

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA EM TEORIA DA LITERATURA



## “O Banqueiro Anarquista” ou Uma Defesa do Paradoxo

José Maria Carvalho dos Reis

Dissertação orientada pelo Professor Doutor João R. Figueiredo, especialmente  
elaborada para a obtenção do grau de Mestre em Teoria da Literatura

MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA  
2023

# Índice

Agradecimentos .....	3
Resumo .....	5
Abstract .....	6
Palavras-chave .....	7
Introdução .....	8
I. Apontamentos Gerais.....	10
II. Aperfeiçoamentos e Substituições .....	22
III. “O Banqueiro Anarquista”: Uma Defesa do Paradoxo .....	37
IV. Apontamentos Finais.....	58
Bibliografia .....	68

## **Agradecimentos**

Gostaria de agradecer ao professor João R. Figueiredo pela disponibilidade, pela paciência, pelas conversas e pelas sugestões de leitura que se revelaram fundamentais para o meu trabalho. Agradeço, também, por me ter feito perceber que não é necessária uma cédula especial para escrever sobre Pessoa, e por me ter dado a oportunidade de ler e pensar com os alunos de Textos Fundamentais, cujo currículo multidisciplinar se encontra, direta ou indiretamente, plasmado nesta tese.

Agradeço ao professor António Feijó as suas aulas, especialmente aquelas sobre Emerson, Whitman e Thoreau. Ao professor Miguel Tamen, agradeço as sugestões de leitura, os seminários, as conversas e o genuíno interesse com que discute ideias. A ambos, agradeço por terem criado o curso que frequentei na licenciatura, que permitiu que fosse percebendo, sem prejuízos, o que gostava de estudar.

Aos meus colegas e amigos do Programa em Teoria da Literatura, particularmente ao André, ao Bruno, à Constança, à Madalena, ao Ricardo e à Teresa, agradeço as sugestões úteis e os almoços. Agradeço ao James o interesse, o olhar atento e a amizade.

Agradeço ao Diogo a amizade, que começou na faculdade com conversas sobre os textos que lemos juntos, mas que se prolongou até à casa do Alentejo, onde continuamos a conversar sobre outras coisas. Ao João Maria, com quem partilho o segundo nome, um apelido e as memórias de dois bons anos de trabalho, agradeço profundamente a sua amizade, as conversas longas, e a sua maneira de falar de poesia e filosofia, que me ajudou a pensar o paradoxo de uma forma que, para mim, é pouco habitual. Agradeço, em especial, ao Martim por ser a primeira pessoa a quem apresento as minhas ideias, pelo seu humor que torna a vida mais leve, pelo seu apoio incondicional, pelas conversas diárias, mas sobretudo pela sua profunda amizade.

Estou grato ao meu pai, José, à minha mãe, Margarida, e aos meus irmãos, Duarte, Jacinto e Susana, por me terem ensinado muitas das coisas que considero importantes e por terem contribuído, cada um à sua maneira, para a escrita desta tese.

Agradeço à Rita por muito mais do que poderia aqui escrever.

Por fim, e como os agradecimentos não são escritos a pensar apenas naqueles que os vão ler para averiguar se o seu nome foi aqui mencionado, gostaria de expressar o meu agradecimento aos autores que li, por me terem ajudado a refletir sobre algo que me é estimado.

## Resumo

Nos primeiros dois capítulos, é analisado o conto “O Banqueiro Anarquista”, de Fernando Pessoa, de modo que os efeitos que advêm do encontro com um qualquer paradoxo possam ser examinados. A partir da análise do conto e de outros paradoxos, são testadas algumas hipóteses relativas ao caráter catastrófico que alguns autores atribuem ao paradoxo. No terceiro capítulo, e a partir de outros escritos de Pessoa, é desenvolvido um argumento acerca da defesa do formalismo n’“O Banqueiro Anarquista”, cujas consequências são exploradas num breve quarto capítulo.

## **Abstract**

In the first two chapters, the short story “O Banqueiro Anarquista”, by Fernando Pessoa, is analyzed, so that the effects that come from the encounter with a paradox can be examined. Based on the analysis of the short story and of other paradoxes, some hypotheses are tested regarding the catastrophic character that some authors attribute to the paradox. In the third chapter, and based on other writings by Pessoa, an argument is developed about the defense of formalism in “O Banqueiro Anarquista”, the consequences of which are explored in a brief fourth chapter.

## **Palavras-chave**

Paradoxo – Estranheza - Fernando Pessoa - Formalismo - Persuasão

## Introdução

Esta tese resulta de um entendimento do paradoxo como ponto de partida para algumas discussões em literatura, filosofia, direito, religião, ciência, ou em qualquer outra área. Independentemente do domínio do saber em que surgem, situações ou descrições paradoxais animam e motivam certas conversas, no sentido mais lato do termo. Alguns dos trabalhos mais notáveis de críticos, filósofos, teólogos e cientistas visam responder a paradoxos que eles próprios constataam. Perceber que a leitura de romances implica uma preocupação sentida pelos destinos de personagens que não existem, ou reparar que os direitos humanos, universais por definição, só passam a ser realmente entendidos como direitos quando são incorporados num determinado Estado, regido por uma constituição particular, ou compreender que o cachimbo de Magritte, embora seja um cachimbo, não é bem um cachimbo, inaugura uma certa conversa. A estes três exemplos poderiam juntar-se muitos outros, numa lista praticamente infinita.

A partir d'“O Banqueiro Anarquista”, de Fernando Pessoa, será investigada a causa da inquietação que o paradoxo desperta em quem o encontra, para que as consequências que advêm desse encontro possam ser examinadas. Por essa razão, o conto de Pessoa deverá ser entendido como uma espécie de guia para a investigação geral sobre o paradoxo, principalmente nos dois primeiros capítulos. No terceiro capítulo desenvolvo um argumento paralelo, mas decorrente da discussão geral tida nos capítulos antecedentes, sobre o que penso ser o propósito d'“O Banqueiro Anarquista”: uma defesa do paradoxo. Além disso, algumas hipóteses colocadas nos capítulos anteriores são aí postas à prova. No último capítulo, é explicada a relação que existe entre a estranheza, a incompreensibilidade e o paradoxo.

O facto de uma palavra ser usada para designar coisas muito diferentes não é algo que pareça digno de nota. Mas o uso desregrado do termo “paradoxo” conduziu a um caso curioso de polissemia, registado num qualquer dicionário, porque os dois significados habitualmente atribuídos ao mesmo termo são contraditórios. A primeira hipótese de significado determina que o reconhecimento do carácter paradoxal de uma proposição pode indicar que, embora aparente ser absurda e contraditória, essa proposição expressa uma qualquer verdade possível. A segunda hipótese, pelo contrário, define o paradoxo simplesmente como uma proposição contraditória e falsa.

A constatação desta incompatibilidade semântica ou, por outras palavras, o reconhecimento do carácter paradoxal da definição do termo aqui discutido, acaba por revelar duas formas diferentes de lidar com o paradoxo, que discutirei nos dois primeiros capítulos da tese. Por um lado, existe uma tentativa de tornar possível o que parece absurdo; por outro, existe um esforço para fazer do paradoxo uma impossibilidade. O fim de ambos os métodos, no entanto, é o mesmo: mitigar o incómodo despertado pelo paradoxo. No primeiro caso, o que aparenta ser contraditório acaba por se revelar possível, mediante uma qualquer investigação ou fundamentação; no segundo, existe uma tentativa de fazer equivaler o paradoxo à contradição. Seja qual for o movimento seguido, o paradoxo, por colocar alguma coisa em causa, pode exigir o aperfeiçoamento ou a substituição de um conjunto de crenças por parte de quem o encontra. Esse processo será atentamente considerado no segundo capítulo. O terceiro capítulo, através de uma análise mais detalhada da obra de Pessoa, servirá como uma demonstração da produtividade do paradoxo em literatura, enquanto o quarto capítulo deverá ser entendido como uma conclusão alargada.

## I. Apontamentos Gerais

Numa das mais célebres passagens da sua obra, Oscar Wilde observa que “embora possa parecer um paradoxo- e os paradoxos são sempre coisas perigosas- não deixa de ser verdade que a Vida imita a Arte muito mais do que a Arte imita a Vida” (Oscar Wilde, “O Declínio da Mentira”, *Intenções*, p.36). Todo o ensaio de Wilde resulta de uma construção argumentativa que visa sustentar o paradoxo que caracteriza e resume a sua teoria. Mas o que é mais curioso na passagem citada é o comentário que o próprio faz quando reconhece o caráter paradoxal do seu aforismo: “os paradoxos são sempre coisas perigosas”. Afinal, qual é o perigo do paradoxo?

É possível definir o paradoxo como o resultado da sobreposição de dois contrários aparentemente inconciliáveis. Essa aparente incompatibilidade cria uma estranheza momentânea, anulada através de um olhar renovado ou revigorado, que se mostra capaz de revelar o engano e de justificar aquilo que parecia inaceitável. Assim entendido, o paradoxo não seria mais do que uma impossibilidade lógica ilusória, causada ou por uma descrição enviesada, ou por uma falha argumentativa em vias de ser detetada. No primeiro caso, o paradoxo não esconderia qualquer falsidade e o absurdo seria sugerido pela peculiaridade do que é descrito. Parece absurdo, mas alguém com vinte e um anos pode ter vivido apenas cinco aniversários. A estranheza deste enunciado resulta de uma crença comum de que a idade corresponde ao número de aniversários, mas alguém que tenha nascido no dia vinte e nove de fevereiro contraria esta correspondência habitual. No segundo caso, o absurdo do paradoxo resultaria de um erro de raciocínio difícil de detetar. No famoso paradoxo de Zenão, por exemplo, Aquiles nunca ultrapassaria a tartaruga se o somatório de uma sequência infinita de intervalos de tempo fosse também infinito, mas,

na verdade, o somatório dos intervalos de tempo converge para um valor finito. O absurdo desaparece quando se percebe a diferença entre uma série convergente e uma série divergente. O filósofo norte-americano W.V. Quine, no seu ensaio “The Ways of Paradox”, classifica os paradoxos do primeiro grupo como “paradoxos verídicos”, enquanto os paradoxos do segundo grupo são classificados como “paradoxos falsídicos”.

A estas duas espécies de paradoxos junta-se ainda uma terceira, a “antinomia”. Segundo Quine, pode falar-se numa antinomia enquanto durar a procura fracassada do erro que gera o absurdo do enunciado. Existe, no entanto, o perigo de esta procura resolver o absurdo da conclusão, revelando algum defeito de uma premissa implícita que seria fundamental para o funcionamento desse sistema de pensamento. Nesse caso, uma vez que a articulação dos conceitos fundamentais conduzira a um paradoxo irresolúvel nos seus próprios termos, a antinomia pode exigir uma revisão ou rejeição conceptual. É por esta razão que Quine observa que “[uma] catástrofe se pode esconder no paradoxo aparentemente mais inocente” (Quine, “The Ways of Paradox”, *The Ways of Paradox and Other Essays*, p.3).

Esta taxonomia desenvolvida por Quine permite entrever um entendimento do paradoxo como sintoma de uma qualquer insuficiência. Se no caso dos paradoxos verídicos e falsídicos a questão parece ser facilmente resolvida, o mesmo não acontece com as antinomias. Uma antinomia confirma e refuta o sistema de que faz parte, colocando-o em causa através do seu próprio funcionamento. Os princípios fundamentais da teoria dos conjuntos, por exemplo, conduziram a uma proposição absurda (que não pode ser desconsiderada precisamente porque deriva dos alicerces da teoria), mas que não pode igualmente ser aceite por tornar inválida a teoria que legitima. A antinomia de Russell deriva de premissas essenciais à teoria dos conjuntos: se é possível que existam conjuntos que são membros de si próprios e conjuntos que não são membros de si

próprios, e se é possível que existam conjuntos de conjuntos, então o conjunto de todos os conjuntos que não são membros de si próprios é membro de si próprio se, e apenas se, não for membro de si próprio.

Para Quine, a diferença entre a antinomia da teoria dos conjuntos e o paradoxo de Zenão reside no facto de este último ter já uma solução. Uma antinomia superada seria um paradoxo falsídico, o que significa que esta classificação tripartida não diz respeito apenas à natureza dos paradoxos, mas sobretudo ao contexto onde surgem. O que poderia representar um paradoxo no tempo de Zenão tem hoje muito pouco de paradoxal. Mas o que agrupa estes três tipos de paradoxos é a estranheza inicial que causam a quem se depara com eles, mesmo sendo essa estranheza variável dependendo do momento em que o paradoxo é encontrado e da espécie a que pertence. No fundo, ou a estranheza inicial se mostra injustificada depois da análise do problema e o paradoxo é verídico; ou a estranheza inicial se mostra justificada, mas é vista como “falso alarme” (*ibid.*, p.11) quando é descoberto o erro e, nesse caso, o paradoxo é falsídico; ou a estranheza só pode ser resolvida através de um “repúdio da nossa herança conceptual” (*ibid.*) e o paradoxo é uma antinomia.

O que me parece interessante notar é que, em vez de repelir o leitor ou o ouvinte, a estranheza gerada pelo paradoxo obriga-o a prestar a atenção necessária para que tente compreender o que aparenta ser incompreensível. Nesse sentido, estar perante um paradoxo é como estar na pele do narrador do conto “O Banqueiro Anarquista”:

-É verdade, disseram-me há dias que você em tempos foi anarquista...

-Fui, não: fui e sou... Não mudei a esse respeito. *Sou* anarquista.

-Essa é boa! Você anarquista! Em que é que você é anarquista?... Só se você dá à palavra qualquer sentido diferente...

-Do vulgar? Não; não dou. Emprego a palavra no sentido vulgar (Fernando Pessoa, *O Banqueiro Anarquista e Outros Contos*, p.11).

O facto de dois contrários estarem reunidos na mesma figura impõe uma certa perplexidade: como é que um “grande comerciante e açambarcador notável” (*ibid.*) pode ser anarquista? Seguindo a classificação de Quine, ou o banqueiro anarquista não é, de facto, anarquista, e estaríamos perante um paradoxo verídico, ou o termo “anarquista” deve ser requalificado para que o paradoxo possa ser superado, e estaríamos perante um paradoxo falsídico, ou o banqueiro anarquista é, de facto, aquilo que diz ser, e estaríamos perante uma antinomia. O narrador, aliás, esforça-se para fazer sentido daquilo que lhe é dito, tentando conferir um outro significado à palavra “anarquista” (já que em relação à qualidade de banqueiro não restavam dúvidas). Essa hipótese, porém, colide com a assertividade do banqueiro, que reafirma a sua faceta anarquista perante a estupefação do seu interlocutor.

Falhada a primeira tentativa, é sugerida uma outra explicação que poderia ser plausível: o banqueiro anarquista seria anarquista “quanto às teorias”, mas não “quanto à prática” (*ibid.*). A contradição implícita entre o pensamento e a ação seria, assim, a causa de uma figura contraditória, da mesma forma que um entendimento errado sobre séries convergentes explicaria a impossibilidade de Aquiles alcançar a tartaruga. Mas uma vez mais, o banqueiro recusa a sugestão do seu amigo. A convergência entre teoria e prática do anarquismo não é como a convergência de séries infinitas.

O narrador tenta ainda uma outra redefinição do termo, sugerindo que a “vida dissolvente e anti-social” (*ibid.*, p.12) levada pelo banqueiro possa ser, para ele, sinónimo de anarquismo. Essa interpretação é também desconsiderada e o paradoxo é formulado na sua plenitude depois de todas estas interpretações falhadas: “Em mim-sim, em mim,

banqueiro, grande comerciante, açambarcador se você quiser-, em mim a teoria e a prática do anarquismo estão conjuntas e ambas certas” (*ibid.*).

Tal declaração, tão estranha que “nem ao diabo a ouviram” (*ibid.*), é um ataque ao senso comum. A existência de um banqueiro anarquista representaria uma situação de tal forma impossível que nem se prestaria a ser descrita pelo diabo, mas a figura que o narrador tem à sua frente confirma essa impossibilidade ou, pelo menos, suspende-a. Mas o que parece mais relevante neste passo é a sequência das respostas à admissão convicta de um banqueiro que se define como anarquista, porque revela a posição que o paradoxo exige a quem o encontra. Da descrença inicial, justificada pela assimetria entre aquilo que o narrador entende ser possível e a figura do banqueiro anarquista, surge o reconhecimento da sua incapacidade em compreender o que tem diante de si (“não percebo nada”) que, por sua vez, cria a necessidade e o “empenho em perceber” (*ibid.*, p.13). Esta breve descrição da conversa inicial mantida pelos dois amigos serve também de modelo para a caracterização do processo exegético, podendo ser o lugar do narrador ocupado pelo leitor de um qualquer texto literário.

No conto de Fernando Pessoa, o narrador coloca-se na posição contraintuitiva de tentar entender o banqueiro como o seu oposto, porque o percebe como uma figura paradoxal. Por outro lado, o banqueiro esforça-se para salvar a contradição que supostamente o define, procurando convencer o narrador de que o paradoxo é possível. A conversa “jazia morta” (*ibid.*, p.11) entre os dois amigos até ser reanimada e prolongada pelo paradoxo, cujos limites vão sendo testados por um narrador que parece mostrar-se persuadível. A facilidade com que é convencido (ou confundido) leva-o, por exemplo, a protestar contra a extensão do esclarecimento que ele próprio exigiu:

-Irra com tanta hipótese!...

-Ó filho, o homem lúcido tem que examinar todas as objeções possíveis e de as refutar, antes de se poder dizer seguro da sua doutrina... E, de mais a mais, isto tudo é em resposta a uma pergunta que você me fez... (*ibid.*, p.18)

Além da já referida dimensão produtiva do paradoxo, capaz de reacender a conversa (juntamente com o charuto que “se apagara” (*ibid.*, p.13)), a impaciência para com a demora explicativa de um fenómeno complexo sugere, também, uma certa dificuldade em acompanhar o raciocínio do banqueiro anarquista. Mesmo incapaz de participar na conversa, o leitor acaba por partilhar com o narrador não só a estupefação inicial, como também o desejo de compreender o paradoxo. A desproporção entre o “filho” e o “homem lúcido”, porém, deve alertar o leitor para uma eventual persuasão excessivamente eficaz e, assim, torna-se necessário averiguar a legitimidade dos argumentos que sustentam a vitalidade do paradoxo. Com efeito, é desta habilidade argumentativa que surge a sobreposição de opostos, visto que a atividade do banqueiro decorre da sua convicção no anarquismo. O vínculo destas duas incongruências é descrito pelo banqueiro como algo logicamente determinado, sendo que a inevitabilidade do paradoxo confirma o êxito do protagonista.

A emergência triunfal desta figura pode até ser entendida como uma expressão particular da heteronímia pessoana, como defende Burghard Baltrusch no ensaio “Anarquia e Heteronímia em Fernando Pessoa: O Banqueiro Anarquista Revisitado”. Reunindo a capacidade de ser uma coisa e o seu contrário, o banqueiro anarquista, através do exercício da sua liberdade individual, combina duas espécies de pessoas diferentes em si mesmo. Do mesmo movimento parecem ter surgido os heterónimos de Fernando Pessoa, questão que será retomada mais tarde. Para já, impõe-se uma análise do caminho argumentativo que estabelece o vínculo simbiótico entre o açambarcamento e o

anarquismo, que permitirá acompanhar o processo de formação e sustentação do paradoxo.

O protagonista começa por descrever as razões da sua opção pelo anarquismo. Não obstante a sua “inteligência naturalmente lúcida” (*ibid.*, p.13), a dificuldade da sua vida tinha sido já estabelecida pelo meio social em que nascera. A conversão ao anarquismo surge da revolta motivada pelas injustiças criadas através de “convenções e ficções sociais” (*ibid.*, p.15). Toda a argumentação do banqueiro anarquista assenta numa problemática distinção entre o que é natural e ficcional, entre o que é justo e injusto: “essas ficções sociais são más porquê? *Porque são ficções, porque não são naturais*” (*ibid.*). Dizer que algo ficcional é mau porque não é natural é o mesmo que dizer que algo não natural é mau porque não é natural. A petição de princípio é óbvia. Ora, se o critério de justiça depende “do que é *natural e verdadeiro*, em oposição às ficções sociais e às mentiras de convenção” (*ibid.*, p.16), e se a distinção entre o que é conforme à natureza e o que é ficcional não é fácil de estabelecer, é possível que o protagonista entenda como justas certas ações que não seriam naturais. Este parece ser, aliás, uma das dificuldades lógicas do anarquismo descrito pelo banqueiro (e que o narrador não questiona), visto que é necessário supor a existência de uma “sociedade inteiramente natural” (*ibid.*) de forma a conceber a possibilidade de uma sociedade anarquista e justa. O que se entende por “sociedade natural”, presumível contradição em termos, não é esclarecido.

Depois de ter apresentado uma breve definição do que entende por anarquismo, o banqueiro descreve a primeira dificuldade lógica no seu percurso. Pretendendo “a liberdade para si e para os outros, para a humanidade inteira” (*ibid.*, p.21), esse objetivo seria apenas concretizável através de uma revolução para a qual tinha de trabalhar. Mas qualquer ação orientada exclusivamente para o benefício futuro de terceiros estaria em

desacordo com os ideais anarquistas, que postulam o egoísmo como um impulso natural e justo:

-Ora aqui, meu amigo, pus eu a minha lucidez em acção. Trabalhar para o futuro, está bem, pensei eu; trabalhar para os outros terem liberdade, está certo. Mas então eu? Eu não sou ninguém? Se eu fosse cristão, trabalhava alegremente pelo futuro dos outros, porque lá tinha a minha recompensa no céu; mas também, se eu fosse cristão, não era anarquista, porque então as desigualdades sociais não tinham importância na nossa curta vida (...) (*ibid.*, p.23)

No fundo, como poderia alguém trabalhar para a concretização do anarquismo, se esse trabalho, por implicar um sacrifício individual não natural, seria resultado de ficções sociais e, assim, anti anarquista? Esta preocupação, fundada numa falha lógica, superada apenas “com o sentimento, e não com o raciocínio” (*ibid.*, p.24), demonstra que, embora o banqueiro pretenda descrever o seu percurso como tendo sido logicamente determinado, a superação de certos obstáculos dependeu, em grande medida, do apelo a outras formas de legitimação do percurso escolhido. A compreensão de que o trabalho pelo anarquismo seria, estranhamente, contra o anarquismo, cria dúvidas e “momentos de descrença” (*ibid.*), que não estagnam a ação. O banqueiro anarquista reconhece o paradoxo de um ato egoísta e solidário, o que significa que a sua natureza paradoxal não pode ser explicada apelando a um eventual desconhecimento próprio do princípio da não-contradição. A consciência de opostos excludentes manifesta-se na declarada impossibilidade de um cristão ser anarquista (“se eu fosse cristão, não era anarquista” (*ibid.*, p.23)). O cristianismo, no seu entender, pressupõe uma atitude subserviente para com uma causa exterior, enquanto a filosofia anarquista elege o próprio indivíduo como o único fim aceitável de um qualquer servilismo. Max Stirner, um dos precursores do anarquismo por quem Pessoa nutria uma grande admiração, declara: “a minha causa não é nem o divino nem o humano, não é o verdadeiro, o bom, o justo, o livre, etc., mas exclusivamente o que é meu. E esta não é uma causa universal, mas sim... *única*, tal como

eu.” (Max Stirner, *O Único e a Sua Propriedade*, p.11). O mesmo poderia ter sido dito pelo banqueiro anarquista.

Para Quine, o potencial catastrófico do paradoxo diz respeito à eventual disfuncionalidade teórica que possa por ele ser revelada. A antinomia recolhe a sua vitalidade da lógica que acaba por infringir, contrariamente ao que acontece com uma contradição declarada. O anarquista diz seguir um “raciocínio rigoroso” (*ibid.*, p. 26) até chegar à profissão de banqueiro, da mesma forma que a conclusão da antinomia de Russell deriva logicamente das suas premissas fundamentais, mas, na verdade, o próprio banqueiro reconhece que durante o seu percurso nem sempre a lógica norteou as suas decisões. No entanto, a suposta fundamentação lógica para as suas ações é dada, ainda que retrospectivamente. Quando relata uma das várias dificuldades que encontrou no seu percurso (a constatação de que dentro do grupo anarquista, que trabalhava para a destruição da tirania e das ficções sociais, tinha sido naturalmente criada tirania), a destruição do seu sistema de pensamento anarquista é impedida por uma notável habilidade retórica: a tirania criada no seio do grupo anarquista seria derivada de uma “aplicação errada, duma perversão, das qualidades naturais” que, por sua vez, provinha de uma “longa permanência da humanidade numa atmosfera de ficções sociais, todas elas criadoras de tirania” (*ibid.*, p.30). Caso o anarquista entendesse que a tirania teria sido criada de modo natural, o anarquismo seria impossível. Assim, decidiu trabalhar individualmente para uma causa coletiva, projeto rejeitado pelos restantes membros do grupo a que pertencia. Mas mesmo com um exército de apenas um soldado, a guerra às ficções sociais mantém-se:

Como é que se vence o inimigo em qualquer guerra? De uma de duas maneiras: ou matando-o, isto é, destruindo-o; ou aprisionando-o, isto é, subjugando-o, reduzindo-o à inactividade. *Destruir* as ficções sociais não podia eu fazer; destruir as ficções sociais só o podia fazer a revolução social. (...) Ora as ficções sociais não são gente, em quem se possa dar tiros... você compreende bem? (...) Eu não podia portanto pensar em destruir, nem no todo nem em nenhuma parte, as ficções sociais. Tinha então que subjugá-las, que vencê-las subjugando-as, reduzindo-as à inactividade. (*ibid.*, p.36)

O caminho argumentativo do banqueiro pode ser descrito do seguinte modo: 1) o que é natural é justo, o que é artificial é injusto; 2) o anarquismo revela-se como o único sistema capaz de destruir todas as desigualdades artificiais, criadoras de tirania e injustiças.; 3) trabalhar individualmente para a concretização do anarquismo seria a única forma de não criar tirania nova no processo; 4) subjugar (e não destruir) as ficções sociais seria o único meio possível e eficaz; 5) o dinheiro seria a maior das ficções sociais e, por essa razão, subjugar o dinheiro (ou, por outras palavras, não sentir a sua influência) garantiria não só a maior das liberdades, mas também uma compensação natural e individual, tornando a luta pelo anarquismo uma luta egoísta e não solidária; 6) a necessidade de adquirir dinheiro suficiente para não sentir a sua influência só pode ser concretizada assumindo a condição paradoxal de banqueiro anarquista.

A libertação coletiva, que numa primeira instância foi apresentada como o grande objetivo do anarquismo, fica por concluir. O anarquismo do banqueiro é o anarquismo possível, não o anarquismo desejado, que poderia apenas ser alcançado com a tal revolução ainda distante. A liberdade conseguida é uma liberdade individual: “Eu libertei-me a mim; fiz o meu dever simultaneamente para comigo e para com a liberdade. Porque é que os outros (...) não fizeram o mesmo? Eu não os impedi.” (*ibid.*, p.40). É difícil escapar da teia aporética urdida pelo protagonista, mesmo que algumas das mais profundas objeções tenham ficado por levantar e, conseqüentemente, por responder. Estar livre da influência do dinheiro não significa estar livre de todas as ficções sociais, por isso a libertação individual de que fala o banqueiro parece não ser completa, mas parcial. Além disso, a justificação oferecida para recusar a responsabilidade de criar tirania nova através do seu ofício de banqueiro<sup>1</sup> assenta numa separação estrita entre as ficções sociais e as

---

<sup>1</sup> Acusado de criar tirania, o banqueiro responde: “Não é criar tirania que se trata: é de não criar *tirania nova*, tirania *onde não estava*” (*ibid.*, p.39).

peessoas que dão forma a essas ficções sociais. Essa separação, porém, não parece ter sido contemplada no início do seu discurso, quando assinala a diferença entre estorvar a liberdade dos “*oprimidos pelas ficções sociais*” e dos “poderosos, dos bem-situados, de todos que representam as ficções sociais e têm vantagem nelas”, o que o leva a concluir que a liberdade dos opressores não seria mais do que “a liberdade de tiranizar, que é o contrário da liberdade” (*ibid.*, p.21). Se a liberdade dos poderosos é diferente da liberdade dos oprimidos, porque os agentes que beneficiam e perpetuam as ficções sociais tiranizam, isso significa que as pessoas que dão forma às ficções sociais são responsáveis pela tirania, algo que o banqueiro anarquista recusa no final da conversa: “A tirania é das ficções sociais e não dos homens que as incarnam” (*ibid.*, p.39). Não é claro que a culpa possa ser atribuída a ficções sociais e não a agentes que praticam ações, como também não é clara a diferença entre criação de tirania e criação de tirania nova, visto que criar alguma coisa pressupõe que a coisa criada não existia até ao momento da sua criação. As eventuais lacunas argumentativas poderiam até dissolver a estranheza suscitada por esta figura (e fazer deste um paradoxo falsídico, de acordo com a classificação de Quine), mas a omissão de explicações convincentes não deve ser confundida com a inexistência dessas mesmas explicações.

Nenhuma das objeções esboçadas no parágrafo anterior têm resposta no conto de Fernando Pessoa. A competência argumentativa do banqueiro é suficientemente convincente para o amigo, o que significa que, mesmo percecionando a figura do banqueiro anarquista como uma figura estranha, o narrador entende o paradoxo como uma possibilidade:

Houve uma pequena pausa. De repente ri alto.

-Realmente, disse eu, você é anarquista. Em todo o caso, dá vontade de rir, mesmo depois de o ter ouvido, comparar o que você é com o que são os anarquistas que pra aí há... (*ibid.*, p.41)

A comparação entre os “anarquistas que pra aí há” e o banqueiro anarquista dá vontade de rir, porque o que normalmente é entendido por anarquismo não inclui figuras como um banqueiro açambarcador. O paradoxo introduz um sobressalto num percurso lógico ou imagético expectável, criando uma sensação de estupefação em quem o percebe. A gargalhada surge mais como uma reação à descoberta de uma possibilidade inusitada do que como uma reação condescendente ao discurso do amigo. Aceitar ou recusar a possibilidade de um banqueiro anarquista é a diferença entre tratar o paradoxo como um provento ou como uma contrariedade. Quine, pensando no progresso científico, é partidário da segunda facção, visto que a incompatibilidade entre o raciocínio logico-científico e a realidade é geralmente indício de uma teoria imperfeita. No paradoxo de Zenão, por exemplo, a lógica utilizada serve para fundamentar a pouca credibilidade das aparências (Rovelli, *A Realidade Não É O Que Parece*, p.35), mas como, neste caso, a desarticulação entre a lógica e a realidade não existe de facto, a estranheza que este paradoxo eventualmente possa causar já não afeta o progresso científico. A catástrofe foi evitada. No conto de Fernando Pessoa, o protagonista descreve de tal forma o seu percurso que o paradoxo parece ser uma inevitabilidade surpreendente, não obstante as possíveis objeções que ficaram por levantar e responder. Tentar encontrar um erro no argumento do banqueiro é como tentar encontrar o erro no paradoxo de Zenão. Caso o discurso do protagonista seja aceite, isso significa que o defeito reside naqueles que julgavam o paradoxo impossível, mas não na descrição que o sustenta.

## II. Aperfeiçoamentos e Substituições

A vitalidade de um enunciado paradoxal depende do significado que é atribuído aos termos que o compõem. O banqueiro anarquista recusa a ideia de entender o anarquismo de modo diferente do habitual, mas a verdade é que a sustentação do seu argumento depende de pequenas torções que vão sendo feitas à definição comum da ideologia anarquista. Estes sucessivos ajustes ideológicos, como o trabalho e a libertação individuais mencionadas pelo protagonista, são exemplos da elasticidade da definição. Resta, pois, saber se o anarquismo do banqueiro é somente pouco habitual, ou se a aceitação desta figura inaugura um significado completamente diferente do termo “anarquista”. Este ponto será retomado mais tarde. Por agora, será apenas notada a explicação hábil do protagonista do conto, que legitima o uso de termos e princípios que, por norma, não são aplicáveis ao anarquismo.

Com efeito, o exercício retórico a que se propõe Cícero no seu texto “Paradoxos dos Estoicos” é semelhante ao empreendimento argumentativo do protagonista do conto de Pessoa. O propósito de Cícero, conforme explica a Brutus, é tentar “tornar aceitáveis” certas proposições que “suscitam perplexidade”, por serem “contrárias à opinião comum” (Cícero, “Paradoxos dos Estoicos”, *Textos Filosóficos*, p.6). A análise de seis paradoxos estoicos permite que Cícero explique aquilo que parece absurdo. O sexto paradoxo, por exemplo, que postula que somente o sábio pode ser um homem rico, explica-se porque a riqueza não é definida em função da opulência material, mas em função daquilo que a filosofia estoica entende por virtude: “É da alma de um homem que costumamos dizer que é rica, não do seu cofre; ainda que este esteja cheio, se eu te vir a ti vazio nunca te considerarei rico” (*ibid.*, p.27). Da mesma forma, quando Diderot, no seu livro *Paradoxo*

*Sobre o Actor*, observa que o bom ator é tudo e nada ao mesmo tempo, o paradoxo impele quem o encontra a compreender o que significa ser tudo e não ser nada, simultaneamente. A construção retórica deste paradoxo sumariza a teoria de Diderot de um modo memorável e cativante: resumidamente, o grande ator não deve sentir verdadeiramente as emoções que pretende transmitir, sob pena de perder o controlo da intensidade emotiva da personagem que está a representar. O ator deve ser capaz de dominar as emoções, de forma a representá-las na medida certa. Assim, recusando uma espécie de fusão emotiva entre si e a personagem que representa, o ator deve ser “nada”, visto que não sente realmente nenhuma das emoções da personagem, e deve ser “tudo”, porque a recusa da sensibilidade excessiva confere ao bom ator o domínio emotivo sobre qualquer personagem que possa representar. Claro que o “nada” do paradoxo do ator não é o mesmo “nada” de uma teoria física que postula o “nada” como ausência de matéria, mas não será ultrajante aceitar que um dos significados possíveis do termo seja aquele que Diderot usa no seu aforismo. É possível entender o “nada” como a ausência de ser, como aquilo que não é. Ora, como o bom ator não deve sentir as emoções de quem representa, isso significa que o ator não deve ser nenhuma das personagens que interpreta. É nesse sentido que o ator, para Diderot, é nada.

A estranheza do enunciado paradoxal conquista a atenção de quem o percebe<sup>2</sup>, mesmo que, tal como acontece com os paradoxos analisados por Cícero, a explicação neutralize o desconforto inicial. Uma das diferenças entre o banqueiro anarquista e o paradoxo analisado pelo orador romano reside num certo grau de incredulidade que o primeiro ainda é capaz de despertar. A gargalhada final do narrador, vislumbre dessa

---

<sup>2</sup> No prefácio a *Textos Filosóficos*, de Cícero, J. A. Segurado e Campos observa que seria esse o propósito dos estoicos quando tomavam a palavra: “A finalidade de propor ideias básicas da doutrina estoica sob forma de sentenças paradoxais consiste em chocar o auditório e, por isso mesmo, levá-lo a examinar com maior pormenor essa mesma sentença, tomando na devida atenção o contexto em que ela surge.” (Cícero, *Textos Filosóficos*, p. XX)

estranheza, é um detalhe relevante na distinção entre um paradoxo aparente e um paradoxo vigente. O protagonista do conto de Pessoa impôs ao narrador uma revisão de algumas das suas crenças, não obstante o esforço do amigo para tentar descobrir a falácia argumentativa do banqueiro. O paradoxo de Copérnico exigiu uma nova teoria científica. O paradoxo do ator sumariza a teoria de Diderot de forma notável e inquietante, obrigando o leitor a uma procura pela sustentação lógica do que aparenta ser impossível. Qualquer um dos exemplos mencionados demonstra que o paradoxo aponta para uma certa limitação, que pode ser de quem o percebe, da teoria de onde surge, ou da própria linguagem. O perigo do paradoxo, mencionado por Oscar Wilde, está relacionado com esta limitação, que, para ser superada, pode requerer a destruição de certos princípios fundamentais.

A leitura de uma das máximas de La Rochefoucauld, “há falsidades disfarçadas que simulam tão bem a verdade, que seria um erro pensar que nunca seremos enganados por elas” (*Máximas*, p.51), introduz uma variação ao conhecido paradoxo do mentiroso (“esta frase é falsa”) e coloca o leitor na situação inquietante de estar perante uma verdade que, por sê-lo, se torna mentira. Acreditar que existem falsidades tão finamente disfarçadas ao ponto de parecerem verdades significa que a frase pode ser falsa, precisamente porque existe a possibilidade de ser, de facto, uma falsidade disfarçada de verdade. Em contrapartida, entender a máxima como uma mentira implica acreditar no seu predicado, que determina a existência de mentiras que podem parecer verdades. A partir do paradoxo do mentiroso surgem dificuldades semelhantes. Esta sobreposição de dois opostos questiona a validade de um princípio fundamental para a lógica tradicional, o princípio da bivalência, mas também compromete uma crença que subjaz ao senso-comum: aquilo que é falso não pode ser verdadeiro. Para responder a este paradoxo, pode

ser necessário reavaliar a lógica tradicional, que pode incluir um apelo à metalinguagem<sup>3</sup>, pode ser útil repensar o conceito de predicação, ou rever a oposição entre verdade e mentira. Em última instância, este paradoxo é capaz de pôr em evidência os defeitos de uma das distinções mais fundamentais não só para a estruturação, discussão e validação do pensamento, mas também para o funcionamento e organização de uma sociedade. Tal constatação pode abrir espaço para um certo tipo de diagnóstico existencial, que encontra no paradoxo o sintoma de um mundo absurdo e sem sentido. Quem lê a máxima de La Rochefoucauld é confrontado com, pelo menos, duas opções: ou entende o paradoxo como um problema provisório e superável, admitindo uma falha própria, mas temporária, que logo será transferida de si para o paradoxo; ou entende o paradoxo como uma demonstração de uma limitação própria, intransferível para o enunciado paradoxal. No primeiro caso, o paradoxo é percebido como uma espécie de enigma que pode ser resolvido e, tal como qualquer enigma, desaparece quando é decifrado. O paradoxo copernicano, por exemplo, é hoje apenas um paradoxo aparente e não perturba ninguém (ou, pelo menos, não perturba quem sabe alguma coisa de física). No segundo caso, o paradoxo impõe uma espécie de salto de fé, porque expõe como obsoleto um certo entendimento do mundo. O banqueiro anarquista convence o seu amigo de que o ofício de banqueiro é conciliável com o anarquismo, demonstrando que esses dois opostos específicos não são mutuamente exclusivos, mas compatíveis. Mas a causa implícita da estupefação do narrador não diz respeito apenas à suposta incompatibilidade particular destes dois termos, mas resulta antes de uma crença geral que determina como impossível a justaposição de contrários. Superar essa crença geral, ou seja, aceitar um paradoxo, pode implicar uma reestruturação profunda.

---

<sup>3</sup> Jc Beall, Michael Glanzberg, and David Ripley, “Liar Paradox”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2020 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/liar-paradox/>>.

De qualquer forma, o paradoxo interrompe ou suspende uma continuidade expectável. Essa vertente desestabilizadora é confirmada pela sua própria etimologia: paradoxo significa aquilo que está para além ou é contrário à opinião comum. Assim, o paradoxo, pelo seu carácter heterodoxo, cria a ocasião para o surgimento de algo novo, porque denuncia uma certa limitação que deve ser superada, através de uma qualquer reformulação conceptual, através do desenvolvimento de uma nova teoria, ou através de uma revisão ou rejeição de um conjunto de crenças que logo será substituído.

As possíveis respostas ao paradoxo, que foram esboçadas no parágrafo anterior, variam consoante um entendimento implícito que o sujeito ou o grupo que os encontra tem sobre paradoxos. Embora seja uma trivialidade, é necessário reconhecer que a opção por um dos caminhos permitidos pelo paradoxo depende, em grande medida, da área do saber onde ele surge. Se a estranheza causada pelo paradoxo denota uma certa anomalia, um certo defeito ou limitação que, como foi defendido, pode ter várias respostas, a verdade é que certas comunidades parecem lidar melhor com a possibilidade de aceitar o paradoxo, mesmo sendo um fenómeno estranho e à primeira vista incómodo, enquanto outras entendem o paradoxo como uma falha que deve ser corrigida a todo o custo, porque ameaça a legitimidade do seu ofício. Uma comunidade científica que aceite o paradoxo de Russell, tal como o interlocutor do conto de Pessoa aceita a existência do banqueiro anarquista, acaba por infringir um princípio tácito, próprio do grupo a que pertence. Uma comunidade de leitores que reconheça o interesse de uma personagem como aquela que é descrita por Pessoa, ou que assinale a importância do desejo paradoxal do poeta em ter uma inconsciência consciente no seu famoso poema “Ela canta, pobre ceifeira”, entende o paradoxo como algo estranho que merece atenção, mas não dirige todos os seus esforços para tentar rejeitá-lo e superá-lo. Não deixa de ser interessante notar que alguns livros sobre paradoxos matemáticos incluem uma secção quase didáctica que desafia o leitor a

encontrar a solução para o enigma que o paradoxo sinaliza<sup>4</sup>. É evidente que este tipo de paradoxos, a que Quine chamava paradoxos verídicos ou falsídicos, não representa qualquer perigo para uma comunidade científica contemporânea. O que me parece mais relevante, porém, é que a inexistência de razões suficientemente válidas para aceitar o paradoxo não impede que ele seja de facto aceite, desde que quem o encontre esteja disponível para dar um arriscado salto de fé. O amigo do protagonista do conto de Pessoa, que vivia um mundo povoado de banqueiros e de anarquistas, passa a viver num mundo onde existe pelo menos um banqueiro anarquista, não obstante o absurdo desta crença. A comunidade científica, por outro lado, esforça-se para resolver os paradoxos e anomalias que brotam de uma certa teoria, através da articulação dos seus próprios princípios teóricos. Mas vale a pena investigar o que acontece quando a rejeição e superação do paradoxo exige um repúdio, seguido de uma substituição, do quadro teórico que produziu o paradoxo.

Perante um enigma aparentemente irresolúvel, abdicar de um certo conjunto de princípios, cuja interdependência já se mostrou eficaz na resolução de problemas complexos, parece uma solução demasiado radical para se tornar regra. Durante a maior parte do tempo, uma determinada comunidade científica costuma fazer uso dos mesmos postulados e das mesmas regras, tentando resolver uma eventual anomalia teórica através de um apelo à própria teoria. A este período que caracteriza a maior parte da atividade científica, Thomas Kuhn dá o nome de “ciência normal”, no livro *A Estrutura das Revoluções Científicas* (1962).

Kuhn apresenta um modelo explicativo do desenvolvimento da ciência, que depende do contraste destes períodos de “ciência normal” com os períodos raros das

---

<sup>4</sup> É o caso do livro *Mathematical Fallacies And Paradoxes* (1997), de Bryan Bunch.

revoluções científicas. As comunidades científicas, definidas como pequenos grupos de pessoas que exercem a sua atividade num domínio científico especializado, agrupam-se em torno de um paradigma, que Kuhn caracteriza não só como o modelo que dita as perguntas e os métodos tidos como aceitáveis para chegar às respostas, mas também como o conjunto de crenças e princípios que guiam e legitimam o trabalho da comunidade científica em questão. Assim, as anomalias, que são notadas “quando se reconhece que a natureza violou, de algum modo, as expectativas induzidas pelo paradigma” (Kuhn, *A Estrutura das Revoluções Científicas*, p.104), são usualmente superadas através de pequenos ajustes que acontecem no seio do mesmo paradigma, para que o que era anómalo passe a ser expectável. Neste período de ciência normal, o paradigma é expandido e aperfeiçoado sem que nele existam alterações profundas. Por essa razão, durante este período, a comunidade científica descobre o que pensava descobrir, confirmando o paradigma que permite essas descobertas e aperfeiçoamentos. Como esta forma de fazer ciência é comparada, pelo próprio autor, à resolução de *puzzles* e enigmas, aquilo que é familiar a uma determinada comunidade científica não precisa de ser repudiado durante este período, mas apenas melhorado, seguindo as regras ditadas pelo paradigma adotado. Ora, sendo qualquer anomalia fruto de um desacerto entre a realidade e o paradigma, a sua resolução durante o período da ciência normal não é mais do que a resolução de pequenos paradoxos que vão surgindo, e que são capazes de perturbar o cientista ou o grupo de cientistas que os encontram, mas que não abalam a solidez do paradigma. A incapacidade de superar o paradoxo é responsabilidade da comunidade científica, mas não do paradigma que, acredita-se, se devidamente aperfeiçoado e aprofundado, fornecerá os métodos necessários para a resolução da anomalia.

Embora este modelo desenvolvido por Kuhn tenha apenas como objeto de descrição a própria ciência (e, mais rigorosamente, a física e a química, dada a ausência

de exemplos de outras áreas científicas no ensaio), e tendo o próprio autor alertado, no posfácio de 1969, para essa exclusividade que não deve ser esquecida, a verdade é que o modelo kuhniano expõe os dois tipos de reação ao paradoxo que, como defendido anteriormente, variam consoante o grau de desassossego que ele é capaz de causar. Um ajuste, um aperfeiçoamento ou uma extensão de um paradigma, pode bastar para solucionar o paradoxo, o que significa que nem todos os paradoxos prenunciam uma revolução de natureza científica ou de outro tipo. O paradoxo do ator, criado por Diderot, e que exige uma atenção particular ao uso dos termos “tudo” e “nada”, dura apenas até ao momento em que o absurdo da proposição é desfeito por uma explicação válida, que é encontrada precisamente na obra de Diderot. Alguns paradoxos matemáticos, como as demonstrações falaciosas do tipo  $2=1^5$ , funcionam da mesma forma. A estranheza inicial é clarificada, usando métodos conhecidos e aceitáveis à luz de um conjunto de princípios e crenças tidos como válidos e familiares, sem que para o efeito seja necessário rever estruturalmente o suporte teórico que originou e resolveu esses enigmas. Uma vez que Kuhn entende como artificial a distinção entre facto e teoria, ou seja, entre facto e interpretação, o que poderia parecer paradoxal à luz de pressupostos teóricos passados acaba por perder a sua natureza inquietante, pelo menos para quem domina os princípios necessários para a resolução do paradoxo. É plausível supor que, para aqueles que desconheçam a diferença entre séries divergentes e convergentes, o paradoxo que determina a impossibilidade de Aquiles alcançar a tartaruga possa ainda revelar-se motivo de inquietação. Contudo, esse desconhecimento não retira legitimidade a uma certa comunidade, que necessita de, para bem do seu ofício, conhecer a solução deste paradoxo.

---

<sup>5</sup> Criada por Augustus De Morgan, matemático do século XIX, e mencionada no ensaio de Quine, a equação falaciosa seria a seguinte: Seja  $x = 1$ . Se  $x = 1$ , então  $x^2 = x$ . Assim,  $x^2 - 1 = x - 1$ . Dividindo ambos os lados por  $(x - 1)$ , obtemos a equação simplificada  $x + 1 = 1$ . Ora se  $x = 1$ , como inicialmente declarado, então substituindo o  $x$  por 1, obtemos o resultado de  $2 = 1$ . O problema, claro, está em dividir por  $x - 1$ , visto que estaríamos a dividir por 0, o que é matematicamente impossível.

Quando o apelo a critérios e princípios basilares de uma certa teoria não é suficiente para resolver os problemas que ela própria cria, isto é, quando, de um modo prolongado e ostensivo, os paradoxos permanecem, ou quando a sua resolução revela outras anomalias igualmente perturbadoras, a comunidade enfrenta um momento que Kuhn designa como uma situação de “crise”. Nesse caso, o repúdio de uma herança conceptual em favor de uma outra, capaz de eliminar esses paradoxos, parece ser a única saída. Os sucessivos ajustes que foram feitos ao modelo aristotélico-ptolemaico, para que a observação da posição dos planetas estivesse de acordo com as previsões desse paradigma, por exemplo, demonstram a relutância que uma comunidade tem em abandonar um modelo familiar e, até certo ponto, funcional. Uma vez que a “astronomia ptolemaica fracassou na resolução dos problemas”, era o momento “para uma teoria rival ter a sua oportunidade” (Kuhn, p.127), mesmo sendo a proposta copernicana incompleta e responsável pela criação de outros paradoxos. É importante sublinhar que os paradoxos que antecederam a proposta copernicana, por si só, não bastaram para que Copérnico avançasse com a proposta heliocêntrica. O reconhecimento da própria comunidade sobre o momento de crise que atravessa explica a desconsideração que a mesma hipótese heliocêntrica, avançada por Aristarco no século III a.C., mereceu. No tempo de Aristarco, as vantagens do modelo geocêntrico superavam em larga escala os problemas que a aceitação do modelo heliocêntrico iria colocar. No século XVI, por outro lado, as anomalias do paradigma aristotélico-ptolemaico eram tão evidentes que estavam até a causar problemas no cálculo da duração do ano civil, motivo que leva Kuhn a reconhecer a importância de alguns “fatores exteriores à ciência” (*ibid.*, p.126) no surgimento de novos paradigmas. O paradoxo é, então, o sintoma de uma crise que pode culminar numa revolução científica, mas essa revolução pode ser acelerada ou motivada por princípios não científicos que, por sua vez, também serão ultrapassados depois do novo paradigma

ser aceite. Desta forma, a revolução que permite transpor um determinado paradoxo pode ter implicações fora das comunidades especializadas que lidam diretamente com ele (a proposta copernicana iria conferir uma certa ordem à organização civil, ao ajustar o calendário), ainda que, na maior parte das vezes, essas revoluções sejam sentidas apenas pelos especialistas de uma certa área do saber. É pouco provável que a antinomia de Russell cause o mesmo tipo de desconforto a um matemático e a um estudante de literatura. Alguns meses antes da publicação de um artigo de Heisenberg sobre a mecânica de matrizes, o físico Wolfgang Pauli, numa carta dirigida a um amigo, descreve a sua situação desesperante, manifestando uma tremenda angústia a respeito do estado caótico em que se encontrava a física, algo que o terá levado até a reconsiderar a sua escolha profissional (*ibid.*, p. 136). Para o leigo que desconhece a mecânica de matrizes, a reação de Wolfgang Pauli pode parecer exagerada, mas este testemunho epistolar reforça a afinidade entre o paradigma e a comunidade que o valida. Na maior parte dos casos, as revoluções são momentos verdadeiramente conturbados apenas para os especialistas que passam por elas, o que não significa que essas revoluções não tenham efeitos de outra ordem fora da comunidade que os reconhece. Ainda que a inquietação revelada por Copérnico, no prefácio da sua obra, seja própria de um astrónomo conhecedor das limitações técnicas do modelo geocêntrico, o acerto do ano civil estava para além da comunidade científica que debatia a inclusão de círculos excêntricos no modelo ptolemaico.

Ao reconhecer que certos “fatores exteriores à ciência” (*ibid.*, p.126) podem desempenhar um papel fundamental no seu desenvolvimento, Kuhn tem em vista mais do que a resolução de problemas práticos, como o cálculo acertado do ano civil. A incapacidade prolongada de um certo paradigma em resolver os paradoxos que comprometem a sua funcionalidade, como foi notado, cria a oportunidade para o

surgimento de um novo paradigma. Mas como o paradigma vigente dita o modo como são recolhidos e interpretados os factos, “a escolha entre paradigmas rivais é uma escolha entre dois modos de vida comunitária incompatíveis” (*ibid.*, p.145). A argumentação em favor de um paradigma, por envolver um apelo aos princípios que o define, será sempre circular. Por esse motivo, Kuhn defende que “transferir a fidelidade de um paradigma para outro é uma experiência de conversão que não pode ser forçada” (*ibid.*, p.200). Escolher um paradigma em detrimento de um outro, tendo em conta que apresentam ambos imperfeições e virtudes que justificam nos seus próprios termos, é “um ato de fé” (*ibid.*, p.207), uma decisão que “não tem de ser racional nem, em última análise, correta” (*ibid.*).

Durante o período de crise, os dois paradigmas rivais, numa espécie de darwinismo teórico, lutam pela sua sobrevivência. Por norma, o paradigma vitorioso mostra-se capaz de resolver os paradoxos gerados e perpetuados pelo anterior paradigma, mas passa também a ser responsável por um novo conjunto de imperfeições que tentará corrigir, como mostra a reação dos contemporâneos de Copérnico à sua proposta, que catalogaram de paradoxo coperniciano. O ganho cognitivo na mudança paradigmática resume-se à superação de alguns paradoxos, mas como o paradigma vitorioso é ele próprio responsável pelo surgimento de outras anomalias, Kuhn entende que a mudança de paradigma é um ato de conversão, que não resulta propriamente de uma escolha. Esse salto de fé decorre da incomensurabilidade entre os paradigmas e da consequente intraduzibilidade dos seus termos fundamentais, como observa Kuhn a propósito da revolução copernicana:

Os copernicanos, que negavam o título de “planeta” ao Sol, não estavam apenas a aprender o significado de “planeta” ou o que era o Sol. Em vez disso, estavam a mudar o significado de “planeta”, a fim de poderem continuar a fazer distinções úteis num mundo em que todos os corpos celestes, e não apenas o Sol, eram agora vistos de modo diferente. (*ibid.*, p.178)

Uma mudança de paradigma pode implicar uma mudança semântica, que não se esgota numa ativação de alguns dos significados latentes de um determinado termo. Uma revolução pode requerer, por parte da comunidade que subscreve uma nova visão do mundo, um uso novo de uma certa palavra, que acarreta necessariamente um novo significado por ela denotado. A separação ontológica entre o mundo sublunar e supralunar, postulada pela física aristotélica e inferida a partir dos movimentos naturais dos corpos dessas duas regiões, tinha como consequência o uso pouco rigoroso do termo “planeta”. Uma mudança de paradigma acaba por exigir que novos significados sejam dados a certas palavras usadas em paradigmas anteriores. A diferença entre usar um significado latente de uma certa palavra, ou conferir-lhe um novo significado, parece descrever a diferença entre um paradoxo resolvido nos termos do paradigma que o gerou, e um paradoxo que exige um novo paradigma. O “tudo” e o “nada” do bom ator, segundo Diderot, exige apenas um desdobramento do significado desses termos, sem que seja necessário repensá-los profundamente. O banqueiro anarquista do conto de Pessoa, pelo contrário, principalmente para o seu interlocutor, que o aceita como uma possibilidade, requer que seja dado um novo uso ao termo “anarquista”, acrescentando-lhe um significado inédito que inclui o exercício da função de banqueiro. A demonstração matemática falaciosa que redundava no absurdo de  $2=1$  é aplacada a partir dos princípios matemáticos que a geraram, enquanto o paradoxo de Russell talvez exija um novo entendimento dos alicerces da disciplina. Mas enquanto o salto de fé protagonizado por uma comunidade científica que entenda o seu paradigma como obsoleto tem de garantir, pelo menos, a resolução dos paradoxos que colocam em causa o paradigma vigente, o mesmo não acontece com outro tipo de comunidades.

O mecanismo que, de acordo com a visão kuhniana da ciência, leva à expansão, à correção, ou à substituição de um conjunto de crenças que se revela problemático, parece-

me ser extensível a fenômenos não científicos: quem percebe um paradoxo, por perceber que se encontra perante um sinal de uma qualquer limitação, tenta resolvê-lo a partir de certos princípios que lhe são familiares. Se o paradoxo oferecer demasiada resistência, isto é, se os mecanismos que o geraram não se mostram úteis para a sua resolução, então o conjunto de crenças que incluem, entre outras coisas, maneiras de resolver paradoxos, começa a ser colocado em causa. O repúdio desse conjunto de crenças, isto é, a rejeição de um certo paradigma, pressupõe inevitavelmente a aceitação de um outro, mesmo que essa renúncia pareça logicamente pouco fundamentada e semelhante à experiência de uma conversão religiosa. É na sequência deste ponto que finda a aplicabilidade do modelo kuhniano a fenômenos não científicos, porque o destino deste salto de fé, para bem do desenvolvimento da ciência, tem de estar livre do paradoxo que provocou o salto numa primeira instância. A conversão de uma comunidade científica a outro paradigma pressupõe que o motivo dessa conversão não se mantenha, porque só dessa forma o novo paradigma pode futuramente ganhar uma certa estabilidade típica do período da ciência normal. O novo paradigma pode até abundar em novos paradoxos, mas o seu maior mérito deverá ter sido a resolução do paradoxo que colocou em causa o paradigma anterior. Todavia, n'“O Banqueiro Anarquista”, o novo paradigma a que o narrador se mostra convertido mantém o paradoxo que originou a conversão, mas acomoda-o de um modo inusitado e, em certa medida, ilógico. A mudança radical no sistema de crenças do narrador diz respeito à inclusão da figura paradoxal, mas não à sua rejeição ou superação. Embora o paradoxo inicial tenha motivado a sua conversão, o narrador do conto, em vez de ser convertido a um outro paradigma em que o paradoxo incómodo tenha desaparecido, acaba por ser convertido ao próprio paradoxo, sendo essa conversão fruto de uma competente persuasão.

A incomensurabilidade estabelece uma rutura comunicativa entre dois modos radicalmente diferentes de perceber o mundo. É difícil entender a persuasão como um fator determinante na escolha entre paradigmas, tendo em conta que certos termos ganham o seu significado à luz de um conjunto de princípios e usos exclusivos, não traduzíveis entre paradigmas. Mas Kuhn, no pós-fácio de 1969, sublinha o papel da persuasão no desenvolvimento da ciência, sem excluir do seu modelo a noção de incomensurabilidade. Embora não possam fazer uso de uma “linguagem neutra” (Kuhn., p.250), os cientistas de comunidades diferentes devem reconhecer essa impossibilidade, “resolvendo então tornarem-se tradutores” (*ibid.*, p.251). O processo será demorado e trabalhoso, mas depois de terem restringido a sua tarefa de tradução aos termos cujo uso inofensivo num paradigma se mostra problemático no outro, então “podem de seguida apelar ao vocabulário que partilham no dia-a-dia no sentido de continuarem a elucidar as dificuldades” (*ibid.*). A conversão pode dar-se através de uma persuasão eficaz que, por sua vez, depende do êxito da tradução. É possível que uma comunidade transite de paradigma no decurso da tradução:

(...) a uma certa altura do processo, em que se está a aprender a fazer a tradução, um indivíduo apercebe-se de que essa transição aconteceu, de que já está dentro dessa linguagem sem ter tomado qualquer decisão. (*ibid.*, p.255)

Tal como alguém que, sem dar por isso, se habitua a alguma coisa, não sendo claro o momento específico a partir do qual essa coisa se tornou um hábito, um grupo de cientistas pode transitar de paradigma sem que o tenha previsto. O reconhecimento da transição, como o reconhecimento de um hábito, é retrospectivo. É isso que acontece n’“O Banqueiro Anarquista”, visto que o narrador reconhece a existência do paradoxo, o que confirma o êxito da persuasão, depois de inicialmente ter exigido ao seu interlocutor uma

espécie de tradução convincente do termo “anarquista”. Sem que se tenha apercebido, o anarquismo passou a designar, para si, um conjunto de princípios que anteriormente entendia como opostos ao anarquismo. A estrutura do campo semântico da palavra “anarquista” sofreu uma alteração profunda, passando a incluir uma possibilidade de significação inédita. Por esse motivo, a transição para um paradigma que determina a possibilidade de existência de um banqueiro anarquista é como uma conversão, um salto de fé impulsionado, mas não completamente explicado, por uma persuasão notável.

### III. “O Banqueiro Anarquista”: Uma Defesa do Paradoxo

No ensaio “A Arte Como Processo”, Viktor Chklovski distancia-se do seu precursor Potebnia, que entendia a arte como o pensamento através de imagens. Este pensamento seria tão mais eficaz quanto mais bem-sucedido fosse o processo da sua compreensão, ou seja, as imagens deveriam ser suficientemente simples e familiares para quem as percebe, de modo que o pensamento complexo por elas gerado pudesse ser compreensível. O que é conhecido e familiar ajudaria a compreender o desconhecido e o estranho, servindo a arte como um atalho perceptivo, cujo mérito estilístico seria mensurável pela eficácia da passagem de um pensamento complexo através de imagens simples. Chklovski, pelo contrário, defende que o processo artístico, por ser radicalmente diferente de um processo prosaico, seguiria o movimento inverso: do estranho para o familiar. A automatização do discurso prosaico permite, por exemplo, a compreensão de certas palavras ouvidas incompletamente, o que indicia uma suspensão, ou melhor, uma dispensa da atenção total. A partir da distinção estabelecida entre “reconhecimento” e “visão”, Chklovski defende que a arte, ao seguir o movimento de tornar desconhecido o que seria familiar, obrigaria à visão e não ao reconhecimento de um determinado objeto, precisamente por libertá-lo do “automatismo perceptivo” (Chklovski, p.86) isto é, do hábito que impede uma percepção atenta:

A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo de singularização dos objetos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. (...) *A arte é um meio de sentir o devir do objeto, aquilo que já se “tornou” não interessa à arte.* (Chkolovski, p.85)

O processo de “singularização”, também traduzível como o processo de “estranhamento” (*defamiliarization*), dificulta a compreensão do objeto pelo modo como ele é descrito,

criando uma certa novidade que capta o interesse do leitor, através do abrandamento do seu ritmo perceptivo. O autor, segundo Chklovski, deve ser capaz de apresentar o que é já conhecido, de uma maneira inusitada. O direito à propriedade visto da perspectiva de um proprietário é comum o suficiente para não ser notado, mas a descrição desse direito por meio do olhar da própria propriedade é algo estranho. Um dos exemplos dados pelo crítico russo é o do conto “Kholstomer”, de Tolstoi, onde a organização e o funcionamento de uma quinta são descritos partindo do olhar de um cavalo. A novidade desta descrição reveste o objeto descrito de um particular interesse, através deste processo de estranhamento que apenas pode ser definido contextualmente. Como nota Chklovski, visto que os contemporâneos de Pushkin entendiam a língua poética tradicional como uma língua de estilo elevado, a simplicidade de Pushkin era “difícil e surpreendente” (*ibid.*, p.98) para os leitores do seu tempo.

O processo de singularização consiste no retrato indireto, quase dissimulado, do objeto, de forma a “reforçar a sensação” por ele produzida (*ibid.*, p.81). Em suma, obscurecendo a forma, através de variações semânticas, lexicais, fonéticas, ou de perspectiva (como acontece no conto de Tolstoi), o automatismo da percepção é quebrado, até porque “a sua visão representa a finalidade do criador e é construída artificialmente, de modo que a percepção se concentre nela e chegue ao máximo da sua força e da sua duração” (*ibid.*, p.97). O expoente da atenção é conseguido, assim, pelo estranhamento construído criativamente pelo autor, cuja sensibilidade permite ao leitor perceber os objetos como habitualmente não os vê, intensificando a experiência da sua percepção.

O estranhamento, segundo Chklovski, é um estranhamento que, além de tornar pouco familiar o objeto descrito, torna mais difícil a sua percepção. Nesse sentido, o reconhecimento de uma descrição singular pode, por vezes, estar reservada a alguns críticos argutos que notam a singularidade descritiva do objeto. Apenas aqueles que

conseguem reconhecer o que é comum são capazes de reconhecer o que é singular, como nota David Hume a propósito de um episódio narrado no *Dom Quixote*, onde dois parentes de Sancho Pança, bons conhecedores da arte de beber vinho, são chamados a comentar a qualidade de uma pipa, que aprovam, ainda que notando um sabor estranho. Enquanto um reparara num ligeiro sabor metálico, o outro queixara-se de um leve sabor a couro e, surpreendentemente, depois de esvaziada a pipa, uma chave atada a uma correia de couro fora descoberta no seu interior, provando a pertinência das observações dos parentes de Sancho Pança (Hume, “Of the Standard of Taste”, *Selected Essays*). Este exemplo demonstra que a compreensão da singularidade pode estar dependente de um reconhecimento implícito do que é familiar, adquirido pela experiência. A estranheza, para ser notada, deve ser contrastada com o que é comum, visto que é necessário que exista um substrato familiar para que o singular seja identificado. A familiaridade do sabor de um bom vinho determina a possibilidade de ser nele detetado um sabor metálico, da mesma forma que a familiaridade com um certo estilo poético determina a possibilidade de reconhecer na poesia de Pushkin algo de singular. O argumento de Chklovski acerca da necessidade de o poeta tornar estranho o que seria comum é também um argumento a favor da existência do crítico especializado, capaz de reconhecer a maestria técnica que cria a perceção singular do objeto. O estranhamento pode ser resultado de uma conjugação fonética singular, através do uso de certos termos em descrições onde geralmente não seriam empregues, ou através de outro tipo de artifícios, capazes de introduzir uma variação estilística assinalável no enunciado literário.

A metáfora, o eufemismo, a hipérbole, o pleonasma, o paradoxo e todas as restantes figuras de estilo, bem como a descrição de uma coisa como se estivesse a ser percecionada pela primeira vez, são alguns dos meios indicados que permitiriam “a libertação do objeto do automatismo percetivo” (Chklovski, p.86). Chklovski não

distingue o estranhamento causado por uma representação eufemística do estranhamento causado por uma descrição inusitada das batalhas no romance *Guerra e Paz*, ou do direito à propriedade no conto de Tolstói. São ambas técnicas válidas no processo de tornar estranho o que seria comum, porque retiram o objeto descrito do contexto em que normalmente surge. A estreita relação que o paradoxo mantém com a estranheza não significa que tudo o que é estranho seja paradoxal, mas apenas que tudo o que é paradoxal causa estranheza. No entanto, ao colocar em evidência, de um modo mais exuberante, a tensão entre o habitual e o desconhecido, o estranhamento causado pelo paradoxo parece ser mais flagrante do que aquele causado por uma redundância. A diferença não é de espécie, mas de grau. Ambos são notados, mas a incerteza característica do estranhamento paradoxal supera a incerteza do estranhamento redundante. Um banqueiro açambarcador teria o interesse de um outro qualquer pleonasmo, porque o expectável seria reafirmado de um modo que merece ser notado, por não ser habitual. Um banqueiro anarquista confirma e desmente a sua possibilidade, porque embora aparente não ser possível, essa aparência é desmentida pela realidade. Não há dúvidas de que o pleonasmo introduz um incremento no enunciado. O exagero, porém, não cria o desconforto de estar perante uma incompatibilidade funcional, como acontece no caso do paradoxo. O pleonasmo prolonga o caminho seguido. O paradoxo sugere dois caminhos contrários ao mesmo tempo, sem que a opção por um exclua a possibilidade do outro, criando, por isso, uma incerteza semelhante àquela sentida por alguém incapaz de compreender se o seu interlocutor está a mentir ou a dizer a verdade. O paradoxo limita-se a este estreito domínio em que o plano da impossibilidade se cruza com o plano da possibilidade, originando uma dúvida ou hesitação especial. É a partir da relação entre o que é esperado e o que é experienciado, entre a expectativa e a observação da quebra dessa mesma expectativa, que o estranhamento pode ser constatado. O paradoxo prolonga e intensifica este conflito.

Difícilmente se poderá considerar “O Banqueiro Anarquista” como um manifesto político que visa redefinir o anarquismo e criar um modelo de ação eficaz para a libertação individual. O conto funciona, pelo contrário, como um teste aos limites da retórica e da lógica, num exercício deliberadamente construído para privilegiar a forma da exposição em detrimento da lógica tradicional. Num fragmento sem data e sem título, Pessoa declara que:

Um dos grandes males de que enfermam os nossos escóis literários é a introdução na literatura de fenómenos alheios a ela, como, por exemplo, a política. Na política, como na religião, como em qualquer atividade superior que não seja rigorosamente a científica ou a literária, a inteligência está subordinada a outra coisa, ao critério político, ou religioso, ou o que quer que seja, de que se trate. Na literatura e na ciência, propriamente tais, a inteligência está entregue à sua própria atividade, nem deve subordinar-se a coisa alguma. (...) Fazer da literatura um elemento de propaganda, seja do que for, é viciar a sua natureza e o seu fim. [...] A literatura tem também um fim moral ou social, que é ter nenhum. (BNP/E3, 100 – 33r)

Esta defesa da literatura enquanto atividade autotélica é útil não só para desvalorizar a ideia de que “O Banqueiro Anarquista” poderia funcionar como um instrumento literário válido para fins políticos<sup>6</sup>, mas sobretudo para entender que o conto foi deliberadamente construído para “obscurecer a forma”, como diria Chklovski. Nesse sentido, o conto parece mais um manifesto literário<sup>7</sup> do que um manifesto político, não obstante a semelhança entre os princípios defendidos pelo protagonista e algumas considerações de Fernando Pessoa sobre o egoísmo inato, por exemplo. A ideia de que a literatura não deve estar ao serviço da política não significa que a literatura se deva abster de fazer uso de tópicos políticos, mas apenas que não deve ser usada como meio panfletário de persuasão ideológica. É inegável que “O Banqueiro Anarquista” discute e critica alguns traços fundamentais para a construção das teorias contratualistas de Hobbes, Locke e Rousseau.

---

<sup>6</sup> As primeiras reedições do conto publicadas pela editora Antígona vinham acompanhadas de um prefácio anónimo, presumivelmente da autoria de Carlos K. Debrito, que retratava o conto de Fernando Pessoa como uma manifestação literária das suas ideias reacionárias, primitivas e fascistas. (Baltrusch, “Anarquia e Heteronímia em Fernando Pessoa: O Banqueiro Anarquista Revisitado”, p.263).

<sup>7</sup> Argumentando a favor da consideração do anarquismo como chave interpretativa para a compreensão da obra de Fernando Pessoa, escreve Burghard Baltrusch que “O Banqueiro Anarquista” pode ser entendido “como o manifesto literário de um anarquismo individualista” (Baltrusch, “Anarquia e Heteronímia em Fernando Pessoa: O Banqueiro Anarquista Revisitado”, p.267).

O pessimismo antropológico do protagonista aproxima-se da leitura que Hobbes faz da natureza humana, mas enquanto as injustiças naturais são vistas como inevitáveis e aceitáveis pelo banqueiro, Hobbes defende a necessidade da transferência da maior parte das liberdades e direitos dos súbditos para um soberano, para que a segurança, inexistente no estado de natureza, esteja garantida. A figura do “bom-selvagem” de Rousseau, e a visão lockeana sobre estado de natureza, intermédia entre o pessimismo antropológico de Hobbes e o otimismo de Rousseau, são igualmente desconsideradas, sendo a legitimidade do contrato social consequentemente rejeitada. Alguns críticos apontam também para o caráter satírico do conto, sugerindo que o autoproclamado anarquista seria, na verdade, um capitalista disfarçado, tendo em conta os meios capitalistas (o açambarcamento e a monopolização) com que supostamente se libertou. O conto poderia ser, então, uma crítica ao anarquismo e à sua impossibilidade prática. Contudo, talvez seja útil ponderar a hipótese de todas estas críticas e análises político-filosóficas servirem sobretudo para a construção de uma defesa da literatura. Parece ser essa a posição de Baltrusch, que encontra n’“O Banqueiro Anarquista” o esboço de uma teoria estética que viria a ser plenamente desenvolvida por Álvaro de Campos apenas uns anos mais tarde. Segundo Baltrusch, a força e a subjugação, princípios fundamentais da estética não-aristotélica apregoada por Campos, estariam já presentes no conto de Pessoa, visto ser esse o método usado pelo anarquista para vencer as ficções sociais. O anarquismo heterodoxo do protagonista serviria, dessa forma, como um repositório ideológico dos ideais estéticos anunciados por Álvaro de Campos, que elege a força, em detrimento da beleza, como critério da boa arte. A estética não-aristotélica de Campos pressupõe uma capacidade artística de subjugação. Em vez de traduzir a sua sensibilidade para um vocabulário compreensível e, por isso, captável para o leitor (princípio da estética aristotélica), o artista deveria impor aos outros a sua sensibilidade, dominando-os pela sua força sensível:

Ora há dois processos de dominar ou vencer — captar e subjugar. Captar é o modo gregário de dominar ou vencer; subjugar é o modo antigregário de dominar ou vencer. (...) Na política há a democracia, que é a política de captação, e a ditadura, que é a política de subjugação (...) É ditatorial todo o sistema político que vive de subordinar e de subjugar (...) Assim como na política e na religião, assim na arte. Há uma arte que domina captando, outra que domina subjugando. A primeira é a arte segundo Aristóteles, a segunda a arte como eu a entendo e defendo. A primeira baseia-se naturalmente na ideia de *beleza*, porque se baseia no que *agrada*; baseia-se na *inteligência*, porque se baseia no que, por ser geral, é compreensível e por isso *agradável* (...) A segunda baseia-se naturalmente na ideia de *força*, porque se baseia no que *subjuga*; baseia-se na *sensibilidade*, porque é a sensibilidade que é particular e pessoal (...) <sup>8</sup>

O banqueiro anarquista encontra na subjugação a alternativa possível à destruição das ficções sociais. Álvaro de Campos aponta a subjugação como a única via artística válida, em detrimento da captação. A vitória do banqueiro, tal como a vitória do artista, seria mensurável através do sucesso deste ato subjugador, sendo o uso do mesmo termo, que denota uma mesma atitude subjugadora no conto e no manifesto estético, um dos motivos que leva Baltrusch a observar que “O Banqueiro Anarquista” serve como “uma preparação em termos sociopolíticos daquilo que viria a ser, dois anos depois, o ideário estético da ENA” (Baltrusch, p.256).

A intuição geral de Baltrusch acerca do assunto do conto parece-me acertada. Pessoa poderia até ter a intenção de apontar as limitações de um conjunto de sistemas politico-filosóficos, mas essa crítica é apenas o ponto de partida para uma reflexão e uma defesa de um modelo literário. No entanto, Baltrusch, por desconsiderar aquilo que é subjogado em cada caso particular, fator que aliás interrompe qualquer eventual linearidade ideológica entre os dois textos, acaba por forjar uma correspondência inexistente. Aquilo que o banqueiro anarquista pretende subjugar, por não ser capaz de concretizar uma outra forma mais perfeita de vitória, são as ficções sociais. Por outro lado, o artista, de acordo com Campos, deveria subjugar quem o lê, impondo-lhe a sua sensibilidade individual. A relação entre a política e a arte, aludida por Campos no

---

<sup>8</sup> <http://arquivopessoa.net/textos/672>, acessido a 8 de março de 2023.

fragmento citado, aponta para um parentesco entre um regime ditatorial, que subjuga, e uma estética não-aristotélica, que tem o mesmo efeito. Qualquer semelhança possível entre os princípios políticos desenhados n’“O Banqueiro Anarquista” e os princípios estéticos de Campos é, assim, dissipada, visto que o banqueiro anarquista não pretende impor a sua sensibilidade a ninguém. É essa, aliás, a razão pela qual decide trabalhar sozinho: para não criar tirania ou, por outras palavras, para não impor nada a nenhum indivíduo, de forma explícita ou implícita. O protagonista do conto opta por um modelo individualista, precisamente para permitir que outros também se libertem individualmente. Assim, se a subjugação poderia sugerir uma certa contiguidade entre estas duas ideologias, a “imposição do indivíduo aos outros”<sup>9</sup>, defendida por Campos como uma atitude artística superior, não condiz com a atitude individualista e libertária do banqueiro. Richard Zenith, lembrando uma carta inacabada a José Pacheco em que Pessoa havia definido o seu conto como uma “sátira dialética”, defende que “O Banqueiro Anarquista” teria como alvo não só “o movimento anarco-sindicalista, que encetou uma sucessão de greves paralisantes em Portugal, entre 1919 e 1920” (Zenith, *Pessoa: Uma Biografia*, p.709), mas sobretudo o anarquismo congregacional, operário, de Pierre-Joseph Proudhon, e não o anarquismo individualista de Max Stirner, cujas ideias fascinavam Pessoa de tal maneira, que o autor português chegara a ponderar traduzir a obra *O Único e a Sua Propriedade*, a partir de uma edição francesa. Ainda que Zenith não faça referência às motivações literárias do conto, a sua análise concisa é suficiente para considerar o anarquismo individualista, apregoado por Stirner, como a fonte ideológica glosada por Pessoa n’“O Banqueiro Anarquista”. A imposição e subordinação dos outros não condiz com os princípios ideológicos deste sistema de pensamento político, mas é precisamente aquilo que Campos defende acerca do papel do artista:

---

<sup>9</sup> <http://arquivopessoa.net/textos/672>, acedido a 8 de março de 2023.

(...) o espírito separativo, antigregário, tem, é claro, duas formas: o afastamento dos outros, e a imposição do indivíduo aos outros, a sobreposição do indivíduo aos outros (...) A arte, portanto, é antes de tudo, *um esforço para dominar os outros*. Há, evidentemente, várias maneiras de dominar ou procurar dominar os outros; a arte é uma delas.<sup>10</sup>

O domínio dos outros não coincide com o domínio das ficções sociais. O anarquismo individualista pressupõe que cada um tem a possibilidade e a capacidade de se libertar, motivo que, aliás, legitima o argumento do protagonista acerca da sua desresponsabilização para com o resto da humanidade. Ora, se a estética não-aristotélica não está a ser defendida por Pessoa n'“O Banqueiro Anarquista”, é necessário determinar qual o modelo literário que, a partir de certos princípios políticos e filosóficos que servem de assunto, está a ser defendido no conto.

A semelhança já anteriormente aludida entre algumas posições de Pessoa e do banqueiro anarquista merece uma análise mais detalhada. Se o banqueiro defende que o ser humano “não nasce senão para ser ele próprio, e portanto o contrário de altruísta e solidário e portanto exclusivamente egoísta” (Pessoa, p.23), Pessoa, num texto presumivelmente datado de 1915, sete anos antes da publicação do conto, observa que “é o egoísmo a única qualidade real, embora, por disfarces vários e artifícios diversos se construíssem, no decurso da evolução social (não digo do progresso, porque não sei — nem ninguém sabe — se existe progresso) sentimentos altruístas, afinamentos dos instintos.”<sup>11</sup> O altruísmo não é uma característica natural, mas algo construído através de “artifícios”, isto é, de mecanismos não naturais, enquanto o egoísmo se afigura como o único impulso natural, uma “qualidade primária”<sup>12</sup> do indivíduo. A ausência de restrições

---

<sup>10</sup> <http://arquivopessoa.net/textos/672>, acedido a 8 de março de 2023.

<sup>11</sup> <http://arquivopessoa.net/textos/1767>, acedido a 25 de janeiro de 2023.

<sup>12</sup> *Ibid.*

à liberdade individual, essencial para o anarquismo, ganha um significado ainda mais profundo à luz das palavras de Pessoa:

A única realidade social é o indivíduo, por isso mesmo que ele é a única realidade. O conceito de sociedade é um puro conceito; o de humanidade uma simples ideia. Só o indivíduo vive, só o indivíduo pensa e sente. Só por metáfora ou em linguagem translata se pode aludir ao pensamento ou ao sentimento de uma colectividade. Dizer que Portugal pensa, ou que a humanidade sente é tão razoável como dizer que Portugal se penteia ou que a humanidade se assoa<sup>13</sup>.

As ficções sociais referidas pelo banqueiro anarquista seriam como as ideias e os conceitos mencionados neste excerto. O indivíduo sente realmente, enquanto o sentir da sociedade pode apenas ser descrito por metáforas. É interessante notar que, no final do seu processo de libertação, o banqueiro acaba por desconsiderar a libertação do resto da humanidade, até porque o altruísmo implicaria um limite à liberdade dos ajudados: “auxiliar alguém, meu amigo, é tomar alguém por incapaz; se esse alguém não é incapaz, é ou fazê-lo tal, ou supô-lo tal, e isso é, no primeiro caso, uma tirania, e no segundo um desprezo” (Pessoa, p.29). Assim, parece que o coletivo (a sociedade ou a humanidade) é mais frágil do que o indivíduo capaz de sentir e de viver verdadeiramente. O anarquismo individualista do banqueiro desconsidera o resto da humanidade, residindo aí o seu triunfo<sup>14</sup>.

No entanto, não deve ser esquecido o meio pelo qual é estabelecida a relação entre o indivíduo e o coletivo: a metáfora (ou uma linguagem indireta, translata). O indivíduo pensa de facto; Portugal pensa metaforicamente. Ora, a existência de um tropo poético

---

<sup>13</sup> <http://arquivopessoa.net/textos/1767>, acedido a 25 de janeiro de 2023.

<sup>14</sup> Um argumento semelhante contra a caridade é desenvolvido por Wilde no seu “The Soul of Man Under Socialism”. Suzette Macedo, no ensaio “Fernando Pessoa’s ‘O Banqueiro Anarquista’ and ‘The Soul of Man Under Socialism’”, fez já referência às semelhanças que existem entre a obra de Pessoa e a obra de Wilde, visto que o socialismo defendido pelo autor irlandês em muito se assemelha ao anarquismo. Se, no conto de Pessoa, o uso de meios capitalistas é entendido como a única forma para atingir o anarquismo, em “The Soul of Man Under Socialism”, o socialismo, surpreendentemente, é identificado como a melhor forma de governo para a emergência do individualismo. Em ambas as obras, são criticadas todas as formas de opressão e tirania, sendo feita uma defesa da liberdade individual que, para Wilde, teria na arte a sua maior expressão. Esta coincidência entre o individualismo e a expressão artística parece ser materializada no conto de Pessoa, algo que desenvolverei nas páginas seguintes.

que permite a passagem do individual ao plural determina a possibilidade de o banqueiro se constituir banqueiro anarquista. O protagonista do conto reúne em si duas personalidades distintas e supostamente incompatíveis, cuja ligação constitui um paradoxo. A razoabilidade de um Portugal que se penteia é comparável à razoabilidade de um banqueiro anarquista, visto que em ambos os casos é o tropo literário que permite a sua descrição. A literatura é o lugar do paradoxo, da metáfora ou do uso de uma linguagem “translata” que confere o estranhamento ao objeto descrito, como defende Chklovski. Assim, “O Banqueiro Anarquista” pode ser entendido como um conto que escolhe a literatura como assunto principal, demonstrando a vitória do processo literário, que não considera o paradoxo uma catástrofe, sobre outro tipo de discursos não literários. A narração do processo que culmina na figura do banqueiro anarquista é, sobretudo, a narração de um processo literário, isto é, de uma individualidade que se multiplica por meio de um artifício que causa estranheza ao leitor. As falácias lógicas do discurso do protagonista devem ser entendidas à luz da vontade do autor fazer uma defesa da literatura. Não sendo um manifesto político, o conto de Pessoa funciona como uma apologia de uma visão formalista da literatura.

Num fragmento de um prefácio à série *Ficções do Interlúdio*, Pessoa estabelece uma comparação entre o *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares e “O Banqueiro Anarquista” que, além de sugerir que a personagem paradoxal resulta de um processo semelhante àquele usado na criação dos heterónimos, é útil para determinar o tópico principal do conto:

Nestes desdobramentos de personalidade ou, antes, invenções de personalidades diferentes, há dois graus ou tipos, que estarão revelados ao leitor, se os seguiu, por características distintas. No primeiro grau, a personalidade distingue-se por ideias e sentimentos próprios, distintos dos meus, assim como, em mais baixo nível desse grau, se distingue por ideias, postas em raciocínio ou argumento, que não são minhas, ou, se o são, o não conheço. O *Banqueiro Anarquista* é um exemplo deste grau inferior; o *Livro do Desassossego* e a personagem Bernardo Soares são o grau superior.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> <http://arquivopessoa.net/textos/4293>, acessado a 8 de fevereiro de 2023.

As personalidades criadas diferem em grau, sendo que a gradação é estabelecida mediante a personalidade daquilo que expressam. O *Livro do Desassossego* surge num grau mais elevado, porque o seu protagonista pensa e sente de um modo diferente de Pessoa, enquanto o protagonista de “O Banqueiro Anarquista” apenas se distancia do seu criador pelas suas ideias. Note-se que o vínculo estabelecido por Pessoa entre o *Livro do Desassossego* e “O Banqueiro Anarquista” não é partilhado pelos restantes heterónimos, visto que estes, além de ideias e sentimentos próprios, têm também uma própria “técnica de composição”<sup>16</sup>. Numa carta a João Gaspar Simões, Pessoa manifesta a intenção de publicar uma série de livros intitulada *Ficções do Interlúdio*<sup>17</sup>, da qual fariam parte apenas Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e outros heterónimos que pudessem ainda surgir<sup>18</sup>. Essa série de livros é mencionada no mesmo fragmento em que Pessoa aproxima o *Livro do Desassossego* e “O Banqueiro Anarquista”, e ilustra a diferença entre estas e as restantes composições heteronímicas:

Há-de o leitor reparar que, embora eu publique (publica-se) o *Livro do Desassossego* como sendo de um tal Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa, o não inclui todavia nestas *Ficções do Interlúdio*. É que Bernardo Soares, distinguindo-se de mim por suas ideias, seus sentimentos, seus modos de ver e de compreender, não se distingue de mim pelo estilo de expor. (...) Nos autores das *Ficções do Interlúdio* não são só as ideias e os sentimentos que se distinguem dos meus: a mesma técnica da composição, o mesmo estilo, é diferente do meu. Aí cada personagem é criada integralmente diferente, e não apenas diferentemente pensada. Por isso nas *Ficções do Interlúdio* predomina o verso. Em prosa é mais difícil de se outrar.<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> <http://arquivopessoa.net/textos/4293>, acessido a 8 de fevereiro de 2023.

<sup>17</sup> Existe um fragmento, não datado, que sugere a vontade de Pessoa em publicar com o mesmo título, *Ficções do Interlúdio*, uma série de três livros diferentes: o *Banqueiro Anarquista*, os *Poemas de Alberto Caeiro (1889-1915)* e o *Manuscrito de um Sibarita* (<http://arquivopessoa.net/textos/2593>, acessido a 8 de fevereiro de 2023). O plano parece ter sofrido alterações significativas, a julgar pelo fragmento sobre os desdobramentos da personalidade citado acima e pela carta a João Gaspar Simões. A ideia de incluir apenas os heterónimos nesta série será, certamente, posterior ao fragmento onde se lê apenas a disposição de três obras com o título *Ficções do Interlúdio*.

<sup>18</sup> “Não sei se alguma vez lhe disse que os heterónimos (segundo a última intenção que formei a respeito deles) devem ser por mim publicados sob o meu próprio nome (já é tarde, e portanto absurdo, para o disfarce absoluto). Formarão uma série intitulada *Ficções do Interlúdio*, ou outra coisa qualquer que de melhor me ocorra. Assim, o título do primeiro volume seria, pouco mais ou menos: *Fernando Pessoa – Ficções do Interlúdio – I. Poemas Completos de Alberto Caeiro (1889-1915)*. E os seguintes do mesmo modo, incluindo um, curioso mas muito difícil de escrever, que contém o debate estético entre mim, o Ricardo Reis e o Álvaro de Campos, e talvez, ainda, outros heterónimos, pois ainda há um ou outro (incluindo um astrólogo) para aparecer.” (<http://arquivopessoa.net/textos/1087>, acessido a 8 de fevereiro de 2023).

<sup>19</sup> <http://arquivopessoa.net/textos/4293>, acessido a 8 de fevereiro de 2023.

Tornar-se outro, “outrar-se”, admite Pessoa, é mais difícil de concretizar em prosa do que em verso. Também aqui se reconhece uma proximidade entre o banqueiro anarquista e Bernardo Soares, que não é verificada em relação aos restantes heterónimos. A diferença assinalável entre Fernando Pessoa e o protagonista do conto diz respeito aos ideais característicos deste último (esfumando-se assim a possibilidade de atribuir ao conto um cariz panfletário ou propagandístico). Bernardo Soares distingue-se de Fernando Pessoa pelos seus ideais e sentimentos autónomos, sendo esse poder sentimental próprio a principal diferença entre a personagem do *Livro do Desassossego* e d’“O Banqueiro Anarquista”. Esta autonomia sentimental, este acrescento, complexifica a personalidade de Soares a ponto de estar num “grau superior” em relação ao protagonista do conto. A autonomia parece, então, ser determinante para o esquema das personagens criadas por Pessoa, até porque é precisamente a ausência da autonomia de estilo que diferencia Soares dos restantes heterónimos (e que levou Pessoa à decisão de excluir o *Livro das Ficções do Interlúdio*). De acordo com esta descrição, os heterónimos são plenamente autónomos no estilo, nos sentimentos e nas ideias. Soares é autónomo nos sentimentos e nas ideias, mas não no estilo. O banqueiro anarquista é autónomo apenas nas ideias, mas não nos sentimentos, nem no estilo, como reconhece Pessoa: “umas figuras insiro em contos, ou em subtítulos de livros, e assino com o meu nome o que elas dizem; (...) nas figuras que subscrevo não há diferença do meu estilo próprio, senão nos pormenores inevitáveis, sem os quais elas se não distinguiam entre si.”<sup>20</sup>

A questão da autonomia dos heterónimos, naturalmente enquadrada na discussão da pluralidade ou unidade da obra de Pessoa, tem sido motivo de discórdia entre os críticos. No diagnóstico que faz sobre o assunto, Nuno Amado identifica um grupo de

---

<sup>20</sup> <http://arquivopessoa.net/textos/4279> acedido a 8 de março de 2023.

críticos que considera a famosa carta a Adolfo Casais Monteiro um relato fidedigno, e que defende que cada heterónimo é fundamentalmente diferente do seu criador, com pensamentos, sentimentos e estilos próprios, que não podem ser imputados ao próprio Pessoa. Para estes, a pluralidade é vista como a característica definidora da obra pessoana, e os escritos dos heterónimos não são considerados como expressão daquilo em que Pessoa, de facto, acreditava. Mas, observa Amado, os heterónimos, ainda que não sejam equivalentes a Pessoa, são partes de Pessoa:

Dizer que Campos não é Pessoa é como dizer que o braço de alguém não é o corpo desse alguém. Isto é verdade, na medida em que a palavra “braço” designa uma coisa diferente daquilo que designa a palavra “corpo”, mas é igualmente impreciso, visto que esse braço pertence a esse corpo e nem sequer seria braço se não houvesse corpo ao qual pertencesse. Tal como é predicado do conceito de braço pertencer a um corpo, é predicado do conceito de criatura pertencer a um criador. (Amado, “Fernando Pessoa 2”, *O Cãnone*, p.509)

A obra de Pessoa deve, por isso, ser estudada não só a partir da relação que o criador estabelece com as criaturas, mas também a partir da relação que as criaturas estabelecem entre si, algo também desconsiderado por aqueles que tendem a olhar para a obra dos heterónimos como uma expressão dissimulada das crenças do próprio Fernando Pessoa. Isto significa que os escritos de Pessoa sobre a completa autonomia de cada um dos heterónimos devem ser lidos com alguma cautela, porque “Pessoa é a relação harmoniosa entre os heterónimos e o todo a que pertencem” e “aquilo que normalmente se entende por diversidade é só uma forma inusitada de exhibir a sua unidade” (*ibid.*, p.511). Cada uma das “personagens” escolhidas para integrar a série *Ficções do Interlúdio*, note-se, foi “*criada integralmente diferente*”<sup>21</sup> (sublinhado meu), o que significa que os heterónimos resultam de uma intenção autoral e que mantêm necessariamente uma relação com o seu criador, que os pensou. Afinal, é possível que aquilo em que Pessoa acreditava não correspondesse ao que Campos, Caeiro e Reis acreditavam, mas isso não significa que os

---

<sup>21</sup> <http://arquivopessoa.net/textos/4293>, acedido a 8 de fevereiro de 2023.

pensamentos de Campos, Caeiro e Reis sejam independentes dos pensamentos de Pessoa, pelo simples facto de ter sido Pessoa a criá-los. A heteronímia funciona como um artifício literário, um “recurso técnico, um determinado modo de usar a linguagem para obter um determinado efeito” (Amado, p.512) e, assim sendo, os heterónimos têm sentimentos próprios, na medida em que qualquer personagem literária também os tem. A partir do momento que Pessoa pensa e cria Campos, os pensamentos de Campos não deixam de ser pensamentos de Pessoa, ainda que não correspondam à totalidade dos pensamentos do seu criador. A desconfiança em relação à completa autonomia dos heterónimos não deve, todavia, ser confundida com a possibilidade de as convicções de Pessoa assumirem formas diferentemente veladas consoante a personagem que fala. A dependência das criaturas relativamente ao criador motiva, assim, o estudo das relações que mantêm entre si.

Nesse sentido, a proximidade entre Soares e o banqueiro anarquista merece atenção. O facto de nenhum heterónimo ser completamente independente do seu criador não impede que existam graus diferentes de proximidade entre Pessoa e algumas das suas personalidades criadas. Soares e o banqueiro anarquista, como vimos anteriormente, surgem agrupados num primeiro segmento, sendo a sua diferença gradativa distinta daquela que caracteriza a relação entre Pessoa e os restantes heterónimos. A diferença de distâncias entre Campos, Reis, Caeiro e Fernando Pessoa, e entre Bernardo Soares, o banqueiro anarquista e Fernando Pessoa, é assinalada pela vontade demonstrada em publicar estes três heterónimos numa série em que o *Livro* e “O Banqueiro Anarquista” não caberiam, até pelo facto de estes serem escritos em prosa, o que, como assinala Pessoa, dificultaria a tarefa de se “outrar”. Todos, no entanto, são “desdobramentos” criados com um propósito. E se o propósito de Pessoa no *Livro* é, como defende António Feijó, o de “construir o tópico central do livro como, simplesmente, a Literatura como

tal”, sendo resultado de uma intenção de “teorizar (...) um modelo formalista de literatura” (Feijó, *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo*, p.149), “O Banqueiro Anarquista”, ainda que de um modo diferente, parece fazer uma apologia do mesmo modelo.

Não há dúvida que Bernardo Soares vai glosando, explicitamente ou através do virtuosismo formal da sua prosa, a definição formalista da literatura defendida por Chklovski:

Creio que dizer uma coisa é conservar-lhe a virtude e tirar-lhe o terror. Os campos são mais verdes no dizer-se do que no seu verdor. As flores, se forem descritas com frases que as definam no ar da imaginação, terão cores de uma permanência que a vida celular não permite. Mover-se é viver, dizer-se é sobreviver. Não há nada de real na vida que o não seja porque se descreveu bem. (Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, p. 63)

A forma como são descritas as coisas é determinante para a sua conservação. A descrição memorável de uma flor é comparável à descrição original de Tolstoi em “Kholstomer”, visto que ambas salvam do esquecimento o que é descrito, porque libertam o objeto do “automatismo perceptivo” (Chklovski, p.86). O processo de singularização garante uma percepção particular do objeto, criando “a sua visão e não o seu reconhecimento” (*ibid.*, p.92), precisamente porque a forma como é descrito suplanta a sua substância: “os campos são mais verdes no dizer-se do que no seu verdor”. O que é vulgar deixa de o ser somente pela descrição prodigiosa que o torna singular. É por essa razão que importa menos o que o poema quer dizer do que a forma como o poema diz o que quer dizer:

Os críticos da casa pequena soem apontar que tal poema, longamente ritmado, não quer, afinal, dizer senão que o dia está bom. Mas dizer que o dia está bom é difícil, e o dia bom, ele mesmo, passa. Temos pois que conservar o dia bom em uma memória florida e prolixa, e assim constelar de novas flores ou de novos astros os campos ou os céus da exterioridade vazia e passageira. (Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, p. 63)

A literatura, observa Soares, além de ser capaz de preservar o que de outro modo seria esquecido, enriquece a realidade “vazia”. Para o efeito, a memória de um “dia bom” deve ser “florida e prolixa”. A arte garante uma percepção mais demorada do objeto, salvando-o da puerilidade do hábito que “traga os objetos” (Chklovski, p.84). Com a automatização,

“a vida desaparece, transformando-se num nada” (*ibid.*, p.84), tal como defende Soares. O vazio e o nada superam-se pela arte.

Num outro fragmento do *Livro*, minuciosamente analisado por António Feijó, Soares faz referência à tensão que subjaz à visão formalista da literatura. O autor diz interessar-se pelo vulgar, sumarizando o seu projeto literário como a visão do “comum com singularidade” (Soares, p.71). A tensão entre a vulgaridade daquilo que é descrito e a forma inusitada da descrição caracteriza a posição literária do formalismo. Esse contraste, observa Feijó, é sumarizado num relato de Soares sobre o seu regresso a casa com “a gola de um casaco de empregado do comércio erguida sem estranhezas sobre o pescoço de um poeta” (Soares, p.71), onde “a literatura é denotada não por qualquer um dos dois elementos do autorretrato do autor, o casaco do empregado ou o pescoço do poeta, mas pela tensão entre ambos” (Feijó, p.147). Ora, a tensão contrastante entre o poeta que também é burocrata é semelhante à tensão entre o anarquista que também é banqueiro. A incredulidade do interlocutor, no conto, simula a posição de um leitor que se depara com uma descrição literária singular de um qualquer objeto. No fundo, o conto de Pessoa é o relato de alguma coisa que ganha interesse pela descrição que a suporta. Se a definição formalista da literatura pressupõe que uma descrição singular seja capaz de resgatar da perceção habitual uma qualquer vulgaridade, então “O Banqueiro Anarquista” reproduz, ainda que de um modo menos evidente do que o *Livro*, a mesma tensão que rege a obra de Bernardo Soares, porque exhibe e prolonga esse contraste. O triunfo do paradoxo simboliza o triunfo da literatura sobre a lógica convencional, ao ser reafirmada uma impossibilidade lógica sustentada por uma descrição literária. A preocupação com o modo como é enunciado aquilo que é descrito, ou seja, a defesa mais ou menos evidente do formalismo literário, aproxima ainda mais os pares Pessoa-Soares e Pessoa-banqueiro anarquista. Desta forma, não é motivo de espanto que Pessoa determine como

característica partilhada entre si e Bernardo Soares o “estilo de expor”, designação que claramente alude à forma de exposição. A preocupação de Soares com o projeto formalista no seu *Livro* é, pois, partilhada por Pessoa n’“O Banqueiro Anarquista”.

Embora seja prontamente apresentada ao leitor sem uma descrição que o sustente, o paradoxo do conto depende da forma de exposição. O conto não é apenas o retrato de um anarquista singular, mas sim o retrato singular de um anarquista cuja singularidade é determinada pela descrição que o sustenta. Por outras palavras, é a forma de exposição que permite o surgimento da figura paradoxal. Este vínculo entre a descrição e aquilo que é descrito explica o uso do determinante definido do título, “O Banqueiro Anarquista”, visto que não estamos perante um qualquer banqueiro anarquista, mas somente perante aquele que o conto descreve. O único banqueiro anarquista que existe é aquele que o conto enuncia, razão pela qual a única libertação possível é individual: “Libertei um. Libertei-me a mim” (Pessoa, p.39). A descrição literária singular não só é indissociável da singularidade da figura descrita, como é aquilo que a torna possível.

A forma de exposição alimenta o conto de Fernando Pessoa, da mesma forma que “o conjunto de tópicos, culturais, políticos, psicológicos, de que os fragmentos do *Livro* tratam, (...) não é senão ocasião de pôr serialmente em ato, em cada fragmento, o nascimento da literatura” (Feijó, p.149). Nas duas obras, os assuntos tratados (a meteorologia, o anarquismo, as paisagens) servem de motivo para um exercício literário formal. Essa forma trabalhada combate o esquecimento:

O ter tocado nos pés de Cristo não é desculpa para defeitos de pontuação. Se um homem escreve bem só quando está bêbado dir-lhe-ei: embebede-se. E se ele me disser [?] que o seu fígado sofre com isso respondo: o que é o seu fígado? É uma coisa morta que vive enquanto você vive, e os poemas que escrever vivem sem enquanto. (Soares, p.254)

O que perdura, de facto, é a literatura. A imortalidade literária pode ser conquistada se o autor escrever bem, sendo reconhecível neste fragmento uma variação do princípio

fundamental do formalismo literário. A dúvida acerca da injustiça do reconhecimento da posteridade, tema caro a Soares, como aliás é demonstrado por Feijó na análise do fragmento em que tal inquietação é dada pela pergunta “de que me serve citar-me génio se resultado ajudante de guarda-livros?” (Soares, p.133), surge noutros escritos de Fernando Pessoa, assinados pelo próprio. Esta preocupação partilhada por Pessoa e Soares, além de desmistificar a suposta independência das ideias de Soares em relação às ideias do seu criador, assinala também a importância que Fernando Pessoa atribuía à forma no seu entendimento da arte:

São as ideias, distintas dos propósitos, que fazem a imortalidade - ideias como forma e não como substância. Na arte tudo é forma, e tudo inclui ideias. Não importa para o julgamento da posteridade se um poema contém noções materialistas ou idealistas; importa se essas noções são elevadas ou não, agradáveis na sua forma – mesmo na sua forma mental e abstrata – ou desagradáveis [tradução minha].<sup>22</sup>

Como Pessoa prontamente refere, a ênfase colocada na forma poderia significar que a propaganda pudesse ser entendida como uma elevada manifestação artística. Se assim fosse, “O Banqueiro Anarquista” poderia muito bem ser lido como um panfleto ideologicamente marcado. Mas o problema diagnosticado por Pessoa é prontamente resolvido: qualquer acusação dirigida a Dante acerca do suposto carácter propagandístico da *Divina Comédia*, por exemplo, esquece que o poeta, ainda que partilhe de um quadro de valores religiosos que manifesta na sua obra, não quis escrever nada mais do que poesia<sup>23</sup>. Além disso, se a obra pode simultaneamente ser acusada de ser católica e herética, isso significa que a suposta tentativa de Dante em influenciar o leitor falhou absolutamente. É difícil conceber uma obra deliberadamente propagandista que permita

---

<sup>22</sup> It is ideas, as distinct from purposes, that make immortality — ideas as form and not as substance. In art everything is form, and everything includes ideas. It does not matter to the judgement of posterity whether a poem contains materialist or idealist notions; it matters whether these notions are high or not, agreeable in their form — even their mental and abstract form — or disagreeable. <http://arquivopessoa.net/textos/1379>, acedido a 14 de fevereiro de 2023.

<sup>23</sup> <http://arquivopessoa.net/textos/1379>, acedido a 14 de fevereiro de 2023.

duas interpretações contraditórias acerca do que supostamente pretende defender. Da mesma forma, “O Banqueiro Anarquista” tem sido lido como uma sátira ao anarquismo, tendo em conta o absurdo da conclusão a que o anarquista chega, mas também como uma defesa do anarquismo individualista, ideologia com a qual Pessoa simpatizaria e a que teria dado expressão neste conto. A propaganda, que se quer eficaz, não poderia dar espaço a interpretações tão díspares como estas aqui enunciadas.

A defesa da forma em detrimento da ideia ou da “substância” não é mais do que uma variação da tese fundamental do formalismo literário. Enquanto esta conceção formalista da literatura é expressa por Soares no *Livro*, Pessoa reflete-a n’“O Banqueiro Anarquista”. Em ambos os casos, o modo de descrição confere interesse e sustenta o que é descrito, algo defendido por Pessoa ainda num outro fragmento em que declara que o “essencial em arte é a *forma* como a ideia ou o sentimento é sentida; a ideia em si nada tem com a obra d’arte senão, se isso, subordinadamente”<sup>24</sup> (sublinhado meu). O que permite que a ideia surja e perdure é a forma como aparece escrita, mesmo que a originalidade da descrição, por abreviar a tensão característica do formalismo, possa causar admiração ou riso:

... e do alto da majestade de todos os sonhos, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Mas o contraste não me esmaga — liberta-me; e a ironia que há nele é sangue meu. O que deveria humilhar-me é a minha bandeira, que desfraldo; e o riso com que deveria rir de mim, é um clarim com que saúdo e gero uma alvorada em que me faço. (Soares, p.48)

Consciente da tensão contrastante que o define (um poeta que é também empregado de comércio), Soares admite a natureza irónica e risível que o caracteriza. Essa sobreposição de contrários, porém, não é motivo de autocomiseração ou de humilhação, mas motiva antes uma libertação individual. O que geralmente poderia ser considerado um defeito,

---

<sup>24</sup> <http://arquivopessoa.net/textos/3938> acedido a 18 de fevereiro de 2023.

ou uma falha, representa para Soares uma vitória, do mesmo modo que a descrição do banqueiro anarquista desperta uma gargalhada no seu interlocutor:

Houve uma pequena pausa. De repente ri alto.

- Realmente, disse eu, você é anarquista. Em todo o caso, dá vontade de rir, mesmo depois de o ter ouvido, comparar o que você é com o que são os anarquistas que pra aí há... (Pessoa, p.41)

Em ambos os casos, a literatura é representada pela tensão das características contrastantes que definem os protagonistas. O triunfo desta tensão, manifestada por Soares no fragmento acima citado, e reiteradamente referido pelo banqueiro ao longo do conto, denota o triunfo da literatura, conquistado à revelia de certos princípios que costumam servir de humilhação e não de libertação, como observa o autor do *Livro*. É também por isso que a libertação do banqueiro não pode ser coletiva, mas apenas individual. O que Soares e o banqueiro anarquista simbolizam, então, é a vitória do discurso literário sobre outros tipos de discurso.

#### IV. Apontamentos Finais

O riso sinaliza uma estranheza libertadora, indissociável de um certo caráter irónico que caracteriza as duas personagens. Se o paradoxo pode ser definido como uma assunção de duas coisas supostamente excludentes, as dificuldades colocadas por um enunciado paradoxal não diferem muito daquelas que um enunciado irónico levanta, precisamente pelos dois sentidos mutuamente exclusivos que são evocados pela ironia. Em traços gerais, a ironia pode ser definida como o resultado de uma incompatibilidade entre o que é dito e aquilo que se pretende dizer. O que seria incomensurável aparece sobreposto, sendo a incompatibilidade entre os dois sentidos opostos motivo de riso. Tal como o paradoxo, a ironia apresenta um contraste funcional.

Num ensaio em que discute a possibilidade da comunicação de ideias, Schlegel mostra-se empenhado em responder aos críticos que acusavam a sua revista, publicada em três volumes desde 1798 a 1800, de ser excessivamente complexa e incompreensível. Essa resposta, dirigida às vozes vindas dos leitores desconcertados com a revista, motiva uma reflexão acerca da incompreensibilidade, ainda que a obscuridade da *Athenaeum* fosse reconhecida até por Novalis, um dos colaboradores que asseverou a incompreensibilidade de alguns dos fragmentos nos comentários laterais que lhes fez (Schlegel, *Fragmentos: seguidos de Sobre a Incompreensibilidade*, p.25). Tal resposta tomou a forma de uma pequena reflexão e, de modo a tratar o problema convenientemente, Schlegel assegura que “estava firmemente decidido, pelo menos desta vez, a ser com toda a certeza compreensível” (Schlegel, p.187). Essa declaração, atraçada pelas sucessivas alternâncias do tom sério e irónico ao longo do texto, dificultam a tarefa do leitor que pretende compreender as ideias do autor. A estes dois intervenientes no processo interpretativo (o leitor e o autor), possíveis responsáveis pela

incompreensão, Schlegel acrescenta ainda o meio pelo qual é estabelecida a comunicação, isto é, a linguagem. Desta inclusão pode nascer uma conclusão incômoda, que aliás parece ser aquela que o autor defende. Ora, se os responsáveis fossem apenas o autor ou o leitor, então a incompreensibilidade não seria inevitável: o texto de um autor capaz de escrever compreensivelmente, lido por um leitor capaz de compreender o que é compreensível, não seria incompreensível. Mas caso a origem da incompreensibilidade esteja na própria linguagem, então o ato de compreensão será sempre parcial. Parece ser essa a conclusão que Schlegel pretende demonstrar, usando, para o efeito, a própria estrutura do seu texto.

A reflexão sobre a incompreensibilidade é prontamente absorvida pela natureza do assunto que trata. Como a incompreensibilidade da revista *Athenaeum*, admite Schlegel, se deve maioritariamente à ironia, seria necessário analisar os seus tipos para apurar a origem da incompreensibilidade. Contudo, o autor acaba por criar um argumento sobre a ironia, mas de um modo irónico e, por isso, incompreensível. Nesse sentido, o texto de Schlegel em muito se assemelha à máxima já citada de La Rochefoucauld, visto que compreender a ironia do texto entraria em contradição com aquilo que o texto diz, isto é, que a incompreensibilidade é determinada pela ironia, ao passo que não compreender a ironia do texto confirma aquilo que o texto diz, sendo esse significado impossível de determinar. As constantes mudanças de tom visam demonstrar que a opção por um dos sentidos não é possível. Esta necessária convivência com dois contrários incompatíveis parece ser inevitável, impondo ao leitor uma impossibilidade lógica, tal como acontece com o paradoxo. É por essa razão que, num outro fragmento da sua autoria, citado pelo próprio Schlegel no seu “Sobre a Incompreensibilidade” (mecanismo que aliás intensifica o carácter críptico do texto), o autor escreve que a “ironia é a forma do paradoxo” (Schlegel, p.194).

A própria intenção declarada por Schlegel na abertura do texto, a vontade de ser compreensível de modo a afastar possíveis mal-entendidos, não é cumprida. Tal declaração, lida como sendo irónica, poderia ser convertida para o seu contrário: na verdade, Schlegel não tinha intenções de ser verdadeiramente compreensível, mas queria apenas testar os limites da ironia. A sua verdadeira intenção passava por ser incompreensível, surgindo assim um problema de como seria possível perceber algo incompreensível quando este exercício de conversão fosse concluído. A aceitação do paradoxo parece, assim, uma inevitabilidade. Schlegel não entende a incompreensibilidade como sendo apenas resultado de uma intenção autoral ou uma limitação interpretativa, porque a própria linguagem participa neste processo sem que o autor responsável possa domar as consequências que daí advêm. Não só o uso da linguagem pode ser irónico, como a própria linguagem pode também sê-lo. Este descontrolo deve-se a uma classe própria da ironia, que Schlegel classifica como a ironia da ironia:

O que queremos dar a entender por ironia da ironia emerge contudo de vários modos. Quando se fala da ironia sem ironia, como aconteceu agora mesmo; quando se fala com ironia de uma ironia, sem reparar que nesse mesmo instante nos encontramos numa outra ironia muito mais evidente; quando já não se consegue sair da ironia, como parece ser o caso deste ensaio sobre a incompreensibilidade; quando a ironia se torna maneira e ironiza de novo por assim dizer com o poeta; (...) quando a ironia se torna selvagem e não se deixa de todo controlar. (Schlegel, pp. 195-96)

Estando a ironia na origem da incompreensibilidade, uma ironia incontrolável, “selvagem”, implica uma incompreensibilidade do mesmo tipo. Até os escritos sobre a ironia podem ser contaminados pelo assunto que tratam. Resta-nos, por isso, aceitar que existe um certo limite para a compreensão ou, por outras palavras, aceitar que a incompreensibilidade é inseparável da compreensão. O paradoxo demonstra esta limitação. Não é possível entender completamente o texto de Schlegel, como aliás não é possível compreender na totalidade qualquer texto clássico: “Um texto clássico nunca

poderá ser inteiramente compreendido. Aqueles porém que são cultos e que se cultivam têm de querer aprender sempre mais a partir dele.” (*ibid.*, p.198). A compreensão parcial de um texto não deve refrear o leitor. Pelo contrário, a incompreensibilidade, origem e fim da compreensão, permite que o leitor faça parte da “conversa” (Schlegel, p.186), potencialmente infinita, iniciada pelo autor. Assim, a falha apontada pelos críticos da revista *Athenaeum* é, para Schlegel, uma inevitabilidade salutar e produtiva. Como da ironia resulta a incompreensibilidade, e visto que a ironia é a “forma do paradoxo” (*ibid.*, p.194), a contestação gerada em torno da incompreensibilidade dos fragmentos escritos por Schlegel é da mesma natureza do incómodo causado pelo paradoxo. Quando percecionado como tal, o paradoxo relembra quem o encontra deste “limite sagrado” (*ibid.*, p.197) a que o entendimento humano não chega, servindo como uma espécie de lembrete não só das limitações da compreensão, mas também do meio pela qual é estabelecida a comunicação de ideias:

Todas as verdades supremas, de toda espécie, são completamente triviais, e, precisamente por isso, nada é mais necessário do que exprimi-las sempre de novo, e sempre que possível de modo cada vez mais paradoxal, para que não nos esqueçamos que elas ainda ali estão e que na verdade nunca poderão ser enunciadas no seu todo. (*ibid.*, p. 191)

A possibilidade de enunciar uma verdade “no seu todo” implicaria entender a incompreensibilidade como uma contingência, mas não como algo inerente ao processo de compreensão. Para Schlegel, a incompreensibilidade e o paradoxo, ao serem impostos por qualquer um dos intervenientes envolvidos no processo de comunicação de ideias (pelo leitor, pelo autor ou pela linguagem), são inevitáveis. O caráter paradoxal do que é percecionado pode ser mais ou menos evidente, sendo essa a causa do apelo do autor para uma mais intensa e frequente enunciação paradoxal. Não deixa de ser interessante que tal apelo se baseie num vínculo estabelecido entre a trivialidade, a novidade e o paradoxo.

Enunciar uma trivialidade de um modo paradoxal retira essa trivialidade do seu domínio vulgar, onde estaria condenada ao esquecimento, e, visto que o modo como são descritas as coisas é decisiva para o interesse que despertam, é possível defender que um qualquer enunciado reconduzido à sua forma paradoxal se reveste de um interesse que a sua forma trivial não apresentava. Descobrir a forma paradoxal de uma aparente trivialidade permite que se prolongue e intensifique a tal “conversa” mencionada por Schlegel, a propósito da comunicação das ideias. O que Chklovski defende para a literatura, isto é, uma descrição singular de um objeto familiar, Schlegel parece defender para todo o tipo de comunicação de ideias. Fernando Pessoa, num texto escrito para a revista *Orpheu*, parece ir ao encontro daquilo que Schlegel defende acerca da enunciação paradoxal das verdades triviais: “O paradoxo é a fórmula típica da Natureza. Por isso toda a verdade tem uma *forma* [?] paradoxal”<sup>25</sup> (sublinhado meu). Para ambos, o paradoxo é uma inevitabilidade virtuosa e não um defeito ocasional.

Em bom rigor, Schlegel não circunscreve o seu diagnóstico à arte ou à filosofia. O paradoxo é inerente ao processo normal de comunicação e interpretação de ideias, até na ciência e na filologia. Não deixa de ser interessante notar que Kuhn, quando descreve o início do período de ciência normal, declara que “para ser aceite como um paradigma, uma teoria tem de parecer melhor do que as suas concorrentes, mas não precisa de explicar (de facto, nunca consegue fazê-lo), todos os factos que pode vir a ter pela frente” (Kuhn, p.67). Este reconhecimento não é mais do que uma recusa de uma eventual teoria unificadora, capaz de explicar e articular todos os fenómenos naturais. A incapacidade de explicar todos os factos significa, desde logo, que os paradigmas serão sempre responsáveis pela criação de paradoxos, ou, por outras palavras, que a incompreensibilidade é inerente ao processo de compreensão. Entender um determinado

---

<sup>25</sup> <http://arquivopessoa.net/textos/1709> acedido em 14 de março de 2023.

fenómeno como um paradoxo depende do conjunto de crenças (da matriz ideológica, ou, para usar os termos de Kuhn, do paradigma) de quem o percebe, num determinado contexto.

É possível que a tensão típica do paradoxo seja notada apenas por um grupo restrito de especialistas, capaz de descobrir uma estranheza imperceptível para o leigo. Tal como o bom apreciador de vinho, no *Dom Quixote*, deteta um sabor férreo pouco habitual, também um grupo de físicos compreende a dimensão paradoxal da experiência mental EPR.

Em todo o caso, o modo de descrição é determinante para que o paradoxo seja notado, como defende Chklovski no seu ensaio. Para o crítico russo, a arte tem a função de salvar os objetos de um certo esquecimento que o hábito provoca:

A automatização traga os objetos, os fatos, os móveis, a mulher e o medo da guerra. “Se toda a vida complexa de muitas pessoas se desenrola inconscientemente, então é como se essa vida não tivesse existido.” E eis que para se ter a sensação da vida, para sentir os objetos, para sentir que a pedra é pedra, existe aquilo a que se chama a arte. A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo de singularização dos objetos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade da percepção. (Chklovski, p.85)

O entorpecimento combate-se com a arte, defende Chklovski, através do mecanismo de singularização. O pressuposto em que o autor se baseia, ou seja, a distinção entre o discurso poético e não poético, prevê que certos artifícios literários sejam usados para captar a atenção do leitor, ao tornarem singulares os objetos quotidianos. Esse processo tem como consequência uma percepção mais profunda e alargada daquilo que é descrito, até porque o leitor precisa de abrandar o seu ritmo perceptivo quando confrontado com uma descrição mais complexa e pouco habitual. A interpretação de um texto literário exige do leitor o uso de um conjunto de recursos interpretativos, tais como o

conhecimento de uma tradição literária que o texto interpretado emula, parodia, corrige, comenta, mas a exegese literária depende também de uma atenção especial para detetar repetições, conjunções adversativas, paradoxos, ou aquilo que se revelar estranho no texto. O paradoxo, neste sentido, é apenas um dos vários artifícios que podem ser usados no processo de singularização. Mas a separação estrita entre o discurso quotidiano e o discurso poético, apregoada por Chklovski, não tem como consequência última uma descontinuidade entre a arte e a vida, porque a arte serve “para se ter a sensação da vida, para sentir os objetos, para sentir que a pedra é pedra” (Chklovski, p.85). A estranheza literariamente detetada tem implicações na perceção não literária dos objetos singularmente descritos.

Se é verdade que o paradoxo em literatura ativa um conjunto de reações típicas do processo de interpretação literária, a análise do paradoxo enquanto um fenómeno inerente à comunicação de ideias, na ciência ou em qualquer outro domínio, demonstra que a estranheza despertada por um enunciado paradoxal tem implicações idênticas em quem se depara com eles, independentemente da área em que surgem. Quem repara no paradoxo tem de conhecer os opostos que o compõem, percecionando-os como tal. É possível que o interesse do paradoxo seja ignorado por desconhecimento de uma das partes que o forma. Nesse caso, o mérito criativo está não só na capacidade de criar as condições para que o paradoxo surja, mas também na forma como ele é apresentado.

M.S. Lourenço, numa das crónicas ensaísticas que escreveu para o jornal *O Independente*, descreve o que se podia encontrar seguindo pela estrada de Sintra:

As prostitutas do Cacém estão distribuídas por dois grupos de idade (...). Não é invulgar vê-las a folhear e por vezes a ler uma revista, mas de longe o cúmulo do insólito é atingido por aquela prostituta do Cacém que em pé, na sua lomba da estrada, a meio caminho das acácias, se encontra febrilmente a tricotar, olhando alternada e mecanicamente para mim e para o *tricot*, num paroxismo de justaposição de incongruências, o ultra-Biedermeier com o licenciado. Esta situação satisfaz a exigência a cumprir pela metáfora poética (Lourenço, “À sombra das acácias em flor”, *Os Degraus do Parnaso*, pp.35-36).

O expoente do insólito, da estranheza, acontece quando dois contrários surgem justapostos. Essa justaposição é criada pelo próprio autor, que entende o *tricot* como símbolo do conservadorismo e do comedimento alemão e austríaco da primeira metade do século XIX. A imagem de uma prostituta necessariamente libertina contrasta com a sobriedade e a moderação de uma mulher que tricota, mas os dois contrários surgem sobrepostos na berma da estrada de Sintra. A mesma imagem, percebida por alguém que desconheça os símbolos e o significado do Biedermeier, não terá o mesmo interesse. As “duas realidades completamente disjuntas” (*ibid.*), ao aparecerem justapostas, acabam por satisfazer “a exigência a cumprir pela metáfora poética” (*ibid.*), visto que, tal como os dois termos de uma metáfora se aproximam por um elo inusitado, o licencioso e o ultra-Biedermeier surgem imprevisivelmente ao autor. M.S. Lourenço, ao defender que a metáfora deve ser motivada por uma qualquer contiguidade fortuita, lembra que a “nossa vida mental é regulada pelo princípio de uma relativa continuidade de imagens produzidas na consciência” (*ibid.*), sendo, por essa razão, impossível antecipar o que irá desencadear a justaposição de contrários. As prostitutas que tricotam reúnem, em si, o símbolo da licenciosidade e o símbolo da quietude, sem que tenham dado conta desse facto. A “justaposição de incongruências” (*ibid.*) é fruto de uma percepção individual, que o autor pretende estender ao leitor. De facto, Lourenço, de modo a conferir um interesse à imagem que retrata, empenha-se em convencer o leitor acerca da possibilidade do paradoxo.

Ao contrário de Chklovski, que encontra na arte uma forma de “ter a sensação da vida” (Chklovski, p.85), M.S. Lourenço parece descrever um movimento inverso. Um percurso pela estrada de Sintra pode proporcionar encontros com figuras paradoxais, que representam aquilo que a metáfora poética deve ser capaz de fazer. O crítico russo, tal como Pessoa n’“O Banqueiro Anarquista”, defende não só que a arte torna interessantes

certas coisas a que habitualmente não prestamos atenção, mas sobretudo que o paradoxo é constitutivo da arte. Lourenço encontra no seu passeio o “poder emocional” e a “realidade poética” (Lourenço, p.36) que devem ser satisfeitos pela literatura, demonstrando que a arte e, por inerência, o paradoxo, são constitutivos da vida. O paradoxo, em ambos os casos, revela-se determinante para tornar interessante aquilo que não o era, cumprindo, assim, a finalidade da arte. A conciliação destas duas posições surge, sob a forma de poema, numa quintilha escrita por Arquíloco, no século VII a.C.:

A mim o que me mata,  
querido efebo, digo-te:  
desejo sem prazer,  
versos sem graça ou ritmo,  
e ceias só com chatos.

(Arquíloco, em *Poesia de 26 Séculos*, trad. e org. Jorge de Sena)

Versos sem graça e ceias com chatos são como dois venenos mortíferos com o mesmo antídoto: o paradoxo. No poema, a morte de que fala Arquíloco assemelha-se a um tédio ou a um fastio, que caracteriza cada uma das maleitas mortíferas. Um “desejo sem prazer”, indolente e letárgico, é tão desinteressante como “versos sem graça” e “ceias só com chatos”. O desinteresse é, assim, causa de morte. O paradoxo, enquanto artifício literário usado no processo de singularização, ao conferir “graça” aos versos, acabaria por ser salvífico, de acordo com a visão formalista da literatura. O paradoxo serviria também como uma espécie de solução para o aborrecimento de uma ceia “só com chatos”, da mesma forma que o encontro na estrada de Sintra com uma imagem paradoxal confere interesse ao passeio de M.S. Lourenço. É, aliás, através do paradoxo que a conversa, que “jazia morta” (Pessoa, p.11) no jantar entre os dois amigos n’“O Banqueiro Anarquista”, é reanimada. Prostitutas, mulheres que fazem *tricot*, banqueiros e anarquistas são figuras

comuns a quem falta a singularidade das prostitutas que fazem *tricot* e dos banqueiros anarquistas. Ao quebrar uma monotonia infértil, e revestindo de interesse o que antes era trivial, o paradoxo assegura que a arte também está na estrada de Sintra e nas conversas à mesa do jantar.

## Bibliografia:

- Albert, Georgia. “Understanding Irony: Three Essays on Friedrich Schlegel.” *MLN* 108, n. 5, 1993, pp 825–848. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/2904879>. Último acesso a 25 de abril de 2023.
- Amado, Nuno. “Fernando Pessoa 2”, *O Cânone*. Ed. António M. Feijó, João R. Figueiredo, Miguel Tamen. Lisboa: Fundação Cupertino Miranda e Edições Tinta-da-China, 2020.
- Arquivopessoa.net. “Arquivo Pessoa: Obra Édita -.”. <http://arquivopessoa.net/>. Último acesso a 25 de abril de 2023.
- Baltrusch, Burghard. “Anarquia e Heteronímia em Fernando Pessoa: O Banqueiro Anarquista Revisitado”, *Revista de Estudos Literários*. Coord. António Apolinário Lourenço e Osvaldo Manuel Silvestre, 2011.
- Barnhart, Robert K., ed. *The Barnhart Concise Dictionary of Etymology*. 1ª ed. Nova Iorque: HarperCollins Publishers, 1995.
- Beall, Jc, Michael Glanzberg, e David Ripley, “Liar Paradox”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Ed. Edward N. Zalta . <https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/liar-paradox>. Último acesso a 26 de abril de 2023.
- Bunch, Bryan. *Mathematical Fallacies and Paradoxes*. Mineola, NY: Dover Publications, 1997.
- Cícero, Marco Túlio. “Paradoxos dos Estoicos”, *Textos Filosóficos*. Trad. J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2018.
- Copérnico, Nicolau. *As Revoluções dos Orbes Celestes*. Trad. A. Dias Gomes e Gabriel Domingues. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.
- Diderot, Denis. *Paradoxo sobre o Actor*. Trad. Luís Matos Costa. Lisboa: Hiena Editora, 1993.
- Farlow, Stanley J. *Paradoxes in Mathematics*. Mineola, NY: Dover Publications, 2014.
- Feijó, António M. *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo: Pessoa e Pascoaes*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.
- Flexner, Stuart Berg, e Leonore Crary Hauck, eds. *Random House Unabridged Dictionary*. 2nd ed., Newly rev. and Updated. Nova Iorque: Random House, 1993.

- Frye, Northrop, Sheridan Baker, George Perkins, e Barbara Perkins. *Harper Handbook to Literature*. 2ª ed. Upper Saddle River, NJ: Pearson, 1997.
- Galilei, Galileu. *Sidereus Nuncius: O Mensageiro das Estrelas*. Trad. Henrique Leitão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.
- Greene, Roland, Stephen Cushman, Clare Cavanagh, Jahan Ramazani, Paul F. Rouzer, Harris Feinsod, David Marno, e Alexandra Slessarev, eds. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. 4ª ed. Princeton: Princeton University Press, 2012.
- Hume, David. “Of the Standard of Taste”, *Selected Essays*. Edited por Stephen Copley e Andrew Edgar. Londres, Inglaterra: Oxford University Press, 2008.
- Kuhn, Thomas S. *A Estrutura das Revoluções Científicas*. Trad. Carlos Marques. Lisboa: Guerra e Paz, 2021.
- . *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1996.
- La Rochefoucauld, François duc de,. *Máximas*. Lisboa: Editorial Estampa, 1990.
- Lourenço, M. S. “À sombra das acácias em flor”, *Os degraus do Parnaso*. Lisboa: O Independente, 1991.
- Macedo, Suzette. “Fernando Pessoa's “O Banqueiro Anarquista” and “The Soul of Man under Socialism””, *Portuguese Studies*, vol. 7, 1991, pp. 106-132. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/41104934>. Último acesso a 25 de abril de 2023.
- Pedreira, Frederico de Melo D’Ornellas. *Uma Aproximação à Ideia de Estranheza*. Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa, 2016.
- Pessoa, Fernando. *A Estrada do Esquecimento e Outros Contos*. Ed. e trad. Ana Maria Freitas. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.
- . *Contos Escolhidos*. Porto: Porto Editora, 2016.
- . *Livro do Desassossego*. Ed. Richard Zenith. 3ª edição. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.
- . *O Banqueiro Anarquista e Outros Contos*. Lisboa: Relógio D’Água, 2014.
- Quine, W.V. “The Ways of Paradox”, *The Ways of Paradox and Other Essays*. Nova Iorque: Random House, 1966.

- Rovelli, Carlo. *A Realidade Não É o que Parece*. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Bertrand Editora, 2022.
- Sapega, Ellen. “On Logical Contradictions and Contradictory Logic: Fernando Pessoa’s ‘O Banqueiro Anarquista.’” *Luso-Brazilian Review* 26, no. 1, 1989, pp. 111–18. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/3513336>. Último acesso a 25 de abril de 2023.
- Schlegel, Friedrich. “Sobre a Incompreensibilidade”, *Fragmentos seguidos de Sobre a Incompreensibilidade*. Trad. Bruno C. Duarte. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2020.
- Sena, Jorge de. (org. e trad.) *Poesia de 26 Séculos: de Arquíloco a Calderón*. Porto: Editorial Inova, 1971.
- Stirner, Max. *O Único e a Sua Propriedade*. Trad. João Barrento. Lisboa: Antígona, 2004.
- Sepúlveda, Pedro, Ulrike Henny-Krahmer, e Jorge Uribe. «Edição Digital de Fernando Pessoa: Projetos e Publicações: Projects and Publications: Projekte und Publikationen», 2017. <https://doi.org/10.18716/CCEH/PESSOA>. Último acesso a 31 de abril de 2023.
- Wilde, Oscar. *Intenções*. Trad. António M. Feijó. Lisboa: Cotovia, 1992
- . “The Soul of Man Under Socialism”, *The Soul of Man Under Socialism and Selected Critical Prose*. Ed. Linda Dowling. Londres: Penguin Classics, 2001.
- Todorov, Tzvetan (org.). *Teoria da Literatura – Textos dos formalistas russos apresentados por Tzvetan Todorov*. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2018.
- Zenith, Richard. *Pessoa: Uma Biografia*. Trad. Salvato Teles de Menezes e Vasco Teles de Menezes. Lisboa: Quetzal Editores, 2022.