



STEPHANE TERRES SANZOVO

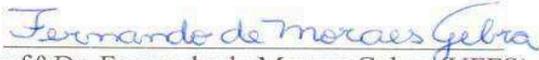
Fernando Pessoa O Cavaleiro de Nada, de Elisa Lucinda: Alteridade e recriação ficcional.

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao Curso de Graduação em Letras Português e Espanhol – Licenciatura, UFFS, *Campus* Chapecó, como requisito parcial para aprovação no CCR Trabalho de Conclusão de Curso II.

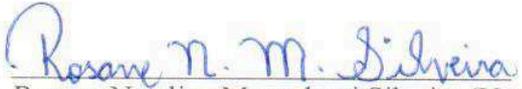
Orientador prof.º Dr. Fernando de Moraes Gebra

Este trabalho de conclusão de curso foi defendido e aprovado pela banca em: 14/12/2016.

BANCA EXAMINADORA


Prof.º Dr. Fernando de Moraes Gebra (UFFS)


Prof.ª Marília Spingolon (UFFS)


Prof.ª Me. Rosane Natalina Meneghetti Silveira (Unochapecó)

***Fernando Pessoa o Cavaleiro de Nada* , de Elisa Lucinda: Alteridade e recriação ficcional¹**

Stephane Terres Sanzovo²

stesanzovo@gmail.com

RESUMO: O presente artigo centra-se no romance *Fernando Pessoa O cavaleiro de Nada* (2014), de Elisa Lucinda, que apresenta características do novo romance histórico, romances escritos a partir da segunda metade do século XX e que se aproveitam de eventos históricos referidos a pessoas ou acontecimentos e criam uma narrativa ficcional com uma releitura crítica da história oficial, produzindo-se novas versões da história. Porém, diferente de vários novos romances históricos luso-brasileiros, geralmente escritos na terceira pessoa, o foco narrativo da obra analisada está no que Norman Friedman chama de modo eu-protagonista, o que confere ao romance uma estruturação em forma de diário. Dessa forma, a estrutura interna da obra compõe-se de apropriações de textos de Fernando Pessoa (cartas, textos dispersos e fotografias). No processo analítico do romance, consideramos também poemas que apresentam recorrências à infância, “Chuva Oblíqua poema VI”, “Un Soir à Lima” e “Pobre velha música!”, de Fernando Pessoa, verificando o uso criativo desse poemas feito pela autora na narrativa. Verificamos, também, a relação de *alter ego* entre o narrador Fernando Pessoa e a personagem literária Chevalier de Pas. O estudo em questão conjuga duas áreas do conhecimento, relacionadas aos estudos de literatura portuguesa e análise do discurso, baseados na teoria de Mikhail Bakhtin, considerado o conceito de dialogismo, segundo o qual em todo enunciado se cruzam, pelo menos, duas vozes discursivas, em relação de complementariedade ou tensão.

PALAVRAS-CHAVE: Fernando Pessoa; Metaficção historiográfica; Infância; Chevalier de Pas; Alteridade.

RESUMEN: El presente artículo se centra en la novela *Fernando Pessoa O Cavaleiro de Nada* (2014), de Elisa Lucinda, que presenta características de la nueva novela histórica, novelas que fueron hechas a partir de la segunda mitad del siglo XX y que sacan provecho de hechos históricos que se refieren a personas o acontecimientos y crean una ficción con una relectura crítica de la historia oficial, produciendo, de esa manera, nuevas versiones de la historia. Sin embargo, distintamente de las nuevas novelas luso-brasileñas, generalmente escritas en tercera persona, el foco de narración de la novela analizada está en lo que Norman Friedman llama “modo yo protagonista”, lo que hace con lo que la novela sea como un diario. De esa manera, la estructura interna de la obra está compuesta de textos de Fernando Pessoa (cartas, textos dispersos y fotografías). En el proceso de análisis, hemos considerado también poemas que presentan temas de la niñez, “Chuva Oblíqua poema VI”, “Un Soir à Lima” y “Pobre velha música!”, de Fernando Pessoa, haciendo la verificación de la utilización creativa hecha por la autora de los poemas en el relato. También, verificamos la relación de *alter ego* entre el narrador Fernando Pessoa y el personaje literario Chevalier de Pas. El estudio en cuestión combina dos áreas del conocimiento relacionadas con los estudios de literatura portuguesa y el análisis del discurso, basados en la teoría de Mikhail Bakhtin, considerando el concepto de dialogismo, según el cual en todo enunciado se cruzan, por lo menos, dos voces discursivas, en relación de complementariedad o tensión.

PALABRAS-CLAVE: Fernando Pessoa; Metaficción historiográfica; Niñez; Chevalier de Pas; Alteridad;

Introdução

¹ Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao Curso de Graduação em Letras Português e Espanhol – Licenciatura, UFFS, *Campus* Chapecó, como requisito parcial para aprovação no CCR Trabalho de Conclusão de Curso II. Orientador Prof. Dr. Fernando de Moraes Gebra.

² Acadêmica da 9ª fase do Curso de Graduação em Letras Português e Espanhol – Licenciatura, UFFS, *Campus* Chapecó.

O romance *Fernando Pessoa O cavaleiro de Nada* é uma narrativa ficcional em que a autora Elisa Lucinda³ une escritos do escritor Fernando Pessoa – cartas, poemas e fotografias – pelos quais o discurso do escritor perpassa o discurso da autora, é uma apropriação de textos de Fernando Pessoa que somados à voz da autora culminam nesta narrativa. Dessa forma, cria-se outra maneira de vermos a história de Fernando Pessoa, de maneira ficcional, ou seja, a autora cria outra biografia diferente daquelas sobejamente conhecidas, como a de João Gaspar Simões. O romance que é narrado em primeira pessoa, em forma de diário, tem por objetivo contar a história de vida da personagem Fernando Pessoa englobando seus principais feitos, como a criação heteronímica, que apresenta um diálogo de distintas vozes discursivas que sempre se complementam e apresentam distintos graus de tensão entre si. Essa atividade heteronímica tem seu possível início com a criação da personalidade literária Chevalier de Pas, a qual se destaca no objeto de estudo deste trabalho.

Por se tratar de outra forma de contar os acontecimentos registrados pela História oficial, esse romance é caracterizado como uma metaficção historiográfica, termo presente nos construtos teóricos de Linda Hutcheon. De maneira correlata ao discurso de Linda Hutcheon, o gênero novo romance histórico engloba narrativas que foram escritas a partir da segunda metade do século XX, diferindo-se dos romances históricos do século XIX, que até então apresentavam os personagens inseridos e delimitados dentro do seu próprio tempo, e que ressaltavam a pouca voz que os excluídos socialmente possuíam. No romance histórico, esses marginalizados, entre eles mulheres e personagens periféricas, ganham voz e ressignificam o tempo em que estão inseridos. Então, essas narrativas de metaficção historiográfica aproveitam-se de eventos históricos referidos a pessoas ou a fatos reais e os ressignificam em uma nova versão, uma ficção. Cria-se, pois, uma narrativa ficcional que problematiza visões hegemônicas da história oficial, ou seja, são produzidas novas versões para esses fatos históricos. Exatamente o que acontece no livro estudado, pois a autora se utiliza da trajetória biográfico-literária do escritor Fernando Pessoa e o apresenta no romance como uma personagem de uma história ficcional.

A personalidade literária, Chevalier de Pas, a qual dedicamos nossa maior atenção, orienta-nos para refletirmos sobre o porquê dessa denominação. Chevalier de Pas é um nome

³ Elisa Lucinda dos Campos Gomes nasceu em 1958 na cidade de Cariacica no estado do Espírito Santo. É poeta, jornalista, professora, cantora e atriz brasileira e é de origem ítalo-luso-africana, o que explica sua paixão e interesse pelos poetas e escritores portugueses. Elisa Lucinda possui 16 livros publicados, dentre eles vários infanto-juvenis. A autora é conhecida também por declamar vários poemas de Fernando Pessoa. *Fernando Pessoa O Cavaleiro de Nada* é o seu primeiro romance.

escrito em língua francesa que significa propriamente “Cavaleiro de Nada” e que nos traz duas grandes possibilidades de pensamento advindas das palavras *cavaleiro* e *nada*. Cavaleiro é um homem que monta a cavalo e que, sobretudo no período das cruzadas medievais, pertencia à nobreza. Se há um cavaleiro que pertence à nobreza, sua grande nação seria o nada, que muitas vezes é considerado a soma de tudo. Então, seria esse Chevalier um nobre cavaleiro a que o nada, que ao final é o tudo, quando esse tudo vem da imaginação, que lhe pertencia.

1. Chevalier de Pas e Fernando Pessoa: Alteridades

Segundo Fausto Nunes dos Santos, na teoria do niilismo, que provem de Nietzsche, essa concepção estaria voltada para a negação da existência de Deus e a concepção da criação do tudo, palavras antagônicas sendo um tudo e um nada. O niilismo é uma negação então das crenças do cristianismo e uma afirmação de que o homem é responsável por suas próprias ações, depende somente das suas ideias. De forma correlata, Fernando Pessoa não acreditava em um Deus supremo porque não o via, assim como revela no poema “Deus” de Alberto Caeiro, “Não acredito em Deus porque nunca o vi”, como no cristianismo, mas acredita que se Deus é a natureza e está nela, então o faz acreditar. Porém refuta, assim como no niilismo, os dogmas da igreja católica e por isso o nada possa ser a grande crença do poeta.

Nessa nova forma de ver a história de Fernando Pessoa, e reiterando a importância da heteronímia na obra pessoana, um dos principais fatores que possivelmente desencadearam a escrita do livro foi a existência da personalidade literária Chevalier de Pas, já que este é apresentado logo no título da narrativa, visto aqui como um possível primeiro heterônimo de Fernando Pessoa; “Estou falando que esse meu amigo foi o meu primeiro heterônimo, hoje se pode dizer” (LUCINDA, 2014, p. 31). Essa possibilidade de Chevalier de Pas ser considerado o primeiro heterônimo de Fernando Pessoa é por ele explicitada em carta a Casais Monteiro em 13 de Janeiro de 1935,

Lembro, assim, o que me parece ter sido o meu primeiro heterônimo, ou, antes, o meu primeiro conhecido inexistente – um certo *Chevalier de Pas* dos meus seis anos, por quem escrevia cartas dele a mim mesmo, e cuja figura, não inteiramente vaga, ainda conquista aquela parte da minha afeição que confina com a saudade (1999a, p.341).

Fernando Pessoa mesmo hesita em categorizar Chevalier como um heterônimo, pois utiliza o termo “parece”, que revela incerteza dos fatos, é utilizado para designar aquele que poderia ter sido seu primeiro heterônimo e ainda refaz a sua definição sem categorizá-lo, apenas o apresenta como um “conhecido inexistente”, o que reforça a ideia de indefinição sobre a denominação da personagem. Como exposto a seguir, essa ideia de indefinição não se aplica a um heterônimo já que estes são figuras definidas que apresentam características próprias que os diferencia de outros seres, são características que lhes garantem autonomia através do seu discurso. Reverberamos então, que a figura da personagem literária Chevalier de Pas está atrelada à do menino Fernando Pessoa, que não por coincidência possuía a mesma idade que o seu criador quando da idealização daquele. Essa impossibilidade de enxergarmos uma figura independente da outra é um dos principais fatores para Chevalier de Pas não ser considerado um heterônimo.

À luz de concepções teóricas que evidenciam e problematizam as relações de alteridade presentes na obra de Fernando Pessoa – tida aqui como as produções do ortônimo e dos heterônimos – analisamos como princípio estruturante do romance *Fernando Pessoa O Cavaleiro de Nada*, a relação de alteridade e dialogismo entre as personagens Fernando Pessoa e Chevalier de Pas. Esse princípio estruturante deu-se em função da questão lacunar da inexistência de documentos, sejam eles cartas e/ou construtos literários, que revelem a existência heteronímica de Chevalier de Pas, já que este fora considerado então uma personalidade literária, apenas esboçada pelo seu criador.

Acerca dos heterônimos, Fernando Pessoa, em texto coligido nas *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, salienta que “[...] não só as ideias e os sentimentos que se distinguem dos meus: a mesma técnica de composição, o mesmo estilo, é diferente do meu. Aí cada personagem é criada integralmente diferente, e não apenas diferentemente pensada.” (1966, p.105). O discurso crítico do próprio Fernando Pessoa explica a estruturação necessária para se caracterizar os heterônimos, que são considerados como um “desdobramento” do eu e que apresentam características de vida, escrita, personalidades e estilos diferentes. Essas diferenças são observadas tanto na relação de um heterônimo para com o outro e na relação heterônimo-ortônimo, este como idealizador, mas também como outro escritor, são assim personalidades idealizadas como independentes, mas que se relacionam em práticas dialógicas.

Dessa forma, vemos por que Chevalier de Pas não é um heterônimo, pois ele não apresenta as características necessárias para sê-lo, como vida própria, um estilo de escrita próprio, caracteres psicológicos e ideológicos próprios. Ele é visto somente como uma outra personalidade do menino Fernando Pessoa, quando este se encontra na África do Sul, após a morte do pai e o segundo casamento de sua mãe com um cônsul de Portugal, o comandante João Miguel Rosa.

Em muitas passagens do romance, percebemos que essa característica se torna evidente, pois a personalidade literária Chevalier possui até mesmo uma vestimenta igual a do menino Fernando: “Por isso talvez a minha roupinha de marinheiro terá sido a minha sempre preferida indumentária, na qual meter-se-ia eternamente meu menino. Tornou-se o meu uniforme de navegação da vida.” (LUCINDA, 2014, p. 45). Há, pois, uma fusão com as figuras dos dois personagens, pois Fernando Pessoa ao mesmo tempo em que fala da vestimenta de marinheiro que leva, também se refere a um seu menino, interpretado aqui como Chevalier, que não está somente com a mesma roupa, mas está dentro de Fernando Pessoa, é uma criação sua e portanto de si faz parte. Essa característica leva-nos a pensar a figura de Chevalier sempre aliada, de forma correlata, inseparável a do menino Fernando Pessoa, as duas fazem parte de uma só, diferente das figuras que são consideradas como heterônimos em que podemos “ver” indistintamente de Fernando Pessoa, pois as características próprias de cada um nos permite pensá-los separados e, portanto autônomos.

Também, Chevalier aparece em maneira circular no romance como uma eterna criança, “- Por que é que estou velho e tu continuas menino?” (*ibid.*). Como maneira circular referimo-nos à primazia da presença de Chevalier de Pas em dois momentos importantes e sobremaneira relevantes na vida de Fernando Pessoa. Primeiro ele é idealizado como um desdobramento do eu menino, fase que marca o seu momento mais feliz, a infância, depois em idade adulta não aparece, mas continua vivo nas lembranças de Fernando Pessoa e por último, já no leito de morte de Fernando Pessoa, volta a ser idealizado para terminar a escrita do romance. Analisamos esse retorno como uma confirmação da impossibilidade racional de se alcançar a completude, pois somente na imaginação todas as coisas passam a ser possíveis.

Chevalier de Pas não aparece como uma figura heteronímica definida em seus termos de características necessárias para o sê-lo, é mais um meio pelo qual Pessoa consegue manter vivo aquele eu-criança que foi feliz, é uma perpetuação do menino Fernando Pessoa em sua totalidade, unidade almejada também no conjunto de poemas de “Chuva Oblíqua”. Essas

recorrências revelam que a busca de unidade, característica recorrente na poética pessoana, que só poderia ser encontrada na infância, “[...] minha primeira infância, única em que fui feliz.” (*ibid.*), retorna na figura de Chevalier que permaneceu sempre menino.

Assim, acreditamos que a personagem literária Chevalier de Pas, por não constituir uma personalidade autônoma no jogo heteronímico pessoano, seja então um *alter ego* de Fernando Pessoa porque representa uma outra personalidade do escritor, que pode fazer tudo o que o escritor gostaria mas não se sente capaz de o fazer, e então as projeta nesse outro eu que é o Chevalier de Pas.

O termo alteridade provem do latim *alter*, “outro” e segundo Dionísio Vila Maior (1994) é uma constante nas produções de Fernando Pessoa, sendo fator primordial para a existência dos heterônimos, já que a gênese desses está baseada em uma relação eu/tu, quando acontece um encontro de vozes de um eu consigo mesmo, resultando nessa voz do outro, nesse desdobramento, ou seja, na voz dos heterônimos. Essa relação pode ter seu início marcado com a criação do amigo imaginário Chevalier de Pas. Conforme a abordagem de Vila Maior (1994), admitimos essa relação de alteridade entre Fernando Pessoa e Chevalier de Pas como um desdobramento do eu, esse outro é dotado de iniciativas e características impossíveis de existir na personalidade do eu. Nessa relação eu/outro, em que o eu ocupa uma posição de exterioridade e superioridade, vê-se esse outro como uma completude e para isso lhe fornece sentidos, visões, características que o tornem, ao mesmo tempo, semelhante ao eu, porém acrescentado de sentidos que o tornem uma espécie de desdobramento melhorado.

Dentro dessa perspectiva, no romance de Elisa Lucinda, a personagem Fernando Pessoa chega a comparar Chevalier com o seu mestre dos heterônimos Alberto Caeiro, “Caeiro é o meu Cavaleiro de Nada que cresceu, a minha criança-deus.” (LUCINDA, 2014, p. 266), ou seja, Chevalier é tudo que ele não pode ser; um poeta completo em suas aspirações, perfeito no que escrevia, a ponto de ser um mestre aos demais heterônimos, e ao mesmo tempo representa uma das suas maiores buscas, a unidade, presente na criança, aqui acrescida da figura de Deus, representação divina de perfeição e unidade, segundo crenças religiosas. Caeiro, segundo Yvette Centeno, representa para Fernando Pessoa o desejo da perfeição antes da cisão, imposta pelo pensar, pelo racionalizar. A partir da fragmentação, que é imprescindível para o crescimento do sujeito, que se instaura o pensar e, portanto a impossibilidade de retornar a essa unidade, estado necessário para a plena felicidade.

Ainda sobre a alteridade, Carlos Reis argumenta,

A expressão “em prosa é mais difícil de se outrar”, depois muitas vezes citada, alude enfiadamente a um aspecto determinante do processo heteronímico: trata-se de constituir alteridades, mas trata-se sobretudo de afirmar a projecção dessas alteridades no plano discursivo. Por isso, em prosa – na prosa de Bernardo Soares, por exemplo – não se evidencia de forma marcante a singularidade de um sujeito autónomo; é o discurso poético – o de Caetano, o de Campos e o de Ricardo Reis – que, pela variedade dos seus recursos versificatórios, acentua e aprofunda a diversidade que entre os heterónimos se manifesta. (1990, p. 12-13).

Para Carlos Reis, a alteridade baseia-se na falta de evidências que marcam a autonomia de um sujeito literário, autonomia essa que é evidente em Caetano, Campos e Reis. Essa autonomia garante, como já vimos, que essa personalidade possua estilo, dentre outras características próprias, não há a necessidade de “olhar” um heterónimo e ver a figura do seu criador, é possível delinearlos como figuras separadas e independentes. Já quando a alteridade está presente de forma latente é como se uma figura estivesse presa à outra, não há como estabelecer uma diferenciação marcante, tornando-se então uma relação de alteridade poética. Percebemos aqui que uma personalidade, seja ela heterónima ou uma personalidade literária, sempre estará composta por uma base de relação dialógica de vozes, ou seja, sempre existirá através de uma relação de alteridade, porém nem sempre uma personalidade literária poderá ser classificada como um heterónimo, pois essa precisaria apresentar as características necessárias que o definiriam como tal.

Através de leituras de textos de Mikhail Bakhtin (1997), sobretudo os conceitos de alteridade desenvolvidos no livro *Estética da criação verbal*, observamos que a vida do autor e do seu outro são coincidentes, pois compartilham das mesmas situações, por isso, no romance em pauta, Chevalier de Pas conhece tudo sobre a vida de Fernando, pois são os mesmos olhos que veem tudo, eles vivem as mesmas situações,

O princípio de alteridade do herói não se acha expresso: a tarefa não impunha assegurar o resgate do passado sem levar em conta o sentido. Observamos, claro, o encontro de duas consciências, mas ambas estão de acordo, e o mundo de seus respectivos valores quase coincide: o mundo do autor não se beneficia do princípio que lhe assegura seu excedente; falta igualmente o princípio segundo o qual duas consciências se autodeterminam uma em relação à outra (uma delas é passiva no plano da vida, ao passo que a outra é ativa no plano estético). (BAKHTIN, 1979, p. 102).

Com relação à ideia de que o *alter ego* pode e consegue viver tudo o que o menino Fernando Pessoa deseja, entendemos que, a partir de Bakhtin (1997), Chevalier de Pas vive a

vida que Fernando Pessoa gostaria, enquanto esse está ocupado, no “plano estético”, em manter viva essa presença do outro: essa seria sua verdadeira realização. A personagem Fernando Pessoa revela o quão mais corajoso do que ele era Chevalier, “Cavaleiro de Nada, mais disponível e corajoso do que eu, [...]” (LUCINDA, 2014, p. 49), era ele quem tinha coragem de falar e fazer coisas que o menino Fernando não conseguia, uma forma de libertação através da figura daquele outro. Para Vila Maior, “[...] o “outro” é necessário para que o sujeito complete a percepção que tem de si, que é realizada apenas de uma forma parcial pelo próprio indivíduo.” (1994, p. 44). Para que essa percepção seja completa, é necessário que exista um grande conhecimento de si mesmo, para que isso permita um desdobrar-se, uma fragmentação em busca de uma completude. Ainda sobre as atividades exercidas sobre esse eu em face do desdobramento, Bakhtin acrescenta,

Através do ritmo, abraço e amo a temporalidade que condensou os valores da vida mortal do outro. Quando há ritmo, há duas almas (mais exatamente, alma e espírito), há duas atividades: uma está ocupada em viver a vida e tornou-se atividade passiva para o outro que, permanecendo ativo, ocupa-se em dar uma forma a essa vida e celebrá-la. (BAKHTIN, 1997, p. 78).

A sua verdadeira existência, sua verdadeira alegria, está expressa na criação desse outro que vive consigo todas as aventuras de meninos. Mais do que isso, expressa-se no *alter ego* Chevalier de Pas, em função da circularidade que esse personagem admite no romance, a continuidade da imagem perdida da criança, que é o que mais almeja a personagem Fernando Pessoa na vida adulta, conforme a narrativa de Elisa Lucinda. Essa busca pela completude, que podemos ver através dos poemas de “Chuva Oblíqua”, é feita através de distintos elementos de perfeição, sejam eles interiores e/ou exteriores, pares de elemento opostos, e entre eles o tempo da infância que é o último elemento de perfeição, por isso presente no poema VI. “A bola da infância é desencadeadora de mundos e de sonhos, e é também, a um nível mais profundo, o último elemento de perfeição que se perde definitivamente: [...]” (CENTENO, 1976, p. 90). A completude nunca poderá ser alcançada, pois não há forma de voltar a ser um sujeito sem fragmentação, pois já se pensou e isso provoca a cisão, a fragmentação.

2. A ficção das ficções: a heteronímia pessoana e o novo romance histórico

Na trajetória autoral poética de Fernando Pessoa, podemos referir-nos a vários aspectos estilísticos, formais e temáticos que configuram uma poética moderna, com o cruzamento de discursos simbolista e vanguardista. Destaca-se o processo de criação heteronímica, o jogo de alteridades, a problemática da fragmentação do sujeito, muito abordado também nos romances contemporâneos, e como postula Carlos Reis (1990),

A configuração de heterônimos e a elaboração de uma constelação poética assente no princípio da **diversificação** (de valores, de atitudes ideológicas, de estilos literários) é o contributo decisivo de Pessoa para o Modernismo português. [...] procura (por Pessoa) da autognose e de instituição do fingimento como estratégia de representação poética radicalmente moderna.” (1990, p. 41. Sublinhados do autor).

Esse jogo de diversificação de atitudes por meio das personalidades dos heterônimos faz parte de um fingimento poético que Fernando Pessoa revela claramente através do poema “Autopsicografia” quando diz que “O poeta é um fingidor./ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente.” (PESSOA, 1999b, p.164). O fingimento possui um grau de elucidação e inteligência que consegue transformar a dor física em dor imaginada, que segundo o autor dói mais do que sentir fisicamente. Para Carlos Reis “Esse fingimento que Pessoa propõe e pratica é, pois, uma atitude estética, não um comportamento moral” (1990, p. 31). É um fingimento estético para revelar que viveu inteiramente a ficcionalização de seus personagens através do fingimento, são atitudes artísticas, imaginadas, lúdicas, simuladas. Essa simulação pode conferir para o leitor um grau de falsidade e mentira, mas para Reis é “uma simulação que comporta certo grau de autenticidade.” (1990, p. 31).

Segundo Dionísio Vila Maior (1994), é importante ressaltar que os heterônimos não foram criados e/ou primeiramente utilizados por Fernando Pessoa, pois autores emblemáticos como Shakespeare já assinavam criações literárias com nomes criados ficcionalmente. O que de tão inovador feito por Fernando Pessoa foi a importância imposta a essas personalidades para que tivessem vida própria, estilo de escrita próprio e pensamentos próprios, o que permitia que num cruzamento de vozes essas personagens conseguissem estabelecer diálogos literários, fruto da exime criação.

Como cada heterônimo possui ideias e estilos diferentes também conseguem estabelecer diálogos que muitas vezes estão em relação polêmica. A relação polêmica significa que essas personalidades discordam umas das outras por meio dos seus textos, assim como também discorda do ortônimo, pois muitas vezes acontecem discussões acerca dos

distintos pontos de vista. Como no poema escrito por Álvaro de Campos e endereçado a Fernando Pessoa, em que faz uma crítica ao drama estático “O Marinheiro”, publicado na revista *Orpheu* I, como quem depois de “doze minutos” de leitura “Em que os mais ágeis e astutos/ Se sentem com sono e brutos,”, há uma afirmação da diferença de estilos e de atitudes por parte desses. Há uma relação de discordância existente entre essas personalidades porque cada uma apresenta um estilo que se diferencia dos outros, em momentos concordam em suas reflexões, mas em outras estabelecem verdadeiras discussões literárias. Essas relações polêmicas e/ou contratuais existem também, em função de cada heterônimo possuir uma voz discursiva própria, o que lhes garante configurações de ideias e pensares próprios e, portanto individuais.

Constituem exemplos de romances produzidos a partir da importância literária de Fernando Pessoa *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), de José Saramago⁴, *Fernando Pessoa O romance* (2014) da autora Sónia Louro, e *Cartas reencontradas de Fernando Pessoa a Mário de Sá-Carneiro* (2016) de Pedro Eiras, entre outros. A partir desses exemplos, conseguimos ver que a figura do escritor português continua permeando o imaginário social luso-brasileiro. São produções literárias construídas por meio de ficcionalização de um escritor, ou de heterônimos ligados a ele.

Segundo Dionísio Vila Maior (1994) “a questão da ficcionalidade” torna “susceptível de convocar não apenas o sujeito que escreve uma obra literária de ficção, mas também aqueles – anteriores – que motivam nesse sujeito a concretização da mesma” (2011, p. 13), ou seja, a escrita de obras literárias em que Fernando Pessoa aparece como personagem é motivada pela real existência do escritor Fernando Pessoa, passando este ao cunho ficcional aqui apresentado, acrescido de vozes, sejam essas a voz do próprio escritor e/ou de outros que escreveram sobre o mesmo. Afinal, para Bakhtin todos os discursos são compostos por vozes que já foram proferidas, enunciadas. No romance, uma característica importante refere-se à forma de escrita da autora, com o intuito de assemelhar-se à de Fernando Pessoa, para que

⁴ Com relação à importância dos heterônimos, décadas após a morte do escritor Fernando Pessoa, José Saramago escreve e publica o livro *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), em que o protagonista é uma das criações heteronímicas de Pessoa, sendo feita uma *pliegue* a partir do vazio sobre o que não fora contado sobre a morte ficcional do heterônimo. É, pois, por meio dessas reflexões que analisamos ser importante o presente estudo que fora feito da obra supracitada.

Vemos como a “literatura dentro da literatura” forma parte da intelectualidade brasileira, a ponto de seus autores constituírem motivo de escrita de textos literários brasileiros, como é o caso do romance *Sal* (2013), de Leticia Wierzchowski, escrito em relação intertextual com a poética da escritora portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen.

assim o discurso assumido em forma de diário pareça o mais próximo possível da forma de escrita do autor, é um discurso modulado em função da narrativa. Assim, quando ocorre o cruzamento dessas vozes elas não se tornam destoantes, mas colaboram entre si para o discurso.

Chamamos *Fernando Pessoa o Cavaleiro do Nada* de novo romance histórico, conforme a abordagem de Linda Hutcheon acerca do “importante conceito pós-moderno da presença do passado” (1991, p. 20). Conforme a teórica canadense, a metaficção historiográfica refere-se “[...] àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos” (1991, p. 21). Dessa forma, no romance estudado, encontra-se a “presença do passado” que provem de fatos da história oficial, mas que foram utilizados e ressignificados para compor a obra ficcional, é uma maneira de dotá-los de um novo ponto de vista.

Linda Hutcheon entende tanto a História como a ficção como discursos, construtos humanos e, portanto, com a mesma pretensão à verdade (1991, p. 31). De forma correlata, para Dionísio Vila Maior, tanto a história oficial quanto a narrativa ficcional podem ser tidas como verdades, dependendo do sistema às quais estão vinculadas. Ainda, para Vila Maior (1994), os “enunciados ficcionais” podem ser vistos como verdades, porém uma verdade diferente daquela que conceituamos verdade empírica é uma verdade baseada em suposições, em fatos que poderiam ter acontecido com aqueles que agora se tornam personagens ficcionais, isso se torna possível em virtude da coerência interna estabelecida naquele construto ficcional, é uma possibilidade real dentro daquela produção.

[...] podendo esta associar-se: quer à verdade subjetiva do autor e/ou do narrador; quer à adequação não àquilo que aconteceu, mas àquilo que poderia ter acontecido; que á já referida coerência interna [...] quer ainda as virtualidades estético-gnoseológicas [...] (MAIOR, 1994, p. 19)

Como lido, a ficção que é composta por materiais provenientes da história oficial, inventa e/ou recria, ou para Linda Hutcheon (1991) é uma “reelaboração crítica”, uma possível verdade que poderia ter ocorrido com aquela personagem, sendo assim diferente da história oficial, pois traz outro relato de verdade ao personagem. Dessa forma, vemos que Elisa Lucinda se aproveita de fatos tidos como verdadeiros, para elaborar uma ficção, ou como já explanado, é feita uma ressignificação desses fatos históricos. Em função disso, o

romance é uma representação do que Hutcheon chamou de metaficção historiográfica, que levanta questões pertinentes ao gênero:

[...] a respeito do discurso histórico e de sua relação com o literário as mesmas questões levantadas pela metaficção historiográfica: questões como a da forma narrativa, da intertextualidade, das estratégias de representação, da função da linguagem, da relação entre o fato histórico e o acontecimento empírico, e, em geral, das consequências epistemológicas e ontológicas do ato de tornar problemático aquilo que antes era aceito pela historiografia – e pela literatura – como uma certeza (1991, p. 14).

Os fatos da história oficial são tidos como verdades indubitáveis, ou seja, não permitem que se façam conjecturas que as tornem falsas, o que a metaficção historiográfica faz é justamente questionar, “tornar problemático” aquilo que não poderia ser questionado. É por meio dessa releitura que se constroem possibilidades acerca da história, gerando um processo de ficcionalização amparado por fatos da História oficial.

A metaficção historiográfica desenvolve particularidades que não são concernentes aos romances históricos do século XIX, criando outra maneira de enxergar a vida, ou particularidades cotidianas de uma personagem com base na História oficial. A grande diferenciação está na figura, ou nas figuras, que são postuladas como personagens do romance, pois nos romances do século XIX, tipo de escrita que continua a existir, os personagens, a vida de cada um, o espaço, dentre outras características, eram criados, ou seja, inventados para aquela situação, não possuem existência fora daquela possibilidade. Já no romance de metaficção historiográfica, são utilizados fatos, documentos da história oficial acerca da realidade de uma pessoa, que é então transformada em personagem de uma ficcionalização, sem deixar de lado aspectos relevantes da história oficial, como no caso do romance estudado, pois a autora não altera a profissão, ou as pessoas que fizeram parte da vida da personagem, por exemplo, apenas as ressignifica em um novo enredo.

Ao abordar a metaficção historiográfica, Linda Hutcheon aponta para o “ato de tornar problemático aquilo que antes era aceito pela historiografia – e pela literatura – como uma certeza àquilo que poderia ter acontecido”. De forma correlata, Dionísio Vila Maior entende a verdade ficcional como “aquilo que poderia ter acontecido”, o que remete ao conceito de *pliege*⁵, que provem do filósofo Gilles Deleuze, para explicar textos que são construídos

⁵ Essa conceituação foi desenvolvida pela autora Beatriz Sarlo no texto “En un pliege de “Emma Zunz” (1999) quando analisa o conto “Erick Grieg”, de Martín Kohan, construído através de uma dobra do conto de Jorge Luis Borges, “Emma Zunz”.

através de uma dobra, sendo essas dobras responsáveis pelas dúvidas que arquitetam os gêneros textuais literários. Dentro dessa possibilidade do que “poderia” ter acontecido, a dobra permite que se construa outra narrativa, outra possibilidade de acontecimento dos fatos. Isso é possível em função das elipses que são deixadas no texto e que, portanto abrem espaço para outra possibilidade “un tiempo fuera del tempo, es decir: otro mundo posible” (SARLO, 1999, p. 183).

Foi em função de uma elipse deixada no conto “Emma Zunz”, a qual provoca uma dúvida sobre a ocorrência dos fatos, que o conto Erick Grieg foi escrito, uma possibilidade dentre tantas outras que seriam possíveis. A dobra permite que o leitor faça conjecturas sobre qual a sequência dos fatos, pois como não se mostra pelo autor esse momento, cabe ao leitor imaginar como eles se desenvolveram naquele contexto. Isso nos leva a conjecturar várias possibilidades que devem ser amparadas por aquele contexto literário no qual os fatos são desencadeados.

Da mesma forma que o autor de “Erick Grieg” utiliza de uma dobra do conto “Emma Zunz”; que Saramago utiliza de um espaço deixado na história do heterônimo Ricardo Reis; Elisa Lucinda constrói um romance com base nas dobras da trajetória biográfica de Fernando Pessoa, fazendo uso de apropriações discursivas de textos dispersos do escritor para a composição da narrativa final.

Através da intertextualidade, Elisa Lucinda utiliza-se do texto *A morte do príncipe*, de Fernando Pessoa (1986, p.222), para arquitetar uma das grandes dobras do romance, que se refere ao último dia de vida de Fernando Pessoa. De forma correlata, nesse poema dramático, o personagem Príncipe também se encontra em um delírio antes da morte, impulsionado pelo medo da partida quase que anunciada, pois nos dois casos os protagonistas sabiam que esse era o fim que lhes esperava. Acontece um misto de loucura e realidade que ao final do poema não se pode definir se o diálogo com o amo realmente ocorreu ou se era apenas delírio.

No romance de Elisa Lucinda, e a partir dessa representação, a personalidade literária Chevalier de Pas reaparece como um eterno menino, depois de muitos anos sem estabelecer comunicação com Fernando Pessoa, para ressignificar o texto, na voz das duas personagens, e permitir que o leitor possa ler essa apropriação em relação à morte da personagem Fernando Pessoa, ou seja, um texto já materializado está sendo utilizado em novo contexto, acontece, portanto uma ressignificação por meio do processo intertextual.

Cavaleiro de Nada: *Não, meu senhor...*

Príncipe: *Começo a morrer nas coisas... O que se apaga de mim começa a apagar-se no céu, nas árvores, no quarto, nos cortinados deste leito... Depois, pouco a pouco, ir-se-á apagando a vida pelo meu corpo dentro até que fizer (solução) noite mesmo ao pé das janelas da minha alma.*

Cavaleiro de Nada: *Isso é belo demais para que possais estar perto da morte...* (LUCINDA, 2014, p. 391).

Nesse diálogo em que Chevalier representa o amo e Fernando Pessoa faz o papel de príncipe, há um misto entre realidade e sonho; a realidade, tida aqui no âmbito do romance, do momento em que se dá a morte de Fernando Pessoa e o sonho de ressignificação do discurso de um príncipe e seu amo. Há uma fusão de níveis temporais, de um tempo do que ocorre e de outro em que era comum existirem príncipes e, portanto se cria ficcionalmente um mundo possível para aquele momento.

Tenho medo. Quem és tu? Um anjo? Não, agora vejo bem, é Chevalier, meu Cavaleiro de Nada! Usando a última reserva de lágrimas que eu tinha para esta vida, perguntei:

- Meu amigo, onde estavas todo esse tempo?

-Aqui, Nando, aqui. Eu nunca saí daqui. Nunca saí de ti.

- Tenho medo, Chevalier. Isso é morrer?

-É

- Por que é que estou velho e tu continuas menino? [...] Seguro firme à minha mão está meu fiel Chevalier. Uma criança, a *Eterna Criança, o deus que faltava* e o mais forte de todos! (LUCINDA, 2014, p. 388 - 389).

Nesse trecho, percebemos que depois de muito tempo em que Fernando Pessoa ficou sem “imaginar” a presença de Chevalier ele reaparece na figura de um eterno menino. Estabelece-se, pois, uma ligação com o início do romance, quando Fernando idealiza o amigo imaginário, em que tinha mais ou menos a idade de 5 anos, tempo da infância que como já exposto, configurou sua única felicidade completa, Chevalier representa essa infância querida, feliz ao lado da família, “nesta casa que fica entre uma igreja e um teatro lírico” (LUCINDA, 2014, p. 26).⁶

A figura do amigo imaginário representa uma perpetuação desse tempo da infância, e uma possibilidade de se alcançar a almejada completude que se buscou incansavelmente. No conjunto de poemas “Chuva Oblíqua” percebe-se que não se pode alcançá-la porque não há como retornar a ser criança, pois já se instaurou uma cisão, resultante da entrada na vida

⁶ O teatro a que se refere Fernando Pessoa é o Teatro São Carlos que fica localizado no Largo de São Carlos, Lisboa, perto da Igreja dos Mártires, mesmo endereço, ambos representativos nas memórias dos dias felizes da infância de Fernando Pessoa, já que o autor se colocava entre “uma igreja e um teatro lírico” (*ibid*).

adulta. A figura do amigo imaginário é, então a maneira pela qual Fernando Pessoa pode contemplar essa completude, que somente por meio da imaginação isso se torna possível; ele não pode alcançá-la, mas pode contemplá-la. Essa percepção leva-nos a interpretar esse retorno como uma estrutura circular no romance, a mesma representação da infância em unidade retorna no leito de morte para confirmar a Pessoa real que a unidade não pode ser alcançada por ele a não ser na imaginação

A expressão “o deus que faltava”, em itálico, revela que foi retirada do poema VIII de “O Guardador de Rebanhos”, de Alberto Caeiro, e se refere à história de Jesus que fugiu do céu e chegando à Terra transformasse em menino, uma criança feliz, já que no céu, tido como falso, era um adulto que “tinha que estar sempre sério” (PESSOA, 1999b, p.209). Essa representação retoma mais uma vez a criança como exemplo de completude, desprovido da fragmentação. Jesus, como sabemos pela história bíblica, “subiu aos céus” quando tinha 33 anos e no poema transforma-se em criança quando chega a Terra. É uma confirmação de que o retorno para ser completo só pode ocorrer na imaginação, assim como o retorno de Chevalier no romance, como criança, também confirma essa suposição.

Essa estrutura circular assumida em relação as recorrências de aparecimento da personagem Chevalier de Pas no romance possivelmente provém da ideia de um “eterno retorno”⁷ que culminaria no ser uno pelo qual o autor tanto almejava. Essa teoria foi desenvolvida pelo filósofo F. Nietzsche e se refere a uma forma circular assumida pelas ações do homem em um determinado tempo, que irá repetir-se tal e qual como aconteceu, como se fosse um círculo e daí a questão do retorno, a ideia de infinito (VIEIRA, 2014).

No romance, a idealização da personagem literária Chevalier refere-se ao plano da imaginação, portanto distante da realidade que não poderia assumir uma ideia de retorno, o que permite e possibilita que Chevalier retorne ao final do livro ainda como uma criança. Para Borges (*apud* Mota 2014), assumir a possibilidade de uma história circular “ceifaria qualquer possibilidade de ação criativa do homem no mundo.”, considerando que para que o homem estabeleça ações criativas no mundo é necessário o pensar, o racionar e, portanto aqui já se perderia a busca pela Totalidade, já que um sujeito fragmentado provém do ato de cisão imposto pela consciência racional, impossibilitando então alcançar essa unidade.

⁷ Sobre essa questão do eterno retorno, abordada no conto “Las ruinas circulares” de Jorge Luis Borges, o autor comenta que isso seria impossível de acontecer no plano da realidade e, portanto “cabível em um mundo, ou em uma parte dele, reservado aos “inmortais”.” (MOTA, 2014).

Agregada a ideia da história circular, claro, está a busca incessante pela unidade, por isso a volta de Chevalier de Pas não como o outro que acompanha o seu idealizador no tempo, mas como uma eterna criança, símbolo da unificação.

Responde outra vez pra mim, meu Cavaleiro, sempre estivésseis aqui?
 - Sempre, meu amigo. Nunca tive outro destino.
 - Cavaleiro de Nada, porque me destes este nome para vos dar?
 - É o meu reino, o Nada. Meu estandarte. O único lugar onde cabe, com folgas, o Tudo. Absolutamente Tudo. [...]
 Virás comigo para a morte? Vem, ó Chevalier, não me deixes partir só! (silêncio.).
 - Então, tu não vens?
 - Não.
 - Por quê?
 - Sinto que o que daqui a pouco se verá ainda poderá não ser o fim.
 - Sim, mas e por que não vens comigo agora então?
 - Não posso. Eu vou ter que ficar para escrever esta história. (LUCINDA, 2014, p. 394).

A partir desse diálogo, percebemos que o menino Chevalier será quem dará fim ao livro da vida de Fernando Pessoa, reforçando o papel exercido pela eterna criança que carrega a possibilidade da felicidade, sem rupturas, não irá crescer porque assim o idealizou o eu. A busca pela totalidade tanto almejada pelo eu fora projetada e cumprida no outro, nesse desdobramento melhorado e completo. Esse era o desejo de Fernando Pessoa: a Totalidade, “pois é da infância que tudo se recebe.” (CENTENO, 1976, p. 82).

Além da percepção de dobra presente nesse trecho, observamos como as vozes de textos compostos por Fernando Pessoa atravessam o discurso da autora Elisa Lucinda. As vozes discursivas complementam-se e ressignificam-se por um único objetivo: o da construção de uma ficcionalização. Essa relação dialógica estabelecida entre as vozes de Pessoa e Chevalier, que marcam uma finalização para a grande peça teatral metaforizada pelo personagem Fernando Pessoa no romance, marcam um confronto de vozes advindas da poética de Fernando Pessoa, de fatos da história oficial⁸, de leituras feitas pela autora que, juntas, em relação complementar, se resignificaram e compuseram essa passagem. Houve uma relação entre sujeitos que nesse discurso se tornaram reais, portanto houve uma relação dialógica entre duas vozes, fator essencial para a existência de um enunciado. Dessa forma, todas as vozes são permeadas por discursos já proferidos, como em:

⁸ A história oficial a que nos referimos é composta por documentos como as cartas escritas por Fernando Pessoa a amigos próximos como Mário de Sá-Carneiro e Armando Côrtes-Rodrigues, entre outros, também por biografias sobre a vida de Fernando Pessoa, como *Fernando Pessoa. História duma geração*, de João Gaspar Simões.

Abro a janela por onde vejo minha gênese: para revelar que mais tarde eu poderia vir a ser o mais popular, o mais conhecido poeta de língua portuguesa do mundo, nasci numa tarde nítida de fim de primavera quando o sol confirmava três horas e vinte minutos no meio do signo de gêmeos daquela brilhosa hora, no quarto andar esquerdo do número quatro do largo de São Carlos, em frente ao Teatro de Ópera do mesmo bairro. (LUCINDA, 2014, p. 25).

A voz da autora Elisa Lucinda não apresenta um processo de intertextualidade explícito, é permeada em relação dialógica por outras várias vozes que proferiram discursos acerca da história de Fernando Pessoa entidade física. Um registro de nascimento com hora, local e maternidade foi utilizado para compor um discurso marcado também pela introdução de termos ligados à astrologia, que muito atraíam Fernando Pessoa, que fazia, lia e até chegou a corrigir um mapa astral feito pelo mago Aleister Crowley, que reconhecidamente retificou o erro e, portanto estabeleceu amizade por correspondência com o escritor português.

Outro importante discurso que atravessa a voz da autora nesse trecho refere-se às tantas vozes que, por excelência ficcional, poética e de desdobramento de Fernando Pessoa, levaram o nome do célebre escritor português para o âmbito nacional e o tornaram “[...] o mais popular, o mais conhecido poeta de língua portuguesa do mundo [...]”. Se o total reconhecimento só fora constatado depois da morte do autor, seria temporalmente impossível que Fernando Pessoa – personagem – proferisse um discurso que, alicerçado em textos, sejam eles biográficos e/ou outros textos fosse utilizado para a composição do romance.

Conforme Bakhtin, as relações dialógicas não podem ser separadas do discurso, então objeto da linguística, pois nele se manifesta. O dialogismo deve, então, ocasionar-se na relação entre sujeitos, “Devem, personificar-se na linguagem, tornar-se enunciados, converter-se em posições de diferentes sujeitos expressas na linguagem para que entre eles possam surgir relações dialógicas” (BAKHTIN, 1979, p. 209).

Logo, o dialogismo está presente no diálogo quando este está em relação com outro sujeito participante do mesmo diálogo, seja em relação contratual ou relação polêmica. O dialogismo, então, refere-se às tantas vozes presentes nos discursos proferidos pelos seres humanos. No romance estudado, vemos que a voz da autora Elisa Lucinda é perpassada pelas inúmeras vozes que já proferiram enunciados sobre Fernando Pessoa e também pela voz do próprio escritor, através dos textos que formam parte do processo composicional, formando então o seu discurso como autora da ficção.

Todo o teatro é um muro branco de música por onde um cão verde corre atrás de minha saudade da minha infância. Vejo tudo: filas de bolas na loja onde a comprei

e o homem da loja sorri entre as memórias. Talvez por isso, embora eu não garanta, sempre houve e haverá na trilha de minha infância um piano e sua teclagem ininterrupta vinda não sei se da rua, se das mãos de minha mãe, se do meu coração, da parte superior da minha mente ou do andar de cima desta casa.” (LUCINDA, 2014, p. 26).

Durante todo o romance, a autora toma o cuidado de marcar em itálico quais partes se referem a apropriações de outros textos para a composição da narrativa. Podemos ver essa característica no trecho de exemplo, quando a autora se utiliza do sexto poema da série “Chuva Oblíqua”, de Fernando Pessoa, para compor a voz da personagem ficcional. O discurso da autora cruza-se com o discurso do poema que agora está em outro contexto, de fragmentação, é um discurso que já materializado, por meio do cruzamento, ressignifica-se, torna-se outro, em outro tempo e contexto. A escolha desse discurso já materializado para compor o discurso da autora pode explicar-se pelas imagens, as figuras e os temas que aparecem no poema que se referem ao tempo de infância do personagem Fernando Pessoa. Esses percursos figurativos⁹ de “um piano e sua teclagem” e “mãos de minha mãe” aludem ao poema “Un soir à Lima”, entendido por Maria Helena Nery Garcez como “ícone da experiência do familiar/divino.” (GARCEZ, 1989, p. 551).

O poema “Un soir à Lima” é uma produção feita por Fernando Pessoa ortônimo, em que relembra através de uma canção que toca na “radiophonia”, os anos mais felizes de sua vida. Não por acaso o nome dado ao poema refere-se igualmente à canção reproduzida em piano, *Un soir à Lima*, do compositor belga Félix Godefroid. Em sua época de menino, dos anos que viveu em Durban com a família e que é apresentado especificamente no poema, Fernando Pessoa ouvia sua mãe Magdalena reproduzir ao piano a música, o que marcou profundamente a sua infância. O poema é então, uma marca da saudade “(Meu Deus, que saudade!)” e das emoções que a infância lhe impôs, segundo o próprio, única em que foi feliz.

Vem a voz da radiophonia e dá/ A notícia num arrastamento vão:/ “A seguir/ Un soir à Lima”.../ Cesso de sorrir.../ Pára-me o coração.../ E, de repente,/ Essa querida e maldicta melodia/ Rompe do aparelho inconsciente/ Numa memória súbita e presente/ Minha alma se extravía.../ O grande luar da Africa fazia/ A encosta arborizada reluzente. (PESSOA, 1935).

⁹ Os conceitos de percurso figurativo e percurso temático foram postulados por Fiorin e advém da teoria Semiótica, proposta por Algirdas Julien Greimas. Esses percursos são compostos de termos abstratos ou temas, e por termos concretos ou figuras. As categorias de abstrato e concreto são relativas à linguagem, logo, o mundo é também a realidade criada pelo discurso.

A canção desperta memórias em Fernando Pessoa que através dos adjetivos “querida e maldicta” referindo-se à canção, também se aplicam a esse turbilhão de recordações que ela lhe proporciona. Ao mesmo tempo em que a música, componente de extrema importância em seus versos, mas aqui especificamente com relação a “Un soir à Lima”, o faz lembrar de sua querida infância, também traz a tona a impossibilidade de voltar a ser criança, tida como a possuidora da felicidade e, portanto da completude.

Outra importante figura, agora através do poemário “Chuva Oblíqua”, é a utilização da imagem do teatro. Como simbologia ,o teatro,

“[...] *representa* o mundo, *manifesta-o* aos olhos do espectador. [...] E porque o representa, faz perceber o seu caráter ilusório e transitório. O ator, nos seus papéis, é ainda o Ser manifestado em uma série de modalidades que, para se tornarem reais, aparecem como instáveis e mutantes. (Chevalier e Gheerbrant, 2012 ,p. 871).

Assim como Fernando Pessoa pode ser lido simbolicamente como o palco em que se manifestaram diferentes personalidades – metáfora muito presente nas conferências de Teresa Rita Lopes –, a simbologia do teatro físico revela um lugar de atitudes de seres “instáveis e mutantes”, são papéis representados com caráter ilusório, assim como eram as personalidades heteronímicas que por mais independentes que sejam de seu idealizador são ilusórias, são imaginações, ficcionalizações. Fernando Pessoa fez de sua vida um palco em que atuaram diferentes personalidades, tudo ao final resume-se em uma dramatização com distintos e diferentes graus de sinceridade, fingimento, simulação e arte, acima de tudo.

Essa faceta de união dessas vozes heteronímicas em uma grande e complexa produção literária foi chamada por Fernando Pessoa de “drama em gente”, e posteriormente foi adaptada por Teresa Rita Lopes como “romance-drama-em-gente”.

Lembremos, rapidamente, que, justificando a sua expressão “drama em gente”, que usou para caracterizar o conjunto dramático constituído pelos Heterónimos, Pessoa reivindicou sempre o estatuto de dramaturgo. Acrescentei “romance” a essa expressão porque as personagens que habitam este “drama em gente” não se manifestam só através do monólogo dramático; usam, por vezes, uma linguagem narrativa para contar os outros ou a si próprias, da mesma forma que o seu criador Pessoa longamente lhes compôs as feições, as atitudes, as vidas, através de escritos inúmeros.” (LOPES, 1993, p. 38).

Ou seja, para Teresa Rita Lopes a múltipla e complexa produção literária dos heterônimos de Fernando Pessoa deveria se chamar de romance, agregando o conceito já

postulado por Fernando Pessoa, já que se trata de uma representação de várias vozes que se cruzam, se complementam e se opõem ao mesmo tempo.

Em *Fernando Pessoa Cavaleiro de Nada*, Elisa Lucinda utiliza a figura do teatro para metaforização da narrativa, como se aqueles dias descritos em forma de diário fossem uma dramatização da vida do autor, assim como faz no “drama em gente” quando as vozes dos heterônimos, em relação dialógica, se entrecruzam em um espetáculo. A imagem do teatro é então utilizada como forma de metaforização das suas memórias.

“Escurece o teatro, abrem-se as cortinas.” (LUCINDA, 2014, p.21), assim é finalizada a espécie de prólogo, ou considerações acerca de como e porque escreve a narrativa, indicando que, pelo viés de realidade e ficção, aquelas memórias serão como uma peça de teatro em que ele, Fernando Pessoa personagem ficcional, é o protagonista e nós leitores, somos os espectadores.

O narrador utiliza-se da imagem do teatro da infância que se tornou significativo, porque de lá ouvia o som das orquestras e também porque naquele teatro, o de São Carlos, o pai fora crítico musical e é para onde se dirige a visitar quando retorna de Durban, já que antes da adolescência nunca chegara a conhecer o prédio próximo de sua casa. Outra importante característica trazida através da figura do teatro é quanto à figura do maestro, “O maestro sacode a batuta, [...]”, como se tudo lhe fosse controlado por aquilo que ele não pode controlar¹⁰, um maestro que se assemelha aos heterônimos, pois em muitos momentos se sente controlado com a sua permissão pelos eus que o compõem, que lhe ordenam a realização de suas palavras.

A busca da “Totalidade” na infância é verificada no poema VI de “Chuva Oblíqua”, já que na infância estão preservados momentos em que são relembrados temas, paisagens, figuras de uma “infância perdida” na qual também se perde a última chance de Unidade.

Vemos que há a repetição de termos utilizados pelo escritor, quando a autora se refere, por exemplo, à imagem do piano, instrumento musical que pela análise de poemas relacionados ao ortônimo, parece ser recorrente nas memórias da infância. Vimos que esse termo foi utilizado no poema “Un soir à Lima, “Minha mãe estava ao piano/ E tocava...

¹⁰ Esse descontrolo controlado – sabemos que sua razão é de uma inteligência perspicaz –, é observado quando por muitas vezes Álvaro de Campos envia cartas à namorada de Fernando Pessoa, Ophelia, e por vezes também se coloca no lugar de Pessoa e vai aos encontros com Ophelia. “O Álvaro, que tanto atrapalhara o nosso romance, meteu-se outra vez na conversa e também escreveu-lhe uma carta. E quem a postou fui eu, o parvo do Fernando.” (LUCINDA, 2014, p. 346).

/Exactamente / ‘Un Soir à Lima’.” (PESSOA, 1935). Objeto este que se faz muito presente em função da várias vezes em que a música aparece, afinal tornou-se importante justamente na infância, com a mãe que tocava ao piano e pelas memórias, através da família, acerca de seu pai que era crítico musical. As várias recorrências da música nos poemas do ortônimo constitui, então, outra importante relação dialógica, como em “Pobre Velha Música!”: “Pobre velha música!/ Não sei porque agrado,/ Enche-se de lágrimas/ Meu olhar parado.” (PESSOA, s.d). Observamos que as recorrências da música estão relacionadas à tristeza em lembrar-se do tempo de criança, em que o eu lírico confessa “Eu não sabia então que era feliz./ Hoje, que o já não sou, sei bem que o era.” (PESSOA, 1935).

Na infância, não existe a cisão que é imposta pelo pensar, fator que concede a esse tempo a felicidade plena, que não é passível de ser alcançada, pois não há como voltar a ser criança, afinal “(Pensar é estar doente dos olhos)”, como apregoa Alberto Caeiro (PESSOA, 1999b, p.205). O pensar que está relacionado à dor do existir, do ser adulto, percorre toda a poética do “drama em gente”, como é o caso do poema “Ela canta, pobre ceifeira!”, do ortônimo, em que o poeta, dirigindo-se à ceifeira, ambiciona sua inconsciência: “a ambição impossível [...] de ser conscientemente inconsciente.” (COELHO, 1977, p. 114). Essa constância da “dor do pensar” é apresentada por Jacinto do Prado Coelho (1977) quando percorre a poética dos heterônimos e do ortônimo e verifica ser constante, principalmente na poética ortônima, o paradoxo de uma “inteligência esquadrihadora” (1977, p. 110) e a felicidade inacessível. Para Álvaro de Campos, a felicidade está nas outras pessoas, “Moram ali pessoas que desconheço, [...] São felizes porque não sou eu.” (*apud* COELHO, 1977, p. 115) e devido à sua inteligência, a sua consciência, não pode alcançar essa felicidade.

Levando em consideração essas apropriações discursivas e essas relações dialógicas estabelecidas entre os textos de Fernando Pessoa e a voz da autora Elisa Lucinda, José Luiz Fiorin, tendo em conta o conceito de intertextualidade formulado por Julia Kristeva a partir do conceito de dialogismo de Mikhail Bakhtin, prefere homologar a noção bakhtiniana ao conceito de interdiscurso, “o processo em que se incorporam percursos temáticos e/ou percursos figurativos, temas e/ou figuras de um discurso em outro.” (1999, p. 32), sendo esses através da alusão e/ou da citação. No romance, há alusão no discurso da autora, já que esse é perpassado por outros discursos, concernentes à vida do autor e, como já dito, formam o seu discurso ficcional. Já a intertextualidade ocorre quando em um texto ressoa outro texto dentro do discurso, é a utilização de textos que corroboram ou que se opõem ao discurso presente na

obra. No romance em pauta, encontra-se uma grande quantidade de textos do próprio Fernando Pessoa que compõem o discurso da obra. Como já exposto, a autora utiliza-se, além de textos literários, cartas que Fernando Pessoa escrevia para amigos e críticos, procedimento muito comum na metaficção historiográfica, que problematiza as fronteiras entre ficção e história a partir de um mosaico intertextual e interdiscursivo.

Joel Serrão (1985), no prefácio do livro *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*, faz um estudo sobre a questão da sinceridade de Fernando Pessoa nos seus escritos para amigos e críticos literários. O ensaísta considera sinceras as cartas escritas ao amigo e “companheiro de andanças literárias” (SERRÃO, 1986, p. 18) Côrtes-Rodrigues; já nas cartas escritas a Casais Monteiro e a Gaspar Simões, o que observa é “uma atitude menos sincera e mais ‘literária’” (SERRÃO, 1986, p.18), ou seja, Pessoa sabia que essas cartas escritas aos críticos literários poderiam servir de afirmações que ele próprio fez e que poderiam ser utilizadas nos textos dos críticos, dessa forma, e como inerente à personalidade de Pessoa, esse escrevia de maneira irônica, por isso Serrão as caracteriza como mais “literárias”. Outro aspecto essencial abordado por Joel Serrão refere-se ao fato de as produções literárias de Fernando Pessoa sempre terem sido rodeadas de dúvidas e reflexões sobre a sua vida interior e exterior. Dito de outra forma, Fernando Pessoa está em constante análise, o que torna a sua sinceridade susceptível de ser compreendida em dois aspectos:

[...] um, interno, aquilo que se sente e pensa; outro, externo, de simples articulação e coordenação de fonemas que exprimem simbolicamente o sentimento ou a ideia. Se o sentimento ou a ideia são claros, bem definidos, nada mais fácil do que exprimi-los com sinceridade, isto é, com verdade. Mas se os sentimentos ou as ideias já de si mais complexos num homem doente, de génio (ou de génio doentio) como o nosso Fernando Pessoa, são iluminados sob todos os aspectos por uma análise exaustiva e permanente, os sentimentos e as ideias diluir-se-ão, metamorfosear-se-ão, e, se não desaparecerem, ficam com um aspecto novo, diferente. (SERRÃO, 1986, p. 12).

A sinceridade está aliada à constante análise/reflexão feita por Fernando Pessoa e que pode e deverá mudar conforme o momento de reflexão, de escrita e de expressão. Conclui Joel Serrão que, na medida em que considerarmos esses pontos, cogitaremos que Fernando Pessoa é sincero, de acordo com o seu gênio da constante dúvida, o que faz com que haja alterações nas suas opiniões e/ou crenças.

O processo ficcional analisado aqui é estabelecido a partir de uma narração em primeira pessoa, um romance em forma de diário. O foco narrativo da obra está, pois, no que Norman Friedman (*apud* LEITE, 2002, p. 25) nomeou modo eu protagonista. Essa forma de

narração é típica quando se trata de uma narrativa em forma de diário, pois geralmente o narrador é aquela pessoa que vive os fatos narrados e, portanto, protagoniza a história, registrando dia a dia os acontecimentos. O leitor só tem acesso à visão, aos pensamentos, às interpretações daquele narrador-personagem que narra os acontecimentos presentes na produção textual.

Para Friedman, “O NARRADOR, personagem central, não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Narra de um centro fixo limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos.” (*apud* LEITE, 2002, p. 43). À vista disso, percebemos que é instaurada uma dúvida, a partir dessa narração de um ponto fixo, só temos acesso à leitura dos pensamentos e ações a partir do que o narrador nos apresenta, ou seja, não obtemos o ponto de vista das outras personagens. “Há coisas que não vivi exatamente, mas delas tanto ouvi falar que migraram como verdades para o meu sótão, de modo que já não as distingo.” (LUCINDA, 2014, p. 18). Não podemos confiar nos fatos narrados por um narrador que demonstra não apresentar certezas acerca do que conta.

Sabendo do grau de ficcionalização de Fernando Pessoa, Elisa Lucinda toma como base um discurso que nele é inspirado, da incerteza de fatos que muitas vezes são mesclas de realidade e sonho. No trecho citado anteriormente, a autora promove uma metaforização da figura da parte superior da cabeça do ser humano, onde depositamos as memórias sejam elas conscientes ou inconscientes, comparando-a a um sótão, que está ligada a todos os sentidos do corpo, mas principalmente, nesse caso, à figura da memória. Essa incerteza da vivência ou não dessas “memórias” que lhe foram impostas podem ser de razão voluntária ou involuntária, já que as memórias podem ter caráter seletivo. Isso reafirma a capacidade racional elevada a qual já se observa muito a partir das produções literárias de Fernando Pessoa.

Tendo como comparativo a vida de alguns dos heterônimos e a de Fernando Pessoa, que a não ser pelo tempo que residiu em Durban, nunca saiu de Lisboa, e aí com base no amor pela nacionalidade comparada ao amor que sentia pela mãe, todos os lugares que conhecia não foram por ele visitados, mas sim imaginados. Pelos discursos de outras pessoas que já haviam estados em determinados lugares, de livros ou de notícias que leu, imaginava exatamente como seriam, visitou muitos lugares sem nunca ter estado lá. Por isso cada lugar de nascimento dos heterônimos, ou destinos de viagem, foram por ele imaginados, o que revela certo desdobramento também das suas memórias, pois imaginava por si Fernando

Pessoa ortônimo e pelos seus heterônimos, afinal era ele quem os nutria de suas experiências e palavras.

Nesse processo de incerteza sobre os fatos narrados pelo narrador protagonista acontece o que Sueli Regino (1998) comenta acerca do “grau de confiabilidade do narrador” (REGINO, 1998, p. 162), pois,

Quando as narrativas são feitas em primeira pessoa, o grau de confiabilidade do personagem narrador é variável e depende muito da impressão que consegue despertar no leitor. O fato de o narrador estar envolvido ganha peso numa avaliação do grau de veracidade do narrado, permitindo-lhe, voluntária ou involuntariamente, falsear ou omitir fatos. (1998, p. 162).

Torna-se, então, vulnerável confiar nos fatos descritos pela personagem que narra em primeira pessoa, como no caso do romance estudado, pois de todas as ações só possuímos a narração do ponto de vista da personagem Fernando Pessoa, não temos outra possibilidade de visão através da qual nos permita fazer conjecturas acerca do fato narrado. De forma correlata, em *Dom Casmurro* de Machado de Assis, nunca vamos saber se Capitu traiu ou não o esposo, pois lemos os acontecimentos a partir do olhar apaixonado do narrador, Bento Santiago. Assim, ao tratar do esquema machadiano de *Dom Casmurro*, Antonio Candido, no seu ensaio “Esquema de Machado de Assis” (1995), se refere ao narrador-protagonista de tal forma:

Como o livro é narrado por este, na primeira pessoa, é preciso convir que só conhecemos a sua visão as coisas, e que para a furiosa “cristalização” negativa de um ciumento, é possível até encontrar semelhanças inexistentes, ou que são produtos do acaso (como a de Capitu com a mãe de Sancha, mulher de Escobar, assinalada por Lúcia Miguel Pereira). (1995, p. 30).

Antonio Candido e Sueli Regino referem-se às mesmas características quando apresentam textos narrados a partir de um narrador-protagonista, pois só conseguimos entender os fatos narrados a partir da visão desse narrador e que, tal como no romance de Machado de Assis e no conto “WM” de Lygia Fagundes Telles, o foco narrativo no modo eu-protagonista no romance *Fernando Pessoa O Cavaleiro de Nada*, de Elisa Lucinda, nos deixa com dúvidas de que forma vamos acreditar ou não no ocorrido.

Considerações Finais

Os objetivos a que nos propusemos com a realização deste trabalho partiram da proposta de analisar qual foi o processo composicional adotado na construção da narrativa *Fernando Pessoa O Cavaleiro de Nada*, de Elisa Lucinda. Outro grande objetivo baseou-se na prerrogativa de que havia uma relação de alteridade, estabelecida entre o personagem Fernando Pessoa e a personalidade literária Chevalier de Pas, buscou-se estudar essa relação para confirmar que esse processo realmente existia.

Optamos por considerar a obra analisada um novo romance histórico ou metaficção historiográfica por apresentar fatos que fazem novas leituras acerca do poeta Fernando Pessoa, por meio de um discurso autorreflexivo sobre história e ficção. Problematizam-se, assim, as fronteiras entre os gêneros historiográfico e literário, já que tanto um como o outro são discursos, construtos humanos e, portanto, ambos têm pretensão à verdade. Essas narrativas de metaficção historiográfica aproveitam-se de eventos históricos referidos a pessoas ou a fatos reais e os ressignificam em uma nova versão, uma ficção, uma nova maneira de enxergar como esses fatos poderiam ter acontecido.

Dessa forma, o processo composicional do romance fundamentou-se na apropriação de textos diversos que compõem o arcabouço literário de Fernando Pessoa, entidade física, ortônimo e heterônimo, além de cartas escritas pelo autor a amigos e críticos literários, bem como recortes de jornais e fotografias que revelam uma faceta pouco divulgada de sua vida pessoal e familiar. Através de análise do romance, foi possível verificar que estas apropriações de textos de Fernando Pessoa se estabeleceram a partir de processos dialógicos, notadamente a intertextualidade, uma vez que a autora se valeu de textos já materializados para a composição da estrutura romanesca de *Fernando Pessoa O Cavaleiro de Nada*.

Além dos processos de utilização de textos, que foram marcados em letra cursiva pela autora para identificação de apropriações de textos completos ou fragmentos dos textos do autor, também tivemos a incorporação de outras vozes sobre o autor português que se fazem presentes em cruzamento com a voz da autora na narrativa.

Verificamos que há uma relação de alteridade existente entre a personalidade literária Chevalier de Pas e a personagem Fernando Pessoa que acontece em uma relação eu/tu, quando acontece um encontro de vozes de um eu consigo mesmo, resultando nessa voz do outro. A alteridade manifesta-se como outra personalidade do escritor, diferindo-se da heteronímia porque não é uma personalidade autônoma no jogo heteronímico pessoano, como

são aqueles heterônimos que apresentam características próprias e autônomas, mas é um outro dependente do seu idealizador.

Propusemos também, e analisamos poemas relacionados à infância em relação a narrativa e que permeiam, a partir dos percursos figurativos e temáticos evidenciados, boa parte da vasta produção literária pessoana, salientando a determinante importância que a busca pela totalidade apresentou nos seus escritos.

Diante disso, acreditamos ter sido possível atender os objetivos iniciais dessa pesquisa, pois verificamos de que maneira ocorreu o processo composicional do romance, com base nos fatos teóricos apresentados; também observados que nossa hipótese inicial sobre a existência de um *alter ego* de Fernando Pessoa foi confirmada, reforçando que todo o processo heteronímico idealizado pelo autor parte do estabelecimento de uma relação alteronímica, base então de toda a sua criação de outros eus.

Por fim, verificamos a retomada de temas relacionados à infância presentes nas produções literárias do escritor como fase de grande importância nas suas memórias. Como perceptível em várias produções de Fernando Pessoa, a infância estabeleceu-se como a única real possibilidade de plena felicidade, que na busca constante da Unidade, nunca mais poderia ser revivida. Concentraram-se nesse período todas as memórias de uma infância feliz, em que o pensar, fator responsável pela fragmentação, não representava uma cisão. A criança, no predomínio das suas sensações sobre o raciocínio instaurador da cisão, é, portanto representação da Totalidade. É nessa linha que Elisa Lucinda compõe o romance Fernando Pessoa O Cavaleiro de Nada, tomando por base a personalidade literária Chevalier de Pas, surgida na infância, e fazendo-a encerrar, no enredo, o ciclo de vida do poeta Fernando Pessoa.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo, Martins Fontes Editora, 1997.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BARROS, Diana Luz Pessoa; FIORIN, José Luiz. (Orgs.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1999.

CANDIDO, Antonio. “Esquema Machado de Assis” In: _____. *Vários escritos*. 3ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995. pp. 17-39.

CENTENO, Yvette. “Fragmentação e totalidade em “Chuva Oblíqua”. In: _____. *5 aproximações*. Lisboa: Ática, 1976. p. 71-92.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 26ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. São Paulo: Verbo, 1977.

GARCEZ, Maria Helena Nery. *Trilhas em Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro: coletânea de artigos e ensaios*. São Paulo: Moraes, EDUSP, 1989.

_____. “Uma noite em Durban: o vislumbre do outro lado” (2015). In: _____. Pessoa Plural: _____ 2015. Disponível em: <https://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/Issue8/PDF/I8A19.pdf>. Acesso em: 28 de maio 2016.

GEBRA, Fernando de Moraes. “O rito de entrada no mundo adulto: ‘Tempo da camisolinha’”. In: _____. *Identidades intersubjetivas em contos de Mário de Andrade*. 236 f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009. pp.173-193.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*, 1947. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 10ª ed. São Paulo: Ática, 2002.

LOPES, Teresa Rita. *Pessoa Inédito. Fernando Pessoa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1993, p. 38.

LUCINDA, Elisa. *Fernando Pessoa O cavaleiro de Nada*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

MAIOR, Dionísio Vila. *Fernando Pessoa: Heteronímia e Dialogismo*. Coimbra: Livraria Almedina, 1994.

_____. “Ficção, História e Memorial do Convento” In: _____ *Literatura em discurso*. 2ª ed. Coimbra: Pé de Página Editores, 2001. pp. 9 - 47.

_____. *Introdução ao Modernismo*. Coimbra: Almedina, 1996.

MOTA, Aurea. “En el sueño de hombre que soñaba, el soñado se despertó”: ação e história em Jorge Luis Borges. *Kriterion*, Vol. 55, n. 129. Belo Horizonte: Janeiro/Junho de 2014.

PESSOA, Fernando. _____. *Correspondência: 1923-1935*. (Edição de Manuela Parreira da Silva). Lisboa: Assírio & Alvim, 1999a. (Obras de Fernando Pessoa, 7).

_____. *Ficção e Teatro*. (Introdução, organização e notas de António Quadros.) Mem Martins: Europa-América, 1986.

_____. *Obra poética*. (Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999b.

_____. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.). Lisboa: Ática, 1966.

REGINO, Sueli Maria de. “WM - A inversão do espelho”. In: _____. *Signótica (UFG)*, v. 10, pp. 155-168, 1998.

REIS, Carlos. (coord.). *Literatura portuguesa moderna e contemporânea*. Lisboa: Universidade Aberta: 1990. (Textos de Base, 6).

ROSENFELD, Anatol. “Mário e o cabotinismo”. In: _____. *Texto/Contexto I*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Debates). pp.185-200.

SANTOS, Fausto Nunes dos. “Niilismo em Nietzsche: breve abordagem.”. Disponível em: http://www.ambito-juridico.com.br/site/?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=12698. Acesso em: 27 de novembro de 2016.

SARLO, Beatriz. “En un pliegue de ‘Emma Zunz’”. In: _____. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 1999. p. 181-186.

SERRÃO, Joel. “Singela introdução à leitura de Fernando Pessoa”. In: PESSOA, Fernando. *Cartas a Armando Cortes-Rodrigues*. Introdução de Joel Serrão. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

VIEIRA, Otávio Santana. “O eterno retorno em Nietzsche: Tempo, História e Eternidade”. In: _____. *Diversidade Religiosa*, v. 1, n.2, 2014.