

MESTRADO EM CRIAÇÕES LITERÁRIAS CONTEMPORÂNEAS

**Dissertação de Mestrado em Teoria da Criação Literária
apresentada à Universidade de Évora**

**IRONIA E AUTO-REFLEXIVIDADE
NAS NOVELAS *POLICIÁRIAS*
DE FERNANDO PESSOA**



Cidália Maria Safara Estopa Gil

Sob a orientação da Professora Doutora Maria Cristina Firmino Santos

Évora, Julho de 2010

MESTRADO EM CRIAÇÕES LITERÁRIAS CONTEMPORÂNEAS

Dissertação de Mestrado em Teoria da Criação Literária
apresentada à Universidade de Évora

**IRONIA E AUTO-REFLEXIVIDADE
NAS NOVELAS *POLICIÁRIAS*
DE FERNANDO PESSOA**



Cidália Maria Safara Estopa Gil

Sob a orientação da Professora Doutora Maria Cristina Firmino Santos

Évora, Julho de 2010

«A novela policial é um dos grandes enigmas da literatura. Para decifrar o mistério da sua existência e da sua prosperidade, é possível que não faça falta um crítico, mas um detective literário.»¹

Gabriel Garcia Marquez



Fig.2 -Desenho de Júlio Pomar

¹ In *Textos do Caribe*, Rio de Janeiro, ed. Record, 1981, v. II.

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer à Professora Doutora Maria Cristina Firmino Santos toda a disponibilidade e constante estímulo, demonstrados na orientação rigorosa desta tese de dissertação, que generosamente aceitou dirigir.

Gostaria também de expressar os meus agradecimentos à Directora do Curso de Mestrado em *Criações Literárias Contemporâneas*, Professora Doutora Maria Antónia Lima, pois foi através da sua motivação para o *Curso de Literatura e Artes* que este percurso se iniciou.

Finalmente, desejaria agradecer à minha família e amigos todo o apoio e compreensão que sempre manifestaram, ao longo desta extensa travessia.

Sinceros agradecimentos à minha filha Cláudia e ao meu marido Luís, pela sua contribuição moral e material, durante o período de investigação e de redacção da tese. Um especial agradecimento aos meus amigos Ana e Miguel, que sempre estiveram presentes, expressando o seu apoio e disponibilidade.

Este ensaio pretende relevar uma das facetas menos conhecidas e reconhecidas da literatura pessoana - a policial. A partir do nosso estudo, iremos pesquisar se o procedimento irônico, presente em grande parte da obra literária de Fernando Pessoa se materializa na sua proposta *policíaria*. O próprio termo - *policíarias*- aplicado às novelas, será apenas um neologismo ou, sobretudo, uma tentativa de inserir a ironia no acto de criação de um novo género?

Sendo a ironia uma característica da modernidade, ao aliar-se à negação de normas e padrões do seu período histórico, instituindo a dúvida e a incerteza, produzirá inevitavelmente uma análise reflexiva e crítica face à realidade. Essa reflexão permitirá talvez estabelecer uma ponte metodológica entre as margens do romance policial, da filosofia e da ciência.

Será a ironia, nas novelas *policíarias* de Pessoa, um mero expediente literário ou um pretexto para reflexões mais profundas sobre a sua época, como em muitas das suas obras? E se assim for, não terá sido também a sua escolha das novelas *policíarias* - frequentemente discriminadas nos estudos literários – um exemplo de ironia? Serão os pressupostos teóricos de alguns pensadores como Sócrates, Kierkegaard, Bergson, Schopenhauer, Rorty e Linda Hutcheon que irão auxiliar a nossa investigação sobre esta matéria.

PALAVRAS-CHAVE: Fernando Pessoa, Novelas Policiais, Ironia, Auto-Reflexividade, Filosofia, Ciência/Epistemologia, Contingência.

Irony and self-reflexivity in Fernando Pessoa's Crime Novels

This thesis approaches one of the least known and less reputed components of Fernando Pessoa's literary work – his crime novels. The use of irony as a literary device is often present in Pessoa's work. The present essay intends to assess whether irony also emerges as writing device in his crime novels. For instance, the peculiar way Pessoa himself named his incursion in the field of crime novels as “obras policiárias” – was this simply a neologism or already an attempt to insert irony in his very act of trying out a new genre?

Irony in itself is often a critical reflection of the patterns and norms of a society's historical period, raising the kind of doubt and uncertainty we often link to modernity. As such, irony can be used as methodological basis for the analysis of broader philosophical and epistemological issues emerging in a particular moment in time. Was irony in Pessoa's crime novels then merely a literary device or the trigger to more profound reflections on his times, as many of his other works were? And if so, was his choice of crime novels – so often the underdog of literary work – as the means for this type of analysis not already a little irony on its own? This essay resorts to the work of thinkers like Sócrates, Kierkegaard, Bergson, Schopenhauer, Rorty e Linda Hutcheon to shed light into this new perspective of Pessoa's work.

KEYWORDS: Fernando Pessoa, Crime novels, Irony, Self-Reflexivity, Philosophy, Science/Epistemology, Contingency.

Introdução	8
Sob o Signo da Ironia	
Capítulo I. Indícios	11
1. Do Género Policial	13
2. Do Sonho e da Decadência.	18
3. De Pessoa, Leitor e Crítico Literário	24
Capítulo II. Ironia e Auto-Reflexividade	35
1. Sobre a Ironia	37
2. Neologismo e Ironismo	45
3. Factos e Argumentos	46
4. A filosofia do Policial	52
5. A ciência do Detective.	58
6. A psicologia do Criminoso	66
7. O lugar do Crime	75
Capítulo III. Influências	82
1. Da Reescrita	86
2. De Poe, autor de Pessoa..	88
3. De Borges, leitor de Pessoa.	98
Indagações finais	105
Bibliografia consultada	109
Anexos	

Nota: As obras *Quaresma Decifrador-As Novelas Policiárias* e o *Livro do Desassossego* são citados através das siglas QDNP e LD, respectivamente, aparecendo estas entre parênteses no corpo do texto, juntamente com a indicação do número da página respectiva. Utilizou-se a edição da Assírio e Alvim.

Sob o Signo da Ironia

«A suprema verdade que se pode dizer de uma coisa é que ela é e não é ao mesmo tempo.»²

A dualidade é uma característica inerente ao ser de todas as coisas. O “ser” implica o “deixar de ser”, o existir implica o de(x)istir, o “tudo” implica o “nada”. O que possui apenas uma face, ou é falso ou incompleto. Fernando Pessoa é um dos maiores exemplos desta evidência, ilustrando-a e superando-a. A sua personalidade ultrapassou a dualidade e atingiu a multiplicidade, estilhaçando-se em fragmentos reflexivos e criativos. À sua faceta de poeta, a mais conhecida e reconhecida, aliaram-se a de ficcionista, dramaturgo e ensaísta; no entanto, estudiosos e teóricos literários têm possibilitado a descoberta de novos contornos literários pessoanos. Um deles constitui o acervo de textos de índole policial, as novelas *policiárias*, e um ensaio intitulado *Detective Story*, incluídos no espólio do poeta. A partir destas descobertas, passadas sete décadas do desaparecimento de Pessoa, foi cumprido um dos seus sonhos: a publicação dos seus textos policiais, desta feita *Quaresma, Decifrador–As Novelas Policiárias*³ (2008). Serão estas narrativas, recentemente editadas, que constituirão o núcleo textual da nossa investigação.

No primeiro capítulo, denominado *Indícios*, tentamos descobrir os motivos que conduziram à relação Fernando Pessoa/Literatura Policial, delimitando cronologicamente essa ligação e a sua relevância na obra pessoana. Ao verificarmos a influência da década de trinta no pendor criativo de Pessoa, pretendemos compreendê-la e justificá-la através de testemunhos (alguns inéditos) imbuídos das reflexões (amargas e críticas) do autor. Sendo o ano de mil novecentos e trinta apontado, no prefácio das novelas *policiárias*, como o da morte física e do renascimento literário do seu protagonista, pensamos ser esta a data referencial para situar o culminar da escrita policial de Pessoa, sujeita a um

¹ In M. José Morais, *Fernando Pessoa, um poeta que filosofa*, tese de mestrado pela Universidade Pontifícia de Salamanca, 2000, Évora, Arquivo da Universidade, p. 188.

³ Doravante, todas as citações se referem a esta edição.

percurso irregular, de Durban para Lisboa e do inglês para o português. Intentaremos também demonstrar o múltiplo papel de Pessoa – leitor/ficcionista/ensaísta/tradutor - relativamente à literatura policial.

Destacamos, no segundo capítulo, *Ironia e Auto-reflexividade*, o núcleo temático do nosso estudo, consubstanciado num dos traços recorrentes na obra de Fernando Pessoa e nos seus contornos semânticos, pragmáticos e axiológicos. Começamos por estabelecer alguns dos pressupostos teóricos inerentes a este conceito e, seguidamente, tentamos discerni-los na obra pessoana. Esta característica, elogiada pelo poeta como sinónimo de inteligência e de cultura, acaba por se manifestar, de forma mais ou menos sub-reptícia, em toda a sua obra, quer poética quer ficcional. A ironia, em Pessoa, não é um fenómeno eufórico que provoque alegria ou exaltação, manifesta antes a sua eterna “mania da dúvida”, ancorada a um olhar lúcido e desencantado sobre as coisas. Na sua essência estrutural, existe um jogo de palavras e conceitos que institui a reflexão e o distanciamento. Ao associarmos o lado lúdico da ironia à lucidez pessoana, obtemos uma espécie de ironia lúdico-lúcida que, como poderemos constatar, será um dos traços distintivos e subversivos de Pessoa, sobretudo na prosa narrativa e especialmente na ficção policial, que, embora fragmentária, constitui uma peça relevante no complexo puzzle pessoano. O foco incidirá sobre a especificidade das novelas policiais de Pessoa e a sua proximidade/afastamento relativamente ao cânone. Através da análise das narrativas policiais e dos seus principais componentes (detective/ criminoso/ vítima), iremos demonstrar de que forma Pessoa apreende ou subverte as características do género, visto as suas novelas constituírem uma espécie de enigma intelectual, que pode ser lido como narrativa policial ou como ensaio. Ao submergirem no universo pessoano e em temáticas como a psicologia patológica, os limites entre a normalidade e a loucura e a investigação científica, poderão também transformar-se em novelas metaficcionais, expressão de auto-reflexividade. Um olhar mais atento permitirá distinguir, nestes textos, alguns vestígios de crítica social, incidindo na sociedade portuguesa dos anos trinta.

Não podendo olvidar o “lugar do crime”, iremos perceber de que forma o espaço físico e social condiciona a narrativa policial, se contribui para a especificidade das novelas ou se é algo aleatório. Para além da ligação à cidade de Durban, na África do Sul, durante a infância e adolescência, foi Lisboa que constituiu “o espaço” de Pessoa, interiorizado pelo seu espírito e exteriorizado pela sua escrita, tanto na poesia como na prosa. É a toponímia lisboeta que irá também, sem excepção, servir de cenário aos enredos policiais das novelas. O ambiente urbano, inerente às novelas policiais desde o

século XIX, constituirá o lugar do crime. Será legítimo questionarmo-nos sobre o que teria sido a literatura policial sem o meio urbano, tal como as novelas *policíarias* de Pessoa sem a cidade de Lisboa.

No terceiro capítulo, apelidado de *Influências*, procedemos à análise do diálogo entre Pessoa e um dos seus “ídolos” literários: Edgar Allan Poe. Não podendo obnubilar a influência primordial que Edgar Allan Poe (considerado por Pessoa o criador “do conto chamado policial e do romance pseudo-científico”) exerceu no poeta, tentamos estabelecer a intertextualidade entre os textos policiais mais significativos dos dois autores, através da análise textual. Esta incidirá sobre a organização linguístico-estrutural das narrativas e sobre regularidades discursivas, semânticas e pragmáticas que as aproximem. Partiremos da noção de reescrita para tentar descodificar alguns dos procedimentos de Pessoa relativamente à obra de Poe, tentando clarificar o conceito, ao qual aliamos a ironia e a paródia.

Para completar o triângulo intertextual, procuramos estabelecer uma relação entre Pessoa e o escritor Jorge Luís Borges, também admirador de Poe, também autor de contos policiais e ainda criador de máscaras e de labirintos paradoxais e parodísticos. Assim, a partir da hermenêutica das novelas pessoanas, escritas entre 1906 e 1930, intentamos estabelecer relações de intertextualidade e metatextualidade com os autores supracitados e as suas ideologias literárias.

Finalmente, nas *Indagações Finais*, a título conclusivo, tentamos discernir se em Pessoa o género policial assume outro nome, se a ficção que lhe serviu de base não constituiu apenas um alibi para a sua permanente inquietação existencial e para o seu raciocínio contínuo e obsessivo. Serão as fragmentárias “novelas policíarias” textos ou pré-textos elucidativos da ironia, expressão de crítica e de auto-reflexividade? Será Pessoa um hetero-leitor em contínua actividade intertextual ou um auto-leitor em permanente reescrita?

Sendo o poeta um persistente leitor de textos médico-científicos, constituirão as novelas uma espécie de laboratório para as suas experiências sobre a psicopatologia humana ou, principalmente, uma tentativa de auto-diagnóstico?

MANIA DA DÚVIDA⁴

*Todas as coisas são enigmas para mim
Que nascem súbito das próprias evidências,
E suas incessantes perguntas consomem*

Meu coração

*As coisas são e parecem, e nada nos revela
O segredo da vida que a aparência oculta.*

*A presença das coisas faz-me sem cessar
Perguntas de dilacerante dor
Enchendo de perplexidade e horror*

Meu cérebro

*Será a verdade falsa? Bem parece que sim
Já que os sonhos são tudo e tudo é sonho.*

*Face ao mistério, minha vontade desfalece
Derrotada dentro da minha alma,
E a Razão sucumbe como um cobarde*

Ao descobrir

*Que quanto mais as coisas se revelam
Maior mistério dentro de si ocultam.*

Fernando Pessoa (Alexander Search)

19/6/1907 (ms. 78-42)

⁴ Poema inédito, traduzido do inglês, de um conjunto intitulado «Documents of mental decadence» (« Documentos da decadência mental»); é da autoria do primeiro heterónimo de Pessoa; apud Teresa Rita Lopes (coord.), *Pessoa inédito*, Lisboa, Livros Horizonte, 1993, p.173.

Associar Fernando Pessoa à ficção criminal pode causar alguma perplexidade. Se pensarmos, porém, na necessidade que o poeta tinha de “sentir tudo de todas as maneiras”, de “pensar e escrever tudo de todas as maneiras” seria este o procedimento lógico, justificado pela abordagem de todos os modos literários, do lírico ao dramático, passando pelo narrativo, pelo ensaístico e pelo epistolar. Daí a quase inevitabilidade da sua incursão na literatura policial, um novo género a explorar.

Na sua biblioteca pessoal, Pessoa possuía alguns livros de autores policiais e era assinante de uma editora inglesa, *Albatross Crime Club*, que publicava este género de obras. O leitor e o tradutor antecederam o escritor; ao ler e traduzir algumas destas obras, foi também seu divulgador junto do público português.

Numa carta a Adolfo Casais Monteiro, de 13 de Janeiro de 1935, Pessoa já tinha manifestado o interesse em escrever uma novela *policíaria*, mesmo antes de publicar *Mensagem*; porque não o terá feito então? Falta de criatividade, falta de oportunidade ou falta de liberdade de expressão?

A escrita das novelas prolongou-se por duas décadas, não tendo conseguido Pessoa chegar à sua conclusão. No entanto, apesar da sua fragmentação, podemos descobrir nelas isotopias diversas e marcas de discursos teóricos de base científico-filosófica, baseados nas leituras e nas influências a que o autor foi permeável.

Para tentar compreender as motivações de Pessoa relativamente ao género policial, começaremos por fazer a sua caracterização, delimitando as suas origens e o seu percurso evolutivo, segundo a óptica de vários teóricos como Howard Haycraft, Thomas Narcejac, Jacques Dubois e Tzevan Todorov. Procuraremos também dar uma panorâmica geral e sucinta sobre o género policial em Portugal que, apesar das suas inegáveis influências inglesas e americanas também expressou, de alguma forma, a idiosincrasia portuguesa.

Seguidamente, no segundo ponto do nosso trabalho, evocaremos o contexto sociopolítico da época em que Pessoa evidenciou todo o seu potencial criativo, de uma forma mais empenhada e crítica, procurando justificar a obra de uma vida ou a vida de uma obra. A década de trinta foi decisiva para o seu reconhecimento póstumo, tendo o poeta lutado contra os fantasmas da censura e da opressão. A sua arma, como a de todos

os homens superiores, foi a ironia, expressa pelo “domínio absoluto da expressão, produto de uma cultura intensa”⁵ e pelo “poder de afastar-se de si mesmo, de dividir-se em dois”, fruto do “desenvolvimento da largueza de consciência” que o caracterizava como homem civilizado.

Finalmente, iremos tentar discernir se o posicionamento de Fernando Pessoa face ao género policial é de submissão ou de subversão, de continuidade ou de ruptura, procurando estabelecer uma comparação entre as normas “canónicas” e a obra pessoana, não só a ficcionada mas também a teorizada.

1. Do Género Policial

«*Qu'est-ce que cet hybride que uni en lui à la fois l'art et la science?*»⁶

Thomas Narcejac

Será possível classificar o policial enquanto género ou será ele impermeável a qualquer tentativa de sistematização? Poderemos considerá-lo um texto híbrido, que consegue ligar a arte e a ciência? As opiniões dos críticos e teóricos dividem-se e contradizem-se. A única certeza que parece existir é que se trata de um género-problema que, apesar das suas mutações e discriminações, se mantém surpreendentemente actual.

Convocámos para a nossa sistematização, entre outras, as obras de Howard Haycraft, *Murder for Pleasure: the life and times of the detective story* (1976) e *Le Roman Policier et la Modernité*, de Jacques Dubois (1992).

Segundo a opinião do primeiro investigador, o início da narrativa policial poderá situar-se em textos bíblicos e chineses imperiais se considerarmos que a essência do género, manifestada pelo crime, tem raízes muito profundas. No entanto, é no século XVIII, com o escritor e filósofo Voltaire que se descobrem os indícios mais consistentes do género no romance *Zadig ou o destino*, de 1747.

⁴ In «O provincianismo português», *Fernando Pessoa - O rosto e as máscaras, poesia e prosa*, org. David Mourão Ferreira, Lisboa, Ática, 2008, pp.138-139.

⁶ In Thomas Narcejac, *Une machine à lire: le roman policier*, Paris, Éditions Denoël Gonthier, 1975, p.21.

O género policial clássico surgiu apenas no século XIX, com aquele que é, de forma consensual, considerado o seu fundador: Edgar Allan Poe (1809-1849), escritor norte-americano. Foi este autor que, com a trilogia *Os assassinos da Rua Morgue* (1841), *O mistério de Marie Rogêt* (1842) e *A carta roubada* (1844) edificou, segundo os críticos, os pilares do género. As obras de Poe retratam o desenvolvimento da civilização urbana, motivado pela Revolução Industrial, que levou ao aparecimento de um maior número de crimes e de um sistema policial mais repressivo, baseado em novas técnicas de investigação. No entanto, para colmatar as falhas da instituição policial, surgiu a figura do detective, herói solitário e solidário que, através da dedução e do raciocínio lógico, solucionava os enigmas que fugiam à alçada policial. Através da análise psicológica, o investigador conseguia descobrir as motivações do criminoso.

Os mais famosos seguidores de Poe foram, entre outros, os ingleses Arthur Conan Doyle, G. K. Chesterton (1874-1936), Agatha Christie (1890-1976), Dorothy Sayers (1893-1957), e o norte-americano Rex Stout (1886-1975).

O “progenitor” de Sherlock Holmes contribuiu, de forma determinante, para a popularização da literatura policial, que se tornou um dos géneros mais lidos na altura. Para tal, contribuiu a técnica do *suspense* e a criação de três tópicos infalíveis: a imprevisibilidade do culpado, a figura do detective privado, que mostrava a sua supremacia face à instituição policial e a existência do parceiro do investigador, narrador dos seus feitos e tradutor do seu génio.

Surgiu, nesta época, na Europa anglo-saxónica, um estilo de policial a que se convencionou chamar “whodunit” ou romance policial de enigma, que consistia em apresentar um problema ao leitor, que este teria de decifrar através de vários indícios fornecidos ao longo da obra. Este desafio era extremamente motivador e provocava a reflexão e a adesão do leitor à obra.

Nos Estados Unidos, destacou-se o *roman noir* ou *thriller*, que retratava a corrupção, a violência e o gangsterismo de uma sociedade fragilizada pela Segunda Guerra Mundial. O detective era mais duro, cínico e activo, contrastando com os seus antecessores. A influência do behaviorismo, ou estudo dos comportamentos, substituiu a da análise psicológica do século anterior; a questão “o que fizeste?” substituiu a anterior “porque fizeste?”. Este tipo de romance situa-se nos antípodas do romance policial de enigma, tipicamente europeu. Os maiores representantes deste romance de acção, também designado por *hard-boiled*, foram Dashiell Hammett e Raymond Chandler.

Para além do romance de enigma e do *roman noir*, Jacques Dubois (1992) considera ainda a existência de um terceiro tipo: o romance de *suspense*. Esta tipificação baseia-se na construção da narrativa, nas características das personagens e nos meios utilizados na resolução do mistério. Assim, o primeiro género basear-se-á sobretudo no raciocínio dedutivo, o segundo privilegia a acção e o terror que lhe está associado e o último a tentativa de manter o interesse até ao final da história.

Thomas Narcejac pensa que “o romance policial nunca foi, nem verdadeiramente científico, nem verdadeiramente romanesco” (NARCEJAC, 1975:21). O seu ingrediente básico seria o *mistério*, imaginado em função da *investigação* que devia esclarecê-lo. Este consistiria obrigatoriamente num crime (que se ligaria à literatura popular) e na sua investigação (ligada aos mecanismos mais aristocráticos do espírito). No entanto, para Sandra Lúcia Reimão, não basta haver um crime e alguém disposto a desvendá-lo para que a narrativa seja considerada policial. Segundo esta autora, para além da presença destes elementos, “é preciso uma determinada forma de *articular a narrativa* e de construir a relação do detective com o crime e com a narração. Será necessário que essa solução, ou melhor, o esclarecimento do problema, seja obtida por meio de um raciocínio lógico e que haja pelo menos dois elementos principais: o *criminoso* (...) e o *detective* (...)” (REIMÃO, 1983:8).

Por outro lado, John G. Cawelti, levando em consideração que o romance policial possui uma fórmula específica, utiliza três elementos principais para o caracterizar: um mistério, uma investigação e a solução final.

«There are three minimal conditions for the formula. If a work does not meet these conditions, it is something else:(1) there must be a mystery, i.e., certain basic past facts about the situation and/or a number of the central characters must be concealed from the reader and from the protagonist until the end [...];(2) the story must be structured around an inquiry into these concealed facts with the inquirer as protagonist and his investigation as the central action [...];(3) the concealed facts must be made known at the end.» (CAWELTI, 1977:132)

De acordo com as definições apresentadas, poderemos constatar que nem todas as obras que referem crimes podem ser incluídas no género policial. Uma das condições

imprescindíveis será a de centrar a narrativa na investigação, que conduzirá à resolução, através do raciocínio lógico-dedutivo, do mistério apresentado. Sem uma articulação eficaz entre as diversas partes, não haverá narrativa policial.

Considerado género paraliterário por Alain-Michel Boyer⁷, o romance policial de enigma recorre, segundo o autor, a uma linguagem ritualizada, normativa e obedece a uma codificação rigorosa, aproximando-se dos traços essenciais da tragédia clássica (para Jacques Barzun) e mesmo do soneto (para Carolyn Wells). Vários autores policiais procuraram definir técnicas de escrita ou composição do género, sistematizando os seus preceitos indispensáveis. Exemplos significativos são os de Richard Austin Freeman (*A Arte do Romance Policial*-1924), Gilbert Keith Chesterton (1925), S.S. Van Dine (*Twenty Rules for Writing Detective Stories*-1928), Dorothy Sayers (1928), Ronald Knox (*Ten Commandments of Detection*-1929), e Patrícia Highsmith (1968). Estes autores, assumindo o papel de teorizadores, foram membros de uma espécie de academia fundada por Anthony Berkeley e formalmente registada em 1930: *The London Detection Club*. Os seus membros teriam de prestar juramento sobre as regras a seguir e, por vezes, para angariar fundos, escreviam obras conjuntas. Um dos principais objectivos do clube foi o estabelecimento de regras de escrita para os romances policiais. Para além dos autores já referidos, aderiram ao clube nomes como os de Agatha Christie, Robert Eustace, Arthur Morrison, Freeman Wills Crofts, John Dickson Carr (em 1936) e John Le Carré (em 1974).⁸

A década de trinta foi considerada a época de apogeu da literatura policial, sobretudo em Inglaterra; Howard Haycraft, em *Murder for pleasure*, designou-a como “*the golden age*” das histórias de detective anglo-saxónicas. Justificou a sua asserção com três argumentos: o progresso da literacia das histórias de detective, a insistência na fidelidade e plausibilidade das histórias em oposição ao melodrama e a maior ênfase dada à personagem (*character*) e não ao enredo (*plot*). (HAYCRAFT, 1978:158)

Apesar da codificação apresentada ser vista mais como um jogo do que como uma arte, o seu carácter dogmático poderia, segundo alguns teóricos, conduzir a uma esterilização da criatividade do escritor. No entanto, apesar da normatividade inerente a este género, cada escritor poderá personalizá-lo ao introduzir o seu estilo pessoal e a sua

⁷ In *A Paraliteratura*, Porto, Rés Editora, s/d, p.150.

⁸ In <http://gadetection.pbworks.com/w/page/7930445/Detection-Club>, acedido em 18 de Abril de 2009.

(re) visão do mundo. Terá sido o caso de Pessoa, que transformou o género à sua imagem e semelhança, introduzindo-lhe a sua peculiar ironia.

Em Portugal, apesar de não haver uma tradição muito arreigada no que se refere ao policial, existiram alguns cultores do género, que utilizaram pseudónimos estrangeiros ou que escreveram obras que não foram imediatamente reconhecidas como policiais. Parece ter sido o caso de *O Mistério da Estrada de Sintra*, escrita a quatro mãos por Eça e Ramalho Ortigão, em 1870. Esta obra surgiu em folhetins, facto habitual na época, “sem plano, sem métodos, sem escola, sem documentos, sem estilo,” no dizer dos seus autores. (QUEIROZ, s/d:7) É considerada, no entanto, uma das obras precursoras do policial em Portugal.

Segundo Orlando Guerra⁹, existiram inúmeros autores no século XIX cuja obra pode ser considerada *policíaria*, raiando o estilo fantástico de Poe: foram eles Álvaro de Carvalho, autor de *Os Canibais*, Leite de Bastos, Júlio César Machado, Oliveira Mascarenhas, (que publicou *Crimes Célebres* (1892-93)), casos policiais baseados na realidade), Barros Lobo, Teixeira de Queiroz, Fialho de Almeida e Teófilo Braga.

No século XX, com a publicação do *Almanaque Bertrand* e de *A Novela Policial* do Repórter X abriam-se novas perspectivas ao romance policial português. Até 1930 associam-se ao género Mário de Sá-Carneiro com *A Estranha Morte do Professor Antena* (1914), Fernando Pessoa com *O Banqueiro Anarquista* (1922), Raul Brandão com *O Doido e a Morte* (1923) e Ferreira de Castro com *A Chinesinha do Avenida Palace* (1927), entre outros. Uma das características comuns a alguns destes escritores era a utilização de pseudónimos, sobretudo ingleses. As explicações para este facto prendiam-se com a exigência editorial e com o complexo dos intelectuais adoptarem um género considerado menor.

Relativamente à obra *O Banqueiro Anarquista*, não se tratará de um policial-modelo porque apesar da presença do *suspense* e da existência de um enigma, existe apenas um diálogo entre duas personagens, um banqueiro que também é anarquista e um amigo que procura compreender esta estranha relação.

A Idade de Ouro da literatura policial em Portugal teve lugar após o deflagrar da Segunda Guerra Mundial, surgindo, nessa altura, muitos cultores do género, nomeadamente Reinaldo Ferreira, mais conhecido por Repórter X. Este autor,

⁹ In Orlando Guerra, «A literatura policial portuguesa e os escritores marginais», revista *Vértice*, nº 45, Dezembro de 1991, pp. 101-105.

contemporâneo de Fernando Pessoa, certo dia auscultou-o sobre as suas leituras preferidas e ficou surpreendido:

«Um dia, alfinetado pelas lendas que aureolavam as suas leituras, tentei, velhacamente, radiografá-lo, mas, com surpresa minha, citou-me a elite dos romancistas policiais britânicos, confessando que passava horas, deliciosas, na solidão, emocionando-se naqueles duelos empolgantes entre detectives e bandidos em redor de um mistério denso e desconcertante. Quando me canso dos outros – declarou – corro aos policiais.»¹⁰

Mas será que os policiais serviam apenas de passatempo ou despertariam um interesse mais profundo em Pessoa? É o que procuraremos descodificar nas próximas páginas do nosso trabalho.

2. Do Sonho e da Decadência

«Noutra circunstância tivemos a oportunidade de pôr em relevo o facto de 1935 ter sido para Fernando Pessoa um ano de intenso combate. (...) combate nas diversas frentes de escrita (a poética, a de reflexão ensaística, a epistolar, a de recorte polemizante).

João Rui de Sousa, BNP¹¹

*«É pela ironia
que começa a liberdade.»*

Victor Hugo¹²

⁸ In *Semanário X*, nº 13, de 14 de Fevereiro de 1935, apud José Lança-Coelho, *A literatura policiária em Fernando Pessoa*, revista *Vértice* nº 45, Dezembro de 1991, p.119.

¹¹ In JL- *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, «Fernando Pessoa e o Estado Novo», Lisboa, 14-20 de Junho de 1988, pp.10-13.

¹² In Florence Montreynaud, *Dicionário de citações*, Lisboa, Editorial Inquérito, 1991, p.315.

Serve a primeira epígrafe como reconhecimento de que o ano da morte de Pessoa, assim como os primeiros anos da década de trinta, constituíram um marco decisivo para a sua maturação criativa, alicerçada em vários géneros: poético, ensaístico, epistolar e narrativo. Nesta fase, Pessoa criou alguns dos seus textos mais emblemáticos, ancorados numa visão caleidoscópica e talvez auto-justificativa. Senão vejamos: em 1931, a 1 de Abril (dia das mentiras), o poeta escreve *Autopsicografia*, considerado pelos críticos um elemento importante para a compreensão da sua obra, a partir da teoria do fingimento poético; em 1932, surge *O Caso Mental Português*, ensaio crítico e polémico em que é diagnosticada nos portugueses a doença do “plágio aos estrangeiros”; no dia 1 de Dezembro de 1934, surge *Mensagem*, o único livro publicado em vida do poeta, que expressa a sua visão saudosista e esotérica. No ano que marca o final da sua existência, Pessoa redige a *Carta sobre a Génese dos Heterónimos*, enviada a Adolfo Casais Monteiro, onde explica a origem dos “alter-egos” pessoanos; ainda em 1935 Pessoa escreve o poema *Liberdade*, numa alusão irónica ao regime ditatorial da altura e ao “especialista em Finanças”, responsável pela censura, seguindo-se outros poemas que referem explicitamente o nome de Salazar e, ainda no mesmo ano, Pessoa, na sua correspondência a Adolfo Casais Monteiro, de 13 e 20 de Janeiro, revela a sua faceta literária de escritor de novelas policiais. (PESSOA, 1999:338) Segundo o próprio, tratava-se de uma paixão antiga, silenciada pelo tempo e pela censura mas que parecia urgente revelar, quase como um desejo de moribundo. O sonho de publicar uma *novela policiária*, contudo, não chegou a passar de um anseio. Esta impossibilidade não se deveu tanto a motivações internas mas externas; o contexto político de censura ditatorial salazarista não favorecia o eclodir de textos inovadores, como se pode comprovar pelo discurso de Salazar no Secretariado dos Prémios de Propaganda Nacional em que *Mensagem* obteve o segundo lugar: «Os princípios morais e patrióticos que estão na base deste movimento Reformador (o Estado Novo) impõem à actividade mental e às produções da inteligência e sensibilidade dos Portugueses certas limitações, e suponho deverem mesmo traçar-lhe algumas directrizes.»¹³ Após esta imposição aos intelectuais portugueses, Salazar completava o seu discurso, apelando para o reforço da formação cívica e moral do escritor, em detrimento da sua liberdade criadora:

¹³ In *Colóquio Letras*, nº 100, Novembro/Dezembro de 1987, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p.124. (Espólio da Biblioteca Nacional, 92 V-73-96).

«É impossível nesta concepção da vida e da sociedade a indiferença pela formação mental e moral do escritor ou do artista e pelo carácter da sua obra; é impossível valer socialmente tanto o que edifica como o que destrói, o que educa como o que desmoraliza, os criadores de energias cívicas e morais e os *sonhadores nostálgicos do abatimento e da decadência.*»¹⁴ (itálico nosso)

Fernando Pessoa sentiu-se directamente atingido por estas últimas palavras e escreveu, em 29 de Março de 1935, alguns poemas satíricos sobre a figura do Ditador, assinando “*Sonhador nostálgico do abatimento e da decadência*”. (PESSOA, 2008b:21-24) Redigiu ainda uma carta em francês¹⁵ (talvez para iludir a censura) onde criticou ferozmente Salazar, a sua falta de imaginação e o seu ódio aos sonhadores. Sobre o romance policial em Portugal, afirmaria a impossibilidade da sua existência porque todas as personagens inocentes, liberais ou democratas, seriam consideradas criminosas pela censura ditatorial e as obras seriam retiradas de circulação: «Le roman policier –genre heureusement presque inexistant en langue portugaise - deviendra tout à fait impossible, car un personnage démocrate ou liberal sera reconnu dès son apparition comme le criminel, car il ne peut être autrement.»¹⁶

Dada a conjuntura política do Estado Novo, o poeta, amargurado mas mantendo a sua fina ironia, escreveria a Marques Matias, em carta não datada: «... certas circunstâncias externas a que não consigo ser insensível abatem-me e perturbam-me. *Tenho estado velho por causa do Estado Novo.* Todas estas coisas, se não privam de tempo material com que possa escrever, todavia me reduzem o tempo mental com que possa pensar em escrever.» (SILVA, 1999:359)

Nesta altura nota-se a perturbação de Pessoa e a sua revolta, através da crítica feroz ao Chefe de Estado, que considera indigno do cargo que ocupa: «O Prof. Salazar é um contabilista. A profissão é eminentemente necessária e digna. Não é, porém, profissão que tenha implícitas directivas. Um paiz tem que governar-se com contabilidade, não pode governar-se por contabilidade. Assistimos à cesarização de um contabilista.» (apud LOPES, 1993:366)

¹⁴ Idem, p. 124.

¹⁵ Idem, p.130.

¹⁶ Idem, ibidem.

Noutro manuscrito do espólio, deparamos com o seguinte fragmento de uma carta ao Presidente da República:

«Chegámos a isto, Senhor Presidente: passou a epocha da desordem e da má administração; temos boa administração e ordem. E não ha nenhum de nós que não tenha saudades da desordem e da má administração. Não sabíamos que a ordem nas ruas, que as estradas, as pontes e as esquadras tinham que ser compradas por tam alto preço – o da venda a retalho da alma portugueza.» (idem:376)

Mas o mesmo Pessoa, que em 1920 enaltecera o *presidente-rei* Sidónio Pais, e que em 1928 ainda confiava em Salazar, escreve muito racional e pragmaticamente em pleno Estado Novo:

«Mais valia publicar um decreto-lei que rezasse assim:

Art. 1. Antonio de Oliveira Salazar é Deus.

Art. 2. Fica revogado tudo em contrário e nomeadamente a Biblia.

Ficava assim legalmente instituido o systema que deveras nos governa, o authenticico Estado Novo – a Theocracia pessoal.» (idem:367)

Estas alusões directas à figura de Salazar só foram dadas a conhecer em 1993 por Teresa Rita Lopes, tendo sido acolhidas com alguma surpresa pelos mais conservadores, talvez por só recordarem o apoio votado por Pessoa à Ditadura Militar no folheto *O Interregno*, de 1928. Este acabaria por ser repudiado mais tarde, na «*Nota Autobiográfica*», de 30 de Março de 1935 (em anexo): “O folheto *O Interregno*, publicado em 1928, e constituído por uma defesa da Ditadura Militar em Portugal, deve ser considerado como não existente. Há que rever tudo isso e talvez que repudiar muito.”¹⁷ É de salientar a importância deste texto rectificativo, considerado pelos críticos um dos mais completos, rigorosos e actualizados até então elaborados. No mesmo

¹⁷ In *Fernando Pessoa no seu tempo*, Biblioteca Nacional (Portugal), 1988, pp. 17-22.

existem várias referências importantes à sua posição política, religiosa, iniciática, social e patriótica. A forma como o poeta exprime a auto-negação relativamente a um documento que atesta um antigo posicionamento político, prova a imprescindibilidade da referida nota como meio de explicação, reposição ou actualização da verdade dos factos. Para os coordenadores da Exposição que assinalou o cinquentenário da morte do poeta, Teresa Sobral Cunha e João Rui de Sousa, o supracitado documento, embora pautado por algumas insuficiências, torna-se indispensável para a compreensão de “aspectos muito essenciais da vida e das ideias de Fernando Pessoa.” (CUNHA;SOUSA, 1985:13) Um dado curioso é o facto de o documento estar redigido na terceira pessoa, embora se trate de um texto autobiográfico; pretendeu talvez o poeta demonstrar a “impessoalidade” e o objectivismo que caracterizam a sua lucidez de raciocínio e a necessidade de se distanciar para se ver melhor.

Verificamos que é através da ironia mais corrosiva que Pessoa critica a situação político-social que se vivia na altura. Através do humor, o poeta criticava a moral bem pensante e a censura do lápis azul que, coercivamente, impedia a liberdade de expressão e pensamento. A ironia, manifestando a consciência crítica do poeta, transformou-se numa arma contra o regime e uma expressão da sua liberdade criadora.

É interessante constatar, nas novelas *policíarias*, a existência da crítica social, expressa por algumas personagens, nomeadamente pelo chefe Guedes quando, ironicamente, elogia a inteligência do criminoso em detrimento da dos governantes: «Imagine o Dr. - imagine que a gente tinha a governar o país, em vez dos sacanas, dos paneleiros, e dos filhos da puta que nos governam, um homem com esta cabeça e com este alcance. Eh? O país estava salvo, e dez vezes salvo...». (QDNP, 2008:311) Sabemos pelo narrador-testemunha do caso Reis Gomes que “por fins de Agosto de 1906” estava “no poder o governo João Franco” (idem:284) e que em 1907 se estava “nas vésperas da ditadura franquista, como depois se havia de ver.” (idem:287) Similarmente ao chefe Guedes, mas com um português mais cuidado, o Dr. Abílio Quaresma aponta, de forma irónica, “o grande atraso em que tudo, incluindo os métodos de roubar, infelizmente está entre nós (salvo através do orçamento).” (idem:420) É curioso verificar que o advogado Marcos Alves, em *Cúmplices ou Tribunal*, na sua confissão de homicídio, assume o papel de teorizador e exemplifica os vários tipos de ironia: “Dizem que há só ironia escrita e falada. Mas a ironia das ocasiões e das circunstâncias excede qualquer delas.” (idem:410)

No *Livro do Desassossego*, a ironia é referida como a qualidade que separa o homem superior do inferior, atribuindo-lhe Pessoa/Soares um papel muito importante na tomada de consciência da realidade: “O homem superior difere do inferior, e dos animais irmãos deste, pela simples qualidade da ironia. A ironia é o primeiro indício de que a consciência se tornou consciente.” (LD, 2006:219-220) Se atendermos ao caso de Fernando Pessoa, verificamos que o seu lado racionalmente consciente parece ter-se quase sempre sobreposto ao emocional; podemos inferi-lo da leitura da sua obra poética e de testemunhos de familiares. A expressão “*O que em mim sente está pensando*”, para lá do seu teor poético, parece ter constituído uma máxima de vida. A reflexão sempre se interpôs na expressão dos seus sentimentos, existindo nele uma “impessoalidade pessoal”, espécie de escudo de protecção para os golpes da existência.

O ano de 1935, apesar de ter sido o ano do desaparecimento físico de Pessoa, foi um ano decisivo para a compreensão e expansão póstuma da sua obra literária. Aquilo que viveu terá sido aquilo que escreveu; talvez por isso o seu instinto de poeta lhe segredasse que teria de preparar a sua posteridade literária para que a sua vida e obra, quase anonimamente vividas, se revelassem, na sua contingência, algo de permanente. A sua preocupação relativamente ao futuro ficou bem patente nas últimas palavras que escreveu, em inglês, num leito do Hospital de S. Luís dos Franceses: *I know not what tomorrow brings* (Não sei o que trará o amanhã). O “amanhã” trouxe a sua morte mas também a sua ressurreição, a nível literário. Tendo a sua criação literária ficado irremediavelmente comprometida, restou uma “arca” repleta de textos manuscritos e dactilografados em facturas de escritório, em papéis rasgados, em papel de embrulho, em lombadas de livros (marginálias), e outros materiais, para serem lidos, catalogados, publicados e continuamente estudados, até hoje. Muitas das suas obras ficaram inacabadas, sobretudo obras em prosa; incluem-se, neste caso as novelas que vão ser objecto do nosso estudo. As novelas, apelidadas pelo autor de *policíarias*, segundo o desejo manifestado pelo poeta ao seu amigo Adolfo Casais Monteiro, deveriam ter sido finalizadas e publicadas. Verificamos, no entanto, que “*o poeta nostálgico do abatimento e da decadência*”, *malgré lui*, não conseguiu transportar o seu sonho para a realidade.

3. De Pessoa, leitor e crítico literário

«A novela policial seduz todos os espíritos que vivem da inteligência e para a inteligência.»¹⁸

Fernando Luso Soares

Como poderia Fernando Pessoa ficar imune à novela policial, sendo um espírito que vivia da inteligência e para a inteligência? Mas quando terá começado a atracção de Pessoa pelo género? Para responder a esta questão, baseámo-nos sobretudo na pesquisa desenvolvida pela professora Teresa Rita Lopes na sua obra em dois volumes, *Pessoa por conhecer*, publicada em 1990.

Para compreender o interesse de Pessoa pela literatura policial, será necessário recuar ao ano de 1902 e à África do Sul. Fernando Pessoa, adolescente português de 14 anos, a estudar em Durban, iniciava-se como contista nos jornais manuscritos *O Palrador* (22 de Março) e *A Palavra* (15 de Maio), que terá redigido em Angra do Heroísmo, numas férias em que visitou a família açoriana da mãe. Em 1903, com quinze anos, ao ganhar o *Queen Victoria Memorial Prize*, manifestou, desde logo, o seu interesse pelo fundador da literatura policial, ao escolher, entre os vários prémios que a Universidade lhe oferecia, a obra *The Choice Works of Edgar Allan Poe (Poems, stories, essays, with an introduction by Charles Baudelaire, A new edition, 1902)*¹⁹ A obra de Poe iria acompanhá-lo, como teremos oportunidade de verificar, ao longo da sua vida literária e editorial.

No que se refere à sua precoce faceta jornalística, os autores dos seus artigos, os “primeiros outros” de Pessoa, eram o Dr. Pancrácio (director), Eduardo Lança, Accursio Urbano, Pimenta e José Rasteiro. O director do jornal *O Palrador* viria a ser substituído em 17 de Setembro de 1905, pelo Dr. Gaudêncio Nabos. Todas estas personalidades literárias tinham múltiplos talentos: eram contistas, poetas, charadistas, cronistas, ensaístas e críticos literários. As charadas e os enigmas eram uma constante nos dois jornais e já indiciavam a paixão de Fernando Pessoa pelo decifrar de mistérios. Essa face

¹⁸ In Fernando Luso-Soares, *A novela policial-dedutiva em Fernando Pessoa*, 1ª ed., Lisboa, Cooperativa Editorial Diabril, Outubro de 1976, p.19.

¹⁹ In José Lança-Coelho, *A literatura policiária em Fernando Pessoa*, Vértice, nº 45, Dezembro de 1991,p.118.

tornar-se-ia mais visível com as histórias de detectives ou contos de raciocínio que este viria a escrever, oculto nos pseudónimos de Horace James Faber e Charles Robert Anon. A dupla Faber e Anon tinha o objectivo de escrever, em parceria, o conto *The Case of Science Master*, que iniciaria a série X. (LOPES, 1990:189)

Apesar de terem textos em comum, também teriam diferentes trabalhos individuais. Assim, Faber dedicar-se-ia sobretudo às histórias de detectives e ensaios satíricos, humorísticos, críticos, clássicos e históricos. Anon, por sua vez, debruçar-se-ia principalmente sobre poesia, ensaios críticos e histórias de imaginação. Iniciou a escrita de um ensaio sobre literatura policial, facto que viria a explicar a importância que Pessoa atribuiria a este subgénero literário, tão “inexplicavelmente”, segundo ele, discriminado pelos críticos e ensaístas:

*«Anyone who is acquainted with the English and American literature of today knows well that a large portion of the works produced is what is called detective stories or tales of mystery. There is no being that can hold a pen but writes, and there are few who have not attempted, now and then, to write an intellectual story. When we consider them, it cannot but be astonishing that, until now, no one should have thought of writing an essay on this branch of literature or of studying its laws and logic.(...)»**

«Qualquer pessoa familiarizada com a literatura inglesa e americana actual, sabe muito bem que a maioria das obras produzidas pertence àquilo que se designa por policiais ou contos de mistério. Não há ninguém que saiba pegar numa caneta e escrever que não tenha tentado, uma vez ou outra, escrever um conto intelectual. Ao reflectirmos sobre isto, não pode deixar de nos assombrar o facto de que ninguém, até agora, tenha resolvido escrever um ensaio a respeito deste ramo da literatura nem estudar as suas leis e a sua lógica. (...)» (apud LOPES, 1990:193) *²⁰

²⁰ Texto assinado «C: R: Anon», não incluído no Espólio: anteriormente em poder de Eduardo Freitas da Costa, onde Teresa Rita Lopes o fotografou e traduziu. Actualmente encontra-se em parte incerta. O asterisco indica que o texto não foi publicado.

Para além do ensaísta Charles Robert Anon e de Faber, surgem outros contistas como David Merrick, irmão de Anon, e Alexander Search.

Em língua portuguesa nasce Pêro Botelho, nome estranhamente arcaico, que escreve *O Vencedor do Tempo* e cria o decifrador Dr. Abílio Fernandes Quaresma. Foi no início da década de trinta, que se deu a morte “física” do investigador e a sua posterior “ressurreição” literária. Pessoa iria “dar vida”, através da narrativa póstuma, a “Abílio Fernandes Quaresma, médico sem clínica e decifrador de charadas, nascido em Tancos em 1865 e falecido em Lisboa,” (e acentua a data) “neste ano, em que estamos, de 1930.” (QDNP, 2008:38). No prefácio à obra, que representa uma homenagem ao *decifrador*, Pessoa refere que “a morte recente” do seu velho amigo “deu vida a uma ideia antiga que nunca tinha tido coragem de lhe expor: a de fazer o relato das “aventuras intelectuais” de um génio da dedução, que resolvia as “charadas da vida real.” A estratégia do “amigo editor”, já utilizada no Romantismo, acentua a verosimilhança e pressupõe o aparecimento do narrador como duplo.

Quaresma passará, segundo Teresa Rita Lopes, por “um processo pessoano de personagem – autor - actor”; sairá da história, como personagem, para assinar vários contos de raciocínio. O antecessor de Quaresma terá sido uma personagem criada por H. J. Faber, o Ex. Sergeant Bing, que assumiria uma personalidade reservada, apagada e obscura e que seria quase o esboço daquele que viria a definir-se como o detective das novelas policiais pessoanas. Dentro da linha *detectivesca* também surgiu o Dr. Faustino Antunes, psiquiatra; o seu objectivo era o de averiguar as motivações do acto criminoso de um tal F.A.N. Pessoa que, segundo uma carta que escreveu a Clifford Geerdts (PESSOA, 2003:150)), condiscípulo do poeta na Durban High School, teria deitado fogo a uma casa de campo, onde estava com outras pessoas. O “pseudo-psiquiatra” queria então conhecer a personalidade de Pessoa enquanto adolescente, vista pelo seu colega de carteira. Geerdts respondeu ao pedido, mas posteriormente afirmou, numa entrevista a H. D. Jennings, em 1963, ter desconfiado de que o alegado psiquiatra seria o próprio Pessoa. (JENNINGS, 1984: 57-59)

Verificamos que a imaginação excessiva, ligada a uma preocupação existencial, converte Pessoa, ironicamente, na figura de um potencial criminoso em auto-análise.

É interessante verificar que o investigador criminal, criado por Pessoa, era médico e, talvez por deformação profissional, o Doutor Abílio Quaresma não se irá interessar tanto pela sanção pragmática do criminoso como pela sanção cognitiva, ou seja, aquele que comete o crime, por vezes não é punido judicialmente, sendo castigado

pela sua consciência, através de um processo de auto-análise. Ele associou várias vezes o criminoso a um louco, procurando conhecer as suas motivações psicológicas. Nota-se uma aproximação entre o detective e o psicanalista, o que nas palavras de Luíz Garcia - Roza²¹, professor de Psicanálise, faz todo o sentido: “Tal como o detective dos romances policiais, o psicanalista é aquele que suspeita, que sabe que o nosso relato é um enigma a ser decifrado.”

Através da narrativa policial, Pessoa vai expressar também uma das suas maiores obsessões: o medo da loucura. Vários textos e cartas comprovam a sua fixação: no diário de 25 de Julho de 1907, com 19 anos, Pessoa ficou aterrado por descobrir em si, depois de uma discussão com a Tia Rita, uma “muscularidade raivosa que podia conduzir ao crime” e, num texto de 1910 (?), escreve: “ E, contudo, não sou mau nem cruel, sou louco, e isso numa forma difícil de conceber.” (PESSOA, 2008e:20) Também em vários poemas, sobretudo através do heterónimo Álvaro de Campos, assume a sua loucura.

Não será alheia a essa preocupação a questão da hereditariedade. A sua avó Dionísia, com quem o poeta viveu durante alguns anos, devido aos acessos de loucura, teve de ser internada num manicómio. O próprio poeta, por volta de 1933, com 44 anos, chegou a pensar ser internado numa casa de saúde psiquiátrica, em Cascais, devido ao seu cansaço. Não terá sido alheio a este estado o facto de não ter sido aceite para o lugar de conservador-bibliotecário no Museu-Biblioteca Conde de Castro Guimarães, em Cascais, para o qual se havia candidatado em Setembro de 1932. A solidão também pesava, sendo o álcool a sua companhia mais frequente.

Na narrativa policial, assim como em toda a sua obra, estão presentes algumas das preocupações existenciais de Pessoa, centradas no carácter degenerativo e patológico do ser humano. O detective pessoano procurará, através da determinação psicológica do criminoso, descobrir a verdade, não tanto da situação mas do indivíduo, tentando atingir o seu domínio cognitivo, através do raciocínio lógico e da inferência. Neste caso, e nas palavras de José Augusto Mourão, “a narrativa policial torna-se parábola cognitiva através das estratégias inferenciais da abdução.”²² Pessoa disfarçar-se-á de Quaresma, “médico sem clínica e detective por vocação”, para procurar a resposta às suas interrogações existenciais sobre os enigmas da natureza humana.

Fernando Pessoa foi muito influenciado pela tradição anglo-saxónica devido ao facto de ter feito os seus estudos em Durban. A literatura inglesa, nomeadamente os

²¹ In Entrevista ao jornalista Carlos Graieb, *Entre o divã e o revólver*, Editora Abril, 1998.

²² In www.triplou.com/semas/joseaugusto/baudolino.html, acedido em 14 de Março de 2009.

romances policiais de autores como Conan Doyle e Arthur Morrison, eram uma presença constante à sua cabeceira. O próprio o confirmou numa expressiva declaração: «Entre o número áureo e reduzido das horas felizes que a Vida deixa que eu passe, conto por do melhor ano aquelas em que a leitura de Conan Doyle ou de Arthur Morrison me pega na consciência ao colo.» (PESSOA, 2003:151)

Adivinhando a surpresa que esta confissão poderia causar nos seus pares, Pessoa acrescentou que, “eventualmente, constituiria *causa de pasmo*, não o facto de os autores policiais serem os seus preferidos mas a sua confissão de que assim era”. (idem,ibidem)

Confirmava-se assim, de forma inequívoca, “a paixão *policíaria*” de Fernando Pessoa, tendo os anos trinta determinado a sua “emergência”. Mas será que com uma personalidade tão crítica, Pessoa defendia, de forma integral, as normas de um género rigidamente codificado e conservador?

Para além de uma tendência para a *despersonalização*, existia em Pessoa uma tendência para a *mistificação*. A simulação do suicídio de Aleister Crowley, mago inglês com quem Pessoa trocou correspondência sobre astrologia e a quem corrigiu a carta astrológica, assim o comprovam. Convidado pelo poeta português, a excêntrica personalidade visitou Portugal em Setembro de 1930.²³ Após uma curta estadia no *Hotel de L'Europe*, em Lisboa, Crowley desaparece misteriosamente em Cascais, na Boca do Inferno, na terça-feira do dia 23 de Setembro, deixando sobre uma pedra, junto à fenda de “Mata-Cães”, uma cigareira de aparência egípcia e uma carta dirigida à sua amante alemã, Hanni Larissa Jaeger, que o tinha acompanhado na viagem a Portugal.

O plano para o desaparecimento de Crowley na Boca do Inferno foi arquitectado pelo mago, por Pessoa e pelo jornalista Augusto Ferreira Gomes. O escritor inglês teria como objectivo fugir da sua amante, que tinha tido um ataque de histeria, tendo abandonado o nosso país nessa mesma noite, no Sud -Express.

A primeira notícia sobre o pseudo-suicídio de Crowley surgiu no *Diário de Notícias* de sábado, dia 27 de Setembro de 1930, intitulada “*Um caso estranho. O célebre escritor Aleister Crowley desapareceu em Lisboa deixando na «Boca do Inferno» uma carta misteriosa e alucinada*”. A segunda notícia surgiu no dia seguinte, domingo, no mesmo jornal, com o título “*Um caso estranho. A polícia interessou-se ontem pela misteriosa carta de Aleister Crowley*”. Verifica-se uma evolução na

²³ In vitoradriao@portugalis.com, <http://lusophia.portugalis.com>, acessido em 7 de Julho de 2008 e na obra *Encontro Magick de Pessoa e Crowley*, com compilações e considerações de Miguel Roza, Lisboa, Hugin Editores, 2001, pp.149-158,199-203.

investigação que será relatada também por Ferreira Gomes, no jornal *Notícias Ilustrado*, nº121, Série II, a 4 de Outubro de 1930. Teria sido este jornalista que, ao passear em Cascais, descobriu “acidentalmente”, num rochedo, junto à Boca do Inferno, uma cigarreira depositada sobre uma carta, que descobriu ser de Crowley. Segundo se veio a saber mais tarde, foi o próprio Pessoa o autor do artigo e também da reportagem em francês *L'Énigme de la Bouche de l'Enfer*, publicada no semanário *Detective, Le grand hebdomadaire des faits divers*, a 30 de Outubro do mesmo ano.

Esta mistificação chegou ao ponto de Pessoa colaborar com a Polícia, no sentido de se descobrir a solução do suposto crime. A respeito de toda esta confusão, escreve a um amigo: «O Crowley, que depois de suicidar-se passou a residir na Alemanha, escreveu-me há dias e perguntou-me pela tradução, ou antes, pela publicação da tradução.» Pessoa referia-se concretamente à poesia do mago, "*Hino a Pã*", que acaba por publicar em 1931.

Todo este episódio inspiraria Pessoa na escrita da novela *policíaria The Mouth of Hell*, que incluiria, como uma das personagens, o próprio narrador/autor. As referências concretas à geografia e toponímia lisboetas irão contribuir para criar um clima de verosimilhança. A mistificação de Crowley/Pessoa/Ferreira Gomes serviria, deste modo, para a escrita de “uma narrativa minuciosa de uma investigação policial feita na vida real”, como nos refere, no prefácio, o seu autor. (ROZA, 2001:416)

É na primeira pessoa que o narrador, detective inglês, que se encontrava em Lisboa, “averiguando assuntos relacionados com um caso comercial” é “subitamente notificado para interromper essas averiguações” e incumbido de fazer uma investigação sobre o presumível suicídio de Crowley. Esta foi “incontestavelmente bem sucedida”, daí talvez a justificação de Pessoa para a escrita do livro, dificultada pela obtenção de autorização, numa época de censura editorial: «Escrevi este livro depois de obter, com alguma dificuldade, a devida autorização para o fazer, porque penso que provará ser uma narrativa interessante, nestes tempos tão devotados à escrita e à leitura de histórias *policíarias*. É, de facto, uma história policial, com a vantagem de ser tirada - factos, pessoas e investigação - da realidade.» (ROZA, 2001:413)

Fernando Pessoa revela-se leitor assíduo de novelas policiais, ao mostrar conhecer vários autores do género, nomeadamente o escritor inglês Freeman Wills Crofts (1879-1957), com o qual se compara na capacidade de apresentar a realidade nas obras que escreve:

«O meu livro e pesquisa parecer-se-ão mais com as novelas policiárias do Sr. Wills Crofts do que com qualquer outra ficção detectivesca. Mas isso não me deslustra – porque só conto o que aconteceu – enquanto que dignifica o Sr Crofts, pois mostra ser ele capaz de escrever histórias que são como a vida é. A principal profissão dele é a de engenheiro e, acessoriamente, escritor *policário*. Eu sou mesmo investigador *policário* de profissão, o que talvez não seja tão agradável.» (ROZA, 2001:413)

O investigador criado por Wills Croft, inspector French, utilizava métodos policiais para desvendar os enigmas, daí talvez a referência de Pessoa ao facto de este autor se tornar bastante verosímil nas suas histórias. Na carta que escreve ao seu amigo Augusto Ferreira Gomes, datada de 27 de Outubro de 1930, Pessoa, referindo-se à novela *Mouth of Hell* acentua a sua “grande semelhança com os romances policiais de Freeman Wills Crofts - os da investigação paciente, minuciosa, conquistando a verdade pouco a pouco e muitas vezes chegando a resultados inesperados”. Acrescenta que aquele “livrinho” deverá “ter a sedução - com elementos intelectuais e de raciocínio - dos bons contos policiais”. (apud ROZA, 2001:314)

Para o narrador da novela, a personagem central será o seu elemento mais “cativante” dado tratar-se de um “poeta, mago, homem-mistério, que se denomina a si próprio “A Besta 666”, sendo descrito pela revista *John Bull* como “o pior homem de Inglaterra”. Pessoa considera-o “mil vezes mais interessante do que os perturbantes monstros da ficção policial, excepção feita ao Professor Moriarty”, o eterno inimigo de Sherlock Holmes, criação de Conan Doyle.

Fernando Pessoa estava extremamente confiante no interesse que a sua obra iria despertar nos leitores, a quem se dirige num tom coloquial:

«Quanto ao caso em si, o leitor pode pensar, de começo, que lhe irão faltar os ingredientes habituais das histórias policiárias – álibis, assassínios, bandos internacionais e coisas quejandas. Basta-lhe continuar a ler para chegar à conclusão (como cheguei, para minha surpresa) de que estava enganado. E se a narrativa parece banal, atrevo-me a objectar que é apenas real.» (ROZA, 2001:413)

Como se não fosse suficiente esta explicação, o poeta reitera a sua confiança no valor da sua obra, visto tratar-se de um caso verídico e de uma investigação verdadeira.

«Estou suficientemente confiante para acreditar que se revelará interessante por três razões: 1) é a transcrição exacta de cada pormenor, mental e material, de uma investigação verdadeira de um mistério verdadeiro; 2) se lhe faltam as planeadas surpresas e cambiantes da ficção, não deixa de ter os seus próprios sobressaltos e imprevistos; 3) é um exemplo de como a investigação paciente de um caso pode ser feita, de como um assunto, ainda que simples, pode envolver verdadeiras e abundantes complexidades, e de como pode resultar verdadeiramente interessante se enriquecido pelo espírito da verdadeira pesquisa.» (ROZA, 2001:416)

Segundo Maria de Lurdes Sampaio, a causa literária terá estado na base da ligação Pessoa/Crowley; o mistério do desaparecimento de Crowley serviu de *leitmotiv* à novela de Pessoa.²⁴ Esta novela, nas afirmações da investigadora, revelou claramente “o gozo pessoano pela mistificação, pelo enredar do factício e do fictício, pela confusão intencional entre acontecimentos e ilusão de acontecimentos, entre verdade e mentira”.



Fig.3- Fernando Pessoa e Aleister Crowley, a jogar xadrez.

A ligação entre ficção e realidade é uma das características subjacentes ao género policial que se inscreve em coordenadas espaciais e temporais precisas e na busca incessante da verdade. Devido a “reunir história e ficção, associar temporalidades, ter um enfoque epistemológico e encerrar uma metáfora social”, para o escritor

22 In *Separata da Revista de Línguas e Literaturas* da Universidade de Letras, II Série vol. **XIX**, Porto 2002, p.621.

argentino Ricardo Piglia, o género policial assume um carácter *central e inevitável* na história literária. Este autor chega ao extremo de considerar que “não há nada além de livros de viagem ou histórias policiais.” Nas suas palavras, “narra-se uma viagem ou narra-se um crime. Que outra coisa se pode narrar?”²⁵

Fernando Pessoa, como nos foi dado constatar, também acabou por ser atingido, não tanto pela *centralidade*, mas sobretudo pela *inevitabilidade* do género policial. Ao demonstrar conhecer os códigos do género, referenciando os ingredientes de uma história policial e os seus autores mais famosos, Pessoa mostrou a sua faceta de leitor *reincidente* de literatura policial. O seu interesse em pesquisar este tipo de literatura conduziu-o à escrita do ensaio sob o pseudónimo de Charles Anon, *Detective Story*.

Ao colocar a questão: “*Onde teria alimentado Pessoa o seu pendor para a literatura policial?*”, António Pina Coelho manifestou a perplexidade e surpresa de toda a plêiade de críticos e estudiosos de Pessoa perante a sua, tão pouco canónica, preferência. (COELHO, 1971:40) Seria, no entanto, o próprio poeta a confessar esta sua apetência, tão pouco ortodoxa, num ensaio sobre o género policial (que deixaria inacabado) e nas novelas dedutivas, objecto do nosso estudo. O ensaio de Fernando Pessoa sobre o género policial, incompleto e fragmentado, foi escrito em inglês e assinado por Charles Robert Anon. Terá sido escrito entre 1905 e 1923, visto estas duas datas surgirem em dois fragmentos do referido texto. Quanto à sua estrutura, este seria constituído por duas partes, definidas do seguinte modo: na primeira parte, teorizar-se-iam as razões da popularidade das histórias de detectives, os seus elementos indispensáveis, os obstáculos colocados à escrita destas histórias e o porquê da deterioração deste tipo de literatura; na segunda parte, seriam referenciados vários escritores de literatura policial, os que melhor representavam o género, para Pessoa. Inicialmente eram cinco nomes, mas dois acabariam por ser riscados, os de Gaboriau & Boisgobcy e Mrs A.K.Green.

A estrutura delineada por Fernando Pessoa para o seu ensaio seria a seguinte:

Essay on detective literature*

Order:

Part One.

1. Popularity of detective stories and reasons for it.
2. What are detective stories?

²⁵ In Ricardo Piglia, *Crítica y Ficción*, Buenos Aires, Fausto, 1993, p. 21.

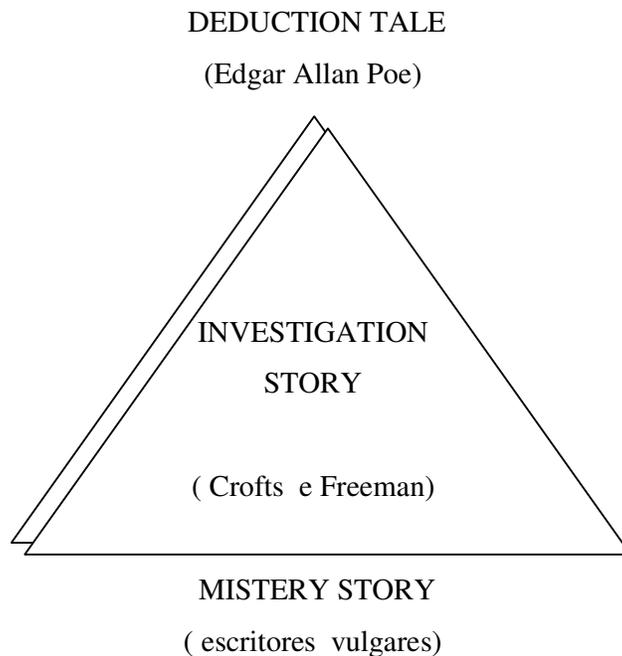
3. Necessary points of this tales
4. Obstacles in the way of detective-story writers.
5. Deterioration of detective literature.

Part two.

1. Edgar Allan Poe.
2. -----
3. ----- (...)
4. Conan Doyle.
5. A.Morrison and others.*
(BNP/E3, 48 D-76)
(apud LOPES, vol. II, 1990:192)

Seguindo as pistas elencadas por Pessoa, iremos fazer a classificação do género policial que se dividiria, segundo ele, em três categorias distintas, por ordem de complexidade: *a mystery story*, ou história de mistério, acessível a qualquer escritor, baseando-se apenas num simples mistério; *a investigation story*, ou história de investigação, que pressupõe alguma investigação, mesmo científica, por parte do escritor; *a deduction tale*, ou conto de raciocínio, que seria a categoria ideal; basear-se-ia na dedução pura, “em que os factos seriam apresentados ao leitor e o detective solucionaria o problema a partir dos factos e sem sair da sua cadeira.”

Apresentamos um esquema elucidativo destas três categorias:



Como representantes da segunda corrente, são apontados Wills Croft e Austin Freeman e o representante da terceira corrente seria Edgar Allan Poe. Fernando Pessoa refere ainda as *inverted tales*, ou *histórias contadas ao contrário*, em que o leitor já conhece o criminoso e o interesse reside no processo de raciocínio do detective.

Para Pessoa, um dos maiores obstáculos com que um autor policial se debate é a criação do desenlace final da sua história e a revelação do criminoso. Deverá ser possibilitado ao leitor, ao longo da narrativa, “conhecimento de todos os factos que permitam uma dedução lógica. No entanto, estes poderão ser camuflados através de vários métodos: (...) a presença de coincidências, a inclusão de novas descobertas ou invenções, a sobreposição natural de um crime a outro, a confusão, a deficiência ou excesso de pistas e a criação de um detective anormalmente inteligente que planeia um crime anormalmente hábil”. (apud MARTINS, 2008:213) São referidos outros métodos de apresentar os factos, sem revelar a solução: a utilização de dados científicos, desconhecidos do leitor, a mistura de informação importante e pouco relevante e a chegada, através de um raciocínio superior, a uma conclusão lógica. O autor exemplifica o último método com o conto *Marie Rogêt*, de Poe, baseado num caso verídico. A admiração que Pessoa sentia por Poe ficou expressa na seguinte afirmação: «Poe tinha talento pois possuía grandes poderes de raciocínio e o raciocínio é a expressão formal do talento».²⁶ Fernando Pessoa atribui-lhe ainda outras qualidades como «a originalidade, a construtividade e o poder de suspensão». O autor americano influenciará decisivamente a incursão do poeta português na literatura policial, como adiante veremos.

No ensaio *Detective Story*, Fernando Pessoa analisa criticamente as obras de Edgar Allan Poe, Austin Freeman, Wills Crofts, Baronesa Orczy, Conan Doyle e H.G.Wells. Verificamos que Pessoa, talvez motivado pela sua herança anglo-saxónica, destaca apenas escritores de língua inglesa.

Das categorias do género policial enunciadas por Pessoa, em qual poderemos incluir o autor português, na mais simples ou na mais complexa? Através da análise das suas novelas, iremos tentar encontrar a resposta para esta questão.

²⁶ In Fernando Pessoa, *Páginas de estética e de crítica e teoria literárias*, Lisboa, Ática, 1994, pp.226-227.

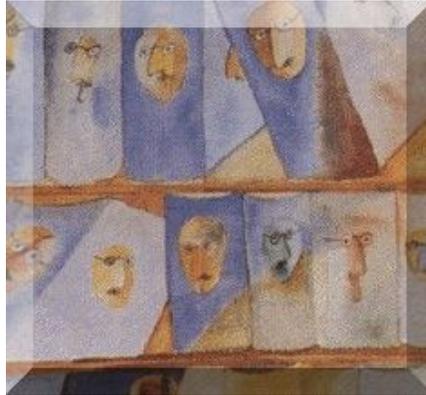


Fig. 2- Alfredo Margarido, *A Biblioteca de Fernando Pessoa*.

«Apesar das suas raízes na ficção barata, o romance policial possui traços em comum com os discursos mais "nobres" da filosofia e da psicanálise. Os três, afinal de contas, têm como ponto de partida um assassinato. No caso da filosofia, é o assassinato de Sócrates, que impulsiona Platão a escrever. Já no caso da psicanálise, é o assassinato edipiano do pai, que permanece em cada um de nós, alimentando os nossos sonhos e as nossas fantasias.»

Luíz Garcia-Roza

(Professor de psiquiatria e escritor de literatura policial, em entrevista a Carlos Graieb, Abril-on-line, 1998.)

Neste capítulo, que constitui o núcleo do nosso estudo, vamos relevar um dos aspectos mais característicos da personalidade e da obra pessoana: trata-se da ironia como disciplina de reflexão e método de interpretação do real. Na obra poética e ficcional de Pessoa, podemos inferir uma vertente de intelectualização ligada ao questionamento contínuo da realidade, através de um posicionamento racionalmente crítico. A não-aceitação da existência e a criação de novos universos provoca a ambiguidade e o relativismo, que conduzem a uma percepção irónica do mundo e consequentemente, à simulação. Pessoa, como ironista, fazendo jus às palavras de Maria de Lurdes Ferraz, seria “um observador e registador da dualidade e da duplicidade, não conseguindo expressar a verdade, a unidade e a certeza e gerando um conflito entre o ser e o não-ser e uma subsequente crise existencial”. (FERRAZ, 1987:20).

Pressupondo a existência da dualidade entre o autor e o narrador do texto, irremediavelmente separados pelo discurso literário, vamos procurar descortinar, por entre as máscaras da ficção, o rosto que se esconde na penumbra. Não será tarefa fácil, visto Pessoa ser dotado de uma incrível capacidade de se *outrar*, criando personagens que se transformam em narradores e autores. Como exemplo, temos o protagonista das suas novelas, Abílio Quaresma, *decifrador*, que também se transforma em narrador e autor de histórias policiais. É na criação destes jogos literários que nós poderemos divisar a característica sobre a qual nos vamos centrar. O carácter lúdico de Pessoa assume, através da sua lucidez, um novo enquadramento e uma contínua e renovada aporia existencial, transformando-se a sua ironia no que poderíamos designar de lúdico-lúcida. Através da descodificação do tropo irónico e do seu historial procederemos à análise da sua influência na obra pessoana. A nossa pesquisa incidirá principalmente sobre a Investigação Policial que, partilhando o método dedutivo da Psicanálise e da Filosofia se metamorfoseia nestes ramos do conhecimento, transformando o que aparenta ser uma simples narrativa policial num ensaio de ideias e, possivelmente, numa tentativa de auto-diagnóstico.

«Há sempre um fundo de tristeza
na ironia (...).»

José Saramago

De acordo com o *Dicionário Etimológico de Língua Portuguesa* (1977), coordenado por José Pedro Machado, a palavra ironia, oriunda do grego *eirôneia* e do latim *ironia*, é definida como “o acto de interrogar fingindo ignorância (ironia socrática); dissimulação na maneira de agir; simulação ou afectação de fraqueza ou de impotência”; também se caracteriza, segundo o *Grande Dicionário da Língua Portuguesa* (1981) como “figura de retórica com que se exprime o contrário do que as palavras naturalmente significam” e também como “forma de interrogação, empregada por Sócrates com respeito aos sofistas e que consistia em levá-los a contradições sucessivas para os convencer dos seus erros”; em sentido figurado “é aquilo que apresenta contraste frisante com o que logicamente devia ser”. A estas definições também se associa o sarcasmo e a zombaria”, no *Grande Dicionário de Língua Portuguesa* (1996) de Cândido de Figueiredo.

Se analisarmos estas significações poderemos destacar um conceito aglutinador de ironia que foi muito caro a Pessoa, sobretudo na poesia: trata-se do fingimento. Através da simulação, o ironista, aquele que pratica a ironia, procura, através da contradição, da dicotomia dúvida/certeza, conhecer a verdade.

A ironia deverá ser levada muito a sério. O conceito, aparentemente simples e inócuo, tem suscitado muita curiosidade e interesse por parte dos críticos da literatura, que revelam a sua complexidade e a sua falta de inocuidade. Se este tropo consistisse apenas em “dizer-se o contrário do que se quer transmitir”, então não haveria a necessidade de teorizar sobre os seus múltiplos significados, bastaria tentar discernir o lado oposto da mensagem; a questão que se coloca é descobrir o que nunca foi dito ou inter-dito, mas se pode inferir através de um processo de implicatura conversacional.

No *Dicionário de Termos Literários* (MOISÉS, 2004:245-249), reitera-se a ideia de que este termo é complexo e escapa a qualquer uniformidade. A ironia, situando-se no intervalo entre o significante e o significado, caracteriza-se por um jogo de palavras e uma ambiguidade de sentidos. A concepção socrática de ironia foi retomada no século XVIII pelos românticos, ultrapassando os limites estreitos da retórica e entrando

na literatura com novos matizes. Dado que o romantismo se caracteriza pela supremacia do Eu e que a ironia é a expressão da subjectividade, não será de estranhar esta associação. Passaram a existir, segundo os teóricos, dois grandes grupos de ironia: *a clássica ou retórica* e *a literária ou romântica*. Possuindo um núcleo comum, uma vez que ambas pressupõem a valorização do receptor /descodificador da mensagem, a sua diferença fundamental reside no facto de a primeira ser de carácter essencialmente pragmático, ideológico, visando a salvaguarda de valores e sentidos definidos e a segunda ser de carácter teórico, polissémico, criadora de vários significados. A primeira será mais impositiva, ocultando um sentido que, embora não se mostre imediatamente, existe; a segunda será mais livre e criativa, aceitando a possibilidade de novos sentidos, anteriormente inexistentes.

A ironia pode servir várias causas: a do humor, do sarcasmo ou da simples reflexão. Se a ironia deixar o domínio do individual, do microcosmo particular e avançar para o macrocosmo social assumirá novas tonalidades, nomeadamente a da crítica. Tais nuances terão sido conseguidas por Gil Vicente, no século XVI, com o seu teatro de tipos: através da mais fina ironia e dos cómicos de linguagem, de carácter e de situação, criticava “cirurgicamente” os vícios e defeitos da sociedade do seu tempo. A ironia vicentina camuflava o sarcasmo, era uma forma de dizer *desdizendo*. Por vezes, nem os alvos da crítica se apercebiam do riso que provocavam, não possuindo a inteligibilidade suficiente para descodificar a verdadeira mensagem. Como tudo possui o seu reverso, podemos dizer que existe uma ironia descomprometida, que visa apenas provocar o humor e uma ironia comprometida, empenhada na defesa de valores morais e sociais e que impele ao sufocar do riso pela reflexão. Em épocas ditatoriais, quando a liberdade de expressão era coarctada pela censura, a ironia constituía um instrumento eficaz para conseguir iludir os censores e ajudar a fazer passar mensagens subversivas. Em Portugal, existem exemplos notórios desta prática em autores como Eça de Queiroz, Almeida Garrett, Camilo Castelo Branco, (ironista imortal, para Mário Barreto) Luís de Sttau Monteiro, José Saramago ou António Lobo Antunes.

Pensamos que a ironia é o estado líquido da linguagem, não se detém na solidificação da palavra, na sua monossignificação, mas deriva, através de um fluir contínuo, para a plurissignificação, gerando a contingência e o devir. Estabelece-se, segundo José Esteves “uma dialéctica entre o implícito e o explícito, o dito e o contradito, o texto e o contexto, o enunciado e o referente”. (ESTEVEES, 2009:24)

Se nos reportarmos à linguística estrutural e aplicarmos o esquema da comunicação de Jakobson (1963) ao discurso irónico, verificamos que todos os elementos da comunicação sofrem uma reduplicação de papéis, isto é, terão de assumir outras funções: o emissor será *enunciador e codificador*, a mensagem será *dita e contra-dita*, o receptor será *leitor e descodificador*, o contexto será *referencial e inferencial*, o contacto será *directo e indirecto* e o código será *explícito e implícito*.

Coloca-se aqui o problema da recepção da mensagem. A existência da ambiguidade, criada pela dualidade e a dialéctica, permitirá detectar e interpretar facilmente a presença da ironia? Qual será a condição indispensável à descodificação da mensagem sub-reptícia, que parece jogar às escondidas com o leitor? Para que haja a compreensão total dos enunciados codificados, a tónica é colocada na capacidade de descodificação do receptor, inserido no mesmo contexto do emissor. O significante, (patente), estará dividido inevitavelmente em significados (latentes) e estes só serão apreendidos se existir um contexto comum ao locutor e ao interlocutor. A importância do contexto é reiterada por Lausberg (1982), que o considera “o sinal geral da ironia”, uma peça-chave para evitar a dúvida e a incompreensão, por Booth (1986), que o considera “relevante” na associação entre as inferências do autor e do leitor e por Linda Hutcheon (1994), que o liga ao *background* circunstancial, textual e intertextual do leitor, indispensável à compreensão da mensagem. (apud JUBILADO, 2000:86-87)

No sentido moderno da palavra, para Henri Bénac, na sua obra *Nouveau vocabulaire de la dissertation et des études littéraires*, a ironia é uma figura de retórica que consiste em considerar, como verdadeira e séria, uma proposição manifestamente falsa, possibilitando ao auditor, a compreensão do desacordo existente²⁷ entre a proposição enunciada e a verdade, de modo a ser levado a perceber a existência da tolice, (que provoca a troça) ou da má-fé, (que provoca a indignação). (BÉNAC, 1972:103)

Em *Poétique de l'ironie*, Schoentjes afirma que a ironia se transformou num modo de consciência, uma espécie de resposta para um mundo onde não existe a unidade e a coesão, um mundo em crise, constituindo-se como objecto potenciador de crítica social, através da alusão indirecta e da dissimulação.²⁸ Pensamos que Fernando

²⁸ In Pierre Schoentjes, «Ironie», Le *Dictionnaire du Littéraire*, Paris, P.U.F., 2002, p. 308.

Pessoa se enquadra inteiramente nesta asserção, principalmente quando assume o papel de crítico do Estado Novo.

Um dos satélites da ironia é o humor; no entanto, a relação entre ambos não é consensual. Para Bénac, a ironia difere do humor porque o segundo é um estado de espírito e não uma figura de retórica, supondo sempre a impassibilidade e admitindo muitas vezes um absurdo gratuito; não procura persuadir da falsidade de qualquer ideia precisa, mas leva à criação da dúvida sobre a aparência do mundo. (BÉNAC, 1972:103).

Para alguns autores, o humor é o reverso da ironia, para outros é uma modalidade da ironia. Acentuando esta impossibilidade conclusiva, Walter Benjamin referiu que seria impossível reunir todos os elementos da ironia num único conceito, sem cair em contradição. Não será também esse o nosso objectivo; não pretendemos “lançar-nos à aventura num mar teórico”, para o qual “não estaríamos certamente munidas nem de bússola, nem de velas suficientes”, limitamo-nos a apontar os principais horizontes da ironia e as suas repercussões na ficção policial de Pessoa.

Ao afirmar que este conceito ultrapassa a relação autor/obra, na expressão de uma subjectividade crítica “onde o íntimo é pressionado para fora como uma força alheia ” e em que o narrador surge como um duplo do Eu, Schlegel²⁹ aproxima-se do que consideramos representar a relação de Pessoa com o seu universo literário. Nele também existe a duplicidade, cujas partes não se somam mas se multiplicam, permitindo-lhe manter o distanciamento e o constante olhar crítico.

A definição do conceito de ironia para Fernando Pessoa poderá ser confirmada nos seus textos ensaísticos, nomeadamente em *O Provincianismo Português*, de 1928, em que o poeta, a partir de uma crítica ao “síndrome provinciano” do povo português, aponta como sintomas dessa doença “o entusiasmo e admiração pelos grandes meios e pelas grandes cidades (...); pelo progresso e pela modernidade; e, na esfera mental superior, a *incapacidade de ironia*.” (itálico nosso) (PESSOA, 2008b:131) Para Pessoa, é no terceiro sintoma que reside “o traço mais fundo do provincianismo mental”. Mas que tipo de ironia pretenderá Pessoa defender? É o próprio que nos elucida sobre esta questão, acrescentando um exemplo bastante significativo. Em primeiro lugar, começa por nos dizer o que não é a ironia, ou seja, “não é dizer piadas”, mas “dizer uma coisa para dizer o contrário.” E explicita: “*A essência da ironia*

²⁹ apud Maria de Lourdes A. Ferraz, *A ironia Romântica*, I.N.C.M., 1987, p. 37.

consiste em não se poder descobrir o segundo sentido do texto por nenhuma palavra dele, deduzindo-se porém esse segundo sentido do facto de ser impossível dever o texto dizer aquilo que diz.” (idem: 132) Exemplifica as suas palavras com um texto satírico de Swift, (“o maior de todos os ironistas”) sobre a apresentação de uma solução para acabar com a fome na Irlanda.

“ (...) Swift redigiu, durante uma das fomes da Irlanda, e como sátira brutal à Inglaterra, um breve escrito propondo uma solução para essa fome. Propõe que os irlandeses comam os seus próprios filhos. Examina com grande seriedade o problema, e expõe com clareza e ciência a utilidade das crianças de menos de sete anos como bom alimento. Nenhuma palavra dessas páginas assombrosas quebra a absoluta gravidade da exposição; ninguém poderia concluir, do texto, que a proposta não fosse feita com absoluta seriedade, se não fosse a circunstância, exterior ao texto, de que uma proposta dessas não poderia ser feita a sério.(idem:132)

Este exemplo ilustra, segundo Pessoa, o cerne da ironia; esta exige “um domínio absoluto da expressão, produto de uma cultura intensa; e aquilo a que os ingleses chamam *detachment* – o poder de afastar-se de si mesmo, de dividir-se em dois, produto daquele desenvolvimento da largueza de consciência em que, segundo o historiador alemão Lamprecht, reside a essência da civilização.” (idem:131-132) É interessante verificar que todas as características apontadas por Pessoa podem ser aplicadas a si próprio, deduzindo nós que o poeta também se considerava, à semelhança de Swift, um ironista. Através do domínio da expressão, da cultura e da capacidade de distanciamento reflexivo, o poeta conseguia afastar-se do provincianismo português, que criticava em autores como Eça de Queiroz que, no entanto, também é conhecido pela sua ironia crítica.

Partindo do pressuposto, confirmado por Pessoa, de que a ironia pertence a uma esfera mental superior, de onde brotam as grandes obras, considerar-se-ia Pessoa um ironista? Em caso afirmativo, de que forma terá expressado essa capacidade? A partir da classificação estabelecida por filósofo Richard Rorty, iremos tentar perceber se o poeta se enquadra nesta tipologia. O crítico americano classifica o *ironista* como alguém que utiliza de forma sistemática a ironia, satisfazendo as seguintes condições:

- 1) tem dúvidas radicais e permanentes sobre o vocabulário final que correntemente utiliza, por ter sido impressionado por

outros vocabulários tidos por finais por pessoas ou livros que encontrou; 2) apercebe-se de que a argumentação formulada no seu vocabulário presente não poderá subscrever nem dissolver tais dúvidas; 3) na medida em que filosofa sobre a sua situação, não pensa que o seu vocabulário esteja mais próximo da realidade do que outros, nem que esteja em contacto com um poder que não seja ele próprio. (RORTY, 1994:103)

Será que a idiossincrasia pessoana reunia todas estas características? Se nos reportarmos à vivência inglesa do poeta, podemos inferir que terá, no contacto com a linguagem e cultura anglo-saxónicas, adquirido um novo vocabulário final e alargado a sua percepção da linguagem e do mundo. A aprendizagem de novos valores culturais, se o ajudou a redimensionar a sua *weltanschauung*, daria azo à interiorização das noções de arbitrariedade e de contingência. Estas criariam, no seu espírito, as noções de fragmentariedade e de cepticismo, patentes na sua vida pessoal e na sua vivência literária. Ao questionar de forma sistemática a realidade (ou irrealidade), ao problematizar a própria linguagem, através de jogos de palavras e da criação de neologismos, ao desdobrar-se em heterónimos, semi-heterónimos e pseudónimos pensamos que revelava a vertente de ironista, sujeito à mudança e consciente da fragilidade do seu vocabulário final e, portanto, do seu próprio *eu*. Talvez a interpretação irónica da vida tenha constituído também, conforme expressou através das palavras do semi-heterónimo Bernardo Soares, o remédio ideal para evitar a dor de pensar e o sofrimento que daí derivava: “Uma interpretação irónica da vida, uma aceitação indiferente das coisas, é o melhor remédio para o sofrimento, posto que o não seja para as razões que há para sofrer.” (LD, 2006:232)

Podemos concluir que ironismo, em Fernando Pessoa, não rima com humorismo mas com cepticismo e pessimismo, provocados pela auto-reflexão obsessiva. A ironia, não tendo sido suficiente para lhe evitar o sofrimento, visto que o privava de certezas, gerando instabilidade, ambiguidade e fragmentação, serviu talvez para o ajudar a conviver melhor com ele. Pessoa expressava a ironia de uma forma lúdico-lúcida, “entre o *a sério* e o *a brincar*”; era a “seriedade que potenciava o irónico e o irónico que potenciava a seriedade.” (ESTEVEES, 2009:30) Referindo-se a este aspecto da sua personalidade, Carlos Queiroz, sobrinho de Ophélia, afirmou que “a sua ironia, (...) de qualidade *sui generis*, era aguda, intencional, oportuna, mas sempre delicada e transparente, sem crueldades felinas.” (apud Quadros, 2000:106) Também o seu amigo

António Cobeira destacou os seus “silêncios densos de observação e arremetidas ágeis de ironia” quando se encontravam no Café, acrescentando também que “os seus sentidos estavam virados para o mundo interior” e que “o imediatamente tangível só lhe arrancava reacções de ironia e de sofrimento”. (idem:107) Estes testemunhos, de pessoas que conviveram intimamente com o poeta, para além de se complementarem, acentuam o ironismo superior de Fernando Pessoa, que oscilava entre o humor e a angústia. Segundo Freud, o humor representa uma vitória momentânea do narcisismo e o seu carácter ilusório ou passageiro levará, inevitavelmente, ao pessimismo. (apud DUROZOI, ROUSSEL, 2000:195). Tal parece ter acontecido com Pessoa, principalmente na última fase da sua existência.³⁰

Na sua obra *Antropografia de Fernando Pessoa* (VASCONCELOS, 1973:111) o médico e escritor Taborda de Vasconcelos classificou o poeta, do ponto de vista somático, com o biótipo leptosómico ou asténico; na vertente psicológica atribuiu-lhe a categoria de esquizótipo ou introvertido. Estes indivíduos, segundo o especialista, têm um temperamento anormal, caracterizado pela tendência à meditação, abstracção, hipersensibilidade, frieza, inibição e inadaptação ao meio. O esquizóide é o “indivíduo que se defende eliminando realidades e se vai distanciando até refugiar-se num último reduto, pela força do seu desterro íntimo”. Afasta “qualquer familiaridade e desencoraja o amor porque evita os contactos directos. Serve-se então de “jogos de transposições, intelectualizações, disfarces e dissimulações.”

Podemos constatar pela leitura da obra pessoana que, desde as quadras ao gosto popular, passando pela poesia ortónima, pelas cartas de amor a Ofélia, pelos ensaios, contos e novelas e até pela publicidade, quase toda a obra pessoana se caracteriza pelos jogos de palavras, pela duplicidade e pela “ambiguidade, procedimentos da ironia. Segundo a sua sobrinha Manuela Nogueira, Fernando Pessoa foi um dos primeiros publicistas a usar o humor, tanto num anúncio às tintas Berryloid

³⁰ A partir de uma análise grafológica a um texto manuscrito de Pessoa, efectuada por Simone Evin, a pedido de Armand Guibert (1960), a especialista verificou que, para além da “desagregação e estilhaçamento da personalidade” do poeta, “que se traduziu em muitas ocasiões pelo vento da loucura, o poeta ria à socapa dos seus contemporâneos, mas de uma maneira perigosa para ele”. O seu cinismo, foi “corrigido pela bondade, nobreza e sentimento de fraternidade que lhe permitiram escapar a um destino trágico (suicídio ou loucura).” (apud QUADROS, 2000:112)

Apesar da falibilidade que este diagnóstico possa apresentar, é curiosa a relevância atribuída à vertente humorística e crítica, problemática para o poeta, sobretudo na década de trinta.

como à Coca-Cola.³¹ (DIX, PIZARRO, 2007:142) O texto para a marca Berryloid era extenso e, como tal, apresentaremos apenas os excertos que consideramos mais significativos:

«Quando tenho um automóvel, limpo-o. Limpo-o por diversas razões: para me divertir, para fazer exercício, por espírito de economia, e, algumas vezes, para não ficar sujo. (...)

Este Berryloid é o producto de longos estudos, feitos no primeiro laboratório do mundo para tintas, lacas e vernizes. Percebeu? Não é o primeiro producto do género que appareceu, porque o ser primeiro está bem se se trata de estar numa bicha, mas não se se trata de tintas ou de coisas que mettam estudo e provas. Não: nas tintas e na prática, a última palavra é que é a primeira.» (apud VIEIRA, 2010:154)

Como nos foi dado observar, o texto de Pessoa reflecte a ironia através de jogos de palavras, comparações e enumerações humorísticas, assim como de construções antitéticas. Existe também o apelo ao leitor, através do uso da interrogação retórica e da linguagem oralizante. Para além das características linguísticas enunciadas, facilmente detectáveis numa análise textual, a ironia de Pessoa assumia uma vertente pragmático-crítica: sendo intrínseca à subjectividade e à reflexão, provocava nele a dúvida sistemática (*a mania da dúvida*) e a não-aceitação do real. Impelia-o à criação de novas realidades, através da redefinição e recriação de conceitos. Como ironista, pautado pela negatividade e pelo cepticismo, Pessoa expressava a impossibilidade da verdade absoluta e da certeza, instaurando-se nele a crise de valores, a dualidade, a incerteza e o conflito. Em abono desta opinião, Maria de Lurdes Ferraz afirma que “ a verdade do ironista não é uma verdade acabada, definitiva, mas uma verdade (im) possível, paradoxalmente ambígua, uma verdade em crise ou em conflito consigo

³¹ A publicidade redigida por Pessoa para as tintas para automóveis foi publicada, não acontecendo o mesmo para a Coca-Cola. Esta marca começou a ser comercializada em Lisboa por volta de 1928 pela firma Moitinho d’Almeida Lda, para a qual Pessoa trabalhava como correspondente estrangeiro. No entanto, devido ao facto de se pensar que a bebida podia conter cocaína, foi decretada a proibição da sua comercialização. Talvez o slogan criado por Pessoa «Primeiro estranha-se, depois entranha-se» tenha sido o responsável indirecto dessa suspensão porque o Director de Saúde de Lisboa, Dr. Ricardo Jorge, considerou que o mesmo representava uma confirmação da toxicidade da bebida. (VIEIRA, 2010:154)

própria ...” (FERRAZ, 1987:29) O terreno privilegiado para a expressão verbal da ironia, segundo a mesma autora, seria o da literatura, “lugar por excelência da expressão/problematização da linguagem, na relação/oposição realidade/ficção ou verdade/ilusão.” Foi precisamente neste campo que Fernando Pessoa cultivou as suas reflexões e as suas obsessões.

No que se refere à vertente *policíaria* de Pessoa, constituirá esta também uma demonstração retórica da sua interpretação irónica da vida? É o que procuraremos decifrar nas próximas páginas.

2. Neologismo e Ironismo

A expressão *policíarias*, associada às novelas pessoanas, terá sido utilizada de uma forma aleatória ou representará, deliberadamente, um neologismo? No seu artigo *A literatura policíaria em Fernando Pessoa*,³² José Lança -Coelho constata que foi na carta de 13 de Janeiro de 1935 a Adolfo Casais Monteiro, que, pela primeira vez, Pessoa anunciou a expressão *policíaria*, (em vez de *policial*), para designar a novela que gostaria de ver publicada. Corroborando esta afirmação, Mascarenhas Barreto, no prefácio à obra de Conan Doyle, *Um Estudo em Vermelho* (BARRETO, 1985:14-15), afirma que a Fernando Pessoa “se deve a distinção entre «romance policial» e «romance *policíario*».” O primeiro caracterizar-se-ia por fazer apenas referência a crime e acção da Polícia, enquanto o segundo teria um enredo ou enigma, susceptível de decifração pela lógica dedutiva.

Como podemos inferir desta tipificação, a tónica desta nova terminologia é colocada no raciocínio e não na acção. A valorização do cérebro, em detrimento do músculo, talvez encerre uma crítica velada às instituições policiais, secundadas, e também secundarizadas, pelo poder dedutivo do investigador particular. A presença do representante das forças policiais nas novelas serve apenas de contraponto para a demonstração da superioridade do detective; o seu papel acaba por se estabelecer apenas ao nível da sanção punitiva e não cognitiva. Serve, no entanto, de interlocutor privilegiado no acompanhamento do processo dedutivo que leva à conclusão do processo de investigação. Nas *Novelas Policíarias*, temos o exemplo do Chefe Guedes que fazia parte da PIC (Polícia de Investigação Criminal) e que pede ajuda ao

³² In revista *Vértice* nº 45, Dez.1991, p.117.

detective Quaresma, para solucionar casos considerados irresolúveis, surpreendendo-se com a abordagem reflexiva do *decifrador*, que não precisa de se deslocar ao local do crime para resolver os enigmas. Este acrescenta ainda, contrariando o senso comum, que “a visão das aparências perturba o raciocínio” e que “contra argumentos não há factos”. O senso comum, segundo Rorty, situa-se nos antípodas da ironia, “já que este é o suporte dos que, sem auto-consciência, descrevem tudo o que é importante nos termos do vocabulário final ao qual eles e os que os rodeiam estão habituados. (RORTY, 1994:104) Verifica-se que a ausência de auto-consciência do Chefe Guedes radicará precisamente no facto de estar inserido na Instituição policial, que nega o pensamento individual, em detrimento do colectivo, privilegiando sobretudo a acção, em detrimento da reflexão. É curioso verificar que, no *Grande Dicionário de Língua Portuguesa* (1981), *policário* tem o significado de “instituição restritiva de liberdades sociais ou humanas”, o que lhe confere um cariz negativo.

O ironismo de Pessoa manifestou-se, desde logo, na criação da expressão com que vai apelidar as suas novelas, num processo similar ao que tinha feito anteriormente, na sua obra poética, com a invenção dos heterónimos. Quando o que Pessoa procurava não tinha nome, ele incumbia-se de o descobrir. Assim, Pessoa não escreveu novelas policiais mas *policíarias*; ao estabelecer esta distinção procurou demarcar, *ab initio*, o seu terreno ficcional, revelando a sua originalidade literária e a sua marca registada. Seguiremos o seu desígnio nas referências que efectivarmos às novelas.

3.Factos e Argumentos

«Nenhum dos meus escritos foi concluído; sempre se interpuseram novos pensamentos, associações de ideias extraordinárias, impossíveis de excluir, com o infinito como limite. Não consigo evitar a aversão que tem o meu pensamento pelo acto de acabar seja o que for. (...) O meu carácter é tal que eu detesto o princípio e o fim das coisas, pois são pontos definidos.»

Fernando Pessoa (1908?)³³

³³ Apud Richard Zenith (ed.), *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*, Assírio e Alvim, Lisboa, 2003, pp. 100 e 103.

Serve a epígrafe como uma possível justificação para o carácter fragmentário da obra pessoana, sobretudo na área da prosa ficcional, onde as novelas se incluem. A incompletude da sua produção literária derivaria sobretudo de uma incapacidade funcional de concluir algo, como o próprio revelaria, através de Álvaro de Campos no poema *Lisbon revisited* (1923): “Não me falem em conclusões! /A única conclusão é morrer.” Esta aversão pela finalização, não foi, no entanto, impedimento para a sua escrita contínua e obsessiva. Segundo Frederick Hesse Garcia (GARCIA, 1983:196), apesar da sua inconclusão, é possível fazer uma classificação dos escritos pessoanos em contos de raciocínio (*O Banqueiro Anarquista, A Janela Estreita, A Arte de Raciocinar, Um Paranóico com Juízo*), contos de terror (*A Very Original Dinner*; histórias sobre o tema da loucura e do ocultismo) e contos de mistério (*The Black Spider*, na linha de *O escaravelho de Ouro* de Poe). Para este autor, apenas duas obras se enquadrariam nas regras da ficção policial: *A Carta Mágica* e *O Roubo na Quinta das Vinhas*. Não são referidas outras novelas *policíarias*, talvez por desconhecimento, visto que, após 1983, data desta classificação, outros textos foram descobertos e fixados. Apesar da investigação que tem vindo a ser desenvolvida, dos vinte e sete mil, quinhentos e quarenta e três documentos existentes no espólio pessoano, segundo informação de Ana Maria Freitas, muitos ainda se encontram inéditos. Devido a um intenso trabalho de pesquisa, catalogação e fixação de texto, conseguiram ser identificadas treze narrativas, incluídas na série *Quaresma, Decifrador* da qual constava também um prefácio. Os títulos que surgiram foram os seguintes: *O Caso Vargas, O Pergaminho Roubado, Tale X/A Morte de D. João, A Carta Mágica, O Roubo na Quinta das Vinhas, O Desaparecimento do Dr. Reis Gomes, O Caso do Triplo Fecho/O Roubo no Banco da Galicia, O Caso do Quarto Fechado, o Caso da Janela Estreita, O Caso do Banco de Viseu/O Caixa Invisível, Crime, Cúmplices/Tribunal* e *o Roubo na Rua dos Capelistas*. Apesar de se encontrarem incompletas, as novelas obedecem a uma estrutura organizativa lógica que nos faculta a sua compreensão. A mais completa e complexa é *O Caso Vargas*. Segundo Ana Maria Freitas, no ante-prefácio à obra que editou em Maio de 2008, esta é a novela “mais ambiciosa, a mais longa e a mais desenvolvida”, talvez a última escrita por Pessoa. Esta suposição advém do facto de alguns textos da novela se encontrarem guardados num envelope, datado de 21 de Outubro de 1935. A morte de Pessoa, no mês seguinte, inviabilizaria, para sempre, o seu processo de escrita. Ironicamente, deu-se um fenómeno paralelo entre a realidade e a ficção: foi após o seu desaparecimento que, tanto o autor como o protagonista das novelas se tornaram mais

conhecidos (ou reconhecidos) através da homenagem póstuma dos seus admiradores. O próprio Pessoa o expressou no Prefácio das novelas *policíarias*:

«A morte recente do meu velho amigo, Dr. Abílio Quaresma, deu vida a uma ideia que em mim era antiga, mas que nunca tive oportunidade moral de lhe expor. (...) decidi fazer tantos relatos, quantos conscienciosamente pudesse, daquelas aventuras intelectuais que para mim (...) tornavam a figura de Quaresma verdadeiramente excepcional.» (QDNP, 2008:33)

Assim, a decisão de reunir “doze extraordinários episódios da vida raciocinativa do Doutor Quaresma” foi uma forma de homenagear um génio da dedução. Através dos testemunhos de quem conviveu de perto com o *decifrador*, serão revelados os métodos e os brilhantes resultados obtidos nas suas investigações criminais. O Chefe Manuel Guedes, da PIC, Polícia de Investigação Criminal, será uma das testemunhas mais aptas para narrar os casos de Quaresma devido à sua “espantosa memória”. Os manuscritos confiados por Quaresma ao seu amigo (narrador), conforme este nos confia, também irão ser objecto de publicação, na devida altura.

Apesar de fragmentárias (e não o será toda a obra de Pessoa?), as *Novelas Policiárias*, constituem um legado importante para a tentativa de compreensão de mais uma “máscara pessoana”. As novelas poderão ser agrupadas, segundo a sua matriz temática, em duas classes distintas. Temos assim as narrativas onde se investigam furtos e as que se referem a pseudo-suicídios e homicídios. Os casos de furto são referenciados nas seguintes novelas: *O Roubo na Quinta das Vinhas*; *A Carta Mágica*; *O Pergaminho Roubado*; *O Ouro do Banco de Galicia ou O Caso do Triplo Fecho*; *O Roubo da Rua dos Capelistas*; *O Caso do Banco de Viseu ou O Caixa Invisível*; *O Caso da Janela Estreita e O Desaparecimento do Dr. Reis Gomes*. Associadas a casos de homicídios/suicídios são apresentadas as seguintes histórias: *O Caso Vargas*; *Tale X / A Morte de D. João*; *O Caso do Quarto Fechado*; *Crime e Cúmplices ou Tribunal*.

Para tornar mais explícita a nossa classificação, apresentamos um quadro-síntese que também acrescenta à acção as coordenadas espaço-temporais e o tipo de narrador.

Novelas Policiárias	Acção	Tempo	Espaço	Narrador
<i>O Caso Vargas</i> (pp.41-140)	Homicídio de Carlos Vargas	12 de Fevereiro de 1907 (à noite)	Lisboa Benfica Campo de Ourique	De 3ª pessoa
<i>O Pergaminho roubado</i> (pp.143-187)	Furto de Pergaminho	Janeiro de 1908	Lisboa	Carlos D. Santos (1ª pessoa)
<i>Tale X/ A morte de D. João</i> (pp.191-243)	Homicídio por vingança	Sem data (à noite)	Lisboa -Baixa	De 3ª pessoa
<i>A Carta Mágica</i> (pp.217-253)	Furto de carta	Sem data (à tarde)	Lisboa – Rua Barata Salgueiro	De 3ª pessoa
<i>O Roubo da Quinta das Vinhas</i> (pp.257-279)	Roubo de cofre	Final de Setembro de 1908	Colares, perto de Várzea	Eng. Augusto Claro, o culpado (1ª pessoa)
<i>O Desaparecimento do Dr. Reis Gomes</i> (pp.283-296)	Desaparecimento (Fuga)	7 de Fevereiro de 1907	Lisboa -Rua dos Fanqueiros, 34 (escada)	Testemunha dos acontecimentos (1ª pessoa)
<i>O caso do triplo Fecho ou O Roubo no Banco da Galicia</i> (pp.299-311)	Roubo de um cofre	Maior de 1915	Banco da Galicia (Madrid)	Amigo de Quaresma (1ª pessoa)
<i>O caso do Quarto Fechado</i> (pp.315-343)	Homicídio (suicídio aparente)	Sem data	Lisboa – Hotel	De 3ª pessoa
<i>O caso da Janela Estreita</i> (pp.347-364)	Roubo de jóia valiosa	“Há um bom par de anos...”	Lisboa -Rua do Ouro (Ourivesaria Guedes)	Amigo de Quaresma (1ª pessoa)
<i>O caso do Banco de Viseu ou O Caixa Invisível</i> (pp.367-371)	Roubo de dinheiro	1926	Banco Bento Pereira & Sequeira (Sucursal em Viseu)	Amigo de Quaresma (1ª pessoa)
<i>Crime</i> (pp.375-390)	Suicídio (induzido)	Sem data (à noite)	Lisboa -Baixa para os lados do Beato	De 3ª pessoa
<i>Cúmplices ou Tribunal</i> (pp.393-414)	Homicídio por adultério	Sem data	Lisboa -Escritório de advogados	De 3ª pessoa
<i>O Roubo na Rua dos Capelistas</i> (pp.417-420)	Roubo de cinco contos	Sem data	Lisboa - Rua dos Capelistas	Testemunha da narração de Quaresma (1ª pessoa)

Concluimos, a partir da leitura do quadro que, no que se refere à sua extensão, existe uma grande disparidade entre as novelas, sendo a mais extensa *O Caso Vargas*, com cem páginas e a mais reduzida *O Roubo da Rua dos Capelistas*, com quatro páginas. A primeira ocupa um quarto da totalidade das novelas e é a mais completa e elaborada, tendo uma importância inegável para a caracterização da figura do detective e para o conhecimento do seu método de investigação; a última é apenas uma charada.

Verificamos também que as referências temporais efectuadas na obra se situam entre 1907 e 1926 e que os crimes, na maioria dos casos, são perpetrados à noite.

No que se refere ao espaço da acção, constatamos que, na maioria das novelas (exceptuando três), os acontecimentos se passam em Lisboa, sobretudo na zona da Baixa e em locais onde Pessoa residiu ou trabalhou.

As narrativas são-nos apresentadas por dois tipos de narradores: o heterodiegético e o homodiegético. O primeiro, de terceira pessoa, devido ao seu distanciamento relativamente à acção que narra, assume o papel de teorizador através de julgamentos, opiniões e pareceres sobre os acontecimentos narrados e sobre as personagens intervenientes nos mesmos; o último actua como testemunha dos factos, assumindo uma postura mais subjectiva e acabando por parodiar as regras da literatura policial, ao assumir, por exemplo, no *Roubo da Quinta das Vinhas*, o papel de culpado.

A regularidade estrutural que as novelas apresentam é ilustrada através de três aspectos: 1) apresentação do crime; 2) conhecimento do processo de investigação policial (normalmente fracassado); 3) intervenção do detective, que consegue resolver o caso. O processo de investigação do detective, que se caracteriza pela imobilidade física e actividade mental, contrasta com o dos agentes policiais que privilegiam a acção, em detrimento do raciocínio. É no seu quarto desalinhado, fumando os seus *Peraltas*, que Quaresma resolve as charadas do *Almanaque das Lembranças*³⁴ e também as da vida real. Associa o raciocínio rápido à exímia argumentação, quando vai apresentar a solução dos casos, aos agentes policiais.

São subvertidas algumas das regras que Pessoa preconizou para a escrita dos romances policiais ao ocultar, ao leitor, factos que poderiam ajudá-lo na sua dedução lógica, de forma a poder chegar à mesma conclusão do detective. As pistas não reveladas impossibilitam o raciocínio lógico de quem lê, levando à pura intuição, não aceitável nas regras do policial. Exemplificando esta incongruência, Frederick Hesse Garcia afirma

25 O *Almanaque das Lembranças* existia na época de Fernando Pessoa, tendo o poeta colaborado no mesmo com o pseudónimo de Gaudêncio Nabos, charadista.

que “o leitor de Pessoa pode queixar-se de que não sabe quais os elementos que levam Quaresma a prognosticar a loucura da ladra da carta e a série de crimes que está destinada a cometer” na novela *A Carta Mágica*, assim como não irá compreender a “súbita revelação do autor do furto de títulos do cofre da Quinta das Vinhas”, insinuada e posteriormente confirmada por Quaresma. (GARCIA, 1983:199)

Ao introduzir uma vertente reflexiva excessiva, que faz perder o fio condutor da narrativa, Pessoa, está, mais uma vez a afastar-se do cânone policial. Na novela *O Caso Vargas*, o *decifrador* Dr. Abílio Quaresma, que possui a arte de raciocinar (e de ironizar), ao longo dos seus diálogos, (ou monólogos), parece esquecer a presença dos seus interlocutores. Estes, por sua vez, não interrompem as suas explanações, não fazendo qualquer tipo de comentário. Apenas no final do seu discurso, o juiz se pronuncia afirmando: “ (...) não sei bem se tenho estado a ouvir um raciocínio humano, se a exposição humana do resultado do trabalho de uma máquina de raciocinar.” (QDNP, 2008:125) Esta afirmação acentua a vertente filosófica do detective, afastando estas passagens da ficção e aproximando-as “da tradição socrático-platónica”. (GARCIA, 1983:201). À semelhança de Edgar Allan Poe, as suas novelas podem ser incluídas na categoria superior da sua tipologia, ou seja, as *deduction tale*, ou contos de raciocínio, a categoria ideal que se basearia na dedução pura, mas os factos não são apresentados ao leitor tão coerentemente quanto seria desejável, apesar de o investigador “solucionar os problemas a partir dos factos e sem sair da sua cadeira.” Ilustra-se esta incongruência pela afirmação de Abílio Quaresma quando se apresenta na Instituição Policial com a solução d’ *O Caso Vargas*: “Venho trazer argumentos. Os factos são coisas duvidosas. *Contra argumentos não há factos.*” (QDNP, 2008:76) Esta paradoxal asserção é reiterada por outras personagens, nomeadamente o Tio Porco, espécie de coadjuvante de Quaresma e colaborador accidental n’ *O Caso da Janela Estreita* e Marcos Alves, advogado em *Cúmplices ou Tribunal*. Para a primeira personagem “*contra factos não há argumentos*” porque “*um facto é uma impressão complexa, com que colabora, com a falibilidade natural dos sentidos, toda a horda de preconceitos e de ilusões de que é feita a alma com que ouvimos e vemos.* Acrescenta, valorizando o argumento, que este “*é uma tentativa (...) de reduzir o facto a si mesmo, (...) de achar o que os sentidos esqueceram.*” (idem:356) No que se refere ao advogado Marcos Alves, este também faz a apologia dos argumentos em detrimento dos factos, afirmando que, embora se diga que “*contra factos não há argumentos, (...) não é bem verdade*” porque “*contra factos há o argumento de outros factos.*” (idem:399)

Perante a defesa da argumentação, em detrimento da factualidade, verificamos que a tónica é colocada na capacidade de raciocínio do investigador e na sua retórica indestrutível e irónica. Podemos apelidar, com toda a propriedade, as novelas pessoais de policiais–dedutivas, predominando o segundo elemento sobre o primeiro.

4. A Filosofia do Policial

«*Classic detective novel is the
epistemological genre par excellence.*»

Brian McHale³⁵

Nas novelas *policíarias* pessoais, o pensador parece sobrepor-se ao prosador quando, a partir de um dado facto, infere toda uma série de conceitos e abstrações. Num exercício teórico e dialéctico, através da dualidade e da contradição, procura alcançar a unidade. Será que “Pessoa filósofo” ultrapassa “Pessoa ficcionista”? Ou será que os extremos se tocam na relação entre a filosofia e a literatura policial?

Pablo de Santis, escritor de romances policiais argentino, entrevistado pelo jornalista Ubiratan Brasil do jornal *Estado de S. Paulo* a 19 de Setembro de 2007, salientou a ligação entre filosofia e género policial pelo exercício da razão.

«Os limites e as possibilidades da razão sempre colocaram em contacto a filosofia e o romance policial. Alguns filósofos eram fanáticos por este género: Wittgenstein, por exemplo, encantava-se com as ásperas histórias norte - americanas. Em *O Enigma de Paris*, os detectives consideram-se “filósofos da acção”. Acreditam que, com as suas observações, não apenas solucionam um enigma como ilustram um caso policial com as suas ideias.»

29 Apud Maria de Lurdes Sampaio, «Fernando Pessoa, Il Caso Vargas», trad. de Simone Celani, Roma, Filo (coll. Albatros, nº4) 2006, pp.142 in *Cadernos de Literatura Comparada - AAVV, Poesia e outras artes*, nº17, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2007.

Acrescenta ainda, referindo-se à especificidade e independência do filósofo e do detective que “a percepção tem sido um dos grandes temas da filosofia e o romance policial trata frequentemente dos enganos e das ilusões da percepção. Além disso, assim como Platão pregava que o filósofo se opõe à opinião geral, também o detective deve opor-se aos automatismos do sentido comum.”³⁶ Como se infere destas palavras estabelece-se uma correspondência entre filosofia e género policial e acentuam-se três aspectos que lhes são comuns: o *método* dedutivo/racional, que é utilizado tanto pelo filósofo como pelo detective; a *percepção* dos factos, que, por vezes, é ilusória em ambos os casos e a *oposição às convenções* estabelecidas, visto o filósofo e o detective não se enquadrarem nas normas institucionalizadas. Estas características destacam o papel da Razão e da Independência, indispensáveis ao rigor de qualquer investigação.

Margaret Doody, professora universitária canadiana e escritora, efectuou o processo inverso: ela transformou o filósofo Aristóteles em Detective. A trilogia *Aristóteles Detective*, *Aristóteles e a Justiça Poética* e *Aristóteles e o Segredo da Vida* provam-no. Numa entrevista ao *Círculo de Leitores online*³⁷, a autora afirmou que “o crime é a melhor forma de expor a natureza humana e o seu lado negro”. Acrescentou que “as histórias de detectives têm uma tal abrangência que explicam as motivações do criminoso, a que nem o passado nem o presente são imunes: o desejo de amor, de poder, de dinheiro, de estatuto, de sexo ou de vingança constituem, desde a época de Aristóteles, os motivos subjacentes à maior parte dos crimes.”

A escritora encontrou semelhanças entre Sherlock Holmes e Aristóteles, na ausência de ilusão sobre a natureza humana, no sardónico sentido de humor e na retórica indestrutível. Ainda segundo a autora, tanto a filosofia como o género policial se focalizam no ser humano e no que nele existe de mais verdadeiro.

Garcia-Roza, professor de psicanálise brasileiro, especializado em Freud e também escritor de policiais, corrobora esta conexão, completando o triângulo com a Psicanálise. Tendo a sua biblioteca dividida em livros de Filosofia, de Psicanálise e Romances Policiais, estabelece ligações entre estas três temáticas, relacionando o detective, o filósofo e o psicanalista através do método dedutivo.³⁸

³⁶ In Pablo de Santis, *O melancólico fim do detective policial*, jornal *Estado de S. Paulo*, 19/9/2007.

³⁷ In www.circuloleitores.pt/cl/artigofree.asp?cod_artigo=95537, acedido em 1 de Maio de 2009.

³⁸ In Entrevista *Entre o divã e o revólver*, já citada.



Referindo-se ao detective clássico, o autor supracitado afirma que ele é “o herói imóvel da literatura”. A imobilidade física que o caracteriza contrapõe-se à sua rapidez de raciocínio. Tal característica também se aplica ao filósofo e ao psicanalista que, a partir da observação científica especializada, conseguem criar uma rede de conceitos lógicos e encontrar a solução para uma série de questões existenciais, sem sair do mesmo lugar. O que os aproxima sobretudo é o método de investigação e a procura da verdade e do conhecimento. Para além do método dedutivo, podemos também referir o método abduutivo como elemento de convergência. Para Umberto Eco, a abdução é “o raciocínio típico dos detectives e da investigação científica onde, a partir de indícios é feita uma conjectura, criando-se um modelo explicativo, uma lei, capaz de explicar o fenómeno ou o acontecimento que será posto à prova.” (apud DUROZOI, ROUSSEL, 2000:9)

Constata-se a importância do *método*, tão caro a Hercule Poirot, em qualquer tipo de investigação. Carlo Ginzburg, no ensaio *Mitos, Emblemas, Sinais* (1989), refere que o paradigma de conhecimento que o Ocidente privilegia, desde o século XIX, é fundado em referências indiciárias. O historiador estabelece uma interessante analogia entre o método utilizado por três médicos de formação, mas de diferentes áreas, na realização dos seus trabalhos. Segundo este autor, tanto Sigmund Freud na Psicanálise, como Giovanni Morelli na História da Arte, e Arthur Conan Doyle na Literatura Policial, formularam métodos de construção de conhecimento, a partir do estudo dos detalhes e de uma estratégia racionalizada de exploração de pistas. Foram todos investigadores/precursores nas suas áreas de conhecimento. Podemos também acrescentar o nome de Austin Freeman, escritor inglês de romances policiais, licenciado em Medicina e que parece ter sido o primeiro a associar os seus conhecimentos

científicos ao gênero policial, introduzindo processos inovadores como a decifração de impressões digitais, a análise de fibras e cabelos através dos raios X e a criação de um equipamento forense que acompanhava o detective de investigação criminal, Dr. Thorndyke. Este era advogado, cientista forense, perito em arqueologia, egiptologia, oftalmologia, jurisprudência criminal e botânica. Foi o primeiro perito médico-legal da literatura, infalível nos seus raciocínios e associando a ciência à investigação. Freeman inovou o gênero ao criar a inversão da narrativa policial, descrevendo o crime, no início, seguido da investigação que põe em destaque os processos mentais do raciocínio do detective. Pessoa, na sua biblioteca, tinha sete obras policiais de Austin Freeman, indício do seu interesse por este autor. No ensaio *Detective Story*, Pessoa elogia o seu carácter inovador mas critica-lhe a falta de imaginação. No entanto, a personagem do Dr. Quaresma, médico sem clínica e *decifrador*, aproxima-se indubitavelmente da do Dr. Thorndyke, na sua formação científica e na sua capacidade de raciocínio. Também Reggie Fortune de H.C.Bailey (1920) e Robert Eustace de Dorothy L.Sayers (1930), médicos de profissão e detectives por vocação, poderão ter influenciado Pessoa na criação da sua personagem.

Num artigo intitulado *Romance Policial e a Pesquisa em Psicanálise*³⁹, cinco psicanalistas brasileiros estabeleceram convergências entre a estrutura narrativa do romance policial e as condições metodológicas da pesquisa em psicanálise, relacionando Freud e Sherlock Holmes, ambos terapeutas, na missão de decifrar e indagar sobre a natureza da mente humana. Baseados em Todorov, começaram por estabelecer as premissas do romance policial que, segundo este autor seria constituído por duas histórias, uma ausente (a do crime) e outra presente (a da investigação) em que a última serviria apenas para descobrir a primeira. O leitor, através de uma conjectura meta-narrativa, também se poderia transformar em segundo detective se seguisse a metodologia adequada. Os passos a seguir seriam: examinar as circunstâncias do acontecimento, colhendo indícios suspeitos; testar, de modo indutivo, a consistência desses indícios, de modo a transformá-los em pistas; ponderar o valor das pistas de modo dedutivo e procurar construir evidências; conjecturar uma reconstrução lógica das evidências de modo a desvendar o crime e apresentar a conjectura a alguma instância judiciária para avaliar da sua veracidade.

³⁹ In Christian Dunker, Heloísa Ramirez, Joëlle Gordon, Maria Bichara e Tatiana Assadi, *Revista Interações*, Unimarco, vol.VII, nº13,São Paulo,2002, pp. 113-126.

Na investigação psicanalítica também existiriam duas histórias: a revelada pelo paciente e a escondida no seu subconsciente. A primeira, através da investigação do psicanalista, serviria para explicar a segunda, repondo-se deste modo o equilíbrio perdido. Donald Spence⁴⁰ reforça a analogia entre investigação policial e psicanalítica ao afirmar que “ *um detective (terapeuta) se vê diante de uma série de acontecimentos estranhos e desconexos (sintomas) relatados por um cliente algo desesperado e desorganizado (paciente)* ”.

O detective de Pessoa, Dr. Quaresma, apesar de investigar os sintomas, ou factos incontestáveis, e descobrir a verdade, acaba por se desinteressar da vítima e do criminoso, interessando-lhe apenas a resolução do caso e não as suas consequências morais ou sancionatórias. Segundo Ana Maria Freitas, no artigo incluído no *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* intitulado «*Novelas policiárias*» (FREITAS, 2008:544) mais do que o mistério policial, a descoberta do criminoso e as circunstâncias do crime, assumem especial importância em Pessoa o funcionamento da mente humana, a psicologia do criminoso, do louco e do homem de génio, as patologias da vontade, o suicídio, a arte de raciocinar e os tipos de inteligência. Verifica-se em Pessoa uma apetência para as questões que envolvem a psicologia e a psicanálise. As suas novelas podem considerar-se exercícios de auto-reflexividade, do tipo meta-ideológico, como podemos comprovar pela definição apresentada por Carlos Ceia:

«Se o romance enquanto género literário conhece a técnica da auto-reflexividade desde a sua nascença, temos que distinguir os tipos de auto-reflexividade (···). Considero dois tipos fundamentais de auto-reflexividade: *metanarrativa*, quando o texto de ficção se ocupa dos problemas técnicos e estruturais da narrativa (···); *meta-ideológica*, quando o texto de ficção se ocupa da discussão de ideias paraliterárias, normalmente vindas dos campos da filosofia, da ética, da religião ou da política. Neste último caso, o texto de ficção é muitas vezes um ensaio de ideias que usa uma história ficcional como ilustração e não como matéria fundamental do literário, ou seja, ilustra-se um ideia forte com um episódio romanesco, numa espécie de

⁴⁰ In Donald Spence, *A metáfora freudiana: uma mudança paradigmática na psicanálise*, trad. Júlio Guimarães, Rio de Janeiro, Imago, 1992, p.138.

alegoria filosófica, cuja demonstração é necessária para credibilizar o pensamento e cuja ficcionalização é suficiente para nos convencer de que qualquer fragilidade nos argumentos deve ser atenuada pela natureza não científica do texto.» (sublinhado nosso) (CEIA,2007:75-76)

Para além da predominância da auto-reflexividade meta-ideológica, em que o texto policial serve de ensaio de ideias para a explanação de teorias científicas, também existe em Pessoa a metanarrativa quando, a certa altura, Quaresma se debruça sobre os processos utilizados pelo criminoso, sobretudo na literatura policial inglesa: «É que a parte deste crime que é «deitar poeira nos olhos» segue processos que é vulgar encontrarem-se na literatura policial, nos contos policiais e, como sabe, é em Inglaterra que este género de literatura está mais e mais popularmente espalhado.» (QDNP, 2008: 420)

Servindo-se de uma história ficcional como ilustração e não como suporte literário, Pessoa procurou transmitir, subtilmente e ironicamente, as suas obsessões de uma forma amoral. A confirmação do lado amoral das histórias de detective é corroborada por Donald Sassoon ao afirmar:

«Detective stories are not about moral justice – maybe the “victim” deserve to be killed, maybe the murderer had his reasons. The detective story is about the Truth. The social dilemmas (...) are replaced by the cold necessity of applying the law. » (SASSOON, 2006:679)

Não só na literatura policial, como na Psicanálise e na Filosofia, a busca da verdade ultrapassa a questão moral. Já Aristóteles afirmava, na sua obra «*Política*»: «*Platão é-me caro, mas a verdade ainda mais*».⁴¹ Sherlock Holmes, personagem de Arthur Conan Doyle também procurava *eliminar o impossível para descobrir a verdade*. No entanto, nem sempre é fácil estabelecer os limites entre verdade e verosimilhança, entre mentira e improbabilidade. Michel de Montaigne sublinha esta ambiguidade ao defender que “nada parece verdadeiro que não possa parecer falso.”⁴²

⁴¹ Apud Florence Montreynaud, *Dicionário de Citações*, Mem Martins, Editorial Inquérito, 1991, p.589.

⁴² *Ibidem*, p.590.

Deverá colocar-se a questão da imprescindibilidade da figura do detective nas narrativas policiais? Se atendermos à evolução do género, a resposta parece ser afirmativa. O detective, ao longo da história da literatura policial, assumiu, invariavelmente, o protagonismo das histórias, sobrepondo-se por vezes ao seu criador, como no caso de Sherlock Holmes. A centralidade do detective confere o tom à narrativa. É através da sua personalidade, da sua capacidade de raciocínio e de interação com as outras personagens, que se constrói o enredo.

Para Gilbert Keith Chesterton, a figura do detective assume dimensões heróicas; este substituiria a figura do herói romântico do século XVIII e XIX, expressando o conto policial um certo sentimento poético da vida moderna e urbana. Este autor eleva o detective à categoria de “polícia filósofo, com o trabalho mais audacioso e subtil que o do polícia vulgar.” (CHESTERTON, 1989:47) O detective constituirá a peça-chave do género policial. Simbolicamente, poderá mesmo assumir o papel de representante do Bem, na luta contra o Mal. Também para S. S. Van Dine (1928), uma das regras de escrita do romance policial é a de que só deve existir um detective, assumindo esta toda a glória na resolução dos enigmas. (cf. Anexo III)

De Auguste Dupin ao Padre Brown, passando por Sherlock Homes, Martin Hewitt, Doutor Thorndyke, Hercule Poirot, Ellery Queen, Sam Spade, Jules Maigret, entre outros, os detectives literários têm marcado o nosso imaginário. Uma das características que os aproxima é o facto de todos eles serem celibatários. Vivem normalmente sozinhos ou com um amigo, confidente e testemunha da sua excêntrica genialidade. Possuem independência de espírito e financeira. São normalmente amadores, livres-pensadores, não se enquadrando em nenhuma instituição política ou social. São egocêntricos, megalómanos e socialmente isolados. Alguns são médicos como o Dr. Thorndyke, Reggie Fortune e Robert Eustace, outros advogados como Perry Mason, Joshua Clunk e Martim Hewitt; existem também escritores como Ellery Queen e Mrs Olivier e ainda padres como o Father Brown ou Guilherme de Baskerville. Apesar das suas diferenças há algo que parece uni-los: a busca da verdade. Todos eles utilizam um método que se baseia, sobretudo, no raciocínio dedutivo, *in presentia* ou *in absentia*.

Para Fernando Luso Soares (SOARES, 1976:51-52), existem quatro tipos de investigadores criados pela ficção:

- os que pertencem à *escola realista norte-americana*, muito ambiciosos e hábeis a ludibriar a lei, como Perry Mason, de Erle S. Gardner;

- os *puramente dedutivos*, raciocinadores puros que não precisam de ir ao local do crime para resolver os mistérios, tal como Dupin de Edgar Allan Poe;

- os *dedutivos pelo lado objectivo*, capazes de deslindar um emaranhado de factos através da coordenação lógica de indícios materiais, tal como Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle;

- os de *tipo psicológico profundamente humano*, que “não precisa de analisar poeiras e farejar pegadas para resolver os problemas deste mundo”, tal como o Padre Brown de Chesterton. (itálico nosso)

Existirá alguma proximidade entre estes quatro tipos de investigadores da ficção internacional e o detective pessoano? Vejamos: Abílio Quaresma era tímido, desleixado e sem ambições financeiras, logo parece não se enquadrar no tipo do investigador americano, verborreico, desenvolto, elegante e ambicioso que caracterizava o célere e célebre advogado Perry Mason. Quanto ao segundo tipo, o de Dupin, podemos, sem dúvida, encontrar entre eles alguma afinidade: tal como o investigador de Poe, Quaresma resolvia os enigmas através de um raciocínio puramente lógico, lendo testemunhos dos casos nos jornais, sem se levantar do seu sofá. À inactividade física aliava-se a extrema actividade mental, chegando o próprio a afirmar: “o facto de eu não ter visto o local é uma vantagem para mim. A observação e o raciocínio pertencem a tipos mentais diferentes. O raciocinador confunde-se perante a observação.” (QDNP, 2008:239) Relativamente ao terceiro tipo, Quaresma aproxima-se de Sherlock Holmes no raciocínio dedutivo infalível, no agudo poder de observação, nos conhecimentos científicos e na aparência física, que revela uma certa excentricidade. Existe também nos dois detectives “o homem de acção que completa o raciocinador, o Dr. Watson em Sherlock Holmes e o chefe Manuel Guedes em Quaresma” (MARTINS, 2008:227). A diferença situa-se ao nível do método. Holmes precisava de “farejar” os indícios para poder analisá-los *in loco*, valorizando muito os detalhes; para Quaresma bastava sentar-se no sofá e reflectir sobre os casos para os conseguir resolver. No que se refere ao quarto e último tipo, será interessante determo-nos nas palavras do Padre Brown sobre o seu método de investigação ou de *identificação*, em *O Segredo do Padre Brown*:

«Tento entrar dentro do criminoso. Na verdade a coisa é mais profunda ainda; não sei se vê? Entro dentro do homem. Estou sempre dentro dele, e são dele os braços e as mãos que mexo; mas espero até sentir-me dentro do criminoso, ruminando os seus pensamentos, lutando com as suas paixões; até curvar-me e tomar a sua atitude de ódio encolhido e acossado; até espreitar o mundo pelos seus olhos congestionados e contraídos, olhando de soslaio por entre o piscar da sua concentração meio tarada; olhando a breve e aguda perspectiva de uma estrada direita a uma poça de sangue. Nessa altura sou realmente um criminoso. E quando tenho a certeza absoluta de me sentir exactamente como o criminoso, é claro que sei quem ele é.»
(CHESTERTON, 1988:15)

Quaresma identifica-se com o Padre Brown, ao procurar fazer a determinação psicológica do criminoso e ao inseri-lo numa tipologia psicopatológica para compreender as suas motivações criminais; não consegue, no entanto, captar a psicologia do criminoso pelo lado de dentro, embora consiga descrever admiravelmente os seus pensamentos. Podemos constatá-lo em *Cúmplices ou Tribunal*, quando questiona o réu: “Descrevo bem o que V. Ex.^a pensou?” Ao que este responde: “*Como se tivesse estado dentro de mim a assistir aos meus pensamentos.*” (QDNP, 2008:404) Devido à sua extrema racionalidade, a que não será alheia a profissão de médico (e a influência pessoana), só consegue identificar-se com o lado racional do criminoso e não com o emocional.

Podemos concluir que Quaresma reunia em si características dos diversos detectives: o método de investigação de Dupin, o raciocínio dedutivo e a cultura erudita de Holmes e a teorização sobre a natureza humana, do padre Brown. Não devemos obliterar o facto de Pessoa ter sido um leitor assíduo de Poe, Conan Doyle e Chesterton, facto comprovado pelas obras dos referidos autores, existentes na sua biblioteca pessoal e algumas na posse da sua família.

Sendo a “arte de raciocinar” a característica privilegiada por Fernando Pessoa no jogo de xadrez criminal, tanto na perspectiva do investigador como na do investigado, existe ainda um traço comum à generalidade dos detectives da ficção policial que Pessoa também não descurou, não só para seguir a linha tradicional, mas também porque constitui um dos seus traços intrínsecos: a ironia.

O sentido de humor sardônico de detectives como Dupin, Holmes ou mesmo o Padre Brown, expresso no diálogo com os seus interlocutores, acaba por funcionar como uma espécie de *maïeutica* socrática que ajuda a trazer à luz a verdade, ajuda a alargar o horizonte do conhecimento, negando as evidências e evidenciando as inferências, valorizando a dedução e desprestigiando a observação. As descobertas assombrosas que surgem de jogos de palavras e de ambiguidade de sentidos levam os interlocutores dos detectives a sentirem-se “esmagados” pelo peso dos seus raciocínios e a converterem-se nos seus admiradores incondicionais. Podemos verificar este conceito no excerto da obra de Conan Doyle, *Um Estudo em Vermelho*, quando o narrador/personagem Watson elogia Holmes pelo seu raciocínio, comparando-o ao famoso *Chevalier Dupin* :

«— Explicada dessa forma, a coisa parece bastante simples (...) Você faz-me lembrar Dupin, de Edgar Allan Poe. Não fazia a menor ideia de que tais pessoas existissem na vida real.

Sherlock Holmes levantou-se e acendeu o seu cachimbo.

— Julga, sem dúvida, fazer-me um cumprimento comparando-me a Dupin — observou. — Pois, na minha opinião, Dupin era um tipo medíocre. Aquele seu estratagema de intervir nos pensamentos do seu amigo, depois de um quarto de hora de silêncio, é pretensioso e superficial. Concedo-lhe, sem dúvida, certa capacidade analítica, mas não era, de modo nenhum, o fenómeno que Poe parecia imaginar.» (DOYLE, 1985: 45)

Holmes não aceita a comparação estabelecida por Watson e subestima as características do investigador de Poe e do seu criador. Watson insiste na tentativa de descobrir qual é, para Holmes, o detective ideal e questiona-o sobre Gaboriau :

«— Já leu as obras de Gaboriau? (...) Lecoq corresponde à sua concepção de detective ideal?

Sherlock Holmes fungou ironicamente.

— Lecoq era um grande trapalhão — disse com veemência. — Só uma coisa o recomendava: a sua energia. A leitura de M. Lecoq causou-me náuseas. O problema consistia em identificar um prisioneiro desconhecido. Eu tê-lo-ia feito em vinte e quatro horas. Lecoq precisou de mais ou menos

seis meses. Esse livro bem poderia ser um manual para ensinar aos detectives o que não devem fazer.» (idem)

Holmes faz uma crítica demolidora a todos os detectives da ficção, admirados por Watson. É interessante verificar a técnica de verosimilhança utilizada por Conan Doyle que, parodiando as personagens de Poe e de Gaboriau, acaba por mostrar a supremacia do seu detective e da sua obra. Talvez pudéssemos falar aqui em ironia intertextual, uma característica que Pessoa, aproveitando algumas influências de Conan Doyle, irá projectar também no seu investigador particular, atribuindo-lhe uma personalidade irónica e megalómana. Poderemos constatar estas duas características na relação de entreatajuda que Quaresma estabelece com os representantes das forças de investigação policial, quando afirma: “ (...) ocorreu-me que o Juízo de Instrução não tivesse decifrado o problema que está no fundo desse caso e, como eu, por entretenimento, o decifrei, achei que talvez houvesse interesse em trazer aqui a informação que resulta da decifração que fiz. (QDNP, 2008:75)

O juiz de instrução mostra-se relutante em aceitar a versão de Quaresma e afirma já terem decifrado o caso. No entanto, o investigador mantém um ar irónico ao afirmar, de forma contraditória e paradoxal: “É porque se já sabem, não sabem.” (idem) Esta resposta começa a provocar a irritação dos seus interlocutores que querem conhecer a verdadeira razão da sua presença e se tinha sido testemunha dos factos. A explicação de Quaresma ainda provoca mais pasmo: «Não fui testemunha de nada e tenho conhecimento de tudo, (...) O que venho trazer não são factos mas raciocínios; isto não traz só elementos para a verdade mas a própria verdade. (...) Venho trazer argumentos. Os factos são coisas duvidosas. Contra argumentos não há factos.» (QDNP, 2008:76) (sublinhado nosso)

Ao negar a evidência, o raciocinador subverte o aforismo judicial e cria nos seus interlocutores uma sensação de perplexidade. Estes pensam que o discurso de Quaresma é “produto de loucura, troça ou de simples afirmação”. Perante a surpresa do Juiz de Instrução e do Chefe Guedes, o charadista apresenta uma justificação mais concreta para a sua presença naquele local: «Apareci aqui porque me interesse por problemas, desde a charada ao mito possível; porque encontrei no caso Vargas um problema curioso, e com elementos bastantes para ser decifrável, e, finalmente porque estou certo, ou *quasi* certo, de que este Juízo não tirou a conclusão inevitável para o raciocinador.» (QDNP, 2008:76) A explicação avançada por Quaresma, acaba por acentuar a inépcia e a

ignorância dos elementos da Instituição Policial. O juiz questiona então se aquele indivíduo estaria a pôr em causa a sua inteligência, ao que o decifrador responde, com “um vago gesto, que continha um vago sim”: “Julgo-os simplesmente pouco habituados ao resolver de problemas difíceis. Não é deficiência de inteligência; é, quando muito, uma deficiência da educação dela.” (idem)

Apesar de contrariado, o juiz, curioso para conhecer as teorias de Quaresma, numa voz lenta, pergunta o que é que o Dr. Abílio Quaresma lhes vem ensinar. O investigador responde apenas com duas palavras: “A verdade”. Seria este o ponto de partida para o extenso discurso de Quaresma sobre “a arte de raciocinar (investigar)”. Começa por referir as fases da investigação e a sua estrutura triádica, ou seja, os seus três estádios de raciocínio: 1) determinar se houve crime; 2) determinar como, quando e porquê; 3) determinar quem praticou o crime. Referiu, seguidamente, a existência de dois tipos de raciocínio: *concreto*, que trabalha sobre os dados dos sentidos (testemunhos) e daí, através da comparação, extrai factos; *abstracto*, que emprega vários processos: *psicológico*, *hipotético* e *histórico*. O processo *psicológico* consiste na análise dos dados de que se extraem os factos, não só para conhecer a natureza dos mesmos, mas também o estado mental, ou os estados mentais, que os produziram; o *hipotético* baseia-se nos factos de que dispõe para formular uma hipótese do que poderia ter sucedido; o *histórico* é semelhante ao hipotético mas serve-se de exemplos conjecturais e não imaginativos, ou seja, procura analogias entre acontecimentos da história passada.

Foi a partir da aplicação dos dois primeiros processos ao caso Vargas (não havia documentos para o último) que Quaresma começou a sua teorização científico - criminal. Considerou a hipótese de suicídio, proposta pelo juiz de instrução e pelo agente Guedes, e iniciou uma teorização sobre a vida psíquica ou mental do homem, composta por dois elementos opostos: “os sentidos”, que o ligam à realidade exterior e a “inteligência abstracta”, que o afasta do exterior e o faz penetrar no seu mundo interno – das memórias, da imaginação e das ideias. É através do equilíbrio entre estes dois elementos que existe a «normalidade». No entanto, para que não haja desequilíbrio ou «anormalidade», é necessário um terceiro elemento a que o raciocinador chama sentido da relação que será como que “o fiel da balança” psíquica. Existirão então o sentido objectivo, o subjectivo e o relacional. Se existir uma exaltação mórbida de um dos dois primeiros, haverá uma depressão mórbida de outro e surgirá a doença e a loucura. É a partir deste desequilíbrio que Quaresma cria a tipologia dos quatro tipos mórbidos do homem: o *idiota* ou imbecil, em que se exalta o sentido objectivo e o subjectivo

correspondentemente se deprime; o *louco*, em que se exalta o sentido subjectivo e o objectivo correspondentemente se deprime; o *génio*, em que se exalta o sentido da relação e, finalmente, o *criminoso*, em que se deprime o sentido da relação.

A partir desta classificação Quaresma procurará chegar à “alma do assassino”, que considera um idiota relacional, embora, por vezes, possa transformar-se em louco ou em génio, devido ao facto de, “em toda a doença, (haver) qualquer coisa de esboçadamente pendular”. O *decifrador* faz questão de salientar que os limites entre a normalidade e a loucura são muito ténues e as circunstâncias do meio e da educação, ou outras mais ocasionais, poderão transformar um homem, dito normal, num imbecil, num louco ou até num génio. E acrescenta que “em todos nós, há virtualidades epilépticas, histéricas e neurasténicas”.

É curioso verificar os conhecimentos científicos de Pessoa sobre a psicologia patológica; em que autores e em que teorias se terá baseado? Jerónimo Pizarro (PIZARRO, 2007:122) responde a esta questão referindo que Pessoa terá consultado, entre outras, obras como *A Loucura. Estudos clínicos e medico-legaes* (1889) de Júlio de Matos; *Um caso de loucura epiléptica* (1907) de Arthur Leitão; *Le crime et fa folie* (1874) de Henry Maudsley; *Traité de Médecine* (1891-1894) dirigido por Charcot, Bouchard e Brissaud; *L'Antropologie Criminelle et les nouvelles théories du crime* (1891) de Émile Laurent; *L'Homme Criminel* de Cesare Lombroso, (lido em 1906), *Dégenerescence*, de Nordau (lido em 1907) e *The Insanity of Genius*, de Nisbet, (lido por volta de 1908).

A obra do médico psiquiatra Júlio de Matos, acima enunciada, foi lida e sublinhada por Pessoa e terá servido, indubitavelmente, para a criação da tipologia do criminoso, que assentava nas seguintes categorias: assassino *passional*, que age sem premeditação, sob um impulso imediato; assassino *nato* ou temperamental, que não possui qualidades morais e assassino que pode agir *por auto-sugestão* prolongada. Quaresma estabelece a ligação entre estes tipos de assassino e certas patologias como a epilepsia e a histeria, referindo que, no primeiro tipo existe uma tendência histérica, que, associada a epilepsia momentânea forma a histero-epilepsia; no segundo há um fundo epiléptico que, associado à histeria, poderá formar também a histero-epilepsia; no último haverá a histero-epilepsia radical, equilibrada, que consiste na acumulação lenta de impulsos externos e pensamentos reprimidos.

O assassino do *Caso Vargas* é classificado como *acentuadamente* histero-epiléptico e assim, segundo Quaresma, se conhecermos bem o temperamento típico deste tipo psicológico, conheceremos o temperamento do criminoso.

Perante a exposição científica de Pessoa/Quaresma, que ocupa mais de quarenta páginas, quase nos esquecemos que estamos a ler uma narrativa policial para nos sentirmos leitores/auditores de um tratado de doenças mentais ou, como diria o Juiz de Instrução “de uma máquina de raciocinar”. No entanto, apesar da admiração que os seus argumentos provocam, não são suficientes para convencer o juiz, que estabelece uma distinção entre inteligência científica e jurídica, salientando a imprescindibilidade da apresentação de provas:

«O caso é este, Sr. Dr. Quaresma: V. Exa. pensa cientificamente e eu penso juridicamente. O seu argumento convence toda a gente, menos um juiz. (...) o mais reles advogado de defesa destrói em juízo todo esse seu esforço (...) com um argumento cientificamente estúpido, mas juridicamente formidável: prove. E “provar” quer dizer “apresentar testemunhas que provem isso”. E obviamente, o dr. Quaresma tem um grande argumento, mas não tem uma pequena testemunha.» (QDNP, 2008:127)

O juiz acentua ainda mais esta impossibilidade ao afirmar: “*O que faz fé em lógica não é exactamente o que faz fé em juízo.*” (idem)

Apesar dos fortes argumentos do juiz, Quaresma não se dá por vencido e, ciente da veracidade das suas reflexões, avança uma solução para provar a culpabilidade do réu: a tortura. Perante esta sugestão, o juiz sobressalta-se, pensando que o investigador estaria a criticar os métodos utilizados pelas forças policiais. Porém, Quaresma desfaz o equívoco ao acrescentar que se trata, não de tortura física, mas mental ou intelectual. Esta premissa será suficiente para desvendar a alma do criminoso? A argumentação do réu iludirá as conclusões do investigador? É o que procuraremos decifrar seguidamente, através da análise psicológica do criminoso.

6. A Psicologia do Criminoso

«Todo o homem é um criminoso que se ignora.»⁴³

Albert Camus

Fernando Pessoa parece, mais uma vez, parodiar ou subverter as convenções do género policial quando coloca o criminoso a fazer auto-análise e a confessar o seu *modus operandi*. O estudo da “alma do criminoso”, omnipresente nas novelas policiárias, está bem visível em *A Carta Mágica*, *O Roubo da Quinta das Vinhas*, mas, sobretudo em *O Caso Vargas*, onde o protagonismo do prevaricador quase supera o do investigador, quando lhe é dada a oportunidade de justificar o seu crime. A confissão das motivações psicológicas do assassino e o seu depoimento final, nesta novela, ocupam sete páginas:

«Por qualquer razão que não tenho ciência nem inteligência para compreender ou explicar, o pensamento e a sensibilidade estão desligados em mim. É talvez por isso que, tendo tido sempre tanta vontade de ser poeta ou artista, nunca pude conseguir sê-lo. A mais violenta emoção não me invade a esfera do pensamento e o pensamento mais intenso não me invade a esfera da emoção. Senti-me sempre dois indivíduos - um a pensar, outro a sentir.» (QDNP, 2008:134)

A clivagem entre o lado racional e emocional do criminoso, que parece ser sintomática de muitos psicopatas, constitui uma das explicações avançadas pelo criminoso para justificar o facto de, embora amigo da vítima, ter conseguido arquitectar um plano para a assassinar. Simularia um falso suicídio e afastaria de si as suspeitas: “O meu plano geral era sugerir sempre o mistério do suicídio.” (QDNP, 2008:134) À capacidade de simulação, devida à dupla personalidade, associa “o sangue frio mental absoluto”, expressão de extrema racionalidade:

«Posso estar a ferver de ódio, a fremir de desejo, a tremer de medo. Não perco o comando de mim nem dos meus gestos; nada se me

⁴³ Apud Florence Montreynaud, *Dicionário de Citações*, Mem Martins, Editorial Inquérito, 1991, p.117.

obnubila quando observo; não erro um passo. É curioso que, por mais bêbedo que esteja, não sou capaz de cambalear nem de tartamudear. E, em plena tontura, se não digo coisas certas, sou incapaz de dizer o que não quero.» (QDNP, 2008:135)

O criminoso expressa ainda a sua “grande frieza de espírito” e a sua “grande calma para pensar”, exemplos notórios de extrema lucidez e de despersonalização: “O meu cérebro estava lúcido como se fosse de outra pessoa.” (idem:139)

Para Luso Soares, eminente advogado criminal, todas as questões relativas à vida do criminoso “constituem inesgotável manancial de estados de alma, tão violentos como poéticos, tão misteriosos como patológicos.” (SOARES, 1976:89). Fernando Pessoa, ao viver uma multiplicidade de estados de alma e de dramas humanos, parecia possuir alguns dos traços psicológicos apontados pelo criminoso: a supremacia da razão sobre o sentimento, a capacidade de despersonalização e a extrema lucidez. Eduardo Freitas da Costa, referindo-se ao seu amigo, salientou também a sua “clássica e especial resistência aos efeitos secundários do «álcool», que lhe permitia ficar imperturbável depois de ingerir quantidades de facto acima do normal.” (COSTA, 1951:94) Esta característica coincide, surpreendentemente, com a do criminoso que, mesmo bêbedo, não perdia o auto-controlo.

É curioso observar que, no seu processo de introspecção, o criminoso se confessa um poeta frustrado devido à sua dupla personalidade; existiam nele dois indivíduos, um a sentir e outro a pensar. Ironicamente, tal traço de carácter, não só não foi impeditivo para o poeta Pessoa, como foi extremamente útil para a criação dos heterónimos. O “álibi literário” talvez tenha constituído o meio mais poderoso para evitar que o poeta manifestasse algumas tendências criminosas, como o próprio confirma, numa carta a Adolfo Casais Monteiro, em 13 de Janeiro de 1935. Confessando a sua “tendência orgânica para a despersonalização e para a simulação”, acrescenta que esses fenómenos, “felizmente” para si e para os outros, se mentalizaram nele, não se manifestando na vida prática e no contacto com os outros; faziam “explosão para o lado de dentro” e vivia-os a sós. (PESSOA, 1987:323-325). Esta teoria é corroborada pelo Dr. Quaresma nas novelas *policiárias* quando este afirma que o que caracteriza o assassino é um excesso de vida interior que não permanece interior, acrescentando, como se de uma confidência se tratasse: «É terrível virarmo-nos do avesso... Todos nós somos assassinos latentes, mas

felizmente, não passamos de latentes...O homem que mata está em todos nós, mas felizmente, amortecido. Somos todos assassinos que dormem ...» (QDNP, 2008:354)

Esta ideia foi reiterada por Fernando Pessoa no *Livro do Desassossego* ao afirmar que “cada um de nós traz consigo um crime feito ou o crime que a alma lhe pede para fazer”. (LD, 2006:268) Uma das formas de evitar a passagem ao acto será o desvio catártico através da escrita que, não tendo resultado com o criminoso, na ficção, parece ter surtido os seus efeitos em Pessoa, na realidade.

A obsessão pelo estudo da alma do criminoso supera, em Fernando Pessoa, a construção da própria intriga; a centralização na análise psicológica das personagens remete para a periferia as principais características das histórias policiais, tais como o crime e a sua investigação. Verifica-se uma transgressão relativamente às novelas policiais clássicas, acentuada pelas questões metodológicas, epistemológicas e psiquiátricas, sempre latentes.

O carácter autobiográfico da obra pessoana reflecte-se também nas novelas policiais através dos seus contornos ensaísticos, delineadores de algumas obsessões existenciais de Pessoa como a questão da identidade, a degenerescência, a loucura e a perversidade. Teresa Rita Lopes acentua este facto, ao afirmar:

«As suas «novelas policiárias» ficavam todas por terminar porque não era o enredo que lhe interessava mas a aprofundada análise que fazia do criminoso como de um louco. Passou-se com estes contos policiais o mesmo que com muitos outros, sendo «Marcos Alves» um exemplo frisante; são em geral ficções monocêntricas, espelhos a que Pessoa se assoma para se ver, analisar, auto-diagnosticar.» (LOPES, 1990:I,149)

Marco Alves, advogado na novela *Cúmplices ou Tribunal*, também foi protagonista de um conto homónimo, anterior à criação dos heterónimos. As manifestações mórbidas do seu carácter, sujeitas a autodiagnóstico, acabaram por levá-lo ao suicídio. Para Teresa Rita Lopes “as afinidades de Marcos Alves com Pessoa são flagrantes”, tanto ao nível do carácter (“estranho e infantil”) como da sexualidade (“nula”) e da “paranóia da perseguição”. (LOPES, 1990:I, 39) Na novela *policíaria* em que participa, Marcos Alves comete homicídio e o seu acto é descoberto pelo Dr. Quaresma que mantém uma estranha cumplicidade com o prevaricador, facto que podemos descortinar no seguinte diálogo: «- Bravo! V. a Ex.^a pensou em tudo. / - Em

tudo menos na possível existência de um Dr. Abílio Quaresma. /- Ah, isso não importa. A existência desse senhor não lhe faz mal.» (QDNP, 2008:406)

Quaresma assumia assim, inequivocamente, que o que lhe interessava era decifrar a complexa mecânica patológica da mente humana, através da análise das reacções do criminoso. Não lhe competia julgar, mas apenas compreender os factos.

Outra problemática digna de registo na análise do criminoso é a questão da mediunidade. Segundo Pessoa⁴⁴, esta resulta de um desequilíbrio mental, análogo ao produzido pelo alcoolismo, sendo muitas vezes o estado podrómico da loucura declarada.” Além disso “a mediunidade é um estado mórbido participante daqueles que produzem de um lado a loucura, do outro o crime”. O criminoso da novela *O Caso Vargas*, ao fazer a confissão do crime, associou a sua planificação a um episódio de mediunidade que tinha vivido no passado:

«Ocorreu-me um episódio já longínquo de quando, várias vezes, tive aquela forma de mediunidade chamada escrevente -a escrita automática. Todo o meu espírito ia agora, como então no braço direito, um pouco insensível, um pouco ainda meu, mas aéreo, rápido, personalizado. (...) Quando, como quem se levanta, emergi destas meditações, verifiquei que alguém, por mim -eu mesmo talvez -tinha já elaborado, enquanto eu tardava, o plano completo do crime.» (QDNP, 2008:139)

Nos *Textos de Auto-Análise*, Pessoa afirma serem o crime, a loucura e o suicídio “*aboutissements* inevitáveis da auto-intoxicação mediúnica”. Quando se não chegue a tanto, “chega-se à loucura moral, à perversão sexual, e à incapacidade para a vida social”. A desagregação dos instintos sociais, sem uma correspondente compensação social, como no génio e no talento, onde a amoralidade é frequente, levará ao acto criminoso. Pessoa confessou, numa carta à Tia Anica (que o iniciou em sessões espíritas), datada de 24 de Junho de 1916, ter passado por uma experiência de mediunidade. (cf. Anexo V.)

30 In <http://arquivopessoa.net/textos/4023>, acessido em 29 de Setembro de 2009.

«O facto é o seguinte. Aí por fins de Março (se não me engano) comecei a ser médium. Imagine! Eu, que (como deve recordar-se) era um elemento atrasador nas sessões semi-espíritas que fazíamos, comecei, de repente, com a escrita automática. Estava uma vez em casa, de noite, tendo vindo da Brasileira, quando senti a vontade de, literalmente, pegar numa caneta e pô-la sobre o papel. É claro que depois é que dei por o facto de que tinha sido esse impulso. No momento, não reparei no facto, tomei-o como o *facto, natural* em quem está distraído, de pegar numa pena para fazer rabiscos. Nessa primeira sessão comecei por a assinatura (bem conhecida de mim) «Manuel Gualdino da Cunha». Eu nem de longe estava pensando no tio Cunha. Depois escrevi mais umas cousas, sem relevo, nem interesse nem importância.»

As afirmações de Pessoa, coincidindo com as do criminoso, acentuam, de forma mais marcada, a projecção biográfica do autor na sua personagem, criando-se entre eles uma estranha cumplicidade. A análise das declarações do criminoso, efectuada pelo médico-detective Quaresma revela a supremacia do aspecto clínico sobre o penal. Já Ramalho Ortigão defendia em 1874, em *As Farpas*⁴⁵, que certos crimes, devido a constituírem manifestações patológicas, deveriam ser encarados de um ponto de vista clínico e não apenas penal. O criminoso do *Caso Vargas*, guiado por uma espécie de consciência inconsciente, por um acto automático, acabou por cometer um acto de loucura. Deveria então, antes da sua condenação, ser sujeito a tratamento psiquiátrico.

Pessoa acabou talvez por ser um precursor da psicologia criminal, que consiste no estudo dos comportamentos, pensamentos, intenções e reacções dos criminosos. Esta área relaciona-se com a antropologia criminal, que tenta saber em profundidade o que faz alguém cometer crimes e os seus mecanismos, mas também as reacções após o crime, ou em tribunal. O filósofo francês Michel Foucault também se debruçou sobre esta questão ao criticar a forma como a Psicologia e a Psicanálise tratavam o criminoso, transformando-o em profissional do crime nas prisões, utilizado por vezes como informador pela própria instituição policial. Foucault mostrou também que, se o antigo sistema penal punia o crime em si, o acto em si, o novo regime disciplinar punia a pessoa, e não o crime. Nesta lógica não se perguntava: “O que fizeste?” (tal como na

³⁵In *As Farpas XIV*, Lisboa, Clássica Editora, 1992, apud Maria de Lurdes Sampaio, *Aventuras Literárias de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão*, Coimbra, Angelus Novus Editora, 2005,p.123.

escola clássica da criminologia, ou seja, com Cesare Beccaria e Jeremy Bentham), mas “quem és tu?” (como na escola italiana, com Cesare Lombroso). Neste âmbito, o papel da antropologia, psiquiatria, etc., tornou-se evidente como uma ferramenta usada para criar o conceito de “pessoas perigosas”.⁴⁶

Como nos foi dado constatar pela investigação de Jerónimo Pizarro (2007), Pessoa demonstrou grande interesse pela psicopatologia e pelas ciências médicas e psiquiátricas em geral, existindo na sua biblioteca pessoal várias obras de autores como Charles Mercier (*Crime and insanity* -1911), Max Nordau (*Paradoxes psychologiques* - 1911), Walter Rivers (*Walt Whitman's Anomaly* -1913) e Sigmund Freud (*Un souvenir d'enfance de Leonard de Vinci* -1927). Entre os anos vinte e trinta, parece ter existido, em Pessoa, um maior interesse por obras deste género, aquando da escrita de *O Caso Vargas*. Esta novela, como já referimos, constituirá a alavanca para as considerações sobre os tipos de raciocínio, os tipos de criminoso, os tipos de crime e os tipos de loucura. A questão da loucura esteve sempre latente, ou patente, na obra pessoana e as novelas *policíarias* também não constituem excepção. Neste caso, há uma referência explícita à loucura, mas no feminino, na novela *Carta Mágica*.

“Cherchez la femme” é uma expressão francesa que surgiu em 1854, no livro de Alexandre Dumas pai, *Les Mohicans de Paris*: «*Il y a une femme dans toutes les affaires; aussitôt qu'on me fait un rapport, je dis: 'Cherchez la femme'!*» Esta resume um lugar-comum das histórias de detective, que transfere para a mulher a responsabilidade dos problemas. No entanto, como estipulava a terceira regra de escrita dos romances policiais de S. S. Van Dine⁴⁷, “*there must be no love interest. The business in hand is to bring a criminal to the bar of justice, not to bring a lovelorn couple to the hymeneal altar*”; a mulher teria sobretudo, ou apenas, o papel de vítima ou de criminosa.

Nas novelas *policíarias* de Pessoa, qual será o protagonismo da mulher? A presença feminina predominará ou será remetida para segundo plano? Das novelas que constituem o *corpus* do nosso trabalho, apenas em duas delas a mulher assume lugar de destaque: o papel de vítima em *A Morte de D. João*, e de criminosa em *A Carta Mágica*. A criminalidade, nesta última, surge associada à loucura, acabando, segundo o detective, por ser causa de outros crimes. Tal facto estava patente naquela mulher que tinha a

⁴⁶ In http://en.wikipedia.org/wiki/Criminal_psychology, acedido em 19 de Maio de 2009.

⁴⁷ In <http://gaslight.mtroyal.ca/vandine.htm>, acedido em 19 de Maio de 2009.

“mentalidade” que acabaria “na paranóia de perseguido-perseguidor”, acentuando “a sua dureza e frieza naturais a amoralidade desse tipo de loucura e levando-a ao assassínio”. (QDNP, 2008:251)

O Dr. Quaresma diagnostica, na mulher, uma doença mental, que constituirá a causa e o efeito de novos crimes; estes serão sintomas da sua demência progressiva. Numa longa explanação sobre os tipos de loucura, o médico substitui-se ao *decifrador*, projectando a sua visão clínica sobre a investigação criminal. A análise à mente da mulher criminosa afasta a ideia da punição para evidenciar as características da doença mental, motivadora de crimes. É interessante verificar que uma das maiores obsessões de Pessoa, revelada em ensaios, poesia e teatro, também está patente nas suas novelas policiais, mas representada no feminino. Seria esta uma projecção da imagem da sua avó paterna? Ou o desejo inconsciente de atribuir, à mulher, esta degenerescência mental? Na sua carta a Adolfo Casais Monteiro, de 13 de Janeiro de 1935, já Pessoa projectava, na mulher, a tendência para a exteriorização de fenómenos históricos de grande intensidade: “na mulher os fenómenos históricos rompem em ataques e coisas parecidas”.

A temática da loucura é recorrente em toda a obra de Pessoa e nos escritores do Modernismo como Almada Negreiros e Mário de Sá-Carneiro, que escreveram, respectivamente, o poema *Reconhecimento à Loucura* e o conto *Loucura*.

A loucura pode ser associada a uma força positiva que leva à construção de uma identidade própria pelo sujeito e à sua liberdade criativa, afastando-o dos estereótipos e das convenções sociais. Na *Mensagem*, Pessoa associa a loucura à grandeza, caracterizando D. Sebastião como um louco que apenas desejava superar-se a si próprio, elevando a Pátria, através de um acto heróico, à supremacia sobre os outros povos. Para Pessoa, todos os actos heróicos são actos de loucura, consciente ou inconsciente. Seria, neste caso, uma loucura de carácter positivo.

Nas novelas policiais, o crime também é considerado um acto de loucura, mas de pólo negativo; a loucura é encarada aqui do ponto de vista clínico, como uma doença que impele para a prática de actos nefastos e que, se não for devidamente diagnosticada, poderá levar a situações extremas. Segundo Júlio de Matos, na sua obra *A Loucura*, que, como já referimos, foi lida por Pessoa, esta patologia está estreitamente ligada ao crime, assim como o crime à loucura: «O crime e a loucura ligam-se e misturam-se tão intimamente nos doentes do nosso segundo grupo ou classe, que a designação de “alienados criminosos” equivale perfeitamente à de “criminosos alienados”.» (apud Pizarro, 2007:242)

Na novela *A Carta Mágica*, o detective Quaresma estabeleceu uma escala de psicopatologia mental, subdividindo-a em três categorias: *estado mental normal*, *estado mental anormal mas não louco* e *estado mental de loucura*. Afirmou não existir uma divisória exacta entre estas mentalidades, duas a duas, ou seja, entre a normal e a anormal e entre a anormalidade e a loucura. No estado mental normal haveria um equilíbrio dos elementos mentais; no anormal não-louco, uma ou outra qualidade mental que, pela sua saliência ou deficiência, estorva a acção de uma ou mais qualidades mentais; no louco o processo é o mesmo mas levado ao extremo: o excesso ou falta de um elemento mental estorva a acção, não de uma ou outra qualidade mental, mas do espírito no seu conjunto. O estado de loucura poderá levar à manifestação de três sintomas: depressão mental (idiotia e demência), confusão mental (delírio) e viciação central das operações do espírito (loucura lúcida ou paranóia). (QDNP, 2008:244)

A personagem feminina da novela *A Carta Mágica*, a mulher do engenheiro Francisco de Almeida e Sá, denunciava algum tipo de loucura. Contra todas as expectativas, foi responsável pelo desaparecimento de uma carta de um quarto “hermeticamente fechado” e, através de um estratagema muito bem arquitetado, conseguiu afastar de si todas as suspeitas até à intervenção do Dr. Quaresma, que classificou a sua atitude como uma forma de “anormalidade mental” (idem). Esta conclusão serviu de ponto de partida para a explanação teórica sobre a existência dos já referidos tipos mentais, “se bem que se confundam nas fronteiras, como tudo” (idem:245). No entanto, e isso era algo excepcional, aquela mulher não se enquadrava em nenhum dos três tipos de mentalidade humana, situando-se, segundo Quaresma, no “ponto intermédio entre a anormalidade e a loucura”. Como o espaço entre os dois tipos não é estático, mas dinâmico, não existindo classe mental intermédia, aquela mulher estava a passar da anormalidade para a loucura, o que significava ser aquele o seu último acto racional. Para além deste diagnóstico, o Dr. Quaresma também vaticina a perpetração de novos crimes por parte desta mulher, visto a sua mentalidade paranóica se ter tornado mais forte devido à exagerada autofilia, intensificada pelo sucesso do roubo da carta. A vítima da sua paranóia, segundo Quaresma, seria o marido, a pessoa mais próxima de quem ela começaria a duvidar: “é quase fatal a conclusão de que ela chegará ao assassínio, é de concluir que matará o marido”. (idem:252) O decifrador, assim como o Chefe Guedes, revelam a sua impotência perante os factos: - “Não se pode agora ir avisar o homem... (...) - “Estamos atados ao Destino. Não há nada a fazer”. (idem)

Denota-se uma certa incongruência no facto de Abílio Quaresma ter capacidade de diagnóstico e não de prevenção; “sabia” que iria acontecer uma tragédia mas não tinha meios de a evitar. O seu livre arbítrio acaba por dar lugar ao determinismo, ao poder inexorável do destino que se sobrepõe à vontade dos homens, mesmo à dos génios da dedução.

Sendo a loucura “a perda de adaptação mental ao que chamamos realidade, pela incapacidade de distinguir entre os fenómenos subjectivos e objectivos”, e “sonhar acordados sem dar por isso” (QDNP, 2008:246) todos nós passamos por alguns momentos de loucura. Segundo testemunhou Manuela Nogueira⁴⁸, sobrinha do poeta, este também sofria deste sintoma, sonhava muitas vezes acordado, sendo “frequente perder a noção do tempo”. No entanto, Júlio de Matos, questionado pelo jornal *A Lucta*, em 11 de Abril de 1915, sobre a saúde mental dos poetas de Orpheu (Pessoa, Sá-Carneiro, Almada Negreiros, etc.) disse que eram apenas “simuladores” e “extravagantes” e que, não sendo “absolutamente equilibrados, também “não era justo chamar-lhes doidos”. (apud Pizarro, 2007:209)

Na novela *A Morte de D. João*, a mulher também ocupa algum protagonismo, mas agora no papel de vítima de suicídio, devido a um desgosto amoroso. Este suicídio foi seguido do homicídio do D. João (D. Juan), responsável pela morte da rapariga. O seu irmão, que era polícia, decidiu vingar-se e assassinou – o por estrangulamento.

Apesar de ter descoberto a solução do caso, o Dr. Quaresma não comunica à instituição policial as suas conclusões, procurando apenas ouvir a narrativa do crime, contada pelo próprio responsável. Ao acentuar que “não queria comunicar a solução a ninguém” (QDNP, 2008:208) revela-lhe a sua cumplicidade, que se torna ainda mais notória na altura da despedida quando “o assassino e o charadista concordaram lentamente no passo.” (idem: 213)

Fica assim expressa, de forma inequívoca, a apologia da capacidade de raciocinar, em detrimento do carácter moral ou sancionatório do crime; o que interessava a Quaresma era a compreensão da “alma” do criminoso e não a sua punição.

Ironicamente, Pessoa demonstra, através da convivência entre o detective e o criminoso, a existência de duas inteligências superiores e o seu carácter ambivalente, podendo ser utilizadas de forma positiva ou negativa. Esta ambivalência sugere a teoria,

⁴⁸ apud Maria da Conceição Azevedo, *Fernando Pessoa, Educador*, Edições da APPACDM Distrital de Braga, 1996,p.74.

defendida por Ortega y Gasset de que a existência do Homem depende da sua circunstância.

7. O Lugar do Crime

«O que é notável é que o espaço jamais é reduzido a um enquadramento neutro ou ao pano de fundo da acção das histórias; em vez disso, os espaços da ficção policial têm sempre uma relação inteira com os textos da ficção policial.»⁴⁹

David Schmid

Conforme a citação em epígrafe, a relação que se estabelece entre o espaço e a ficção policial não é passiva. Foi sobretudo no contexto das grandes cidades como Paris, Londres ou Nova Iorque que escritores de literatura policial como Edgar Allan Poe, Sherlock Holmes, Chesterton ou Raymond Chandler, entre outros, situaram a acção das suas histórias. A labiríntica toponímia urbana facilita a camuflagem e o anonimato, ingredientes-chave para a perpetração de crimes. Os itinerários urbanos, com toda a sua complexidade, não constituem apenas o *background* da acção policial mas estão, por vezes, na sua génese, como causa ou consequência. Funcionam como geradores e condicionadores da acção. Os quartos fechados, as janelas estreitas, as caves, as escadas escuras, os becos, todos estes locais surgem invariavelmente, nas narrativas policiais, como topos privilegiados que dificultam o processo de investigação do detective e que, ao mesmo tempo, imprimem mais *suspense* à acção.

Fernando Pessoa, na sua incursão pelas novelas policiais, não constituiu excepção relativamente aos escritores supracitados. Também o poeta português, que se desdobrou em ficcionista criminal, utilizou Lisboa, a sua cidade natal, para cenário de quase todas as suas novelas. A sua relação umbilical com a cidade projectou-se em toda a sua obra, ortónima e heterónima, e Pessoa também não abdicou do Tejo e das ruas da

⁴⁹ apud Fernanda Mota Alves ,« O lugar do crime- contexto urbano e efabulação nas histórias policiais de Jakob Arjouni» in *Metrópoles na Pós-Modernidade*, org. Fernanda Gil Costa e Helena Gonçalves da Silva, edição Colibri, CEAE (Centro de Estudos Alemães e Europeus), Lisboa, Julho de 2004, p.154.

Baixa nas histórias policiais. O roteiro, criado pelo poeta nas novelas, abrangia sobretudo a Rua dos Fanqueiros, onde habitava Quaresma, o Governo Civil, onde o chefe Manuel Guedes tinha o seu gabinete e os limites entre Benfica, a Estrela e o Terreiro do Paço.

Para Pessoa, o ritmo citadino transformava-se no seu próprio respirar quando percorria o Chiado e a Rua do Ouro, quando olhava o Tejo das janelas dos seus múltiplos escritórios, quando deambulava “à *Cesário Verde*”, *flâneur* e *voyeur* baudelairiano. O poeta chegou a afirmar que a sua consciência da cidade se confundia com a sua consciência de si mesmo. (LD, 2006:322) Metaforicamente, podemos considerar a cidade o útero do qual Fernando Pessoa nunca conseguiu realmente sair.

Se pensarmos na existência atribulada de Pessoa no que se refere a uma contínua mudança de residência, podemos dizer que o poeta foi inquilino de grande parte das ruas da capital. Vejamos o seu itinerário pessoal por Lisboa, tanto em casas de habitação como nas firmas onde foi correspondente comercial e nos cafés/ restaurantes que frequentou:

- Locais de residência:

- 1888, 13 de Junho - *Largo de S. Carlos, nº 4, 4º Esq.* (nascimento);
- 1893, Julho - *Rua de S. Marçal, nº 104, 3º*, (morte do pai);
- 1896- *Av. D. Carlos I, nº 109, 3º Esq.* ;
- 1905-*Rua de S. Bento, nº19 - 2º Esq.*, (casa da Tia Anica);
- 1907-1908-*Rua da Bela Vista à Lapa, nº 17 -1º*, (avó e tias-avós);
- 1908- *Calçada da Estrela, nº 100*, (casa de férias da família);
- 1908-1912-*Largo do Carmo, nº 18, 1º Esq.* (quarto alugado);
- 1912-1914-*Rua Passos Manuel, 24, 3º Esq.*, (casa da Tia Anica);
- 1914- *Rua Pascoal de Melo, nº 119, 3º Dto*;
- 1915-1916- *Rua D. Estefânia, nº 127, r/c Dto*, (quarto alugado);
- 1916- *Rua Antero de Quental*;
- 1916- *Rua Almirante Barroso, nº 12*, (quarto alugado);
- 1917-*Rua Cidade da Horta, nº48*, (quarto alugado);
- 1917 - 1918 - *Rua do Ouro, nº 87-2º*
- 1918-*Rua Bernardim Ribeiro, 1º*, (quarto alugado);
- 1918-*Rua de Santo António dos Capuchos, ao Campo de Santana*;
- 1919- *Benfica: Alto da Bela -Vista*;
- 1920- *Benfica: Avenida Gomes Pereira*;
- 1920-1935- *Rua Coelho da Rocha, nº 16, 1º Dto. Campo de Ourique*.

- Firmas comerciais:
- 1908- Baixa – escritórios comerciais;
- 1913- 1915- Rua da Prata, nº 267-1º Dto - *Lavado, Pinto & C.ª Lda*;
- 1916-Rua de S. Julião - *firma Xavier, Pinto & Cª*;
- 1919-Rua da Assunção, nº 42-2º- *Félix, Valladas & Freitas, Lda*.
- 1921-1923-Rua da Assunção, nº 58,2º- sede da *Editora Olisipo* ;
- Rua dos Fanqueiros, nº44-1º - *Palhares, Almeida & Silva*;
- Cais do Sodré - Rua de S. Paulo, nº117- *Toscano & Cruz, Lda*;
- 1934-1935- Rua Augusta, nº228,1º - *Casa Serras*.

- Cafés e Restaurantes frequentados:
- Café *A Brasileira do Rossio*;
- Restaurante *Irmãos Unidos*;
- 1913-Café *A Brasileira do Chiado* - Rua Garrett, 120 a 122;
- 1913-Restaurante *Pessoa* – Rua dos Douradores;
- 1915-Café *Martinho* - Largo D. João da Câmara;
- Café *Martinho da Arcada* – (Café da Arcada), Praça do Comércio;
- Café *Abel Pereira da Fonseca* - Rua dos Fanqueiros.⁵⁰

Como se pode comprovar, Pessoa percorreu a maior parte das artérias lisboetas, entre os locais de residência, as várias firmas comerciais e os cafés e restaurantes que frequentou, sozinho ou com os seus amigos. Pela voz do seu semi-heterónimo Bernardo Soares, Pessoa pôde exclamar, com toda a propriedade: “Oh, Lisboa, meu lar!” (LD, 2006:96) O “lar” de Pessoa também acolheu as personagens das suas novelas policiais; foi em Lisboa que os crimes tiveram lugar, e era em Lisboa que Abílio Quaresma, *o decifrador*, vivia:

«Aquele quarto no 3º andar da Rua dos Fanqueiros, a que ele era tão fiel como à sua renúncia à vida, conheceu orgias de compreensão e

⁵⁰ In *Os Lugares de Pessoa*, Catálogo da Exposição na Casa Pessoa, Editora Leya, Abril de 2008, s/paginação e in Marina Tavares Dias, *A Lisboa de Fernando Pessoa*, Lisboa, Íbis Editores, 1991, pp.11-98.

raciocinar”. O espaço condiciona, de forma determinante, a reflexão das personagens. Se considerarmos a casa como metonímia do corpo, verificamos que as janelas, conotadas como olhos, são o lugar mais referenciado por Pessoa, na poesia e na ficção. As janelas, espaço de intersecção entre o interior e o exterior, local de *voyeurismo*, do ver sem ser visto, do escutar sem ser ouvido, permitem uma espécie de supremacia, de domínio sobre a realidade. Quanto mais altas se encontram, maior ângulo de visão e, conseqüentemente, de investigação e reflexão, possibilitam.

É interessante verificar que Fernando Pessoa nasceu num quarto andar, habitou e trabalhou quase sempre em prédios acima do primeiro andar e, num processo de duplicidade, transferiu algumas das suas personagens, nomeadamente, Bernardo Soares e Abílio Quaresma para prédios altos da Baixa lisboeta, com janelas viradas para o Tejo. O ajudante de guarda-livros vivia num “quarto andar alto da rua dos Douradores”, a “interpelar a vida” (LD, 2006:449) e o decifrador habitava um terceiro andar da Rua dos Fanqueiros e, posteriormente, um quarto andar da Rua da Madalena.

Nas *Novelas Policiárias*, para além da referência às casas do Dr. Quaresma, a Baixa lisboeta é o cenário privilegiado da maior parte das novelas *policíarias*, como se pode constatar pelas referências toponímicas abaixo indicadas:

- *Baixa e Chiado*, (pp.51,287); *Rua dos Fanqueiros*, (pp.213,270,271,283,287); *Rua do Ouro*, (pp.56,283,294,347,417); *Rua Nova do Almada*, (pp.213,287); *Rua dos Capelistas* (p. 56); *Rua de S. Nicolau* (pp.213); *Rua do Arsenal* (p. 65); *Rua da Prata* (p.380); *Rua da Conceição* (p.287); *Rua da Palma* (p.317); *Rua Ivens* (p.383); *Picoas* (p.210) *Terreiro do Paço* (p.272); *Tejo* (p.273). É nestes espaços que se situam grande parte dos acontecimentos, nomeadamente furtos em ourivesarias e em quartos fechados.

Locais de tertúlia também são mencionados, como o Café Montanha (p.137), a Casa Havaneza (p.284), o Café Martinho (p.284), o Grémio Literário (p.285), o Gymnasio Clube (p.203), o Largo de Camões (p.51) e o Largo da Estrela (p.55).



Fig. 6- Café Montanha (toldo do lado esquerdo)

Os cafés constituíram sempre, para Pessoa, a sua segunda casa ou a sua “sala de visitas”, nas palavras de Costa Brochado; foi à mesa do café Martinho, do café Montanha e na Brasileira do Chiado que Pessoa escreveu muitos dos seus poemas e se reuniu com amigos modernistas da revista Orpheu. Foi também aí que engendrou a história do suposto suicídio de Aleister Crowley com o jornalista Augusto Ferreira Gomes e escreveu cartas aos seus “confidentes literários”, Armando Cortes -Rodrigues e Mário de Sá-Carneiro.

Na novela *O desaparecimento do Dr. Reis Gomes*, o toque de verosimilhança é dado pela Casa Havanesa, pelo café Martinho e pelo Grémio Literário, locais de encontro onde as personagens se reuniam para conversar sobre filatelia ou jogar xadrez. N’*O Caso Vargas*, é estabelecido o itinerário da personagem Carlos Vargas, que morava em Campo de Ourique e se dirigia à Baixa regularmente, fazendo sempre o mesmo percurso: (...) quando vinha da Baixa, vinha sempre no Elevador na Estrela: subia ao Chiado e metia-se no Elevador no Camões. Portanto, (...) se ele vem de Campo de Ourique é que tenciona vir de Benfica a pé (...).» (QDNP, 2008:51)

Se pensarmos que Fernando Pessoa também residiu em Campo de Ourique nos últimos quinze anos da sua vida, podemos inferir que este seria o seu percurso habitual para o trabalho, num escritório da Baixa, na Rua Augusta. Havendo a referência, no prefácio, ao ano de 1930, constatamos que, nesse ano, Pessoa já habitava a casa da Rua Coelho da Rocha, em Campo de Ourique, tendo anteriormente vivido em Benfica.

O lado nocturno da cidade é apresentado na maioria das novelas: é de noite que se perpetuam os crimes e que se descobrem os criminosos. Associada ao mistério, ao oculto e à transgressão, a noite também possibilita a cumplicidade entre o investigador e o culpado na novela *A Morte de D. João*, quando o Dr. Quaresma deseja apenas conhecer as motivações do criminoso, não desejando incriminá-lo. Assim, após a confissão do crime, “ o assassino e o charadista concordaram lentamente no passo.” (idem:213) Pessoa, através do semi-heterónimo Bernardo Soares, parece associar a noite à expressão do verdadeiro Eu quando afirma “Eu de dia sou nulo, e de noite sou eu.” (LD, 2006:42) Talvez o processo de introspecção, levado a cabo pelo criminoso, tenha sido facilitado pela escuridão e pelo sossego, possibilitando a manifestação da sua verdadeira personalidade.

Para além de ilustrarem o *modus vivendi* das personagens e os locais do crime, os espaços presentificados nas novelas realçam sobretudo a relação íntima com uma cidade

que não foi simples figurante, mas protagonista, na vida de Pessoa. Este chegou a escrever um roteiro turístico sobre Lisboa, em inglês⁵¹, facto que comprova os seus conhecimentos profundos sobre a cidade e o desejo de a dar a conhecer.

A omnipresença de Lisboa, na obra poética e ficcional de Pessoa, revela a sua paixão inequívoca por esta urbe, cais de partida e de chegada, fonte de sedução e de desilusão. A ambivalência do espaço projecta-se no espírito do poeta, constantemente dividido (ou repartido) entre a luz e a sombra, entre a euforia e a disforia, entre o ser e o não-ser, numa dialéctica paradoxal que procura atingir a unidade.

A cidade, espaço feminino, do qual o poeta emergiu e do qual não se conseguiu libertar, foi como um corpo de mulher percorrido e descrito, interiorizado nos seus contornos e assimilado na sua luz, num processo de osmose permanente. O seu coração batia ao ritmo da cidade, havendo uma identificação completa entre o poeta e o espaço: «*Não há diferença entre mim e as ruas para o lado da Alfândega, salvo elas serem ruas e eu ser alma, o que pode ser que nada valha, ante o que é a essência das coisas.*» (LD, 2006:42) As palavras de José Gil fazem todo o sentido quando refere que em Pessoa/Soares “o interior da alma comunica com o interior das coisas, com o interior do exterior.” (GIL, 2010:42)

Se quisermos traçar o roteiro da alma pessoana, teremos de percorrer necessariamente o itinerário lisboeta e procurar, como num jogo irónico, “ver mais do que o visível, ouvir mais do que o audível, e permitir-se compreender o sensível.”⁵²

40 Fernando Pessoa, *Lisbon, what the tourist should see*, Lisboa, Livros Horizonte, 2007. Este guia foi escrito em inglês e traduzido por Maria Amélia Santos Gomes, com prefácio de Richard Zimler. A quarta edição tem o prefácio de Teresa Rita Lopes.

41 In Maria Luísa Cardinale Batista, *A subjectividade nos estudos da recepção*, IV Encontro Ibero-Americano de Ciências da Comunicação, Estudos de Recepção, Santos, Setembro de 1997.

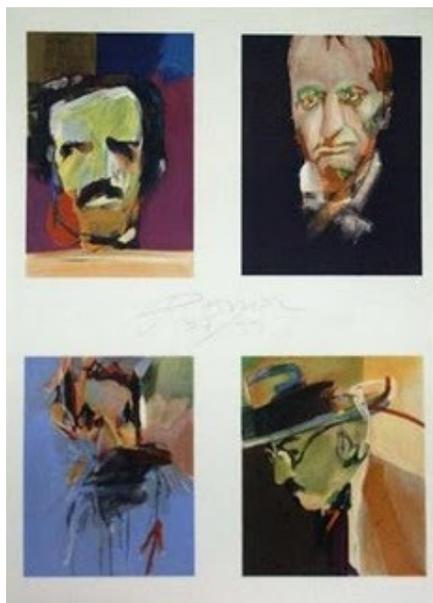


Fig. 7- J. Pomar, *Poe, Baudelaire, Mallarmé, Pessoa*
(1982)

*«As obras literárias nunca são simples memórias –
reescrevem as suas lembranças, influenciam os seus
precursores.»⁵³*

Jorge Luís Borges

⁵³ Apud Laurent Jenny et al., *Intertextualidades*, Poétique n°27, Coimbra, Almedina, 1979, p.10.

Propomos um enigma: que relação poderemos estabelecer entre Poe (1809), Baudelaire (1821), Mallarmé (1842) e Pessoa (1888)? Para além de terem nascido no século XIX, de terem enveredado pela poesia, pela prosa e pela teorização literária, o que poderá ainda aproximá-los? Se nos situarmos ao nível das influências, Edgar Allan Poe, como precursor, terá influído nas obras dos outros três autores, que, para além de lerem os seus textos, também os reescreveram através da tradução, nomeadamente a do poema *O Corvo*. Através de um processo de apropriação da obra de Poe, os três autores europeus absorveram as influências do escritor americano e criaram novos universos de significações. Baudelaire, poeta e crítico, a partir das suas traduções de Poe, enveredou pela “pesquisa do novo”, criando conceitos que abriram as portas à modernidade (*modernité*) como *l'étonnant*, (1848) *l'insolite* (1855), *l'étrange* (1857), *le surnaturalisme* (1846) e *le choc*. Baseado sobretudo nos contos de Poe, o poeta francês define a modernidade como “uma experiência estética, indissociável da actualidade da vida das grandes cidades, personificada no «artista» como «homem do mundo» e «homem das multidões», figura próxima do *dandy* e do *flâneur*, mas que não se confunde totalmente com eles.” (apud BAUDELAIRE, prefácio, 2006:17) Esse novo homem deveria “cultivar a curiosidade e a ingenuidade da criança, despojando-se das convenções sociais e artísticas, deveria ainda reeducar o olhar, quer do lado da criação, quer do lado da recepção”. (idem:18) O homem moderno não seria aquele que partia à descoberta de si próprio mas o que tinha a capacidade de se inventar a si mesmo, através da disponibilidade para ser «ele mesmo e um outro», o seu duplo.

Mallarmé, que também leu Baudelaire, não ficou imune às suas influências e procurou valorizar a poesia e o seu criador, numa época de massificação e mediocridade. Procurou também o diálogo entre as artes, associando a música à poesia, por influência de Richard Wagner. Foi apelidado de *poeta maldito* por Verlaine, talvez devido à sua originalidade e subversão relativamente à poesia tradicional.

Pessoa, leitor de Poe, de Baudelaire e de Mallarmé, foi influenciado pelos seus matizes estilísticos e semânticos e pela sua modernidade literária.

A questão da influência foi apontada por Borges como um processo de duplo sentido: segundo este autor, tanto Pessoa, como Baudelaire e Mallarmé, seguidores de Poe, poderiam ter influenciado a obra do precursor, através da sua releitura e

reinterpretação. Registrar-se-ia então uma influência intertextual, anterior e posterior, na relação entre “les quatre corbeaux”.⁵⁴

A Intertextualidade, termo criado por Julia Kristeva em 1966, designa “a transposição de um (ou vários) sistema (s) de signos noutra (s)”, exigindo essa passagem “uma nova articulação do tético – da posicionalidade enunciativa e denotativa”. (KRISTEVA, 1974:60). Para esta autora, um texto “constrói-se como um mosaico de citações e é absorção e transformação de um outro texto”. (idem) Mas, acrescentamos nós, nesse processo de alteração, será indispensável a existência da capacidade crítica que, apesar de se basear nas influências, ao assimilá-las terá de as ultrapassar, criando nesse processo um texto autónomo e pessoal. Apesar de “não pertencermos ao século de inventar as palavras”, parafraseando Almada, existe sempre algo de inovador em qualquer recriação. A prova do que afirmamos encontra-se na obra de Fernando Pessoa que, apesar de permeável a inúmeras influências, conseguiu manter um estilo *autopsicográfico*, original, marcado pela impessoalidade, pelo fingimento e pelo carácter enigmático.

Se aplicarmos a teoria de Bloom sobre a *angústia da influência* a Fernando Pessoa, podemos inferir que o poeta sofreu uma espécie de complexo de Édipo do criador, que o levou a modificar os modelos que o seduziam através da apropriação e da destruição. Exemplos notórios terão sido o da correcção de textos de vários autores, nomeadamente de Edgar Allan Poe, no conto *The Purloined letter*, e também de Aleister Crowley, a quem corrigiu a carta astrológica. Aplicando as palavras de Laurent Jenny, (JENNY, 1979:45) a Fernando Pessoa, para ele a intertextualidade funcionava como “desvio cultural e como reactivação do sentido, sendo máquina perturbadora, encarregada de subversão. Era uma forma de “apropriação e reescrita” que recriava o sentido do texto original e possibilitava novas releituras e “bifurcações semânticas”.

Apesar das suas tendências modernistas, que defendiam a originalidade, Pessoa parece privilegiar o intertexto e a tradição, conceitos que devem inscrever-se na memória literária: «*Deve haver, no mais pequeno poema de um poeta, qualquer coisa por onde se note que existiu Homero. A novidade em si mesma nada significa se não houver nela uma relação com o que a precedeu.*» (Pessoa/Reis, s/d)⁵⁵

⁵⁴ Designação de Claude Cluny atribuída aos quatro autores na sua obra *Le livre des quatre corbeaux*, 1989.

⁵⁵ Apud Carlos Reis, *O conhecimento da literatura – Introdução aos Estudos literários*, 2ª ed., Coimbra, Almedina, 1997, p.507.

Podemos constatar semelhanças entre as opiniões de Pessoa e de Borges, no que concerne à importância da intertextualidade e da reescrita na produção literária. Ambos privilegiaram a leitura (ou releitura) como fonte inspiradora de escrita (ou reescrita).

Pessoa foi leitor de clássicos e de modernos, de filósofos e de cientistas, de teólogos e astrólogos, de historiadores e ensaístas, de dramaturgos, poetas, arquitectos, escultores, pintores, enfim, parece que havia nele o desejo de “ler tudo, de todas as maneiras”. No entanto, a leitura, para o poeta, não era um processo passivo, era um diálogo contínuo com o texto, que implicava não apenas a releitura mas também a reescrita. Como o próprio nos confirma num fragmento do *Livro do Desassossego*:

“Nunca pude ler um livro com entrega a elle; sempre, a cada passo, o commentário da intelligência ou da imaginação, me estorvou a sequênciã da própria narrativa. No fim de minutos, quem escrevia era eu, e o que estava escrito não estava em parte alguma.”
(LD, 2006:336)

O raciocínio dedutivo e a capacidade analítica de Pessoa impediam o simples prazer da leitura e transformavam-na num processo de criação intertextual. Lia sempre como escritor e não como simples leitor.

O eclétismo de Pessoa manifesta-se também nas facetas de editor e tradutor. Como editor da *Empreza Íbis*, tinha vários projectos, como a criação da *Biblioteca Scientífica (e Histórica)*, de *Panphletos Ibis*, da *Collecção Lusitana*, da *Antologia Lusitana*, da *Collecção de romances estrangeiros*, de *Pamphlets from Portugal for foreigners*, da *Antologia Gongórica*, de *Poesias para uma Anthologia Lírica portugueza*, da *Anthologia Geral e de uma Bibliotheca philosophica*. (AZEVEDO, 1996:463-500)

Como tradutor, Pessoa, oculto por vezes no pseudónimo de Vicente Guedes, traduziu obras de Eschylo (*Tragédias*), Byron (*Caim*), Shelley (*Prometheu Liberto*), e R.L. Stevenson (*Dr Jekyll and Mr Hyde*). Sob o pseudónimo de Carlos Otto, traduziu Arthur Morrison (*Martin Hewitt, Investigador*). Com o nome de Thomas Cross traduziu J. B. Pérès (*Como Napoleão nunca existiu*). Com o seu próprio nome, Fernando Pessoa traduziu Shakespeare (*A Tormenta*) e Edgar Allan Poe (*O Corvo*).

Os seus projectos de tradução ficaram incompletos dado que, nas suas notas manuscritas, constavam autores como Charles Dickens (*Pickwick Papers*), Rauger-Gull

(*The Hypocrite*), F.Austey (*Vice Versa*), W.W. Jacobs (*Master of Craft*), e Edgar Allan Poe (*Contos de Raciocínio*). (AZEVEDO, 1996:495)

Apesar de não ter conseguido verter todos os contos de raciocínio de Poe para português, ainda conseguiu traduzir e rectificar um deles, *The Purloined letter*. É curioso verificar que, mesmo nas traduções, Pessoa nunca se libertava do seu sentido crítico, seleccionando, rectificando e acompanhando, com notas complementares, os textos em português. Podemos assim descobrir, nas traduções, a sua marca pessoal (ou pessoana). A ascendência literária de Poe sobre Fernando Pessoa foi inegável, não só ao nível da poesia mas também na teoria literária e na ficção policial. Nas *Novelas Policiárias* há mesmo uma referência a Poe, classificado como um homem de génio “pelo igual desenvolvimento da imaginação e do raciocínio.” (QDNP, 2008:98)

1.Sobre a reescrita

A busca de originalidade constitui uma das preocupações de qualquer escritor, no entanto é difícil atingi-la na sua totalidade. O palimpsesto criativo já se encontra demasiado saturado; seria preciso “raspar” todas as aprendizagens e todas as experiências, inscritas no ser humano, para que este pudesse regressar ao grau zero do conhecimento e da escrita. Seria preciso inverter a evolução e aprender a desaprender, como preconizava o Mestre Alberto Caeiro.

Partindo do pressuposto supra-enunciado, sempre que escrevemos estamos a reescrever, ou seja, estamos a reutilizar ou a reciclar aquilo que já ouvimos, lemos ou apreendemos. Podemos questionar-nos se as influências adquiridas nos tornarão mais ou menos criativos uma vez que, se nos limitam, por um lado, também ampliam os nossos horizontes, por outro. Reflexões sobre esta matéria já foram operadas por vários teorizadores. Iremos basear-nos sobretudo no estudo desenvolvido pela Professora Maria Odete Jubilado (2000) que refere as teorias de Walter Moser (1993), Antoine Compagnon (1979), Gabriela Reyes (1984) e André Lefevere (1992) sobre esta questão. Todos estes autores, partindo do mesmo conceito, assumem diferentes perspectivas, estabelecendo associações diversas, mais radicais ou mais moderadas. A posição mais radical é a de André Lefevere: para este autor “tudo é reescrita”; “tudo aquilo que

dizemos, escrevemos e pensamos, são reescritas”. (apud JUBILADO, 2000:28) Segundo esta perspectiva, existiria, não o leitor, mas o releitor, não o escritor mas o reescritor. Os actos de escrever ou de ler estariam sempre associados a uma “re-citação”. Para além da citação, este autor considerava também “as reedições, as edições críticas, os comentários/notas nas margens, traçar um círculo, sublinhar, usar setas, planos, cópia de fragmentos, de palavras, de estruturas de frase e a leitura” (idem:29) como formas de reescrita.

Mais moderadas são as posições dos outros autores. Moser cria as denominações «reciclagem» e «reutilização» para definir a noção de reescrita. A primeira implicaria a destruição do modelo e de todas as suas marcas culturais e históricas e a segunda uma apropriação do objecto mas sem o destruir, bastando inseri-lo num novo contexto. No primeiro caso o objecto perderia a sua identidade, sendo completamente transfigurado; no segundo o objecto manteria algumas características que o tornariam reconhecível. Se pensarmos na relação ou interrelação que Pessoa estabeleceu com outros autores, teremos de aceitar a noção de «reutilização», em detrimento de reciclagem porque os intertextos que lhe serviram de referência, embora sujeitos ao ciclo de produção pessoano, nunca ficaram de tal modo irreconhecíveis que não pudessem ser identificados. Mudaram apenas de contexto, adquirindo um carácter irónico ou paródico. Entre outros exemplos temos a expressão “Contra argumentos não há factos”, que representa a inversão paródica do conhecido aforismo.

As posições de Compagnon e Reyes são compatíveis: tanto uma como outra privilegiam a citação como elemento primordial do processo de reescrita. O primeiro autor caracteriza a citação como “ la pratique première du texte, au fondement de la lecture et de l’écriture” (COMPAGNON, 1979:34, apud JUBILADO, 2000:26). Considerando a citação como matéria-prima da prática interdiscursiva ou intertextual, Compagnon marca a diferença entre citação entendida como repetição integral e re-contextualizada. Para o autor, o processo de citação é tão importante como o processo de escrita, ou seja, a citação não se limita a ser um enunciado “cortado e colado”, ela transforma um discurso “normal” num discurso polifónico, no qual várias vozes têm de estabelecer relações de harmonia, para que não haja sons dissonantes. Talvez possamos concluir que a citação, nesta perspectiva, pode constituir o ponto de partida mas nunca o de chegada; porá à prova a competência linguística e intertextual do leitor/receptor na criação de polissemias, mas nunca levará ao plágio.

Gabriela Reyes, baseando-se em Gérard Genette, apresenta uma tipologia sobre a relação entre os tipos de discurso e as citações; haveria assim a citação directa e a citação em estilo indirecto ou indirecto livre. A autora subdividiu ainda os primeiros dois tipos em semi-directo e semi-indirecto. Esta tipologia procurava dar maior ou menor visibilidade à presença do locutor, consoante a modalidade utilizada.

Como nos foi dado constatar, existem essencialmente três satélites que circundam a noção de reescrita: são eles a intertextualidade, a contextualização e a recepção. Serão estes que, utilizando combustíveis, mais ou menos inflamáveis, como a alusão, a referência, a crítica, a ironia, o humor, a paródia ou o sarcasmo, permitirão a reinterpretação, a recriação ou a representação, nunca a mera cópia do real.

À luz da teorização apresentada, procuraremos, na próxima secção do nosso estudo, descobrir as marcas de Poe nas novelas *policíarias* de Pessoa.

2. Pessoa, leitor de Poe

«As características mentais que se designam como analíticas são, em si mesmas, muito pouco susceptíveis de análise.»

Edgar Allan Poe

A citação em epígrafe constitui o *incipit* da obra pioneira do género policial: *The Murders in the Rue Morgue* ou *Os Crimes da Rua Morgue*, escrita por Edgar Allan Poe e publicada em Abril de 1841. Após esta declaração, algo paradoxal, sobre as características mentais analíticas, o escritor refere que as mesmas representam, para quem as possui, “fonte do mais vivo prazer” (POE, 2009:173). A capacidade de *deslindar* enigmas, adivinhas e hieróglifos, através de um elevado grau de perspicácia, transforma o *decifrador*, para o entendimento vulgar, em alguém com poderes sobrenaturais que parecem basear-se na intuição. No entanto, para o escritor americano, a capacidade de resolver problemas é fortalecida pelo estudo da Matemática e, principalmente, do cálculo. Parecendo, com estas considerações, enveredar pelo ramo da teorização, Poe apercebe-se do efeito que as suas palavras poderão causar nos leitores e

justifica-se afirmando que não se propõe escrever um tratado mas “tão-só prefaciá-la uma narrativa, um tanto ou quanto singular, com observações muito ocasionais.” (idem) Refere ainda a importância da inteligência reflexiva, posta à prova em determinado tipo de jogos como as damas, o xadrez e o *whist*, realçando a supremacia do espírito analítico sobre o simples talento. Será após este preâmbulo reflexivo que se iniciará a narrativa propriamente dita. Segundo o escritor, esta “afigurar-se-á ao leitor como que um comentário” às asserções feitas anteriormente. O narrador, em primeira pessoa, irá revelar, através de factos e personagens, o que deixara entrever na sua introdução.

Tudo começou por um acaso; o encontro fortuito de dois indivíduos, que procuravam o mesmo livro, “muito raro e muito notável”, numa “obscura” biblioteca da Rua Montmartre, em Paris, faria nascer uma imprevisível amizade. O narrador e o Chevalier Auguste Dupin acabariam por morar juntos, “numa mansão carcomida pelo tempo e grotesca”, no Faubourg Saint Germain. Ligados pela cultura literária, pelo gosto do isolamento e da noite, pela capacidade de análise e reflexão, transformar-se-iam na primeira dupla do género policial. Dupin, que viria a revelar uma capacidade invulgar de raciocínio e dedução na investigação criminal, seria secundado pelo seu companheiro de habitação, confidente e narrador, no deslindar dos enigmas.

Apesar de a palavra «detective» só ter surgido no Oxford Dictionary, segundo Howard Haycraft (1976), em 1843 (dois anos após a obra de Poe), podemos atribuir ao Chevalier Dupin, com toda a propriedade, este título. O brilhante raciocinador, oriundo de uma família ilustre mas falida, não tinha profissão e vivia dos fracos rendimentos que o seu património lhe proporcionava. Era solteiro e vivia sozinho. A sua maior paixão era a leitura e o decifrar de enigmas.

Na primeira obra de Poe, como protagonista, Dupin conseguiu decifrar um enigma, considerado insolúvel pelas autoridades policiais, a partir de testemunhos publicados em jornais. A sua capacidade analítica e dedutiva revelava a sua inteligência científica. Surpreendeu tudo e todos ao anunciar que duas mulheres tinham sido assassinadas, de forma violenta, numa casa fechada, por ...um orangotango.

Em *The Murders in the Rue Morgue*, ficarão traçadas, segundo Frederick Hesse Garcia⁵⁶, algumas das marcas características da ficção policial no seu primeiro século de existência tais como “a solução do enigma por um amador, muito mais perspicaz que as autoridades, e a narração feita por uma pessoa que testemunhou os acontecimentos,

⁵⁶ In *A Ficção Policial de Fernando Pessoa, Actas do 2º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, 1985, p.197.

geralmente sem entender de imediato os actos do detective, mas de sinceridade (ou obtusidade) suficiente para compartilhar com o leitor o próprio fracasso em matéria dedutiva.”

Dupin entraria ainda em mais duas histórias de Poe: *The Mystery of Marie Rogêt* (*O Mistério de Maria Rogêt*), de 1842 e *The Purloined Letter* (*A Carta Roubada*), de 1845. A primeira reporta-se ao caso do assassinato de uma jovem bonita e volúvel por um marinheiro, caso que parece ter sido baseado num acontecimento verídico que figurou nos jornais da época; a segunda refere o caso da subtracção de uma carta importante que punha em perigo a honra de indivíduos ilustres. Ambos os casos foram solucionados, de forma admirável, por Auguste Dupin.

Leitor, tradutor, admirador e até corrector de Edgar Allan Poe, como se verá adiante, Fernando Pessoa faria as suas incursões no género policial, um pouco à sua imagem e semelhança, através de um processo de reescrita das suas obras.

Pessoa, nas *Novelas Policiárias*, criou também a personagem do detective. O Dr. Abílio Fernandes Quaresma, médico sem clínica, solteiro, residente na Rua dos Fanqueiros, em Lisboa, num quarto exíguo e desarrumado, com vista para o Tejo, tornar-se-ia o herói de uma série de casos policiais que as autoridades não conseguiam resolver. Utilizava o método hipotético - dedutivo, tal como Dupin, conseguindo chegar à solução dos casos, quase sem precisar de levantar-se da cadeira: “*Eu resolvo os problemas, em geral, sentado numa cadeira, em minha casa ou noutra parte qualquer onde me possa encostar confortavelmente, fumando os meus charutos Peralta (...)*”. (QDNP, 2008: 162) Era frequentemente requisitado pelas forças policiais, nomeadamente pelo chefe Manuel Guedes da Investigação Criminal, para resolver enigmas considerados irresolúveis.

O facto de, tanto Dupin como Quaresma serem solteiros e não terem qualquer ligação afectiva, não será mera coincidência. Esta parece ser uma das características inerentes à figura do detective. Tal opinião é defendida por Jacques Dubois quando define o detective como “solitaire et stérile” [solitário e estéril], simbolizando “la grande et belle machine qui tourne sur elle-même” [a grande e bela máquina que gira sobre si mesma], acrescentando que ele será “par excellence, le Célibataire, l’homme sans descendance et sans territoire” [por excelência o celibatário, o homem sem descendência e sem território]. (DUBOIS, 1992:103-104)

Segundo Ricardo Piglia, “Dupin poderia ser considerado a pré-história ou o gérmen da série de celibatários fascinados pelo desejo de saber: o solteiro, solitário,

excêntrico (...)”. (PIGLIA, 2007:74) A sua lucidez dependeria da sua marginalidade, do seu isolamento e da sua excentricidade. A sua não-inclusão em instituições sociais ou células familiares garantiria a sua total liberdade e autonomia.

O detective português aproxima-se do francês, não apenas nestas características, mas sobretudo na capacidade de raciocínio insuperável, que nos é dada a conhecer pelo narrador, uma espécie de mecenas, “amigo íntimo, observador e testamenteiro” (GROSSEGESSE, 1998:144) de Dupin, que idolatra o seu brilhantismo dedutivo. “A singular capacidade de análise em Dupin” (idem:177), admirada pelo seu amigo em *Os crimes da rua Morgue* corresponde ao “singular raciocínio” de Quaresma (QDNP, 2008:33), elogiado pelo seu “amigo”,⁵⁷ na obra que lhe dedica postumamente. Sem margem para qualquer dúvida, é o próprio Quaresma que se define como “raciocinador”:

«Eu, que sou por índole um subjectivo e um raciocinador (nasci assim) emprego como método sempre, em todos os casos, o raciocínio, o raciocínio puro e simples, desacompanhado de observação ou de qualquer coisa comparável à experimentação – só o raciocínio, o raciocínio apenas.» (QDNP, 2008:162)

Fernando Pessoa baseou-se, à semelhança de Edgar Allan Poe, em casos reais de roubos, homicídios, desaparecimentos e fraudes, relatados “nas colunas de crimes de jornais” (idem:347) e no “noticiário lisboeta”. (idem:367)

As três novelas de Pessoa que revelam uma maior aproximação às de Poe são *A Carta Mágica*, *A Janela Estreita* e *O Roubo na Quinta das Vinhas*.

Na primeira, cujo título constitui uma clara alusão ao conto de Poe, *The Purloined Letter*, refere-se o desaparecimento misterioso de uma carta que se encontrava na sala de estar do Engenheiro Francisco Almeida e Sá. Apesar da referida habitação se encontrar hermeticamente fechada e de apenas três pessoas (o marido, a mulher e a empregada), terem conhecimento da existência da carta, ela desvanece-se inexplicavelmente. O *decifrador* Quaresma entra em “acção mental” e, após ter afastado as suas suspeitas da empregada, acaba por se centrar na mulher do Engenheiro, revelando tratar-se de alguém perturbado mentalmente, que padece de exagerada autofilia, sintoma de paranóia, demonstrando tendências homicidas: «Esta mulher tem a

⁵⁷ Indicação no prefácio.

mentalidade que acabará na paranóia de perseguido - perseguidor. Por esse lado a sua mentalidade levá-la-á ao assassínio, de mais a mais que a sua dureza, a sua frieza naturais intensificam a amoralidade deste tipo de loucura. (QDNP, 2008:251)

Esta constatação irá servir para a explanação sobre a determinação psicológica do criminoso, caminho anteriormente seguido por Edgar A. Poe no conto «A carta Roubada». O Dr. Quaresma inicia então uma extensa análise psicológica sobre a patologia criminal e sobre a degenerescência mental. Quaresma consegue, sem realizar buscas no local do crime e sem interrogar suspeitos, ser mais eficaz do que a Polícia. O confronto entre o detective amador e a instituição policial está bem patente nos contos de Poe (entre Dupin e Monsieur G., prefeito da Polícia de Paris) e nas novelas de Pessoa (entre Quaresma e o chefe Guedes), constituindo, como anteriormente se referiu, um *leitmotiv* da literatura policial.

A segunda novela, objecto da nossa análise (*A Janela estreita*), apesar do seu carácter lacunar, assume um tom dissertativo que ilustra a vertente filosófica inerente às novelas de Pessoa. O narrador, a propósito de um roubo célebre a uma ourivesaria da Rua do Ouro, conta-nos a conversa entre o Chefe Guedes, o Dr. Quaresma e o Tio Porco (personagem que surge apenas uma vez) a propósito dos tipos de Inteligência. Este último esquematiza a *Inteligência Humana* em três categorias:

- *Inteligência Científica* – relacionada com o conhecimento empírico da gnoseologia e exemplificada pelo Chefe Guedes;
- *Inteligência Filosófica* – ligada ao conhecimento filosófico através de um processo racionalista e que seria a do Dr. Quaresma;
- *Inteligência Crítica* – derivada de um processo mental, não criador, mas integrador e rectificador, dos outros dois tipos de inteligência, subdividindo-se em *Instintiva* (a que apenas aponta o que está errado) e *Intelectual* (“o mais alto grau da Inteligência Humana, a dos detectives clássicos das histórias policiais à enigma”), que seria “auto-atribuída” ao Tio Porco. (QDNP, 2008:357)

Esta classificação hierárquica, corresponde, de certo modo, aos vários estágios da investigação criminal, não se definindo o Tio Porco como investigador, mas apenas como crítico, apontando as falhas gerais e particulares dos processos de investigação do Chefe Guedes e do Dr. Quaresma. Essas falhas relacionam-se com o dogmatismo e o autotelismo, perniciosos para o decorrer da investigação:

«O raciocinador tende, em geral – reparem para o filósofo – a criar um dogma numérico para as suas hipóteses. (...) Eu explico melhor: em geral os raciocinadores tendem a considerar que qualquer caso tem um certo número de hipóteses. O número mais usual é três – a tese, a antítese e síntese da dialéctica platónica. Mas a realidade tem possibilidades intermédias e o mais certo será dizer que o número de possibilidades é indefinido.» (QDNP, 2008:355-356)

Esta original personagem também defende, à semelhança de Quaresma, que “contra argumentos não há factos”, apressando-se a justificar tão surpreendente afirmação. Partindo do pressuposto de que não há factos, mas preconceitos, salienta a importância do argumento como tentativa de encontrar o que os sentidos esqueceram, obscurecidos pelos véus da hereditariedade e do meio social.

A supremacia da teorização sobre a ficção, patente nesta novela, é uma característica comum a Pessoa e Poe. Para Carlos Moisés,⁵⁸ “nos contos *policíarios*, a investigação criminalística, porque almeja reconstituir *a verdade* dos factos, acaba substituída por uma sibilina sondagem filosófica em torno de verdade e erro, acontecimento e ilusão de acontecimento, realidade e linguagem.” Acrescenta ainda que a vocação detectivesca se revela, assim, um útil instrumento e uma metáfora da investigação epistemológica.

O Roubo da Quinta das Vinhas, terceira novela paradigmática da relação Pessoa/Poe, introduz uma variante original: quem narra a história é o próprio criminoso.

Na Quinta das Vinhas, propriedade de José Mendes Borba, são roubados do cofre alguns títulos da Dívida Pública Portuguesa. O roubo dá-se por arrombamento com materiais explosivos, cerca da meia-noite. Encontravam-se na Quinta o proprietário, o seu filho José Alves, o engenheiro Augusto Claro e alguns parentes da família. As autoridades policiais apontam como suspeito o filho do proprietário, que se encontra com problemas financeiros e cultivava relações ilícitas. Apesar disso, quem prenderam foi o jardineiro, “por uma remota possibilidade de culpa”. Perante esta detenção, o engenheiro Claro vai pedir a intervenção de Quaresma para o ajudar na libertação do jardineiro, de cuja inocência está convencido. Afirma também, de forma categórica, que José Alves não é culpado.

⁵⁸ In Carlos Moisés, «O sentido fragmentário dos contos de Fernando Pessoa», *Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa - um Século de Poesia*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

Após ouvir a argumentação do engenheiro Claro, o Dr. Quaresma diz-lhe que, para libertar o jardineiro e manter José Alves em liberdade, será necessário prender o verdadeiro criminoso. Afirma também já conhecer a identidade do criminoso, embora não saiba se deva denunciá-lo à polícia. Perante a perplexidade do seu interlocutor, Quaresma inicia então a justificação das suas surpreendentes afirmações, apontando desde logo a ineficácia das investigações policiais, que caíram no jogo do criminoso. Apresenta então o seu método de investigação, que se revelou eficaz na resolução do caso:

«O método de investigação que adopto, porque o acho o mais racional de todos, é o de dividir a investigação preliminar em três tempos. O primeiro tempo é determinar quais são os factos incontestáveis, absolutamente incontestáveis eliminando todos os elementos que não o sejam. (...) Estabelecidos os factos incontestáveis, chegamos ao segundo tempo da investigação. Esse tempo consiste no seguinte: em descobrir qual é a hipótese que mais completamente liga e explica factos incontestáveis.» (QDNP, 2008:276-277)

A hipótese mais provável seria a de que fossem estranhos a efectuar o roubo mas a suposição contrária também seria provável, segundo Quaresma, se houvesse a intenção de simulação do roubo. Tudo apontava nesse sentido, visto que o criminoso agiu com esse objectivo para ocultar a sua culpa e estava, naquele momento, à sua frente, pedindo a absolvição de José Algarvio, o jardineiro e de José Alves. Estava descoberto o criminoso: o Engenheiro Claro, narrador da história. Este acabou por se sentir *esmagado* pelo peso da sua culpabilidade:

«No longo espaço de curtos segundos tentei desesperadamente formar uma atitude, uma palavra, um gesto, qualquer coisa ...Não pude... e então compreendi violentamente quanto pode em nós, se sabem excitá-la a consciência da culpabilidade.» (idem:273)

À semelhança de Dupin, o clássico detective amador criado por Poe, Quaresma consegue, sem sair da sua casa e sem verificar o local do crime, resolver os enigmas, utilizando apenas o raciocínio lógico e matemático. Perante as evidências incriminatórias

e a assumpção da culpa expressa no silêncio do engenheiro, Quaresma pergunta-lhe o que pensa ele fazer. Augusto Claro sente vontade de chorar e pedir perdão mas, finalmente, coloca-se à disposição do Dr. Quaresma, que dirá o que quiser. O *decifrador* atribui ao criminoso a liberdade de decidir o seu destino, ao afirmar: «*Eu não tenho nada a dizer-lhe. Como já compreendeu, decifrei - posso dizer-lhe que decifrei com facilidade – o seu caso. O resto é consigo.*» (QDNP, 2008:273)

Verifica-se assim que, o que interessa a Quaresma, como já referimos, é a sanção cognitiva e não a sanção pragmática do criminoso: ele sabe quem é, mas não o denuncia. O processo dedutivo que leva à descoberta da verdade acaba por ser mais importante do que o desfecho final ou a punição do culpado. Ettore Finazzi-Agrò corrobora esta ideia ao afirmar:

« (...) muito mais do que a explicação do mistério, o que devia fascinar Pessoa era o próprio mistério (...) Pessoa mais não faz do que levar às últimas consequências o que está implícito na poética do romance policial: a atenção centrada no pré-texto enigmático, na posição equívoca do problema, e não tanto no seu desfecho; na busca da verdade e não tanto na sua aquisição.»⁵⁹

Tal facto está também expresso nos contos de Poe, em que Dupin, procura, narcisicamente, mostrar a sua supremacia sobre a Instituição Policial. O conto *Os Crimes da Rua Morgue* ilustra perfeitamente esta noção quando o detective afirma a sua satisfação por ter derrotado Monsieur G., o prefeito da Polícia “no seu próprio reduto”, deixando para este a atribuição da sanção penal. Critica ainda a sua mestria no “palavreado” e, parafraseando Rousseau, a sua capacidade de “nier ce qui est, et d’expliquer ce qui n’est pas”. (POE, 2009:205)

Podemos constatar uma intimidade intertextual entre Pessoa e Poe que se pautará, não tanto por uma função “corroboradora”, mas, sobretudo, “contestatária” visto o poeta português tentar, não apenas seguir, mas também corrigir, textos do escritor americano. Tal constatação pode ser verificada no diário de Pessoa de 1906, em nome de Charles Robert Anon, proto-heterónimo responsável pela elaboração do ensaio sobre a literatura policial. Segundo o mesmo, o conto *The Stolen Document*, que se encontra no

⁵⁹ In «O conto impossível de Fernando Pessoa», Actas do primeiro Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas (Poitiers, 1988), 347-55 (p.343), apud M. de Lurdes Sampaio em *Pessoa's Detective Writings, Portuguese Studies*, Vol.24, nº 2, 2008.

espólio de Pessoa (envelope 27-21N4), seria a correcção de *The Purloined Letter* de Poe. Um registo posterior (cota 15-4-62V) confirma essa intenção: “Poe’s Mistake in the “Purloined Letter”: the letter ought to have been hidden in the waste-paper basket.” Pessoa apontava como hipótese mais exequível para esconder a carta, não o porta-cartas, mas o cesto dos papéis.

No início do conto, Pessoa elogia Poe como “the greatest of all North-Americans”. O poeta português reconhecia “o papel inovador do americano na criação do romance policial e do romance pseudo-científico.” (Ana Maria Freitas, www.portalpessoa.org) Considerava também que *The Golden Bug*, assim como os outros três contos de raciocínio já referenciados, teriam sido os precursores de todos os romances policiais modernos. A importância de Poe, enquanto pioneiro do romance policial foi reiterada nas comemorações do seu Bicentenário (19 de Janeiro de 2009), num artigo da *Revista da Cultura*⁶⁰:

«Em obras anteriores, já havia os crimes a serem desvendados, mas foi Poe quem deu um tratamento diferente à sua solução, no decorrer da trama e no seu clímax. Cabia a solução, na maioria das vezes, à personagem detective. Estes detectives, diferentes dos de outros autores até então, têm uma cultura vasta, são estetas, poetas, cientistas, matemáticos, intuitivos e tiram as conclusões dos factos analisados, respeitando métodos de trabalho que derivam do raciocínio e da dedução. Para tanto, utilizavam cálculos de probabilidade e análise matemática como ferramenta de trabalho. Foi ele, portanto, quem deu dignidade intelectual às histórias de crimes e mistérios, tão em voga no final do século XVIII e início do século XIX.»

Thomas Narcejac afirmou, corroborando o que foi referido e acentuando a genialidade do escritor americano, que “le coup de génie” de Poe foi ter demonstrado que os actos humanos obedecem às mesmas leis que os fenómenos físicos, sendo assim previsíveis e deduzíveis; constituindo o mistério uma aparência, bastaria apenas

⁶⁰ In *Revista da Cultura*. Ed.18, Janeiro de 2009, Secção Perfil, p.14.

raciocinar correctamente para o resolver. E conclui: “Et nous voilà au coeur du roman policier”. (NARCEJAC, 1945:24)

A admiração que Pessoa sentia por Poe talvez se devesse também a uma identificação inconsciente, visto que ambos os autores “sofriam” de uma espécie de loucura lúcida e de uma capacidade de raciocínio invulgar. É curioso verificar também que existe um elemento simbólico a uni-los: a figura do corvo, ave emblemática da cidade de Lisboa, símbolo de argúcia e perspicácia, reveladora do oculto e *O Corvo*, poema de Poe, que foi criteriosamente traduzido por Pessoa. As características do corvo também se podem aplicar aos dois autores: ambos vestiam de negro, tinham um olhar muito perspicaz e procuravam revelar o lado oculto da existência humana. Corroborando esta asserção, um dos amigos mais íntimos de Pessoa, o jornalista Ferreira Gomes, acentuou a sua semelhança com o escritor americano, ao fazer um retrato do poeta no *Diário de Lisboa* de 14 de Dezembro de 1934, num artigo intitulado *Entrevista sobre Mensagem*: “A calva socrática, os olhos de corvo de Edgar Allan Poe, e um bigode risível, chaplinesco -eis a traços tão fortes como precisos a máscara de Fernando Pessoa” (apud VALE DE GATO, 2009:23)

O pintor Júlio Pomar, a quem foram encomendadas diversas ilustrações para a edição francesa de *Le Livre des quatre corbeaux*, (1982), de Claude Michel Cluny⁶¹, “captou” Poe e Pessoa, sentados à mesa de um café, acompanhados de um corvo, e resolveu fazer a pintura que abaixo reproduzimos.



Fig. 8- J. Pomar, Edgar Poe, Fernando Pessoa e o Corvo, 1985

⁶¹ Este livro reunia as versões de *The Raven*, de Baudelaire, Mallarmé e Pessoa (cf. VALE DE GATO, 2009:26)

O escritor americano terá sido, para Pessoa, um “companheiro literário”, assim como Mário de Sá-Carneiro foi um “companheiro de psiquismo”. No entanto, Pessoa poderia ter tido outro “companheiro literário”, caso as circunstâncias o tivessem permitido: trata-se do argentino Jorge Luís Borges que, para além de escritor de contos policiais, possuía algumas das obsessões existenciais do poeta português e algumas similitudes culturais e até biográficas.

3. Borges, leitor de Pessoa

« (...) Fernando Pessoa, (...) enquanto invenção fantástica, ultrapassa qualquer criação de Borges.»⁶²

Harold Bloom

«A paródia é a forma privilegiada do exercício poético - ficcional da auto-reflexividade.»⁶³

Carlos Ceia

Considerado “mestre de labirintos e espelhos” Jorge Luís Borges moveu-se no interior de vários géneros literários, tendo escrito, à semelhança de Fernando Pessoa, novelas policiais. Segundo vários estudiosos da literatura, as coincidências que existem entre os dois escritores são inegáveis. Para Emir Rodriguz Monegal, biógrafo de Borges, (MONEGAL, 1985:399-406), ambos tinham a mesma atitude frente ao texto literário: o poeta português, criando heterónimos múltiplos e o argentino inventando máscaras.

Ao nível biográfico, uma das características que aproxima os dois autores prende-se com as suas raízes ancestrais: tanto Borges como Pessoa descendiam de judeus. Também os unia o bilinguismo: ambos foram educados na língua inglesa, o poeta português através da sua formação escolar na África do Sul e o argentino através da instrução dada pela sua professora inglesa, Miss Tink, em Buenos Aires. Ambos redigiram em inglês algumas das suas obras, tendo a sua escrita sido marcada pela

⁶² In Harold Bloom, *O cânone ocidental*, Lisboa, Temas e Debates, 1997, p.436.

⁶³ In Carlos Ceia, *A construção do romance*, Coimbra, Almedina, 2007, p.220.

cultura anglo-saxónica, nomeadamente por autores como William Shakespeare, John Keats e Robert Browning, com o poema *Dramatis Personae*. Partilhavam também a veneração pelo sábio persa Omar Khayyam, que via o mundo como “um teatro de sombras”. Pessoa, à semelhança deste autor, escreveu *rubayat*, poemas que elogiavam o vinho, fonte de prazer e de esquecimento, que levaria a um epicurismo suave.

Tanto o autor português como o argentino passaram parte da sua juventude no estrangeiro, em Durban e Genebra respectivamente. Foi no estrangeiro que Pessoa escreveu o primeiro ensaio, em inglês e Borges o primeiro artigo, em francês.

Segundo Teresa Rita Lopes, (LOPES, 1987:829-848), para além das coincidências de carácter biográfico, existe uma relação singular entre o “autor” de novelas policiais Honório Bustos Domecq (criado em parceria com Adolfo Bioy Casares) e Abílio Quaresma, de Fernando Pessoa. Para esta estudiosa, estas duas personagens, pertenceriam a uma mesma “família”, com um inspirador comum, o autor Edgar Allan Poe. Jorge Luís Borges, à semelhança de Pessoa, sentia uma grande admiração pelo autor americano, chegando a afirmar que, ao lermos uma novela policial, “somos uma invenção de Poe”. Para além de considerar Edgar Allan Poe o criador do conto policial clássico de enigma, Borges apreciava também os contos de Chesterton que, segundo ele, mesmo se o género policial entrasse em decadência, continuariam a ser sempre lidos devido à sua qualidade literária, conseguida pela escrita onírica, poética e pictórica.

«Podemos antever uma época em que o género policial, invenção de Poe, tenha desaparecido, sendo de todos os géneros literários o mais artificial e aquele que mais se assemelha a um jogo. O próprio Chesterton escreveu que o romance é um jogo de rostos e a narração policial um jogo de máscaras... não obstante esta observação e a possível decadência do género, estou certo de que os contos de G. K. Chesterton serão sempre lidos, uma vez que o mistério sugerido por um feito impossível e sobrenatural é tão interessante quanto a solução de ordem lógica que nos revelam as últimas linhas.» (BORGES, 1976:250)

Foi no início dos anos trinta que Borges se começou a interessar pelo romance policial, altura em que Fernando Pessoa tentava concluir a escrita das suas novelas policiais, para posterior publicação.

Borges, tal como Pessoa, leu autores como Poe, Chesterton e também Conan Doyle e Agatha Christie. Isabel Stratta (STRATTA, 1999: 55) considera que o interesse demonstrado por Borges por esse género literário se deve, em grande parte, a uma necessidade de atacar “o que considerava as tendências caóticas do romance contemporâneo”. Segundo a autora, esse foi um mecanismo frequentemente utilizado pelo autor argentino: ressaltar os méritos de um escritor ou de um género para, por contraste, evidenciar as falhas de outros (ou, ao contrário, atacar um para ressaltar o outro). Assim, ao elogiar a disciplina construtiva do policial, critica o que chama de época de desordem da literatura:

«El relato policial no prescinde nunca de un principio, de una trama y de un desenlace. Interjecciones y opiniones, incoherencias y confidencias agotan la literatura de nuestro tiempo; el relato policial representa un orden y la obligación de inventar.» (apud STRATTA, 1999:250).

Os contactos mais explícitos de Borges-escritor com o género iniciam-se em meados dos anos 30, prolongando-se ao começo dos anos 50. (RIVERA, 1995:133) Paralelamente a Pessoa, também Borges escreveu um ensaio sobre o policial, *Los laberintos policiales e Chesterton*, e procurou estabelecer as regras básicas do género.

Seriam seis as regras preconizadas pelo autor argentino: 1) *Um número limitado de personagens*- seis seria o ideal; 2) *Declaração prévia de todos os termos dos problemas*- personagens e factos deviam ser apresentados ao leitor; 3) *Avara economia de meios*; 4) *Primazia do como sobre o quem* - esquematizar psicologicamente as personagens, apenas para servir de base ao raciocínio; 5) *Pudor da morte* - era fundamental a higiene, a falácia e a ordem; 6) *Necessidade e carácter maravilhoso da solução* - a solução devia surgir como consequência lógica mas surpreender o leitor. (apud BASTOS, 1998:42)

É interessante verificar os inúmeros autores policiais que tentaram codificar as regras do género e que, para além de escritores, também foram teorizadores. Exemplos significativos são os de Austin Freeman (1924), Chesterton (1925), S.S. Van Dine, com *Twenty Rules for Writing Detective Stories* (1928), Dorothy Sayers (1928), Ronald Knox (1929) com *Ten Commandments of Detection*, Patrícia Highsmith (1968) e também Fernando Pessoa, com o seu ensaio incompleto, *Detective Story*.

Do ponto de vista literário, um dos autores que mais influenciou a obra policial de Borges e de Pessoa, como já referimos, foi Poe: ambos o traduziram e se inspiraram nos seus contos de raciocínio, o autor argentino com o conto *A morte e a bússola* e o autor português com as novelas *policíarias* e alguns contos de raciocínio.

Tanto Pessoa como Borges foram influenciados por outro grande escritor americano, Walt Whitman: o poeta português, através de Álvaro de Campos, consegue com as suas *Odes*, a *Triunfal* e a *Marítima*, superar o entusiasmo e o frenesim que Whitman imprimia aos seus poemas, enquanto o poeta argentino é mais comedido a imitar e traduzir o autor americano. Robert Browning, poeta vitoriano, com os seus poemas *Dramatis Personae* também serviu de inspiração a ambos os escritores, através dos seus diálogos e monólogos dramáticos.

No âmbito filosófico e religioso, ambos comungavam de algumas ideias ou ideais semelhantes; o seu interesse pelo ocultismo, pelas sociedades secretas e pelo misticismo, assim o comprovam.

Nas suas obras, Borges e Pessoa também coincidem na ironia, no humor e no cepticismo que, para além de promoverem a auto-reflexão, funcionam como crítica social e ideológica.

Visto terem sido contemporâneos, podemos perguntar-nos se os dois autores se terão conhecido. De acordo com Emir Rodriguez Monegal, na comunicação “Jorge Luís Borges, el autor de Fernando Pessoa”, apresentada no 2º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos, realizado em 1983, em Nashville, é muito provável que os dois autores se tenham cruzado na Baixa Lisboa, em 1923, sem se reconhecerem, porque os Borges (pai, mãe e os dois filhos, Jorge e a irmã) visitaram Lisboa nessa altura. Jorge Luís tinha 24 anos e Fernando Pessoa 35; o autor argentino começava a conhecer a fama nos círculos vanguardistas com o seu livro de poemas intitulado *Fervor de Buenos Aires* (1923) e o poeta português já tinha ingressado na aventura do Modernismo, com a revista *Orpheu* (1915), e também tinha criado os seus heterónimos biograficamente mais complexos: Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos.

Apesar de Borges não ter heterónimos, criou vários pseudónimos: Francisco Bustos, no seu relato fictício, *Hombre de la esquina rosada*, em 1933; Bustos Domecq, autor policial, em 1942, e um discípulo deste, B. Suarez Lynch, em 1946, que escreve *Un modelo para la muerte*. Também criou o ensaísta Pierre Ménard, que “não queria compor outro Quixote (...) mas o Quixote.” (BORGES, 2009:35) A reescrita da obra não passava pela transcrição mecânica do original, nem pela sua cópia mas “a sua

admirável ambição era produzir umas páginas que coincidissem - palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes.” (idem) Para tal, teria de “vestir” a pele de Cervantes, aprender a língua espanhola, recuperar a fé católica e esquecer a história europeia de 1602 a 1918.

É interessante verificar o registo paródico de Borges relativamente ao intertexto que Ménard utiliza e a partir do qual consegue reescrever apenas os capítulos nono e trigésimo oitavo, da primeira parte da obra, e um fragmento do capítulo vinte e dois da segunda parte. Apesar de aparentemente idêntico, o texto reescrito nunca será igual ao original, dada a sua re-contextualização e recepção. Os leitores do século XVII, de Cervantes, terão feito uma releitura da sua obra, completamente distinta da dos leitores de Ménard no século XX. O *D. Quixote* de Pierre Ménard, segundo Borges, seria uma “espécie de palimpsesto” que “deveria transparecer os vestígios – ténues mas não indecifráveis – da prévia escrita do nosso amigo.” (idem:41) Pensamos que este conto-ensaio de Borges ilustra e parodia, de forma excepcional, questões do foro literário como a intertextualidade, a reescrita, a releitura, a verosimilhança e a ironia. O autor, se aplicarmos a teoria de Linda Hutcheon (HUTCHEON, 1989:32), realizou a transcontextualização, conservando e transformando ao mesmo tempo o intertexto que lhe serviu de base. Os procedimentos pós-modernos de questionamento-reflexão e de avaliação-confirmação, foram utilizados por Borges como um mecanismo de auto-reflexividade. A questão da contingência também foi colocada quando Ménard afirmou ser *D. Quixote* “um livro contingente”, “desnecessário”, ao contrário “de Poe, que gerou Baudelaire, que gerou Mallarmé, que gerou Valéry, que gerou Edmond Teste.” Ménard /Borges assume-se como admirador de Poe, não imaginando o universo sem a interjeição de Poe: “*Ah, bear in mind this garden was enchanted!*” (idem:37) Também Fernando Pessoa, de certa forma, não teria concebido o seu micro-cosmos literário do mesmo modo, sem a influência poética, introduzida pelo livro do escritor americano, que recebeu como prémio em Durban, aos quinze anos. Os dois autores estudaram e exemplificaram, através das suas obras, a questão da influência literária, talvez impregnada de alguma “angústia”. Ambos criaram jogos literários com a invenção de várias *personas*, máscaras que escondiam a verdade, concebendo a verosimilhança. Ironicamente, a negação da autoria, a tentativa de anulação da personalidade individual e a recusa da paternidade dos seus textos, ao invés de ocultarem Borges e Pessoa, tornaram-nos ainda mais perceptíveis aos seus leitores e críticos.

Um dado curioso a registar é o facto de Jorge Luís Borges, ao ser entrevistado por Augusto Campos, em 1984, referir não conhecer Fernando Pessoa nem a sua obra. Mais estranho se torna pelo facto da obra do poeta português já ter sido publicada em Buenos Aires, cidade natal de Borges, em 1964, vinte anos antes. No entanto, um ano após esta entrevista, a pedido de José Blanco, comissário da Comemorações do Cinquentenário da morte de Pessoa, Borges, de Genebra, escreveu o seu depoimento, em forma de carta, a Pessoa:

«O sangue dos Borges de Moncorvo e dos Acevedo (ou Azevedo) pode sem geografia ajudar-me a compreender-te, Pessoa. Nada te custou renunciar às escolas e aos seus dogmas, às vaidosas figuras de retórica e à tarefa opiniosa de representar um país, uma classe ou uma época. Sem dúvida nunca pensaste no teu lugar na história da literatura. Tenho a certeza de que estas homenagens sonoras te espantam, que te espantam mas te vão direitas ao coração. És hoje o poeta de Portugal. Alguém pronunciará inevitavelmente o nome de Camões. Não faltarão datas inevitáveis em todas as celebrações. Escrevias para ti, não para a tua glória. Juntos partilharemos os teus versos; deixa-me ser teu amigo.»⁶⁴

O facto de Borges ter negado conhecer Pessoa e, passado um ano, considerá-lo o maior poeta português e expressar-lhe a sua amizade, seria mais um dos seus jogos paródicos ou uma afirmação de rendição perante a genialidade do poeta português? Talvez “o poder de captura da poesia de Pessoa” (GIL, 2010:9) tenha provocado em Borges uma admiração súbita e incondicional, manifestada através destas palavras de homenagem. Reportando-nos ao título desta secção, Borges, com os seus comentários críticos e as suas alusões ao poeta português, não foi apenas um leitor mas, sobretudo, um (re) criador de Pessoa, acabando por lhe atribuir o estatuto de “poeta de Portugal”. Borges também assume um papel de cumplicidade com Pessoa, ao parecer compreender os seus sentimentos, relativamente às homenagens que lhe estavam a prestar. O escritor argentino sentia que o poeta português, que sempre teve uma existência discreta, afastada das grandes lides literárias, ficaria surpreendido com toda a veneração que lhe era demonstrada pelas novas gerações.

⁶⁴ In <http://www.instituto-camoes.pt/encarte/encarte77u.htm>, acedido em Abril de 2010.

Borges, ao referir a sua ancestralidade portuguesa (os Borges de Moncorvo) procura estabelecer com Pessoa uma relação baseada em raízes profundas. A compreensão de Pessoa advém, não só do facto de partilhar o seu carácter discreto, mas também o de compreender o seu espírito luso. É interessante registar também o diálogo que Borges procurou estabelecer com Pessoa, dirigindo-se-lhe explicitamente, através do discurso epistolar, e não num depoimento impessoal.

Apesar das convergências detectadas entre os dois autores há algo que os afasta indubitavelmente: a obra édita de Borges, escritor profissional, e a obra (quase toda) inédita de Pessoa, tendo sido publicada, em vida do poeta, apenas a sua décima parte. Outra das incontornáveis diferenças foi o facto de Borges ter sobrevivido a Pessoa cerca de quarenta anos, deixando publicado um legado literário de grande dimensão e valor inestimável.

Curiosamente, a escrita de Borges não somente se circunscreveu ao cânone literário mas também ao científico. Estudos recentes, no ramo da neurociência, vieram comprovar a importância da escrita de Borges para as investigações sobre a memória; no seu conto *Funes ou a memória* (1944), publicado na revista *Ficções*, o escritor argentino fez uma descrição perfeita do que seria uma memória afectada, anos antes da investigação científica ter arranjado uma explicação para o facto.⁶⁵ O autor argentino deixou-nos assim, não só memórias passadas, mas também memórias futuras. Tal como Fernando Pessoa, conseguiu estar à frente do seu tempo, inscrevendo, na história literária (e científica), a sua marca indelével.

Finalizamos com as palavras de José Mário Silva⁶⁶ sobre o escritor argentino, que também poderiam ser aplicadas a Fernando Pessoa: «*Erudito, bibliómano, Borges é o escritor por antonomásia, o homem que tinha na cabeça a Literatura toda (...) e a soube reinventar em livros que são como espelhos em que se aprisiona o infinito.*»

⁶⁵ Rodrigo Quiroga, cientista argentino, a trabalhar em Inglaterra, elogiou recentemente, num artigo publicado na revista científica *Nature*, de Fevereiro de 2010, o seu contemporâneo. Segundo o investigador, o facto de, só a partir de 1950, se ter começado a compreender a memória e a sua função, faz com que a análise de Jorge Luís Borges seja surpreendente. "Na altura de Borges não tínhamos as metodologias que temos hoje para estudar o cérebro e a função da memória. Ele conseguiu um entendimento bastante correcto só com base na reflexão".
in jornal **ionline**, <http://www.ionline.pt/conteudo/45143-a-fascinante-escrita-neurocientifica-jorge-luis-borges>, acedido em 10 de Junho de 2010.

⁶⁶ In revista *LER, Livros & Leitores*, nº 69, Maio de 2008, p.53.

«*Só os Deuses, talvez, poderão sintetizar.*»⁶⁷
Fernando Pessoa

«*Pessoa não era nem louco nem um mero
ironista.*»⁶⁸ Harold Bloom

Ironia, humor, paródia, intertextualidade, reescrita e releitura são conceitos correlativos que apontam para os mesmos pressupostos: subjectividade, negação, reflexão crítica, superioridade e liberdade. Ao negarem ideias, os ironistas criam ideais, ao contestarem o contingente defendem o permanente. A sua visão crítica destrói as evidências e cria as inferências, procurando anular o efémero e validar o essencial, tudo isto através da auto-reflexividade e da liberdade subjectiva. É curioso verificar que Pessoa nunca abdicou da sua liberdade, quer ao nível afectivo quer literário, mas, como ironista, encontrava-se *negativamente livre*. Segundo Kierkegaard (2005: 227), “na ironia, o sujeito está negativamente livre pois a realidade que lhe deve dar conteúdo não existe, ele é livre da vinculação na qual a realidade mantém o sujeito”, mantendo-se “flutuante, suspenso, pois não há nada que o prenda.” Apesar de existir nele “algum entusiasmo face ao número de possibilidades” que surgem no seu horizonte, ele não se entrega a nenhuma, bastando-lhe saber que existem. Evidencia-se assim uma ruptura entre o sujeito irónico e a realidade; ele consegue ser uma espécie de profeta que anuncia uma nova era, desmistificando o presente e assumindo a dúvida como única certeza.

Como ironista, Fernando Pessoa expressou, através da sua obra, uma visão crítica e reflexiva do mundo. Segundo Georg Lukács, “monde contingente et individu problematique sont des réalités qui se conditionnent l’une l’autre” (LUKÁCS, 1989:73); Pessoa, personalidade problemática, perante a contingência da realidade, exposto a um sistema de ideias contrárias (a censura ditatorial), condicionou, através da ironia, do “não-dizer dizendo”, a realidade que o rodeava. Através dos textos publicados na revista *Orpheu*, procurou expressar a sua personalidade literária e os seus ideais modernistas.

⁶⁷ In Fernando Pessoa, *Textos Filosóficos*, vol. I, estabelecidos e prefaciados por António de Pina Coelho, Lisboa, Ática, 1968.

⁶⁸ In Harold Bloom, *O cânone ocidental*, Lisboa, Temas e Debates, 1997, p.436.

Foi vítima da sua irreverência criativa, tendo-lhe sido negado o primeiro prémio pela obra *Mensagem*, em 1934. Apesar da desilusão sofrida, expressa pela não-aceitação do convite para a recepção do segundo prémio, atribuído pela Sociedade de Propaganda Nacional, o poeta continuou a manifestar a sua posição crítica perante o regime político e o seu principal representante, servindo-se da ironia. A sua extrema lucidez transformou toda a sua escrita numa máquina racional-dedutiva que atingiu o seu clímax com a ficção. Os contos de raciocínio e as novelas *policíarias* constituem talvez a expressão máxima da capacidade raciocinativa de Fernando Pessoa, “que vivia da inteligência e para a inteligência”.

Apesar da sua faceta irónica e retomando a epígrafe inicial de Bloom, corroboramos a asserção de que Pessoa não era um mero ironista, mas um contínuo explorador das possibilidades do conhecimento; não aceitando a realidade, procurava criar novos mundos através do fingimento artístico. Conquistava diferentes possíveis, através de jogos de palavras e de conceitos; a simulação irónica conduzia-o a uma inversão racional que, por sua vez, levava a uma ambiguidade criadora de renovadas significações. Marcava assim, com a sua argumentação inovadora, uma mundividência original. Partilhamos também a ideia de que o poeta português não era louco mas dono de uma lucidez que ultrapassava a normalidade, tendo o seu raciocínio, qual maestro sobredotado, criado e dirigido todas as partituras da sua vida.

Respondendo à questão colocada na introdução, sobre a denominação das novelas *policíarias*, talvez possamos concluir que a sua essência é sobretudo ensaística e não de natureza policial; a tónica é colocada no raciocínio e não na acção, nas teorias científicas e não na narrativa ficcional. As personagens, com uma caracterização muito sumária, representam sobretudo protótipos de teorias que Pessoa quer comprovar, através da análise dedutiva, acabando por criar uma espécie de tratado de criminologia e psicopatologia humana ou uma novela-ensaio. Baseando-se em casos policiais que surgiram na imprensa da época, criou a verosimilhança e através de um discurso auto-reflexivo de cunho meta-ideológico (e também metanarrativo), proporcionado pelas suas leituras científicas, sobrepôs as suas reflexões ao discurso ficcional, concebendo a metaficção. As teorias sobre o género policial, que preconizou no ensaio *Detective Story*, quase não foram aplicadas às suas novelas, acabando por ser subvertidas pela reflexão científica e crítica. Podemos concluir que a ficção policial pessoana se afasta da codificação rígida do género, criada pelos autores da *Golden Age*, na década de trinta, aproximando-se particularmente das preocupações existenciais do autor sobre a

degenerescência humana. Ao questionar algumas das regras da produção policial e os seus autores, Pessoa desconstrói e, ao mesmo tempo, subverte a tradição *policíaria*. Através das suas leituras científico-criminológicas de Cesare Lombroso, Júlio de Matos e Nordau, Pessoa procura fazer sobretudo a análise psicológica e psicanalítica dos criminosos, ao invés de definir um enredo estruturado e objectivo. As suas novelas assumem assim, primordialmente, a categoria de ensaios ficcionais, convertendo-se em apolíciais, transgressoras e irónicas. Eivadas de teorias filosóficas, psicanalíticas e criminológicas, a sua fragmentária produção policial constitui sobretudo um conjunto de reflexões hermenêuticas e epistemológicas centradas na busca da Verdade. A tríade - investigador/ criminoso / vítima - ancorada ao método dedutivo, à motivação psicológica e à questão da loucura, constituiu o alibi de que Fernando Pessoa necessitou para uma análise auto-reflexiva. Influenciado por Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle, Austin Freeman e G.K. Chesterton, entre outros, Fernando Pessoa enveredou pela novelística policial, parodiando uma espécie de detective, uma espécie de criminoso e uma espécie de vítima, que não passaram, afinal, de projecções homonímicas de um *ironista*, racionalmente crítico. O bilinguismo precoce de Pessoa e o facto de ter sido tradutor de si próprio talvez tenham contribuído, de forma decisiva, para um alargamento do seu horizonte mental, sempre repartido entre duas realidades. A dualidade linguística terá provavelmente influenciado o seu questionar contínuo dos factos, através da dúvida e da negação, consubstanciadas na ironia. Pessoa, como sujeito irónico do género socrático, manteve uma “independência negativa em relação a tudo” (KIERKEGAARD, 2005:223), interrogando-se continuamente sobre o absurdo da condição humana e sobre o nada existencial, como expressam as seguintes palavras: «Tudo na vida, aliás, são mal-entendidos. A própria vida é um mal-entendido porque conduz à morte, que é a negação da vida ...» (QDNP, 2008:397) Sobreveio-lhe o tédio, a única continuidade possível para o sujeito irónico, segundo Kierkegaard. (2005:246) ⁶⁹

Percorrendo a linha de água da ironia, descobrimos, da nascente à foz, o percurso de um teorizador, disfarçado de escritor de ficção policial, que procurava, sobretudo, decifrar o mistério da natureza humana. À semelhança do decifrador Abílio Quaresma tentava estudar “a sintomatologia dos acontecimentos”, fazendo “o diagnóstico e o prognóstico das ocorrências”, (QDNP, 2008:417) e procurava criar tipologias comportamentais a partir do estudo da psicopatologia humana.

52 Apud Elaine Cristina Cintra, «O desassossego e o nada: alguns aspectos da ironia em Fernando Pessoa», *Signótica*, v.19, jan./jun.2007, pp.33-46.

Auto-leitor constante, hetero-leitor crítico, Fernando Pessoa, tradutor de si próprio e intérprete da sua época, talvez auxiliado pelas ciências ocultas, soube ler os sinais do tempo e ultrapassar o presente. Nas suas palavras, aparentemente megalómanas, o próprio o confirmaria: «Um dia talvez compreendam que cumpri, como nenhum outro, o meu dever nato de intérprete de uma parte do nosso século.» (LD, 2006:182)

Se criação implica transgressão, Fernando Pessoa foi um dos maiores transgressores do nosso tempo. A sua “mania da dúvida”, cujo epicentro se situa na ironia, transformou-se para nós numa certeza: a de nos encontrarmos perante uma das personalidades mais enigmáticas e contraditórias da nossa literatura, cujos contornos ainda não foram completamente definidos. A ironia, conceito polarizador da sua obra, inscreve-se num jogo de máscaras, ilustrando o cepticismo e o relativismo perante o anseio do auto-conhecimento e da sapiência. Concluimos com as palavras de Saramago, que ilustram, de forma admirável, o paradoxo criado pelo ironismo do fingimento artístico pessoano: «Há vertigem neste jogo. As máscaras olham-se sabendo-se máscaras. Usam um olhar que não lhes pertence, e esse olhar, que vê, não se vê. Colocamos no rosto uma máscara e somos *outro* aos olhos de quem nos olhe. Mas de súbito descobrimos, aterrados, que por trás da máscara que afinal não poderemos ser, não sabemos quem somos. Está portanto por saber quem é Fernando Pessoa.»⁷⁰

⁷⁰ In *JL*. Lisboa, 26 de Novembro de 1985 -: <http://www.instituto-camoes>, acedido em 14 de Junho de 2010.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BIBLIOGRAFIA DE FERNANDO PESSOA

PESSOA, Fernando (1928). *O Interregno - Defesa e justificação da ditadura militar em Portugal*. Lisboa: Núcleo de Acção Nacional.

_____ (1979). *Da República (1910-1935)*. (ed. M. Isabel Rocheta, M. Paula Morão e Joel Serrão). Lisboa: Ática.

_____ (1987). *Obras em prosa*. vol.V. (org. João Gaspar Simões). Lisboa: Ed. Círculo de Leitores.

_____ (1990). *Livro do desassossego*. Vol. I. (organização e fixação de inéditos de Teresa Sobral Cunha). Coimbra: Editorial Presença.

_____ (1999). *Correspondência (1923-1935)*. (ed. Manuela Parreira da Silva). Lisboa: Assírio e Alvim.

_____ (2003). *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*. (ed. Richard Zenith). Lisboa: Assírio & Alvim.

_____ (2006). *Livro do desassossego*. (ed. Richard Zenith). Lisboa: Assírio e Alvim.

_____ (2007a). *Lisboa: o que o turista deve ver*. Lisboa: Livros Horizonte.

_____ (2007b). *Crítica literária*. (org. Hélio S. Alves). Casal de Cambra: Caleidoscópico.

_____ (2008a). *Quaresma decifrador - As novelas policiárias*. (ed. Ana Maria Freitas). Lisboa: Assírio e Alvim.

_____ (2008b). *Contra Salazar*. (selecção, introdução e notas de António Apolinário Lourenço) Coimbra: Angelus Novus Editora.

_____ (2008c). *Palavras de Fernando Pessoa*. Lisboa: Centro Atlântico PT.

_____ (2008d). *Os preceitos práticos em geral e os de Henry Ford em particular*. Lisboa: Guimarães Editores.

_____ (2008e). *O rosto e as máscaras*. (org. David Mourão-Ferreira). Lisboa: Guimarães Editores.

_____ (2008f). *Marketing em Pessoa*. Porto: Edições IPAM.

PESSOA, Fernando (2010). *O Banqueiro anarquista*. Lisboa: Antígona.

BIBLIOGRAFIA SOBRE FERNANDO PESSOA

A.A.V.V. (1985). *ACTAS DO II CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS PESSOANOS*. Porto: Centro de Estudos Pessoaanos.

AZEVEDO, M. da Conceição (1996). *Fernando Pessoa, educador*. Braga: Edições da APPACDM.

COELHO, António Pina (1971). *Os fundamentos filosóficos da obra de Fernando Pessoa*. vol. I. Lisboa: Editorial Verbo.

CORREIA, Rosa (coord.) (1999). *Homenagem a Fernando Pessoa. Encontro de língua e cultura portuguesa*. Lisboa: Edições Colibri.

COSTA, Eduardo Freitas da (1951). *Fernando Pessoa - Notas a uma Biografia Romanceada*. Lisboa: Guimarães Editores.

CUNHA, Teresa Sobral (1985). «Fernando Pessoa: o último ano». *Catálogo da Exposição Comemorativa do Cinquentenário da Morte de Pessoa*. Lisboa: Biblioteca Nacional.

DIAS, Marina Tavares (1991). *A Lisboa de Fernando Pessoa*. Lisboa: Ibis Editores.

DIX, Steffen e PIZARRO, Jerónimo, (org.) (2007). *A Arca de Pessoa*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

FINO, Francisco (2009). *On the brink of madness -leituras do tema da loucura na obra pré-heteronímica de Fernando Pessoa*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Évora.

GARCIA, Frederick Hesse (1983). «A ficção policial de Fernando Pessoa: uma interpretação», in *Actas do 2º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Porto: Centro de Estudos Pessoaanos.

JENNINGS, H.D. (1984). *Os dois exílios*. Porto: Centro de Estudos Pessoaanos.

LOPES, Teresa Rita (coord.) (1990). *Pessoa por conhecer - Roteiro para uma expedição*. (vol. I). Lisboa: Editorial Estampa.

_____ (1990). *Pessoa por conhecer - Textos para um novo mapa*. (vol. II). Lisboa: Editorial Estampa.

- _____ (1993). *Pessoa inédito*, Lisboa: Livros Horizonte.
- LOURENÇO, António A. (2009). *Fernando Pessoa*, (coord. Carlos Reis). Lisboa: Edições 70.
- MARTINS, Fernando Cabral (coord.) (2008). *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. Lisboa: Editorial Caminho.
- MORAIS, M. José (2000). *Fernando Pessoa, um poeta que filosofa*. Dissertação de Mestrado. Universidade Pontifícia de Salamanca. Évora: Arquivo da Universidade.
- PIZARRO, Jerónimo (2006). *Escritos sobre génio e loucura*. (ed. crítica) tomo I e II. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- _____ (2007). *Fernando Pessoa: entre génio e loucura*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- _____ (2009). *Fernando Pessoa: O Guardador de Papéis*. Lisboa: Texto Editores.
- ROZA, Miguel (2001). *Encontro magick- Fernando Pessoa- Aleister Crowley*. Lisboa: Hugin Editores.
- SAMPAIO, Jaime Salazar (1983). *Fernando (talvez) Pessoa*. Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II.
- SOARES, Fernando Luso (1976). *O Discurso Irregular I – A novela policial -dedutiva em Fernando Pessoa*. Lisboa: Editora Diabril.
- VASCONCELOS, Taborda de (1973). *Antropografia de Fernando Pessoa*. Porto: Edição de Autor.
- VIEIRA, Joaquim (dir.) (2010). *Fotobiografias do século XX - Fernando Pessoa*, (texto de Richard Zénith). Lisboa: Círculo de Leitores.

BIBLIOGRAFIA GERAL

- ALBUQUERQUE, Paulo Medeiros e (1973). *Os maiores detectives de todos os tempos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- BASTOS, Francisco Inácio (1998). *Borges e o conto policial*. Rio de Janeiro: Instituto de Letras da UERJ.

- BAUDELAIRE, Charles (2006). *A invenção da modernidade - sobre arte, literatura e música*. (tradução de Pedro Tamen). Lisboa: Relógio de Água Editores.
- _____ (2008). *Edgar Allan Poe*. Coimbra: Alma Azul.
- BÉNAC, Henri (1972). *Nouveau vocabulaire de la dissertation et des études littéraires*. Paris: Hachette.
- BLOOM, Harold (1997). *O cânone ocidental*. Lisboa: Temas e Debates.
- BOOTH, Wayne C. (1974). *A rethoric of irony*. Chicago: University of Chicago Press.
- BORGES, Jorge Luís (1976). «O conto policial». *Cinco visões pessoais*. Brasília: Edições da Universidade de Brasília.
- _____ (2009). *Ficções*. Lisboa: Editorial Teorema.
- BOYER, Alain- Michel (s/d). *A Paraliteratura*. Porto: Rés Editora.
- CARREL, Alexis (2002). *O Homem, esse desconhecido*. Mem Martins: Publicações Europa – América.
- CAWELTI, John G. (1977). *Adventure, mistery and romance: formula stories as art and popular culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- CEIA, Carlos (2007). *A construção do romance*. Coimbra: Almedina.
- COSTA, Fernanda G; SILVA, Helena Gonçalves da (org.) (2004). *Metrópoles na pós-modernidade*. Lisboa: Edições Colibri. CEAE- Centro de Estudos Alemães e Europeus. (p.151-161)
- COSTA, René de (1999). *El humor en Borges*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- CHESTERTON, G.K. (1988). *O segredo do Padre Brown*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- _____ (1989). *O homem que era quinta-feira*. Lisboa: Editorial Estampa.
- _____ (1990). *A inocência do Padre Brown*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- DINE, S. S. (1928). *Twenty rules for writing detective stories*. American Magazine.
- DOYLE, A. Conan (1985). *Um estudo em vermelho /Os sete mistérios*. Lisboa: Livros do Brasil.
- DUBOIS, Jacques (1992). *Le roman policier ou la modernité*. Paris: Nathan.

- DUROZOI, G; ROUSSEL, A. (2000). *Dicionário de Filosofia*. Porto: Porto Editora.
- ECO, Umberto (2003). *Sobre Literatura*. Algés: Difel.
- ERMIDA, Isabel (2003). *Humor, linguagem e narrativa. Para uma análise do discurso literário*. Braga: Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos.
- ESTEVES, José (2009). *Ironia e argumentação*. Covilhã: Universidade da Beira Interior – Livros LabCom.
- FERRAZ, Maria de Lourdes A. (1987). *A ironia romântica – Estudo de um processo comunicativo*. Lisboa: IN-CM.
- FIGUEIREDO, Cândido de (1996). *Grande dicionário de língua portuguesa*. (25ªed.) Venda Nova: Bertrand Editora.
- GARDES-TAMINE, Joëlle; HUBERT, Marie-Claude (1996). *Dictionnaire de critique littéraire*. Paris: Armand Colin.
- GIL, José (2010). *O devir-eu de Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- GINZBURG, Carlo (1989). *Mitos, emblemas, sinais*. S. Paulo: Companhia das Letras.
- GROSSEGESSE (1998). «A máquina celibatária como modelo discursivo e a questão da autoginografia», MACEDO, Ana Gabriela (ed.) *A Mulher, o Louco e a Máquina - entre a margem e a norma*. Braga: CEHUM (Colecção Hespérides / Literatura 4). (pp.139-155).
- GRANDE DICIONÁRIO DE LÍNGUA PORTUGUESA (1981). Sociedade de Língua Portuguesa. Tomo IV. Lisboa: Amigos do Livro Editores.
- GUIMARÃES, Fernando (1996). *Linguagem e ideologia*. Porto: Lello Editores.
- HAYCRAFT, Howard (1976). *Murder for pleasure: the life and times of the detective story*. (revised edition). New York: Biblio and Tannen.
- HIGHSMITH, Patrícia (s/d). *A criação do suspense*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- HUTCHEON, Linda (1985). *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70.
- KAFKA, Franz. (s/d). *O Processo*. Mem Martins: Publicações Europa -América.
- KIERKEGAARD, Sören (2005). *O conceito de ironia constantemente atribuído a Sócrates*. São Paulo: Editora Universitária S. Francisco.
- KRISTEVA, Júlia (1974). *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil.
- KUNDERA, Milan (2009). *L'art du roman*. Paris: Éditions Gallimard.
- JENNY, Laurent *et al.* (1979). *Intertextualidades*. Poétique nº27. Coimbra: Almedina.

- JUBILADO, M. Odete (2000). *Saramago e Sollers -Uma (Re) escrita irónica?* . Lisboa: Vega Editora.
- LAUSBERG, Heinrich (1993). *Elementos de retórica literária*. (4ª ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- LIMA, M. Antónia (2001). *Brown, Poe, Hawthorne e Melville – Terror na literatura norte-americana*. Tese de Doutoramento. Universidade de Évora.
- _____ (2003). *Emoção trágica e impessoalidade na poesia moderna*. Lisboa: Universitária Editora.
- LUKÁCS, Georg (1989). *La théorie du roman*. Paris: Gallimard.
- MACHADO, José Pedro (coord.) (1977). *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Vol. III. (3ª ed.). Lisboa: Livros Horizonte.
- McHALE, Brian (1992). *Constructing postmodernism*. London / New York: Routledge, 1992.
- MONTREYNAUD, Florence (1991). *Dicionário de citações*. Lisboa: Editorial Inquérito.
- MOISÉS, Carlos (1990). «O sentido fragmentário dos contos de Fernando Pessoa», *Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa - um Século de Poesia*, Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura.
- MOISÉS, Massaud (1999). *A Crítica Literária*. São Paulo: Editora Cultrix.
- _____ (2004). «Ironia» in *Dicionário de Termos Literários*. S.Paulo: Editora Cultrix. (pp. 245-249).
- NARCEJAC, Thomas (1975). *Une machine à lire: le roman policier*. Paris: Éditions Denoël Gonthier.
- PIGLIA, Ricardo (2007). *O último leitor*. Lisboa: Editorial Teorema.
- PIEIDADE, Ana N. (2002). *Ironia e socratismo em a cidade e as serras*. Lisboa: Instituto Camões.
- POE, Edgar Allan (2009). *Todos os contos I*. (ilustrados por Joan -Pere Viladecans e traduzidos por J.Teixeira de Aguiar). Lisboa: Círculo de Leitores/Quetzal.
- POE, Edgar Allan (2008). *O corvo*. Coimbra: Alma Azul.
- QUEIROZ, Eça (s/d). *O Mistério da Estrada de Sintra*. Lisboa: Livros do Brasil.
- QUINCEY, Thomas de (s/d). *Do assassínio como uma das belas-artes*. Lisboa: Editorial Estampa.
- REIMÃO, Sandra Lúcia (1983). *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense.

- REIS, Carlos (1997). *O conhecimento da literatura – Introdução aos estudos Literários*. (2ªed.). Coimbra: Almedina.
- RIVERA, Jorge B. (1995). «Borges y lo policial». In: LAFFORGUE, Jorge; RIVERA, Jorge. *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue.
- ROSAS, Fernando (1996). *O Estado-Novo nos anos trinta -1928-1938*. Lisboa: Editorial Estampa.
- RORTY, Richard (1994). *Contingência, ironia e solidariedade*. Lisboa: Editorial Presença.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (s/d). *Loucura*. Lisboa: Edições Rolim.
- _____ (1989). *A confissão de Lúcio*. Aveiro: Estante Editora.
- SANTOS, M. Cristina F. (2002). *Valor inspiracional e interpretação*. Tese de Doutoramento. Universidade de Lisboa.
- SASSOON, Donald (2006). *The culture of the europeans, from 1800 to the Present*. London: Harper Press.
- SCHOENTJES, Pierre (2002). «Ironie». *Le Dictionnaire du Littéraire*. Paris: P.U.F.
- STRATTA, Isabel (1999). “Borges, un heredero parcial”. *Fragmentos*, Florianópolis: Editora da UFSC, 17: 55-62.
- TODOROV, Tzvetan (1971). «Typologie du roman policier» (1966), *Poétique de la prose*. Paris: Éditions du Seuil. (pp. 57-68)
- _____ (1981). *Os Géneros do Discurso*. Lisboa: Edições 70.
- VALE DE GATO, Margarida (2009). *Edgar Allan Poe em Portugal*. Catálogo da exposição sobre o autor americano. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal e Universidade de Lisboa - Centro de Estudos Anglísticos.
- WEIGERT, Beatriz (2009). *Retórica e carnavalização -Nélida Piñon e Maria Velho da Costa*. Lisboa: CLEPUL (Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa das Universidades de Lisboa).

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Imagem da capa - *Perfil de Pessoa*

http://www.ciencias.com.br/pagina_bedaque/pessoa/fotos.htm

Figura 2 – *Desenho de Pessoa* - Júlio Pomar

<http://www.germinaliteratura.com.br/01pessoal.jpg>

Figura 3 - Pessoa e Crowley a jogar xadrez

http://www.independent.co.uk/multimedia/archive/00032/fernando_pessoa_alei_32998.jpg

Figura 4- *Biblioteca de Pessoa* - Alfredo Margarido

http://www.ciencias.com.br/pagina_bedaque/pessoa/fotos.htm

Figura 5- Mapa da Baixa de Lisboa

http://1.bp.blogspot.com/_51Qpw8iXYDA/RlBy_XcBD9I/AAAAAAAAABe4/L_6fvXyz_14/s400/aa++lisboa_baixa+mapa.gif

Figura 6- Café Montanha

[http://2.bp.blogspot.com/_4_RdMsTQKOQ/R7Xf3AomXGI/AAAAAAAAABIk/MluPkIR_XRzg/s400/Portagem10+\(2\).JPG](http://2.bp.blogspot.com/_4_RdMsTQKOQ/R7Xf3AomXGI/AAAAAAAAABIk/MluPkIR_XRzg/s400/Portagem10+(2).JPG)

Figura 7- *Poe, Baudelaire, Mallarmé, Pessoa* – Júlio Pomar

http://3.bp.blogspot.com/_18gHZYMP96o/SfByzjRkrGI/AAAAAAAAAqY/6cfMLpEz_XH4/s320/julio+pomar.bmp

Figura 8- *Edgar Allan Poe, Fernando Pessoa e o Corvo* - Júlio Pomar

http://3.bp.blogspot.com/_QbYkSQVQ7ok/ShqVMWZhpWI/AAAAAAAAAAno/PISRQn_dP4gc/s400/Edgar+Poe,+Fernando+Pessoa+e+o+Corvo,+1985.jpg

ANEXO I

NOTA AUTOBIOGRÁFICA DE FERNANDO PESSOA (1935)

Nome completo: Fernando António Nogueira Pessoa.

Idade e naturalidade: Nasceu em Lisboa, freguesia dos Mártires, no prédio n.º 4 do Largo de S. Carlos (hoje do Directório) em 13 de Junho de 1888.

Filiação: Filho legítimo de Joaquim de Seabra Pessoa e de D. Maria Madalena Pinheiro Nogueira. Neto paterno do general Joaquim António de Araújo Pessoa, combatente das campanhas liberais, e de D. Dionísia Seabra; neto materno do conselheiro Luís António Nogueira, juriconsulto e que foi Director-Geral do Ministério do Reino, e de D. Madalena Xavier Pinheiro.

Ascendência geral: misto de fidalgos e judeus.

Estado: Solteiro.

Profissão: A designação mais própria será «tradutor», a mais exacta a de «correspondente estrangeiro em casas comerciais». O ser poeta e escritor não constitui profissão, mas vocação.

Morada: Rua Coelho da Rocha, 16, 1.º Dto. Lisboa. (Endereço postal - Caixa Postal 147, Lisboa).

Funções sociais que tem desempenhado: Se por isso se entende cargos públicos, ou funções de destaque, nenhuma.

Obras que tem publicado: A obra está essencialmente dispersa, por enquanto, por várias revistas e publicações ocasionais. O que, de livros ou folhetos, considera como válido, é o seguinte: «35 Sonnets» (em inglês), 1918; «English Poems I-II» e «English Poems III» (em inglês também), 1922, e o livro «Mensagem», 1934, premiado pelo Secretariado de Propaganda Nacional, na categoria «Poema». O folheto «O Interregno», publicado em 1928, e constituído por uma defesa da Ditadura Militar em Portugal, deve ser considerado como não existente. Há que rever tudo isso e talvez que repudiar muito.

Educação: Em virtude de, falecido seu pai em 1893, sua mãe ter casado, em 1895, em segundas núpcias, com o Comandante João Miguel Rosa, Cônsul de Portugal em Durban, Natal, foi ali educado. GANHOU o prémio Rainha Vitória de estilo inglês na Universidade do Cabo da Boa Esperança em 1903, no exame de admissão, aos 15 anos.

Ideologia Política: Considera que o sistema monárquico seria o mais próprio para uma nação organicamente imperial como é Portugal. Considera, ao mesmo tempo, a Monarquia completamente inviável em Portugal. Por isso, a haver um plebiscito entre

regimes, votaria, embora com pena, pela República. Conservador do estilo inglês, isto é, liberdade dentro do conservadorismo, e absolutamente anti-reaccionário.

Posição religiosa: Cristão gnóstico e portanto inteiramente oposto a todas as Igrejas organizadas, e sobretudo à Igreja de Roma. Fiel, por motivos que mais adiante estão implícitos, à Tradição Secreta do Cristianismo, que tem íntimas relações com a Tradição Secreta em Israel (a Santa Kabbalah) e com a essência oculta da Maçonaria.

Posição iniciática: Iniciado, por comunicação directa de Mestre a Discípulo, nos três graus menores da (aparentemente extinta) Ordem Templária de Portugal.

Posição patriótica: Partidário de um nacionalismo místico, de onde seja abolida toda a infiltração católico - romana, criando-se, se possível for, um sebastianismo novo, que a substitua espiritualmente, se é que no catolicismo português houve alguma vez espiritualidade.

Nacionalista que se guia por este lema: «Tudo pela Humanidade; nada contra a Nação».

Posição social: Anticomunista e anti-socialista. O mais deduz-se do que vai dito acima.

Resumo destas últimas considerações: Ter sempre na memória o mártir Jacques de Molay, Grão-Mestre dos Templários, e combater, sempre e em toda a parte, os seus três assassinos – a Ignorância, o Fanatismo e a Tirania.

Lisboa, 30 de Março de 1935

In *Fernando Pessoa no seu tempo*, Biblioteca Nacional (Portugal), 1988 (págs. 17-22).

<http://memoriavirtual.net/2004/12/da-vinci/fernando-pessoa-auto-biografia/>, acessido em 12 de Dezembro de 2009

ANEXO II

DETECTIVES LITERÁRIOS E SEUS CRIADORES

(1841 – 1934)

(autores lidos por Fernando Pessoa *)

- 1841- *Auguste Dupin* - Edgar Allan Poe*
- 1887- *Sherlock Holmes* - Arthur Conan Doyle *
- 1894- *Martin Hewitt* (advogado) – Artur Morrison*
- 1907- *Dr Thorndike* (médico) – R. Austin Freeman *
- 1913- *Philip Trent* – E. C. Bentley *
- 1920- *Hercule Poirot* - Agatha Christie *
- ____ - *Reggie Fortune* (médico) – H. C. Bailey *
- 1921- *Deputy Parr* – Frederick Irving Anderson
- 1923- *Lord Peter Wimsey* – Dorothy L. Sayers *
- 1924- *Inspector French* – Freeman Wills Crofts*
- 1925- *Roger Sheringham* - A.B. Cox *
- ____ - *Charlie Chan* – Earl Derr Biggers
- 1926- *Philo Vance* – S. S. Van Dine
- 1929- *Ambrose Chitterwick* – Anthony Berkeley *
- ____ - *J. G. Reeder* – Edgar Wallace
- ____ - *Ellery Queen* – Frederic Dannay e Manfred B. Lee *
- 1930- *Sam Spade* – Dashiell Hammett
- ____ - *Inspector Maigret* – George Simenon
- ____ - *Robert Eustace* (médico) – Dorothy L. Sayers *
- ____ - *Joshua Clunk* (advogado) – H. C. Bailey
- 1933- *Perry Mason* (advogado) – Erle Stanley Gardner
- 1934- *Father Brown* (padre) – G.K. Chesterton *

ANEXO III

Twenty rules for writing detective stories

(1928)

(Originally published in the *American Magazine* (1928-sep.)
and included in the *Philo Vance investigates* omnibus (1936).

by S.S. Van Dine

(pseud. for Willard Huntington Wright)

THE DETECTIVE story is a kind of intellectual game. It is more — it is a sporting event. And for the writing of detective stories there are very definite laws — unwritten, perhaps, but none the less binding; and every respectable and self-respecting concocter of literary mysteries lives up to them. Herewith, then, is a sort Credo, based partly on the practice of all the great writers of detective stories, and partly on the promptings of the honest author's inner conscience. To wit:

1. The reader must have equal opportunity with the detective for solving the mystery. All clues must be plainly stated and described.

2. No wilful tricks or deceptions may be placed on the reader other than those played legitimately by the criminal on the detective himself.

3. There must be no love interest. The business in hand is to bring a criminal to the bar of justice, not to bring a lovelorn couple to the hymeneal altar.

4. The detective himself, or one of the official investigators, should never turn out to be the culprit. This is bald trickery, on a par with offering some one a bright penny for a five-dollar gold piece. It's false pretences.

5. The culprit must be determined by logical deductions — not by accident or coincidence or unmotivated confession. To solve a criminal problem in this latter fashion is like sending the reader on a deliberate wild-goose chase, and then telling him, after he

has failed, that you had the object of his search up your sleeve all the time. Such an author is no better than a practical joker.

6. The detective novel must have a detective in it; and a detective is not a detective unless he detects. His function is to gather clues that will eventually lead to the person who did the dirty work in the first chapter; and if the detective does not reach his conclusions through an analysis of those clues, he has no more solved his problem than the schoolboy who gets his answer out of the back of the arithmetic.

7. There simply must be a corpse in a detective novel, and the deader the corpse the better. No lesser crime than murder will suffice. Three hundred pages is far too much potter for a crime other than murder. After all, the reader's trouble and expenditure of energy must be rewarded.

8. The problem of the crime must be solved by strictly naturalistic means. Such methods for learning the truth as slate-writing, ouija-boards, mind-reading, spiritualistic séances, crystal-gazing, and the like, are taboo. A reader has a chance when matching his wits with a rationalistic detective, but if he must compete with the world of spirits and go chasing about the fourth dimension of metaphysics, he is defeated *ab initio*.

9. There must be but one detective — that is, but one protagonist of deduction — one *deus ex machina*. To bring the minds of three or four, or sometimes a gang of detectives to bear on a problem, is not only to disperse the interest and break the direct thread of logic, but to take an unfair advantage of the reader. If there is more than one detective the reader doesn't know who his coadjutor is. It's like making the reader run a race with a relay team.

10. The culprit must turn out to be a person who has played a more or less prominent part in the story — that is, a person with whom the reader is familiar and in whom he takes an interest.

11. A servant must not be chosen by the author as the culprit. This is begging a noble question. It is a too easy solution. The culprit must be a decidedly worth-while person — one that wouldn't ordinarily come under suspicion.

12. There must be but one culprit, no matter how many murders are committed. The culprit may, of course, have a minor helper or co-plotter; but the entire onus must rest on one pair of shoulders: the entire indignation of the reader must be permitted to concentrate on a single black nature.

13. Secret societies, camorras, mafias, *et al.*, have no place in a detective story. A fascinating and truly beautiful murder is irremediably spoiled by any such wholesale culpability. To be sure, the murderer in a detective novel should be given a sporting chance; but it is going too far to grant him a secret society to fall back on. No high-class, self-respecting murderer would want such odds.

14. The method of murder, and the means of detecting it, must be rational and scientific. That is to say, pseudo-science and purely imaginative and speculative devices are not to be tolerated in the *roman policier*. Once an author soars into the realm of fantasy, in the Jules Verne manner, he is outside the bounds of detective fiction, cavorting in the uncharted reaches of adventure.

15. The truth of the problem must at all times be apparent — provided the reader is shrewd enough to see it. By this I mean that if the reader, after learning the explanation for the crime, should reread the book, he would see that the solution had, in a sense, been staring him in the face—that all the clues really pointed to the culprit — and that, if he had been as clever as the detective, he could have solved the mystery himself without going on to the final chapter. That the clever reader does often thus solve the problem goes without saying.

16. A detective novel should contain no long descriptive passages, no literary dallying with side-issues, no subtly worked-out character analyses, no "atmospheric" preoccupations. Such matters have no vital place in a record of crime and deduction. They hold up the action and introduce issues irrelevant to the main purpose, which is to state a problem, analyze it, and bring it to a successful conclusion. To be sure, there must be a sufficient descriptiveness and character delineation to give the novel verisimilitude.

17. A professional criminal must never be shouldered with the guilt of a crime in a detective story. Crimes by housebreakers and bandits are the province of the police

departments — not of authors and brilliant amateur detectives. A really fascinating crime is one committed by a pillar of a church, or a spinster noted for her charities.

18. A crime in a detective story must never turn out to be an accident or a suicide. To end an odyssey of sleuthing with such an anti-climax is to hoodwink the trusting and kind-hearted reader.

19. The motives for all crimes in detective stories should be personal. International plotting and war politics belong in a different category of fiction — in secret-service tales, for instance. But a murder story must be kept *gemütlich*, so to speak. It must reflect the reader's everyday experiences, and give him a certain outlet for his own repressed desires and emotions.

20. And (to give my Credo an even score of items) I herewith list a few of the devices which no self-respecting detective story writer will now avail himself of. They have been employed too often, and are familiar to all true lovers of literary crime. To use them is a confession of the author's ineptitude and lack of originality. (a) Determining the identity of the culprit by comparing the butt of a cigarette left at the scene of the crime with the brand smoked by a suspect. (b) The bogus spiritualistic séance to frighten the culprit into giving himself away. (c) Forged fingerprints. (d) The dummy-figure alibi. (e) The dog that does not bark and thereby reveals the fact that the intruder is familiar. (f) The final pinning of the crime on a twin, or a relative who looks exactly like the suspected, but innocent, person. (g) The hypodermic syringe and the knockout drops. (h) The commission of the murder in a locked room after the police have actually broken in. (i) The word association test for guilt. (j) The cipher, or code letter, which is eventually unravelled by the sleuth.

(End.)

In www.gaslight.mtroyal.ca/vandine.htm, acedido em 19 de Maio de 2009.

ANEXO IV

Carta à Tia Anica - 24 de Junho de 1916

Lisboa, 24 de Junho de 1916

Minha querida Tia:

Muito lhe agradeço a sua carta de 13 e os parabéns que me traz. Muito agradeço também a carta do Raul de 22 de Maio, a que responderei brevemente; creio que assim posso prometer, porque me sinto agora já um pouco melhor, já mais apto a não ter a inércia que tenho tido e que, como calcula, tem sido devida aos sucessivos choques nervosos por que tenho passado.

Felizmente que chegaram (enfim!) de Pretória notícias acentuadamente boas. Excepto no que respeita ao braço, que está demorando em recuperar o movimento, o estado da Mamã melhorou muito. O estado mental está, enfim, normal. Aquela confusão mental que ela tinha, e que era o que mais me impressionava, desapareceu. E ela já sai do quarto, passando umas horas por dia na casa de jantar.

Não sei o tratamento empregado agora. Sei que, a princípio, empregaram, com efeito, os choques eléctricos, mas suspenderam esse tratamento, porque, ao que parece, incomodava demasiadamente a doente. E suponho que naquela altura da doença não seria bom o incómodo natural dos choques. Se assim foi, já terão, suponho, retomado esse tratamento.

Por enquanto não há nada em que, de positivo, se deva assentar com respeito à guerra e às tropas de aqui irem para fora. E creio, mesmo, que os rapazes na situação do Raúl não correm, por enquanto, grande risco de serem chamados. É claro que não posso *afirmar* isto, mas é o que consta aqui. Já se o Raul estivesse cá, naturalmente teria, pelo menos, a maçada de uma «escola de oficiais» ou qualquer aparelho parecido.

Sobre o estado nervoso em que tenho vivido, não tenho passado mal ultimamente. Também creio que não tem havido novidade na família, salvo que a Joaquina está umas vezes melhor, outras pior. Como eu tinha previsto, pela astrologia, a situação do Mário não só melhorou, mas parece tender para melhorar cada vez mais. Vamos agora ao caso misterioso que a interessa e que a tia Anica diz não poder calcular o que seja. Sim, não calcula, decerto eu próprio é o que menos esperaria.

O facto é o seguinte. Aí por fins de Março (se não me engano) comecei a ser médium. Imagine! Eu, que (como deve recordar-se) era um elemento atrasador nas sessões semi-espíritas que fazíamos, comecei, de repente, com a escrita automática. Estava uma vez em casa, de noite, tendo vindo da Brasileira, quando senti a vontade de, literalmente, pegar numa caneta e pô-la sobre o papel. É claro que depois é que dei por o facto de que tinha sido esse impulso. No momento, não reparei no facto, tomei-o como o facto, natural em quem está distraído, de pegar numa pena para fazer rabiscos. Nessa primeira sessão comecei por a *assinatura* (bem conhecida de mim) «Manuel Gualdino da Cunha». Eu nem de longe estava pensando no tio Cunha. Depois escrevi mais umas cousas, sem relevo, nem interesse nem importância.

De vez em quando, umas vezes voluntariamente, outras obrigado, escrevo. Mas raras vezes são «comunicações» compreensíveis. Certas frases percebem-se. E há sobretudo uma coisa curiosíssima — uma tendência irritante para me responder a perguntas com números; assim como há a tendência para desenhar. Não são desenhos de cousas, mas de sinais cabalísticos e maçónicos, símbolos do ocultismo e cousas assim que me perturbam um pouco. Não é nada que se pareça com a escrita automática da Tia Anica ou da Maria — uma narrativa, uma série de respostas em linguagem coerente. É assim mais imperfeito, mas muito mais misterioso.

Devo dizer que o pretenso espírito do tio Cunha nunca mais se manifestou pela escrita (nem de outra maneira). As comunicações actuais são, por assim dizer, anónimas e sempre que pergunto «quem é que fala?» faz-me desenhos ou escreve-me números. Mando-lhe, junta, uma amostra simples, que não é preciso devolver-me. Nesta há números e rabiscos, mas quase que não há desenhos. É o que tenho aqui à mão. É para verem como é o aspecto das minhas comunicações.

É singular que, apesar de eu não perceber nada de tais números, consultei um amigo meu, ocultista e magnetizador (uma criatura muito curiosa e interessante, além de ser um excelente amigo) e ele disse-me cousas singulares. Por exemplo, eu disse-lhe uma vez que tinha escrito um número qualquer (de quatro algarismos) de que não me recordo agora. Ele respondeu-me que havia cinco pessoas na casa onde eu estava. E, com efeito, assim era. Mas ele não me diz de onde é que concluiu isso. Explicou-me apenas que esse facto de eu escrever números era prova da autenticidade da minha escrita automática — isto é, de que não era auto-sugestão, mas mediunidade legítima. Os espíritos — diz ele — fazem essas comunicações para dar essa garantia; e essas comunicações são, por isso mesmo, incompreensíveis ao médium, e de ordem que mesmo o inconsciente dele era incapaz de imaginar (?).

Este meu amigo tem-me explicado outros números assim, com igual, e curiosa, segurança. Só houve três números que ele não compreendeu. Estou contando rapidamente, e claro, e necessariamente omito pormenores e detalhes interessantes. O que narro, porém, é o essencial.

Não pára aqui a minha mediunidade. Descobri uma outra espécie de qualidade mediúnica, que até aqui eu não só nunca sentira, mas que, por assim dizer, só sentia negativamente. Quando o Sá-Carneiro atravessava em Paris a grande crise mental, que o havia de levar ao suicídio, *eu senti a crise aqui*, caiu sobre mim uma súbita *depressão vinda do exterior*, que eu, ao momento, não consegui explicar-me. Esta forma de sensibilidade não tem tido continuação.

Guardo, porém, para o fim o detalhe mais interessante. É que estou desenvolvendo qualidades não só de médium escrevente, mas também de médium vidente. Começo a ter aquilo a que os ocultistas chamam «a visão astral», e também a chamada «visão etérica». Tudo isto está muito em princípio, mas não admite dúvidas. É tudo, por enquanto, imperfeito e em certos momentos só, mas nesses momentos existe.

Há momentos, por exemplo, em que tenho perfeitamente alvoradas (?) de «visão etérica» — em que vejo a «aura magnética» de algumas pessoas, e, sobretudo, a minha ao espelho e, no escuro, irradiando-me das mãos. Não é alucinação porque o que eu vejo outros vêem-no, pelo menos, um outro, com qualidades destas mais desenvolvidas. Cheguei, num momento feliz de visão etérica, a ver na Brasileira do Rossio, de manhã, *as costelas de um indivíduo através do fato e da pele*. Isto é que é a visão etérica em seu pleno grau. Chegarei eu a tê-la realmente, isto é, mais nítida e sempre que quiser?

A «visão astral» está muito imperfeita. Mas às vezes, de noite, fecho os olhos e há uma sucessão de pequenos quadros, muito rápidos, muito nítidos (tão nítidos como

qualquer coisa do mundo exterior). Há figuras estranhas, desenhos, sinais simbólicos, números (também já tenho visto números), etc.

E há — o que é uma sensação muito curiosa — por vezes o sentir-me de repente pertença de qualquer outra coisa. O meu braço direito, por exemplo, começa a ser-me levantado no ar sem eu querer. (É claro que posso resistir, mas o facto é que não o quis levantar nessa ocasião.) Outras vezes sou feito cair para um lado, como se estivesse magnetizado, etc.

Perguntará a Tia Anica em que é que isto me perturba, e em que é que estes fenómenos — aliás ainda tão rudimentares — me incomodam? Não é o susto. Há mais curiosidade do que susto, ainda que haja às vezes cousas que metem um certo respeito, como quando, várias vezes, olhando para o espelho, a minha cara desaparece e me surge um fâcies de homem de barbas, ou um outro qualquer (são quatro, ao todo, os que assim me aparecem).

O que me incomoda um pouco é que eu sei pouco mais ou menos o que isto significa. Não julgue que é a loucura. Não é: dá-se até o facto curioso de, em matéria de equilíbrio mental, eu estar bem como nunca estive. É que tudo isto não é o vulgar desenvolvimento de qualidades de médium. Já sei o bastante das ciências ocultas para reconhecer que estão sendo acordados em mim os sentidos chamados superiores para um fim qualquer que o Mestre desconhecido, que assim me vai iniciando, ao impor-me essa existência superior, me vai dar um sofrimento muito maior do que até aqui tenho tido, e aquele desgosto profundo de tudo que vem com a aquisição destas altas faculdades. Além disso, já o próprio alvorecer dessas faculdades é acompanhado duma misteriosa sensação de isolamento e de abandono que enche de amargura até ao fundo da alma.

Enfim, será o que tiver de ser.

Eu não digo tudo, porque nem tudo se pode dizer.

Mas digo o bastante para que, vagamente, me compreenda.

Não sei se realmente julgará que estou doido. Creio que não. Estas cousas são anormais sim, mas não antinaturais.

Pedia-lhe o favor de não falar nisto a ninguém. Não há vantagem nenhuma, e há muitas desvantagens (algumas, talvez, de ordem desconhecida) em fazê-lo.

Adeus, minha querida Tia. Saudades à Maria e ao Raul. Beijos ao Eduardinho. Para si muitos e muitos abraços do seu sobrinho muito amigo e grato

Fernando

24-4-1916

In Fernando Pessoa, *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*. (Introdução, organização e notas de António Quadros.) Mem Martins, Publicações Europa-América, 1986, p.127.



