ti,/ é que não posso ver em ti nada que creia." Fernando Pessoa, **35 Sonnets**. Trad. de ... São Paulo, Arte Pau-Brasil, 1988; Esteban Torre: "y me torturas, aunque no te creia,/ pues no puedo dejar de descreerte." Fernando Pessoa, **35 Sonetos Ingleses (Homenaje: 1888-1988)**. Prólogo, edición y traducción al español de ... Braga, Centro de Estudos Lusíadas, Universidade do Minho, 1988, p. 59.

¹⁷ *The Times Literary Supplement*, nº 870, p. 403. Cito do Appendix ao artigo de Robert D. F. Pring-Mill, "The Themes of Fernando Pessoa's English Sonnets." *Studies in Modern Portuguese Literature*. Tulane Studies in Romance Languages and Literature, n. 4 (1971) pp. 9-37.

¹⁸ "(Caetano de Pascoas)", s.d., in Fernando Pessoa. *Obras em Prosa*, *op. cit.*, p. 128.

não têm compromisso nenhum com a dinâmica de Shakespeare nos sonetos, mas que estabelecem com eles um diálogo temático.

Na sua tendência para imitar os sonetos em negativo, tendendo mais para a conceptualização latente, mas não dominante nos poemas de Shakespeare, Pessoa opera uma seleção nas imagens do mundo concreto de que se serve Shakespeare, retendo apenas aqueles aspectos do mundo que têm algo a ver com a escuridão e com a ausência, construindo com elas a imagem de um universo misterioso, governado por forças independentes da vontade humana; quanto à passagem do tempo - enquanto oposição entre um tempo natural cíclico e um tempo humano linear, ou enquanto relação entre o passado, mesmo o remoto, e o presente - tema que Shakespeare desenvolve a partir de imagens concretas tiradas da vida cotidiana, Pessoa aplica-lhe novamente o princípio de levá-lo às últimas conseqüências; assim, se Shakespeare diz, no soneto 59:

If there be nothing new, but that which is
Hath been before, how are our brains beguiled,
Which, labouring for invention, bear amiss
The second burden of a former child!
O that record could with a backward look
Even of five hundred courses of the sun
Show me your image in some antique book
[...]
That I might see what the old world could say
To this composed wonder of your frame;
[VGM: Se nada há de novo e tudo quanto existe
já antes existiu, como erra o pensamento
que em inventar porfia e que iludido insiste
em dar ao já nascido segundo nascimento.
Mostrasse-me a memória, olhando para trás
do sol quinhentos cursos, a tua imagem dita
nalgun antigo livro em cujas folhas 'stás
[...]
para eu saber então o que os do antigo mundo
da forma milagrosa do teu vulto diziam,

preocupando-se, portanto, em mostrar que a imagem do amado é superior à de todos aqueles famosos que a Antiguidade conheceu, Pessoa, no soneto XX, que pode ser considerado uma refacção bastante próxima do soneto 59 acima, não só projeta o itinerário percorrido por Shakespeare para o futuro, mas alarga-o, antecipando futuras reincarnações do seu próprio ser, que reencontrará talvez em uma forma vindoura a face da pessoa amada:

When in the widening circle of rebirth
To a new flesh my travelled soul shall come,
[...]
Shall I again regret strange faces lost
Of which the present memory is forgot
[...]

Were thy face one, what sweetness will't not be,
Though by blind feeling, to remember thee!

[Jorge de Sena:
Quando no ampliante círculo do renascer
A nova carne vier minha alma viajada,
[...]
Lamentarei de novo estranhos rostos idos
Dos quais a actual memória já está esquecida
[...]

Fosse uma a tua face, e qual doçura fôra,
Em cego sentimentos embora, o recordar-te.]

A "composed wonder of your frame" que Shakespeare atribui ao amado, torna-se, no soneto XVIII de Pessoa "the wonder of my wonder" que olha para além da escuridão universal, "the stream of time, known by birth-bursting bubbles" ("Rio do tempo, havido em nascituras bolhas", trad. de Jorge de Sena)¹⁹

Essa leitura do tempo, que se insere bem uma teoria da reminiscência desenvolvida em outros sonetos pessoanos (XXII, XXIV, XXXI), dialoga com os demais temas presentes nos sonetos: o horror visceral manifestado em relação à destruição física do ser (IV, VII), a sensação de que a realidade não pode ser apenas aquilo que parece ser (XXVIII), e a conclusão de que tanto a realidade do mundo exterior como a do mundo interior são mascaradas (VIII: "How many masks wear we, and undermasks" [JS: Ah quantas máscaras e submáscaras / Usamos nós]; XIV: "Only the stars do teach us light. We task/ Their scattered smallnesses with thoughts that stray,/ And, though their eyes look through night's complete mask,/ Yet they speak not the features of the day." [JS: Só estrelas nos dão luz. Apreendemos delas/ Com pensamento longo a pequenez dispersa,/ Que da nocturna máscara espreitando embora,/ Não menos nunca dizem as feições do dia.])²⁰

¹⁹ O verso 13 deste soneto, na edição de Pessoa, retido por Jorge de Sena, é: *The prayer of my wonder looketh past*; Sena, porém, dá a variante "the wonder of my wonder", segundo correção introduzida por Pessoa no seu exemplar. (*Op. cit.*, p. 225.) De fato, no exemplar do poeta, há a correção: "The prayer of" cortado, e ao lado direito da página: /The wonder of/, sendo que acima de "The" está escrito "My" e acima de "of", "at". Como o poeta não riscou "the" nem "of", parece não ter chegado a uma decisão sobre a melhor versão, que no segundo caso leria: "My wonder at my wonder looketh past".

²⁰ O verso 5 do soneto XIV era, na primeira edição: "Only the stars do teach us light. We grasp", mas Pessoa corrigiu "grasp" por "task", tornando assim perfeita a rima com "mask", no verso 7.

Creio ter apresentado elementos suficientes para demonstrar que, de fato, os sonetos de Pessoa buscam "reproduzir" a complexidade dos sonetos de Shakespeare, numa forma moderna, sem perda de originalidade e de individualidade, isto é, que é possível aceitar o diálogo entre os sonetos shakespearianos e os pessoanos. O que procurei mostrar, além disso, é que Pessoa foi capaz de identificar nos sonetos de Shakespeare uma característica - o seu movimento próprio - e que nos seus sonetos não apenas reproduziu esse movimento, mas aplicou-o retroativamente ao texto instigador. Assim fazendo, Pessoa realmente pôs em sincronia com Shakespeare um traço da sua própria individualidade, tão marcante que irá manifestar-se dentre de pouco tempo na criação dos heterônimos: falo da capacidade de interagir ativamente com um texto, de tal maneira que o segundo texto é na realidade uma estilização do primeiro, só que com todas as suas potencialidades exploradas, e até mesmo contraditadas.

Pessoa tomou da sua formação escolar britânica a prática da imitação dos bons autores, prática essa tão comum que alguns outros poetas ingleses contemporâneos nela se distinguiram. O caso mais saliente é o de Swinburne, que já quando frequentava Eton tinha escrito dramas shakespearianos; que publicou resenhas de poetas franceses imaginários, e uma coletânea de "espécimes de poetas modernos", a **Heptalogia**, contendo paródias, entre outros, de Tennyson, Browning, Mrs. Browning, Rosetti, e até de si próprio.²¹ O primeiro estímulo para "escrever como outro", "voar outro", está aqui: se Swinburne, por exemplo, tivesse, não escrito como poetas que realmente existiram, com uma feição já definida e reconhecida, mas *criado*, de maneira inconfundível, um ou mais de um poeta - teria produzido heterônimos. Pessoa encontrou no exercício da "imitação", que ele chama "reprodução", a mola impulsional da sua necessidade intrínseca de "voar outro". Não digo que não o tivesse feito, se tivesse frequentado uma escola portuguesa, em vez de inglesa, e se não tivesse tido o estímulo escolar para a imitação dos mestres. Teria talvez encontrado o seu caminho para a heteronímia, de qualquer forma. No entanto, na sua poesia em inglês é que fez a lição de casa de imitação, com vistas à heteronímia. A poesia inglesa constitui assim uma antecâmara da heteronímia que só se realizou plenamente em português - quando o exercício da imitação suplantou o lastro do modelo prévio e passou a funcionar em território criativo livre.

²¹ Cf. Philip Henderson, **Swinburne. Portrait of a Poet**. New York, MacMillan Publ. Co., 1974, p. 16, 18, 29-30, 242.