

O QUE SÃO OS EUS DRAMÁTICOS DE FERNANDO PESSOA?

Vitor Henriques

Bacharel em História (UFRJ) e
Mestre em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (UFRJ)
dialeticamente@yahoo.com.br

RESUMO

Fernando Pessoa trabalha em laboratório ao lidar com suas emoções. Elas, na concepção do e no fazer poético, não são espontâneas nem puras, passam, sim, por um processo de análise e decomposição. É através de uma experimentação racional que as emoções podem e devem ser abstraídas e não diretamente extravasadas na poesia; o grande poeta ou gênio na arte, segundo Pessoa, é aquele que mais imagina uma emoção do que propriamente a sente. Com essa noção de invenção do sentir, em detrimento da poesia como um espelhamento sentimental, Pessoa defende a impessoalidade como critério de universalidade ao artista e à obra. O anti-subjetivismo não só baliza a concepção do poeta para o que é a genialidade na arte, como também será a noção-chave para entender seu próprio percurso poético, observado em seus eus dramáticos.

Palavras-chave: Fernando Pessoa – despersonalização - dramatização.

ABSTRACT

Fernando Pessoa works in laboratory when dealing with its emotions. They, in the conception of and poetical making, are not spontaneous, nor pure, pass, yes, for a process of analysis and decomposition. It is through a rational experimentation that emotions can and must be abstracted and not directly overflow in the poetry; the great poet or genius in the art, according to Pessoa, is that one that more imagines an emotion of that properly it feels it. With this notion of invention of feeling, in detriment of the poetry as a sentimental mirroring, Pessoa defends the impersonality as criterion of universality to the artist and the workmanship. The anti-subjectivism not only marks out with buoys the conception of the poet for what it is the genius in the art, as also will be the notion-key to understand its proper passage poetical, observed in dramatic selves.

Key words: Fernando Pessoa – depersonalization – dramatization.

O QUE SÃO OS EUS DRAMÁTICOS DE FERNANDO PESSOA?

Vitor Henriques

A existência da poesia de Fernando Pessoa “ele mesmo” (conhecida como poesia ortônima), que vamos explorar em consonância com a teoria estética do autor, não nos dá margem para buscar algum tipo de sinceridade em sua composição poética, muito menos concebê-la como o

resultado de um espelhamento em relação à sua escrita teórica. A expressão artística do poeta passa necessariamente pelo alheamento de si, como “[...] atitudes literárias, sentidas intensamente por instinto dramático, quer as assine Álvaro de Campos quer as assine Fernando Pessoa” (Pessoa, 1974, p.65). No mesmo texto (trata-se de uma carta pessoal a um amigo) diz Pessoa: “não sei ter pessimismo, nem olhar para trás. Que eu saiba ou repare, só a falta de dinheiro (no próprio momento) ou um tempo de trovoadas (enquanto dura) são capazes de me deprimir”. Afirmativa crucial, pois revela que o homem Fernando Pessoa e suas características pessoais não devem ser levados em consideração para o entendimento de sua produção poética recheada de versos pessimistas, como pode ser visto em Álvaro de Campos e Bernardo Soares, seus heterônimos. Confirma-se, portanto, aquele seu “sinto crenças que não tenho. Enlevam-me ânsias que repudio” (Pessoa, 1974, p.81).

Pessoa, em relação aos seus heterônimos, diz que “não há que buscar em quaisquer deles idéias ou sentimentos meus, pois muitos deles exprimem idéias que não aceito, sentimentos que nunca tive” (Pessoa, 1974, p.87). Os critérios para a grande arte são os mesmos para Fernando Pessoa e T. S. Eliot, para quem “quanto mais perfeito o artista, mais completamente estão separados nele o homem que sofre e o espírito que cria e, de maneira mais perfeita, o espírito digere e transmuta as paixões que são o seu material.” (Eliot, 1997, p.27). Fernando Pessoa, pessoalmente ocultista, espiritualista, nacionalista e racionalista, difere cabalmente dos poetas ateus, materialistas, apátridas e irracionais a que deu vida, assinalando claramente para a idéia de que não é possível fazer arte quando se é respaldado e nutrido por sua própria subjetividade. Há uma passagem, datada de 1917, quando o poeta tinha 29 anos, isto é, depois de ter criado seus principais heterônimos, em que fica evidente a sua crença pessoal no Homem, na Humanidade e na vida espiritual: “O meu espírito vive constantemente no estudo e no cuidado da Verdade, e no escrúpulo de deixar, quando eu despir a veste que me liga a este mundo, uma obra que sirva o progresso e o bem da Humanidade.” (Pessoa, 1974, p. 35-36). Em outro momento, diz em uma carta a um amigo: “Creio na existência de mundos superiores ao nosso e de habitantes desses mundos, em experiências de diversos graus de espiritualidade, subtilizando-se até se chegar a um Ente-Supremo, que presumivelmente criou este mundo.” (Pessoa, 1974, p.16). Quando se trata não só do fazer poético, mas de um estudo crítico sobre este fazer, nada disso deve ser levado em consideração como matéria para interpretação. Ao contrário do que já se acreditou e muitos ainda acreditam, Vida e Obra não se confundem. Todos os grandes poetas tiveram consciência dessa separação: “Uma coisa sou eu, outra são meus escritos...” (Nietzsche, 2002, p.73).

Quando se concebe um Fernando Pessoa atravessado de eus, não se quer dizer com isso que o mesmo buscava uma máxima completude ontológico-subjetiva. O surgimento dos eus poéticos permite sim criar para cada complexo de sentires percebidos (a princípio, apenas) dentro de si, alguém que incorporasse verdadeiramente a melhor maneira de senti-los e trabalhá-los estilisticamente. Assim, à erupção das sensações, articula-se a criação de poetas que literal e literariamente as corporificassem, dando-lhes vida e forma. É a partir da concepção de um “eu” não habitado e sem dentro que reconhecemos sua alma dramática e

seu drama em almas. Esse jogo que o sujeito estabelece consigo mesmo impossibilita, por exemplo, qualquer noção de unidade entre um eu que sente e um eu que pensa. O “eu”, de qualquer ente que minimamente se auto-analisa e percebe, é no mínimo duplo:

De quem é o olhar
Que espreita por meus olhos?
Quando penso que vejo
Quem continua vendo
Enquanto estou pensando?
Por que caminhos seguem
Não os meus tristes passos
Mas a realidade
De eu ter passos comigo?^[1]

Fernando Pessoa trava um diálogo entre ele e os heterônimos (Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis e Fernando Pessoa “ele mesmo”) e entre os heterônimos entre si; um diálogo, portanto, entre cinco criaturas e criadores. Pessoa apresenta as influências, desacordos e amizades entre os poetas; diz, em relação a Alberto Caeiro, que “aparecera em mim o meu mestre”. A máxima caeiriana de que as sensações são as premissas do mundo guiará toda a conduta dos três outros poetas. Álvaro de Campos, por exemplo, lembra a primeira conversa que teve com seu mestre e os detalhes do encontro com ele. Em outro momento, estabelece uma série de críticas a Fernando Pessoa (“Continua o Fernando Pessoa com aquela mania, que tantas vezes lhe censurei, de julgar que as coisas se provam”) e Ricardo Reis, chegando a trocar com este último uma série de cartas sobre composição poética, impulsionada então pela divergência teórica que perceberam ter. A intensidade da saída de si é tão absurda, que Pessoa chega a reconhecer que “[...] em tudo isto me parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve” (Pessoa, 1974, p.97).

Os heterônimos de Fernando Pessoa têm, portanto, existências, opiniões e modos de pensar e sentir próprios, independentes, diferentes e contrários daquele que lhes deu vida e voz. O elemento mais rudimentar e primário para se entender o fenômeno da heteronímia é não confundir os eus poéticos com aquele que os cria. Por outro lado, esse desdobramento não é o resultado da multiplicação do Um, como se a partir de um eu reconhecível, Pessoa criasse os outros dele mesmo. Esses outros são tão fictícios e reais quanto Fernando Pessoa; suas vidas transcorrem com os mesmos problemas, tensões, dramas e, fundamentalmente, com as mesmas autoridades de fala, portanto, de influências trocadas.

Tradicionalmente, e concebida aqui genericamente, a crítica interpreta o desdobramento de Pessoa como o resultado ou da multiplicação de um eu, ou pela falta de um eu. Sobre o primeiro “modo” de explicação, entende-se à crítica que concebe a heteronímia como um

problema eminentemente de ordem psicológica, em que o domínio artístico do poeta é pautado pela sua vida pessoal, pelas vicissitudes da realidade e dos problemas por que passou, perfazendo, desta forma, uma crítica impressionista e de caráter histórico. Não é por outro motivo que é possível (e somente dentro ou próximo dessa perspectiva) vislumbrar uma noção mais óbvia: a de que existiu o “núcleo” Fernando Pessoa com seus heterônimos em sua órbita. O trabalho de João Gaspar Simões: “Vida e Obra de Fernando Pessoa” é ilustrativo desse primeiro “tipo” de crítica. Essa maneira específica de conceber uma obra não tira o mérito da abordagem, mas não fornece, a nosso ver, o tratamento necessário para o entendimento do que foi o fenômeno da heteronímia.

Compreendemos um segundo “modo” de explicação no trabalho de Leyla Perrone-Moisés. Segundo a autora, numa leitura de influência lacaniana, é por não ser nada que Pessoa pode ser muito; seus eus-postiços não são o efeito de uma explosão para fora, como se fossem um acréscimo ao eu (como sugere a crítica psicológica), mas para dentro, “preenchendo” assim uma falta ontológica: o processo heteronímico não é o resultado de uma abundância, mas de uma ausência. Para ela, o não ser e o excesso de desejo, ao contrário de permitirem uma reunião de eus que atendessem essas demandas, provocam uma dispersão sem volta, sendo o poeta eminentemente um “sujeito vazio”. Segundo a autora, os heterônimos “não são fruto de uma rica imaginação tão-somente artística, ou a prova da versatilidade do Poeta, mas os cobrimentos de uma falha” (Perrone-Moisés, 1982, p.73).

Perrone-Moisés promoveu um importante trabalho crítico ao rechaçar qualquer interpretação que tentasse fornecer base identitária ao poeta, interpretações essas que subentendem uma pessoa psicológica frente aos (e atrás dos) heterônimos, como se houvesse um Eu profundo e os outros Eus. Ao ressaltar a noção da falta em detrimento da imaginação artística do poeta, Moisés parece entender o processo criativo mais a partir de uma noção de sujeito de uma teoria psicanalítica do que por um trabalho estilístico e intelectual do próprio poeta, o que vai de encontro à própria concepção de Pessoa em torno do que seja o fazer poético.

Entendemos a poesia pessoana como fruto de uma presença de gênio, de uma escrita persistentemente laboriosa, e não como o resultado de uma falta, como acredita Perrone-Moisés e provavelmente grande parte dos psicanalistas que se aventuram em explicar o porquê da poesia. Pessoa tem a falta, sim, de uma estética clássica que reverenciasse o pensamento perante o sentimento, logo, de uma emoção intelectualizada, e não de um preenchimento do desejo e das vontades inconscientes; interpretação que poderia se adequar ao vazio de Álvaro de Campos, mas não à poética de Fernando Pessoa. Segundo Bernardo Soares, “há dois tipos de artista: o que exprime o que não tem e o que exprime o que sobrou do que teve” (Pessoa, 1999, §230). Considerando o trabalho teórico de Pessoa em torno da capacidade intelectual de um poeta em fabricar emoções a partir das que ele tem, Pessoa se encontra no segundo tipo de artista; se seguirmos a lógica da noção de falta de Perrone-Moisés, seria ele o do primeiro tipo. Nietzsche tem um aforismo que elucida perfeitamente essa idéia: “Um artista que não quer descarregar seu sentimento acumulado em obras e aliviar-se,

mas sim transmitir o sentimento de acumulação, é bombástico, e seu estilo é aquele inflado” (Nietzsche, 2004, §332).

Nietzsche fala de uma necessidade de arte que pessoas da alta sociedade reivindicam para suas vidas. Necessidade esta alimentada por uma insatisfação essencial, tendo a arte um papel de regulador do mal-estar e do defeito do mundo (Nietzsche, 1996, §169). Nietzsche conclui o aforismo apontando para a idéia de que enquanto na sua época busca-se na arte um alívio, pretendendo com ela preencher uma falta, entre os gregos, ao contrário, seria o “resultado” do êxtase do eu por si mesmo (suas tristezas e alegrias) e pela vida. A arte, tanto em Nietzsche quanto em Pessoa, perde o estatuto de uma compensação e incompletude, para ser sim um sintoma de abundância, força e preferências.

Até mesmo Ferreira Gullar parte da noção de sujeito para caracterizar a obra de Fernando Pessoa. Através do entendimento da personalidade de Pessoa, Gullar vai questionar sua existência enquanto poeta dramático. Diz o mesmo sobre Alberto Caeiro:

[...] escrevi com sobressalto e repugnância o poema oitavo do *Guardador de Rebanho*, com a sua blasfêmia infantil e o seu antiespiritualismo absoluto. Na minha pessoa própria, e aparentemente real com que vivo social e objetivamente, nem uso da blasfêmia, nem sou antiespiritualista. Alberto Caeiro porém, como eu o concebi, é assim: assim tem pois ele que escrever, quer eu queira quer não, quer eu pense como ele ou não. Negar-me o direito de fazer isto seria o mesmo que negar a Shakespeare de dar expressão à alma de Lady Macbeth, com o fundamento de que ele, poeta, nem era mulher, nem, que se saiba, histero-epilético, ou de lhe atribuir uma tendência alucinatória e uma ambição que não recua perante o crime. Se assim é das personagens fictícias de um drama, é igualmente lícito das personagens fictícias sem drama, pois que é lícito porque elas são fictícias e não porque estão num drama (Pessoa, 1974, p.87).

Para Pessoa, como pode ser visto, a autonomia de uma personagem de ficção não se dá por esta estar envolvida em um drama, mas sim por ser fictícia. Entretanto, para Gullar, o processo de despersonalização, que é o que está por trás da noção de Pessoa como um poeta dramático, não tem o mesmo mecanismo da criação dramatúrgica, alegando que o que é fictício não é necessariamente dramático. Segundo ele, o que diferencia um heterônimo de uma personagem é que esta última participa de uma situação dramática, isto é, apresenta um contexto de existência (Gullar, 1996). Assim sendo, fala de um Fernando Pessoa como personagem dramático (e não poeta dramático):

[...] aos cinco anos perde o pai, seis meses depois perde o irmão e, em menos de dois anos, ganha um padrasto; ele é que vê morrer a avó, louca, e teme ele próprio enlouquecer; ele é que, desde cedo, percebe que não consegue viver; ele é que se sente como inexistente, como uma passividade que quase nada pode, a não ser se multiplicar em personagens fictícios (Gullar, 1996).

Para Gullar, portanto, os heterônimos de Pessoa não são personagens porque não estão inseridos, ao contrário do homem Fernando Pessoa, em um enredo dramático de vida, logo, não têm a integralidade de um personagem dramático como Macbeth, que “existe como personagem de uma história, existe numa história, e age e pensa em função das situações com que se defronta, sua existência é muito mais palpável, mais consistente, do que a dos heterônimos, e sua independência, com respeito ao seu criador, também muito maior”. Gullar entende a poesia dramática sob a égide das circunstâncias de vida, pois é a partir delas que conceberá a existência dramática de um personagem, assim como a autonomia deste último diante daquele que lhe deu existência. O drama de Pessoa, a nosso ver, ganha acentuação pelo fato de os heterônimos viverem “situações” limites de drama da alma; Pessoa mesmo admite que seu drama é sem drama (enquanto gênero). Acreditamos que a impulsividade e o vigor de um heterônimo não é menor pelo fato de o mesmo não estar inserido em uma história, muito pelo contrário, ele ganha força justamente por essa abstração frente à trama de um drama, vivendo emoções que não precisam de um contexto encenado para que possam ganhar manifestação. Por conta disso, a imaginação torna-se ainda mais intensa.

Ferreira Gullar conclui, no mesmo artigo, que os heterônimos de Fernando Pessoa, “longe de resultar de uma originalidade buscada, nascem das características especiais da personalidade de Fernando Pessoa e mesmo do que se poderia designar como suas deficiências”. Além de surpreendentemente vincular vida e obra, e fazer coro à noção de falta para explicar o que é poesia, Gullar desautoriza, assim como João Gaspar Simões e Leyla Perrone-Moisés, a própria capacidade artística do poeta como criador de outras existências, outras maneiras de sentir, outros mundos.

Para entendermos a noção de drama na poética de Pessoa, torna-se imprescindível analisarmos sua concepção de poesia lírica, para qual elabora, numa escala valorativa, uma tipificação em graus. No primeiro, o poeta exprime espontaneamente as suas emoções, refletindo na poesia o que ele sente. Suas intensidades de emoções são unificadas pelo temperamento e estilo: um é o “poeta do amor”; outro, “da saudade”; outro, “da tristeza”, enfim, são poetas mais fáceis de ver e falar sobre. Assim sendo, seus poemas apresentariam um pequeno número de emoções, já que para isso o poeta só recorre a si mesmo; seria este o tipo mais vulgar de poeta lírico.

No segundo grau do lirismo, não teríamos mais um poeta monocórdio e monotemático. Suas emoções são mais variadas e abrangentes, mas homogeneizadas pelo temperamento e pelo estilo, isto é, sente apenas de uma maneira, melhor dizendo, à sua maneira, como o poeta do primeiro grau. No terceiro, o poeta já não manifesta o que sente, suas emoções, além de múltiplas, são fictícias; o poeta é mais imaginativo do que sentimental. Desta forma, ele sente estados de alma que não tem diretamente, segundo Pessoa, “sente porque os compreende”: “estamos na antecâmara da poesia dramática”; começa a despersonalização. O temperamento do poeta foi desfeito pela inteligência, seu horizonte emocional se amplia. Segundo Pessoa, a

obra deste poeta ganha uniformidade somente pelo seu estilo, “último reduto da sua unidade espiritual”.

No quarto grau, o poeta não é mais identificado pelo seu estilo, ele perde o que tinha “da sua existência consigo mesmo”. É ainda mais intelectual e imaginativo; não só sente e compreende, mas vive estados de alma que não tem: atinge a plena despersonalização. É Shakespeare. A poesia aqui já não é lírica, mas lírico-dramática. O interessante é que Pessoa vai além e estabelece um quinto grau, acima de Shakespeare, seu maior mestre. O que vai definir esse “um passo a mais” na despersonalização é a capacidade do poeta em definir para esses sentires da imaginação pessoas que os sentissem sinceramente, mas sem a forma externa do drama.

Pessoa, apesar de todas as semelhanças aludidas com Shakespeare, marca aqui sua diferença: seu drama é interiorizado, são “dramas em almas”, como o mesmo apontou. Está aí, a nosso ver, a especificidade e originalidade de sua poesia, está aí a “origem” dos heterônimos. Como a maioria dos gênios que se concebem como tal, e sem modéstia^[iii], Pessoa se coloca no grau mais sofisticado e sublime da poesia lírica.^[iiii] Fernando Pessoa chega a dar uma justificação irônica para sua criação dos eus poéticos: “Com uma tal falta de literatura, como há hoje, que pode um homem de gênio fazer senão converter-se, ele só, em uma literatura?” (Pessoa, 1974, p.83).

Todavia, o teórico da arte Fernando Pessoa não fornece o material para a sua poesia, como se esta última fosse a prática de uma teoria prévia, assim estaríamos dando crédito à noção de um eu onisciente; questionamos a idéia de que o poeta é aquele que cria os seus heterônimos. Influência e intertextualidade não se dão apenas nesse sentido, nessa via; pode um heterônimo ter mais personalidade e poder de influência sobre os outros heterônimos do que seu autor, e até sobre esse mesmo. Não entendemos o processo heteronímico de Pessoa nem como um transbordamento do eu (uma multiplicação para fora), nem como sendo o resultado de um “sujeito vazio” e faltante (uma multiplicação para dentro que compensasse essa falta), mas sim como um movimento que não há nem “fora” nem “dentro”, numa absoluta indeterminação, em que há apenas um faiscar de traços irreconhecíveis e indetectáveis, ora do teórico da arte Fernando Pessoa em direção aos eus poéticos, ora desses poetas fictícios e reais em direção a Pessoa (o teórico); criador e criação se confundem.

Ao lermos um livro de teoria estética de Fernando Pessoa, continuamos a não saber de onde vem um pensamento ou reconhecer onde se encontra o centro irradiador da criação. Diz ele sobre os seus heterônimos: “Algumas teorias, que o autor presentemente tem, foram-lhe inspiradas por uma ou outra destas personalidades que, um momento, uma hora, uns tempos, passaram consubstancialmente, pela sua própria personalidade, se é que esta existe” (Pessoa, 1974, p.82). Há passagens na obra de Pessoa que nos obriga a suspender qualquer critério genealógico para a busca da origem de uma idéia. Lendo os heterônimos, há momentos que não sabemos se estes escreveram influenciados pelo teórico Pessoa ou se este formulou teorias influenciado por aqueles. É claro que os heterônimos são, na prática, criações de

Fernando Pessoa, mas estes, na maneira de ver o mundo e na expressão poética, tomam um vulto tão independente e próprio, que se formam e ganham vida a partir dessa diferenciação existencial e estilística; formação esta que permite um “diálogo entre iguais” entre eles e deles para com quaisquer outros poetas. Sim, pode alguém ao mesmo tempo admirar Bernardo Soares, ser influenciado por Álvaro de Campos, não suportar Ricardo Reis e achar Fernando Pessoa “ele mesmo” piegas, tamanha a autonomia dos mesmos.

Sobre esta indeterminação das influências, Nietzsche resvala na mesma questão: “Somos autênticos ou nada mais do que atores, autênticos como atores ou apenas parodiamos o ator, somos o representante de algo ou aquilo que é representado?... ‘Ninguém’ ou um encontro de ninguém?” (Klossowski, 1969 apud Perrone-Moisés, 1982, p.29). Mais do que máscaras, os heterônimos apontam para a noção de que Fernando Pessoa é criador e criado, inventor e inventado. É ao mesmo tempo um dramaturgo autêntico que parodia os atores e os atores autênticos que parodiam o dramaturgo.

REFERÊNCIAS :

GULLAR, Ferreira. *A Razão Poética. Folha de São Paulo*, São Paulo: 10 nov. 1996. Caderno Mais!

NIETZSCHE, Friedrich. *Aurora*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Ecce Homo*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre:L&PM, 2002.

_____. *Humano, Demasiado Humano*. Volume II. In: *Obras Incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996. (Coleção "Os Pensadores").

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*, São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Obras em Prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1974.

_____. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1976.

[i] *Obra Poética*, 1976, p.132.

[ii] “As pessoas modestas são aquelas as quais não têm do que se orgulhar” e “A humildade é o postulado dos vagabundos” (Goethe). “Tem gente que é boa por impotência” (Machado de Assis). “Quanto mais alto nos elevamos, tanto menores parecemos àqueles que não podem

voar” (Nietzsche). E corrigindo a passagem bíblica (“Quem rebaixa aos outros, quer elevar-se a si mesmo”), Nietzsche diz que “Quem rebaixa a si mesmo quer ser elevado”.

[\[iii\]](#) Essa classificação da poesia lírica pode ser vista em “Obras em Prosa”, p.274 e 275.