

PESSOA: O JOGO, A TRANSGRESSÃO, A OBJETIVIDADE

Évila de Oliveira Reis Santana

Prof. Assistente do Dep. de Letras e Artes

Prof. Auxiliar da UNEB

RESUMO — O presente trabalho busca mostrar o processo de apreensão do outro para posterior compreensão de si mesmo, na Poética de Fernando Pessoa, bem como os subterfúgios de que este poeta se utiliza para, sub-repticiamente, transgredir postulados teóricos e, no entanto, ser capaz de atingir o objetivo a que visam.

ABSTRACT — This paper tries to show the process of the other self apprehension, for a subsequent understanding of the very own self, through the poetics of Fernando Pessoa, as well as the subterfuges of which this poet makes use of, in a very surreptitious way, breaking the theoretic postulates and, nevertheless, being able to reach the objectives aimed at.

Quem é pois, esse outro a quem estou ligado mais que a mim, visto que na aceitação mais íntima de minha identidade comigo mesmo, é ele quem me agita?

(LACAN)

Acomeçar pela montagem dos heterônimos, toda obra de Fernando Pessoa é impregnada pela idéia de faz-de-conta, jogo, ludismo, fingimento... A carta enviada a Casais Monteiro onde tenta justificar o fenômeno da heteronímia como sendo uma herança de infância (Pessoa criou sua primeira personagem — Chevalier de Pas — aos seis anos de idade) é mais um dado que edulcora a proposição que ora levantamos. Freud¹, em um dos seus escritos a respeito da concepção artística, estabelece uma analogia entre o comportamento da criança no seu entretenimento lúdico e o desempenho da criança. Ambos, para ele, ocupam-se em criar mundos particulares com a reajustagem de elementos extraídos de suas realidades interiores. Essa atividade, tanto para a criança como para o artista, constitui-se em um trabalho por vezes laborioso, mas que proporciona prazer e ao qual dispensa toda seriedade. A teoria freudiana adianta, ainda, que o homem jamais abdica da sua capacidade lúdica e das suas fantasias; e que, por ser coercitiva, a sociedade encarrega-se de inibi-las, levando o adulto a envergonhar-se delas e, conseqüentemente, negar que as possui. Tal procedimento da sociedade é uma espécie de proibição de natureza “hegemônica” desencadeadora de uma censura interna motivada por fatores de ordem externa. Ao sentir-se coibido, o indivíduo vale-se da sua própria imaginação criativa a fim de buscar um meio que possibilite exteriorizar as suas fantasias; recorre então ao recurso da transferência, isto é, transforma o trabalho

que desempenha em objeto de ludismo e prazer. Essa atitude acarreta a perda de espontaneidade, pois o sujeito sabe que, a nível consciente, deve encarar o trabalho com seriedade, pois esta é uma imposição social que define o caráter de maturidade do indivíduo. Em contrapartida, finge encarar suas atividades com seriedade, mas, intimamente experimenta-as com gosto lúdico. No caso específico de Fernando Pessoa, não há mascaramento desse ludismo, sob o pretexto da transferência, pois dispensa em seu labor literário toda a capacidade lúdica herdada da infância, ainda incólume, vez que esta não sofrera os abalos provocados pelos dogmas culturais. O mundo construído pelo poeta é totalmente inverso ao da realidade que o circunda, e para esse transfere-se, onde se adere completamente. Trata-se de um mundo metafórico e paralelo, produto da aglutinação de experiências intrínsecas e extrínsecas, forjado na e pela linguagem. Esse comportamento não condizente com as regras impostas pela sociedade atribui ao artista o caráter de transgressor na medida em que este subverte as leis sociais, utilizando-se do mesmo instrumento que as veicula: a linguagem. E a arte é subentendida como o espaço da transgressão, por ser a concretização das manifestações contraditórias do poeta. A imaginação criativa na poética pessoana apresenta a mesma conotação lúdica a que se refere Richard Courtney² que a tem como essencialmente dramática na sua natureza. Fingir, ser outra pessoa, representar é parte do processo de viver. Pessoa optou por essa perspectiva, considerando-a capaz de expressar o seu projeto poético:

Minha vida flui,
Feita do que minto³

Fingir foi a forma mais viável que o poeta encontrou para traduzir a si e ao outro, sob a dimensão de um jogo dual contínuo entre o ser real e o imaginado projetados, caleidoscopicamente, nos heterônimos (talvez cumprindo o desígnio do próprio nome: aquele que representa — personagem de ficção — aquele que é todos ao mesmo tempo que é “Ele-mesmo” e que é nenhum). Na verdade, a pluralidade de personagens criada pelo poeta encena o grande teatro em que se constitui a sua obra. Trata-se de múltiplos que são identificados entre si, na medida em que se a-identificam, tornando-se um fenômeno hipostático que ora ilumina um, ora outro, num jogo re-presentativo de personagens idiossincráticas, atuantes de um palco onde os heterônimos desempenham o seu papel e ele, “criador de tudo o menos que ali houve”⁴. O desdobramento que se opera no fazer poético pessoano concretiza-se mesmo nas obras consideradas ortônimas, onde subscreve “Ele-só”. Na realidade “Ele só” coaduna os seus fragmentos nos outros, constituindo-se uma unidade quando em conjunto, símile de um jogo de armar. Dessa maneira, cada produção, isoladamente, forma pegadas as quais ensejam a visualização das ausências — desse ou dividido — que, no entanto, são presentificadas:

Mas há sempre coisas atrás de mim

Sinto a sua ausência de olhar fitar-me e
estremeço⁵

.....
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?⁶

.....
Há sempre escuro dentro de mim
Se escuto, alguém dentro de mim ouve⁷

São exigências simultâneas, uma espécie de polivalência tópica (subvertendo a lei de cunho científico, segundo a qual cada matéria só pode ocupar um lugar num mesmo espaço). A antinomia que os signos presença/ausência — do primeiro bloco de exemplos — sugerem, provoca um jogo entre o aproximar-se e o distanciar-se, o ser e o não ser, o afirmar e o negar, todos, traços contradizentes caracterizadores da sua poética.

O segundo bloco de exemplos viabiliza um jogo de indefinição a nível pessoal e funcional, no qual o poeta instrumentaliza-se ao mesmo tempo em que é a ação desse instrumento. (Olhar = ação; olhos = instrumento). A fantasia e a realidade são dísticos contínuos que mediatizam ação e pensamento — levando-se em consideração a disposição espacial dos versos: *Quando penso que vejo / Quem continua vendo / Enquanto estou pensando?* — intermediando o primeiro par de versos e os quatro últimos versos. Há um dualismo recíproco caracterizado pela transplantação da própria função de viver. Num jogo entre o concreto e o abstrato (*Por que caminhos seguem, / Não os meus passos, / Mas a realidade / De eu ter passos comigo?*). Tentando apreender a realidade, o poeta afasta-se de si mesmo, transferindo-se para seus personagens. Nesta redimensão, observa a si mesmo à distância, ao mesmo tempo em que aí está. É ele mesmo o outro, na medida em que consubstancia sua problemática existencial de ser humano.

O terceiro e último bloco de versos, além de ratificar as idéias de dualidade, indefinição... inseridas nos exemplos anteriores, traça o próprio projeto que a poesia moderna propôs para si: a objetividade, segundo a qual o criador é abstraído pela obra, sem deixar laivos personificativos. Seria o texto poético moderno, na voz de Roland Barthes,

... esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a

começar precisamente pela do corpo que escreve.⁸

O discurso interindividual produzido pelas vozes heteronímicas vão, efetivamente, construir uma cadeia de elementos que, não estando ligados entre si, alcançam um determinado grau de equilíbrio, estabelecendo-se em unidade. Uma espécie de solilóquio semelhante ao que, segundo Piaget, ocorre na infância. Para este estudioso, a criança, ao praticar o solilóquio, “não fala somente às outras, fala-se a si própria sem cessar, em monólogos variados que acompanham seus jogos e sua atividade”⁹. Essa atividade a que esse estudioso denomina de “monólogo coletivo” é, também, um procedimento de natureza fática, cuja função é a de garantir a manutenção de um diálogo entre interlocutores autistas, isentos da preocupação de interpretar o discurso do outro, apesar de estarem certos de que “se escutam e se compreendem”¹⁰. Pessoa pratica essa modalidade de monólogo com a única diferença de ser um discurso entre personagem real e de ficção. As personagens ficcionais possibilitam-no inverter a relação original sujeito/objeto, a partir do cambiamento dessas posições, praticando, publicamente, o monólogo coletivo, utilizando-se do subterfúgio da heteronímia. A faceta do deslocamento não só possibilita a prática de uma ação que o indivíduo, na sua idade madura, só pratica secretamente, mas um trabalho reflexivo no qual pode observar-se impersonalmente — de fora — podendo, assim, por uma reflexão racional estabelecer a ruptura entre as ações do sentir e do pensar, as quais, mesmo podendo acontecer numa simultaneidade, são, todavia, distintas entre si:

O que em mim sente está pensando¹¹

.....

Cansa sentir quando se pensa¹²

.....

..... oh, minha alma amarga

Cheia de fel, e eu não poder chorar!

Quem sente chora, mas quem pensa não¹³

Em certos versos, o distanciamento é elemento propiciador de maior reflexão, o que é manifesto de forma óbvia:

Não sou eu quem descrevo — Eu sou a tela

E oculta mão colora alguém em mim.¹⁴

A montagem de heterônimos como personagens de ficção criados — como em outro gênero — por um demiurgo é o testemunho de ser a lírica uma produção ficcional semelhantemente às demais formas literárias e não exceptualmente um texto caricaturesco do seu criador.

O PROJETO OBJETIVACIONAL

O caminho que Pessoa percorre como o fim de conquistar a objetividade não é exatamente o mesmo que rezam as teorias sobre essa questão. A sua poética persiste em mais outro tipo de jogo, onde às vezes transcende, em outras subverte um doutrinamento teórico. A título de exemplo, tomemos os estudos de T.S. Eliot contidos na *Teoria da impersonalidade na poesia*. Segundo essa teoria, o valor artístico de uma obra estaria comprometido, caso esta retratasse características empíricas que aqui entendemos como sendo as manifestações das vivências individuais, nas quais incluímos a inspiração. Tais manifestações são excluídas — como se fossem ervas daninhas — do espaço lírico que se queira objetivo, pois que obstacularizam o fazer poético idealizado pela modernidade. Paul Valéry esboça atitude mescladamente cética e zombeteira acerca da inspiração, pois a entende como algo piegas, um lampejo, apenas, que não garante a perpetuação da criação poética:

os deuses nos concedem a graça de um verso; mas então cabe a nós compor o segundo que deve ser digno do seu irmão mais velho, *sobrenatural*, do que só muito precariamente são capazes todas as forças da experiência e do espírito.¹⁵ (o grifo é nosso)

Comportamento análogo tem Benn (conferencista, poeta e crítico alemão), quando em uma das suas conferências julgou estar sendo coerente, ao afirmar:

“A inspiração não guia, mas desorienta. É ela que faz surgir um par de versos’ mas então o homem com a sua *força criadora* ‘toma de súbito em mãos esses versos, coloca-os no microscópio, examina-os, tingem-os, procura os pontos patológicos”¹⁶. (o grifo é nosso)

Propomos a seguinte questão: *a força criadora* aqui referida, não estará em acordo e intimamente relacionada à questão da inspiração? A que se deve a inventividade, a originalidade que tornam o artista esse vate, esse possessor que mais dessitua-se, à proporção em que tem o seu ângulo de visão aumentado em relação aos demais mortais ?

O raciocínio de Valéry tem conexão com o de Benn, vez que ambos admitem a inspiração como um elã, um mero *flash*, cuja duração, tão efêmera, não dá lugar a uma reflexão racional. Não sabemos se seria temerário afirmar-se que existe por parte — especialmente desses três teóricos citados — a intenção de aproximar o discurso literário do científico, sob o pretexto de que a lírica esteja apenas captando o “espírito da época” na medida em que se deixa conquistar pela atração mecanicista do mundo moderno e no qual procura conformação. A esse respeito há o posicionamento de Hugo Friedrich, ao refletir a lírica como uma composição propensa a um fazer poético objetivo e racional,

o que tem comprometido grande parte do seu encantamento, uma vez que confiou suas manifestações anímicas a um discurso eminentemente apolíneo. Isso fê-la transformar-se em “um assunto frio”¹⁷. A reflexão sobre a lírica tornou-se também fria, vez que passou a ser julgada com competência técnica¹⁸. Apesar de manifestar um certo sentimento de perda, o próprio Friedrich acredita haver congruência nessa flexibilidade poética, melhor dizendo, nessa permissividade, pois a poesia permite-se contaminar por um discurso de dominação ao qual se opõe.

Subvertendo o doutrinamento eliotiano, contrariando tanto as colocações de Valéry como as de Benn — os últimos vendo a poesia como um produto de laboratório — Pessoa consegue a objetividade e pratica a despersonalização, mesmo quando insere material puramente pessoal nas suas composições.

MARINHA

Ditosos a quem acena
Um lenço de despedida !
São felizes: têm pena...
Eu sofro sem pena a vida

Dão-me até onde penso,
E a dor é já de pensar;
Órfão de um sonho suspenso
pela maré a vazar...

E sobe até mim, já farto
De improfíguas agonias,
No cais de onde nunca parto,
a maresia dos dias¹⁹.

Neste poema o sujeito empírico manifesta-se explicitado pelo pronome “personificativo”: eu. Esse eu atua como vetor captador de experiências externas a nível do outro, para, após apreendê-las, ser possível compreender a si mesmo. Essa compreensão tem como pré-requisito o prévio conhecimento do comportamento do outro, a partir de um processo lógico²⁰. É um texto confessional onde o sujeito empírico, ao invés de extravazar um sentimentalismo vulgar, faz uma análise racional do seu quadro íntimo, retratando um indivíduo cômico do seu papel no mundo: de um ser que paga com o sofrimento o preço do saber: *eu sofro sem pena a vida*. E que concebe o hábito de pensar (refletir) como um freio às suas fantasias: *Dão-me até onde penso, / órfão de um sonho suspenso / Pela maré a vazar...* A maré do seu raciocínio lógico que, como um funil, rouba-lhe a chance de poder experimentar a felicidade que só os ignotos experimentam: os *Ditosos... /, que são felizes: têm pena... /*.

A última estrofe está impregnada de sentimentos de natureza anímica (que a lírica moderna quer descartar), embora esses não causem obstáculo ao caráter de racionalidade que o texto apresenta. As “improfíguas agonias” são o revoltar do homem inconformado com o papel de coisa que a sociedade o obriga a encenar, e a consciência de ser incapaz a um só homem, apenas, mudar esta realidade. Como coisa ‘emesma-se’ o homem, à medida em que, como um conglomerado de iguais, constitui a “massa amorfa” de que trata Descartes. Ainda, nesse poema, é feita a associação do “cais” interior — algo fixo, imutável — ao cais material de onde, de um ponto também fixo, contempla todo o processo complexo sugerido pelo signo *Marinha*: aspectos e ações interiores e exteriores ao mar, como uma ‘perivisão’ marítima. Outra associação metafórica e pictórica dos movimentos regulares do mar é oferecida em *A maresia* onde os atos de pensar e refletir aparecem como uma dança ininterrupta a que ele vai estar sempre sujeito: *No cais de onde nunca parto / A maresia dos dias!*

A poética pessoana propõe-se como um espaço recôndito, protetor de um discurso não comprometido com a “objetividade científica”. Entendemos a Literatura — e no caso especial a lírica — como sendo um discurso que resiste aos apelos do aparelho ideológico mental e totalitário a que está opressivamente sujeito cada gesto “da vida social”²¹; como um criar irredutível no que tange às suas propostas de tradução do outro e de modernidade (atualidade), fiel à sua memória, como resistência que não abre mão da sua utopia do sonho de estabelecer outra ordem de realidade. Se, porém, pretender a Arte buscar na ciência o meio de concretizar o seu ideal utópico e de atingir o conhecimento do outro, não tecerá, efetivamente, o discurso a que se propõe.

Um dos poemas de Pessoa, *Natal*, tem documentada a dialética entre os discursos científico e literário:

NATAL

NASCE UM DEUS. Outros morrem. A Verdade
Nem veio nem se foi: o Erro mudou.
Temos agora uma outra Eternidade,
E era sempre melhor o que passou.

Cega, a Ciência a inútil gleba lavra.
Louca, a Fé vive um sonho do seu culto.
Um novo deus é só uma palavra.
Não procures nem creias: tudo é oculto.²²

De um lado faz a setorização da ciência, apresentando-a como um discurso de natureza vicária e não tanto eficaz. O processo vicário é denotado pela substituição dos deuses: “Nasce um DEUS outros morrem”. *Deus* é signo que atua como metáfora de teoria científica, a qual, durante um período, goza o

privilégio de ser verdade indiscutível. E mesmo que haja um questionamento em torno de verdades dessa natureza, não existe uma resposta elucidativa. Os deuses que causam a queda do primeiro, representam, alegoricamente, as teorias que se tornam obsoletas à medida em que outras nascem. Daí entrar o signo *Erro* como elemento substantivo de *Teoria*, dada a margem de engano que lhe é peculiar e a não garantia do conhecimento pleno. Estabelece, ainda, uma crítica à ciência e a eleição da palavra poética como sendo o próprio conhecimento: “o novo deus é só uma palavra”. A ciência — seguindo as pegadas do texto — apesar de sua dominância, da credibilidade e legitimidade que goza perante as demais vias de acesso ao conhecimento, está fadada a ter um modelo teórico abalado em face, apenas, de uma palavra: a poética.

No ângulo oposto, encontra-se a arte vasada em um discurso que pode prescindir de aparatos científicos para se acercar mais de perto do conhecimento da realidade e das coisas. Para isso utiliza-se, apenas, das paixões que são o seu próprio material. Em *um novo deus é só uma palavra/Não procures sem creias: tudo é oculto*, estão claramente trabalhadas duas questões fundamentais na literatura e na ciência: uma, expressa no segundo verso desse dístico, fala a respeito do “oculto” e relaciona-se com o princípio das aparências. De acordo com esse princípio, as aparências mascaram a verdade dificultando, assim, conhecer a verdadeira face da realidade. A noção de ‘ídola’ — representações que ocupam o lugar das coisas mesmas — apresentando-se sob essa forma a ciência — está implícita, da mesma forma, nesse verso e, como as aparências, têm por função precípua mascarar o real. A outra é suscitada pelo signo *deus*, grafado com minúscula, opondo-se a DEUS do primeiro verso. Deus, aqui, entende-se como metáfora da literatura, que “humildemente” propõe-se não só desveladora, mas criadora de realidades, e, a despeito de não ser reconhecida como via legítima de acesso ao conhecimento, é, já, o próprio conhecimento. Georg Lukács dispõe de uma colocação que define poética e claramente o impasse da ilegitimidade na literatura:

A resposta que se fez necessária, esclarecedora, assegura o lugar que nunca lhe deram, mas, por se conhecer, usurpou. O verdadeiro rei não está no trono mas possui a coroa. A arte rompe o medo, assume a culpa, impõe sua linguagem de ranhuras e faz nascer uma vastíssima realidade.²³

Não importa por qual caminho: se pelo do jogo ou da transgressão, Pessoa consegue tornar seu texto objetivo. A objetividade presentifica-se na sua obra como documento e testemunho da compreensão de si através do outro e da subsequente tradução de ambos, sem tornar excluídos do espaço lírico as manifestações vivenciais a nível de sujeito empírico.

NOTAS

- ¹ Sigmund FREUD. Escritores criativos e devaneios. In: *"Gradiva" de Jensen e outros trabalhos*, p.149-158.
- ² Richard COURTNEY. O teatro e a história do pensamento educacional. In: *Jogo, teatro & pensamento: as bases intelectuais do teatro na educação*, p.3-4.
- ³ Fernando PESSOA. *Obras poéticas*, p.175(172).
- ⁴ PESSOA, apud. Roman, JACKOBSON & Luciana STEGANO PICHIO. Os oxímoros dialéticos de Fernando Pessoa. In: *Linguística, poética, cinema*, p.95.
- ⁵ Fernando PESSOA. Op. cit., p.133(78.5).
- ⁶ Id., op. cit., p.132(78.3).
- ⁷ Id., op. cit., p.121(69).
- ⁸ Roland BARTHES. A morte do autor. In: *O rumor da língua*, p.49.
- ⁹ Jean PIAGET. *Seis estudos de psicologia*, p.26.
- ¹⁰ Id. Ibid.
- ¹¹ Fernando PESSOA. Op. cit., p.144(100).
- ¹² Id., op. cit., p.163(140).
- ¹³ Id., op. cit., p.468(XIV).
- ¹⁴ Id., op. cit., p.127(73.11).
- ¹⁵ Hugo FRIEDRICH. Apolo em lugar de Dionísio. In: *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*, p.162-165.
- ¹⁶ Id., op. cit., p.163.
- ¹⁷ Id., op. cit., p.166.
- ¹⁸ Id., op. cit., p.162.
- ¹⁹ Fernando PESSOA. Op. cit., p.147.
- ²⁰ Humberto ECO. Lacan: a lógica do outro In: *A estrutura ausente*, p.326.
- ²¹ Alfredo BOSI. Poesia resistência. In: *O ser e o tempo da poesia*, p.146.
- ²² LUKÁCS, apud Antonia HERRERA. *Discussão de alguns problemas teóricos, a partir da leitura do ensaio "Engagement" de Theodor Adorno*, p.2.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *O rumor da língua/Le bruissement de la langue*/tradução por Antonio Gonçalves. Lisboa: Editions du Seuil, 1984.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix. Universidade de São Paulo, 1977.
- COURTNEY, Richard. *Jogo, teatro e pensamento: as bases intelectuais do teatro da educação./ Play, drama & thought; the intellectual background to drama in education*. Tradução por Karen Astrid Muller e Silvana Garcia. São Paulo: Perspectiva, 1980. (Estudos, 76).
- ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. La struttura assente. Tradução por Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- FREUD, Sigmund. *Gradivas de Jensen e outros trabalhos*. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. vol.IX (1906-1908). Rio de Janeiro: Imago.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna; da metade do século XIX a meados do século XX/ Die Struktur der modern lyrik/*. Tradução por Marize Curione, Dora F. da

- Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- HERRERA, Antonia. *Discussão de alguns problemas teóricos, a partir da leitura do ensaio "Engagement" de Theodor Adorno*. Salvador, 1976. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Federal da Bahia.
- JACKOBSON, Roman, STEGANO PICHIO, Luciana. *Linguística, poética, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.
- PIAGET, Jean. *Seis estudos de psicologia. / six études du psychologie /*. Tradução por Maria Alice Magalhães D'Amorim e Paulo Sergio Lima Silva. Rio de Janeiro: Forense Universitária.