

Pessoa dramaturgo: uma questão crítica

Flávio Rodrigo Penteado

Universidade de São Paulo

Resumo

O artigo examina diferentes abordagens, pela crítica, das categorias “poeta dramático” e “dramaturgo”, originalmente propostas por Fernando Pessoa como chaves de leitura para sua obra. Num primeiro momento, discutem-se as posições adotadas por dois críticos teatrais; a seguir, são debatidos os juízos de estudiosos como Adolfo Casais Monteiro e Jorge de Sena. Neste percurso, verifica-se a recorrência de um mesmo argumento para fundamentar a rejeição àquelas autodesignações: o fato de o autor haver publicado apenas um texto de natureza estritamente dramaturgical e que ainda escapa a convenções do gênero. Buscamos, porém, modalizar as habituais restrições ao Pessoa dramaturgo, prestando atenção às feições polivalentes do conceito pessoano de drama.

Palavras-chave: Fernando Pessoa, Literatura dramática, Teoria do drama, Heteronímia.

Abstract

This article examines different critical approaches of the categories “dramatic poet” and “playwright”, originally proposed by Fernando Pessoa as keys for reading his work. At first, the positions adopted by two theatrical critics are discussed; then we discuss the judgments of scholars such as Adolfo Casais Monteiro and Jorge de Sena. During the analysis, the recurrence of the same argument is verified to justify the rejection of those self-designations, such as the fact that the author has published only a text of a strictly dramaturgical nature and that still escapes conventions of the genre. We seek, however, to variegated the usual restrictions on Pessoa as a playwright, paying attention to the polyvalent features of his concept of drama.

Keywords: Fernando Pessoa, Dramatic literature, Theory of drama, Heteronymy.

Preâmbulo

No início dos anos 1930, Fernando Pessoa se autodefine, para críticos da *Presença*, como “poeta dramático” e “dramaturgo”. Embora se trate de passagens amplamente conhecidas da correspondência do autor, não fará mal recordá-las aqui, uma vez que moldam o vocabulário de inúmeros estudiosos de sua obra. Na primeira, endereçada a João Gaspar Simões em 11 de Dezembro de 1931, Pessoa enfatiza: “O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático; tenho, continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo” (Pessoa, 1999: 254-255). Poucos anos mais tarde, em carta de 20 de Janeiro de 1935 a Adolfo Casais Monteiro – imediatamente posterior àquela em que narrara a gênese dos heterônimos –, apresenta-se ideia semelhante: “O que sou essencialmente – por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja – é dramaturgo” (Pessoa, 1999: 350).

Não é incomum encontrarmos, na fortuna crítica do autor, resistência a tais formulações. Pode-se argumentar, por exemplo, que nenhum dos termos se aplica a Pessoa, em virtude de ele haver publicado apenas um texto de natureza estritamente dramaturgicamente, *O marinheiro*, o qual escapa a algumas convenções do gênero, e também porque a alegada “substância dramática” de sua obra, nomeadamente de sua poesia, característica que justificaria a autodesignação “poeta dramático”, não se sustenta mediante o teor sobretudo lírico de seus poemas.

Argumentos dessa natureza, contudo, podem ser modalizados, sobretudo se prestarmos atenção às feições polivalentes do conceito pessoano de drama, como aquelas relativas a gêneros literários (eventualmente ao dramático, em específico) ou a princípios estéticos que norteiam a criação artística em geral.¹ Na medida em que o vocábulo drama, tanto quanto ficção e literatura, diz respeito a conceito movediço, flexível, tributário de inúmeras convenções, aceitar ou recusar as autodesignações “poeta dramático” ou “dramaturgo”, quer em vista da poesia, quer da dramaturgia de Pessoa, implica mobilizar conceitos específicos de drama, o que nem sempre foi posto em evidência por seus críticos. É produtivo, então, acompanharmos algumas das posições reclamadas por eles.

¹ No primeiro capítulo de minha dissertação de mestrado, busco esclarecer aspectos de tal conceito a partir do exame de textos escritos por ele em épocas e contextos diversos, como se este pudesse estar formulado em materiais dispersos, em estado latente. Cf. Corrêa, 2015: 18-35.

Um par de críticos teatrais

De acordo com a perspectiva adotada aqui, o escritor aspirava não apenas à criação de dramas em sentido estrito, da espécie dos que lemos na recém-lançada coletânea *Teatro estático* (Pessoa, 2017), mas também de dramas que transcendessem o espaço dramaturgicamente convencional e se formalizassem em sua produção poética.² Nesse sentido é que a designação “dramaturgo”, tal como empregada naquela carta a Casais Monteiro, não se limita ao autor de um texto como *O marinheiro* e ainda presume, no mínimo, o poeta criador dos heterônimos. No entanto, não poucas vezes o termo foi lido de modo mais restrito, a começar pelos críticos teatrais.

Luiz Francisco Rebello, por exemplo, tendo retomado as já mencionadas afirmações a Casais Monteiro e a Gaspar Simões, salienta a existência de apenas um texto dramático completo, aquele publicado no primeiro número de *Orpheu*, e, no espólio do autor, “algumas dezenas de fragmentos e apontamentos para dramas que ficaram inacabados (...), num dos quais, uma paráfrase em verso do *Fausto*, trabalhou ao longo de vários anos” (Rebello, 1979: 45), fatores que tem em conta ao sentenciar, mais adiante, que as várias individualidades representadas pelos heterônimos eram “as personagens do mais autêntico e intenso drama que Pessoa concebeu” (Rebello, 1979: 53).³ O que equivale a dizer que, na opinião deste crítico, Fernando Pessoa deve ser considerado fundamentalmente como poeta que é, e não como dramaturgo que pretende ser.

Por se tratar de um livro dedicado a analisar o *teatro* simbolista e modernista em Portugal, é compreensível que Rebello assuma a perspectiva do espetáculo e, portanto, não se proponha a explorar a possibilidade de o epíteto “dramaturgo” favorecer uma abordagem mais ampla do projeto literário de Pessoa, para além dos dramas propriamente ditos. É discutível, no entanto, que, ao restringir o alcance do termo, considere aqueles textos exclusivamente como tributários de propostas estéticas finisseculares, o que explica estabelecer uma dicotomia entre o “simbolismo” de *O marinheiro* e o “modernismo” da “Ode Triunfal”, coexistentes no primeiro

² Sem que, porém, se restringissem a ela. Em texto projetado como prefácio a *Aspectos*, série de livros em que reuniria a produção heterônima, Pessoa deixa claro que tal projeto não se circunscreve apenas à poesia, por se constituir como um *universo de relações* – o que não apenas pressupõe a inter-relação entre os textos e “seus” autores, daí sua dimensão dramática, como também navega por outras esferas da atividade intelectual, embaralhando os limites entre, por exemplo, arte e reflexão, poesia e filosofia: “A obra completa, cujo primeiro volume é este, é de substância dramática, embora de forma vária – aqui de trechos em prosa, em outros livros de poemas ou de filosofias” (Pessoa, 1976: 81). No início de outro texto, datado de 1915, o escritor aponta para direção similar: “Assim publicarei, sob varios nomes, varias obras de varias especies, contradizendo-se umas ás outras. Obedeço, assim, a uma necessidade de dramaturgo, e a um dever social” (Pessoa, 2009: 296).

³ Verifica-se raciocínio semelhante, embora de modo mais pontual e menos desenvolvido, quanto às composições dramaturgicas de Pessoa em: Rebello, 1972: 95-96; Rebello, 1994: 134-135.

número de *Orpheu* (o crítico estende a alcunha “simbolista” também ao poema “Opiário”, que na revista figura imediatamente antes da ode, desconsiderando a hipótese de este constituir paródia daquela corrente). Assim, se Rebello reconhece a radicalidade do experimento de Pessoa em relação às propostas dramáticas de Maeterlinck e Mallarmé, não é para realçar a diferença em relação ao teatro simbolista, mas sim a semelhança, como se não fosse possível desvinculá-lo dessa tradição.

Não é propósito deste artigo discutir o problema da associação entre *O marinheiro*, bem como os demais dramas estáticos de Pessoa, e a estética simbolista, já que o argumento da recusa ou impossibilidade de encenação, indicado com frequência como elemento que os liga àquela corrente, é precisamente o que caracteriza uma família mais ampla de textos, uma tradição que se volta contra concepções ilusionistas de teatro, à qual é possível filiar não apenas Mallarmé, como também Yeats, Joyce, Brecht e Beckett (o que, logo se vê, dissolve a dicotomia assinalada entre “simbolismo” e “modernismo”). Concentremo-nos, pois, naquela que parece ser a raiz da indisposição em aceitá-lo enquanto dramaturgo na acepção restrita do termo, a ideia de texto dramaturgico como sinônimo de representação cênica em potencial:

A história do teatro não se esgota na história da literatura dramática: eis um lugar comum que nunca é demais lembrar. Fenómeno estético, o teatro é também um facto sociológico; e um drama, seja qual for o seu mérito literário, do ponto de vista da arte dramática não será mais do que um projecto enquanto não passar pela transformação qualitativa que irá convertê-lo em espectáculo. || Acontece que a maior parte das obras citadas neste livro não ultrapassaram essa fase de projecto, ou só tardiamente o público, seu destinatário potencial, as conheceu no lugar próprio, que é o palco, para avaliar das suas virtualidades dramáticas. (Rebello, 1979: 75)

Aqui, Luiz Francisco Rebello defende a noção, bastante difundida, de que o texto dramaturgico permanece incompleto enquanto não se efetivar na cena o espetáculo que carrega em estado latente. A encenação surge, portanto, como condição fundamental para que o texto possa se constituir enquanto objeto pleno de sentido e significado. No entanto, se analisarmos tal concepção com mais cuidado, nos veremos diante de uma situação curiosa: ainda que formulada em termos de “transformação qualitativa”, o que, por hipótese, privilegiaria o espetáculo, trata-se de uma perspectiva basicamente textocentrista, na medida em que concebe a representação como simples realização cênica de uma obra dramática anterior ao palco; por outro lado, coloca-se o texto numa situação de dependência, uma vez que, ao projetarmos o espetáculo, nos mantemos

presos à palavra escrita, como se a obra tivesse um sentido ou forma de representação privilegiada. O espetáculo, então, é concebido como prolongamento da literatura, e não enquanto modalidade artística autônoma.

Assim, não obstante o caráter consensual a ela reclamada por Luiz Francisco Rebello, tal ideia não está imune a contestação: o vínculo entre teatro e literatura, texto e palco, constitui um antigo debate que já conheceu diversos extremos, ora a favor da arte da palavra, quando se acreditou ser o teatro mero veículo da literatura dramática, ora a favor da arte do espetáculo, quando se julgou a palavra como um elemento menor, até mesmo dispensável, da encenação. Dos anos 1980 para cá, na obra de autores como Jean-Pierre Sarrazac e Jean-Pierre Ryngaert, a discussão se tem concentrado na análise do texto e da representação como procedimentos diferentes, ainda que inter-relacionáveis, ao recusar-se a “ilusão mecanicista de uma simples complementariedade” do primeiro pela segunda: “Nenhuma representação explica milagrosamente o texto. A passagem do texto ao palco corresponde a um salto radical. (...) suas relações, os atritos entre a palavra e a representação, são complexos e por vezes conflitantes” (Ryngaert, 1995: 20).

Ainda assim, é com base no mesmo argumento da “ineficácia cênica” que outro estudioso do teatro, Duarte Ivo Cruz, edifica seus juízos sobre a dramaturgia de Pessoa, referindo-se a ele como responsável por “uma obra de teatro, o poema dramático *O Marinheiro*” e, acrescenta, “mais um certo número de esboços, na sua maioria inéditos e sem grande interesse”, razão pela qual considera que somente o texto publicado em *Orpheu* pode servir de parâmetro adequado para a avaliação do “talento teatral” daquele autor:

Ora, de um ponto de vista estritamente dramaturgicamente, portanto cênico, aquele longo acto não atinge qualidade digna de nota. Trata-se afinal de um poema, escrito em 1913 sob a égide simbolista de Maeterlinck, e completamente arredado, ou quase, dos requisitos exigidos por uma encenação (já tentada, aliás com os méritos e resultados próprios das experiências). || Fernando Pessoa deve ter compreendido a dificuldade cênica desta sua obra, que designou como “Drama Estático”. Há um flagrante paradoxo nessa qualificação, e o diálogo, se não é sempre paradoxal, ao menos reveste um conteúdo vago e impreciso que lhe anda próximo. (Cruz, 1983: 153-154)

Tão discutíveis são as avaliações aí apresentadas que se fazem necessárias algumas ponderações. O adjetivo dramaturgicamente, desta vez sem meias palavras, é empregado como sinônimo de cênico, o que se poderia traduzir na seguinte fórmula: drama = teatro =

representação cênica. Resulta que, segundo tal concepção, termina-se por ignorar qualquer especificidade do texto dramaturgic, já que ele passa a ser concebido como apêndice ou aparato da encenação, a qual é por sua vez idealizada meramente como prolongamento daquele. Para além desses fatores, os juízos de Ivo Cruz também desconsideram o fato de Pessoa haver indicado seu texto não como peça em um único “ato”, mas sim como “quadro”, o que, na tradição dramática, encontra precedente nos *tableaux* ambicionados e postos em prática por Diderot, portanto antes do período finissecular a que se procura reduzir *O marinheiro*, ajustando ao drama simbolista conceitos que não lhe dizem respeito. Ressalte-se, então, que a expressão “égide”, nesse contexto, mais do que identificar proteção ou sugerir influência, serve para desqualificar as proposições dramáticas dos simbolistas, que, ao recusarem o palco, tornam-se responsáveis pelo resultado necessariamente insatisfatório da encenação (donde resulta a expressão de compadecimento mediante tais “experiências”, válidas apenas como experimentos e não como obras de valor; não entremos, pois, no mérito do adjetivo “longo”, empregado por Cruz antes de “ato”, caracterização de cunho irônico – é preciso lembrar que a peça, tal como publicada em *Orpheu*, soma cerca de dez páginas – que bem se poderia substituir por enfadonho, e daí não considerá-lo como digno de nota). Finalmente, ao se referir ao texto como “poema”, o crítico termina por deslegitimá-lo enquanto texto dramaturgic, ali percebido principalmente enquanto representação teatral em potência.⁴

Em vista das avaliações feitas por Luiz Francisco Rebello e Duarte Ivo Cruz, podemos chegar a três fatores pelos quais Pessoa teria fracassado enquanto dramaturgo: 1) o mais autêntico drama que escreveu assume a forma de um conjunto de poemas que se relacionam entre si (o famigerado “drama em gente”) e, portanto, não é drama, mas poesia; 2) o único drama em sentido estrito que publicou e deu por acabado é um texto que não se adapta ao que se consideram ser as principais convenções do gênero; 3) as demais tentativas nessa mesma direção resultaram inacabadas, fragmentárias e sem grande interesse.

Tal indisposição em aceitar o conceito de drama como movediço, e não estanque, fixou um critério que não se encaixa ao proposto por Pessoa simplesmente porque este procurou desviar-se daquele. Dito de outro modo, não se trata, pois, de sugerir que o escritor reconheceu a

⁴ A mesma concepção estreita de drama, por parte do autor, já se havia manifestado em referência aos textos dramáticos de Eugênio de Castro, ao afirmar que colocam em situação difícil quem queira limitar sua análise ao teatro, na medida em que carecem do que considera ser a natureza teatral, isto é, cênica e dinâmica, do texto dramaturgic: “Não há dúvida, a sua poesia dramática sofre de um estatismo que a torna difícil, duvidosa, até” (Cruz, 1983: 144-145).

(retomando os termos de Ivo Cruz) “dificuldade cênica” de suas obras dramáticas, mas sim de esclarecer que ele a tinha por objetivo. Nesse sentido, definir os termos da discussão evitaria que considerássemos anti-teatro como sinônimo de anti-drama. *O marinheiro*, por exemplo, é uma peça que efetivamente se pode definir, do ponto de vista da concepção, como anti-teatral, na medida em que seu autor parece destiná-la mais à leitura do que à encenação; não se pode dizer, porém, que ela recusa o drama em si, mas sim que recusa uma determinada ideia de drama. Segundo tal delimitação, portanto, o substantivo *teatro* e o adjetivo *teatral* diriam respeito apenas à arte do espetáculo, da encenação; *drama*, por seu turno, ao texto dramático, cuja representação cênica pode ou não ser efetivada, independentemente do que propôs o dramaturgo.

Alguns críticos de Pessoa

Até aqui, os problemas discutidos se restringiram a críticos teatrais que se ocuparam pontualmente da obra de Pessoa. Questões similares às já descritas, porém, são replicadas na fortuna crítica do autor: se praticamente não houve quem tenha ignorado as autodesignações “poeta dramático” e “dramaturgo”, de que modo alguns de seus principais estudiosos abordaram a questão? Passemos por alguns deles, comentando-os na sequência.

Jacinto do Prado Coelho afirma que apenas com restrições se pode aceitar a autodefinição pelo escritor como poeta dramático, uma vez que nele, autor de uma “drama estático” e de um frustrado “poema dramático”, a criação dramática carecia da “capacidade de pôr em conflito personagens dinâmicas, susceptíveis de alterações profundas sob a acção dos eventos e das outras personagens”; a seguir, cita o texto em que Pessoa formula os “graus” da poesia lírica, de modo a sublinhar a “precisão” com que este ali parece se definir: “um poeta dramático escrevendo em poesia lírica” (Coelho, 1973: 184).

As ressalvas feitas por Jorge de Sena seguem caminho similar: não se pode transcender a superfície da comparação, proposta por Pessoa, entre o “drama em gente” e as personagens de Shakespeare, em decorrência da própria “incapacidade teatral das suas tentativas dramáticas”. Eis o seguimento do raciocínio:

O conduzir vidas paralelas de personalidades assumidas não é o mesmo que criar caracteres fechados dentro de diversos esquemas dramáticos – Hamlet não existe fora da acção teatral que o

confina. A despersonalização de Pessoa é *lírica*, isto é, realiza-se através de poemas que transcrevem a meditação existencial de determinadas personalidades virtuais e que se não definem por uma acção teatral. As “biografias” dos heterónimos não excedem a notícia de dicionário, ou as “memórias” uns dos outros, e não equivalem a qualquer acção dramática. (Sena, 1982b: 135)⁵

João Gaspar Simões não foge à tendência: na monumental obra que dedica à vida e obra do escritor, questiona por que Pessoa não teria feito como Shakespeare e utilizado o género dramático propriamente dito como forma de “realização do seu génio literário”, em vez de limitar-se ao desdobramento “apenas no plano da sua realidade de escritor” (Simões, 1973: 262). Na sequência, ao referir o surgimento de Caeiro tal como narrado na famosa carta, assegura que “(...) o seu primeiro heterónimo não lhe apareceu como costuma aparecer ao dramaturgo uma verdadeira personagem de drama – aglutinada na própria trama da criação dramática em curso”; bem ao contrário, prossegue, surgiu exteriormente ao nível da criação literária, isto é, “no próprio plano da vida”, configurando um “colaborador-testemunha” do esforço criativo de Pessoa. Na opinião do crítico, esses dados sustentam que não se considere Caeiro como “uma personagem concebida, realmente, em estado dramático”, pois resulta de um “estado lírico” da personalidade de seu criador (Simões, 1973: 263). Mais adiante, especula que Pessoa poderia ter unificado “os elementos divergentes do seu carácter” de outra maneira, tal como Shakespeare em seus dramas e Dostoiévski em seus romances, o que não pôde fazer em decorrência das “inibições do génio literário nacional”, que favorecem a forma lírica, e também da já referida “fraqueza” do escritor, a qual, de acordo com o crítico, “traduz impotência de concepção e realização de uma obra dramática e objectiva” (Simões, 1973: 272-273).

Também Adolfo Casais Monteiro, no que concerne à apreciação de Pessoa como “autêntico poeta dramático”, considera decisiva a falta de habilidade dramática do escritor, ao salientar sua “incapacidade de dar encarnação física às suas ideias” (atestada pelos “fragmentos do *Fausto* que nunca pôde escrever”), de forma que lhe restava apenas “o processo indirecto de lhes emprestar a sua própria voz, e fazer de cada uma delas um outro poeta” (Monteiro, 1985: 63). Entretanto, pouco antes, havia assumido uma posição menos assertiva a respeito do assunto:

Ora, não há grande poeta dramático onde falta a superação do puro subjectivismo. Embora tal

⁵ Em outra ocasião, o mesmo crítico já havia abordado o problema, fazendo uma pontual aproximação entre a criação dramática e a romanesca. Cf. Sena, 1982a: 75.

superação se tenha realizado com Pessoa sob uma forma jamais vista, não seja essa originalidade motivo para deixarmos de ver que é no plano das autênticas criações dramáticas que a poesia de Pessoa e dos seus heterónimos ganha o seu pleno e fecundo sentido. (Monteiro, 1985: 63)

Esta passagem insere-se em um contexto no qual Casais Monteiro adere à argumentação fornecida pelo próprio Pessoa, a favor da plena distinção entre autor e personagem (o que caracteriza recusa ao mito, fundamentalmente romântico, da expressão lírica como sinónimo de expressão do sujeito que escreve). Aqui, trata-se de responder à caracterização do criador dos heterónimos como *blagueur* ou mistificador, de que João Gaspar Simões foi um dos mais vigorosos defensores.⁶

A pontual aproximação feita por Jorge de Sena entre a criação dramática e a criação romanesca já havia sido operada antes por Casais Monteiro, que, parecendo pouco à vontade com a expressão “poeta dramático”, faz a seguinte sugestão:

Prefiro citar-me a repetir-me: escrevi já a este respeito (no comentário à carta de Pessoa, no mesmo nº 49 da *Presença*, em que esta foi publicada): “Fernando Pessoa é um *romancista em poetas*: pois que, como o romancista só pode fazer viver as personagens da sua obra quando elas são de certo modo ele próprio, também as obras heterónimas de Fernando Pessoa são como que os monólogos de personagens dum romance.” Teria porventura passado pela imaginação de Pessoa a possibilidade de fazer realmente um romance, ou romances, que fossem as vidas dos seus heterónimos? (Monteiro, 1985: 70)

Um pouco mais adiante, Casais Monteiro retoma o problema da mistificação e arremata:

Não podemos falar em simulação nem em mistificação (...) Melhor: simular é aqui apenas inventar e imaginar – ora não costumamos chamar simuladores nem mistificadores aos romancistas. (...) É, pois, como artista que se dá ao alheio, que se transporta ao âmago de outras vidas, que as recria e renova – como romancista, portanto, – que devemos começar por considerar Fernando Pessoa. Já se viu por que se compreende não ter ele sido *de facto* um romancista mas importa agora assentar

⁶ Veja-se, por exemplo, a afirmação seguinte: “(...) Fernando Pessoa, nem mesmo quando se propunha falar inteiramente a sério, falava, de facto, inteiramente a sério. E isto coloca-nos perante a outra faceta do problema de despersonalização de Fernando Pessoa – o problema da sua sinceridade. (...) A boutade, o paradoxo, a mistificação, o gosto de *épater*, a blague estiveram presentes, desde o primeiro dia, à mesa do café a que Fernando Pessoa se sentou com seus amigos (...)” (Simões, 1973: 267). Tal opinião o induziu a considerar os heterónimos como “mistificações” (ibidem: 275) ou simplesmente “equivoco” (ibidem: 297).

que é novelesco o espírito que preside a essa criação, e como tal se caracteriza o seu trabalho criador. (Monteiro: 1985: 72)

O que Casais Monteiro faz, no entanto, é apenas substituir a designação “dramaturgo” por “romancista”: interessado em destacar o processo de criação de personagens (afinal o procedimento dramático que mais interessava a Pessoa) e a forma como isso não resulta em obra única, seja drama, seja romance, antes se espraia por dúzias de poemas que não se fecham num conjunto coeso e perfeitamente assimilável, Casais Monteiro advoga a favor do “espírito novelesco” do conjunto da produção poética de Pessoa, mas, sem prejuízo para a posição que defende, bem poderia dizer “espírito dramático”.

Das posturas críticas aqui referidas, podemos tirar alguns pontos em comum: no que diz respeito à produção dramática em sentido estrito, desconsideram que Pessoa deliberadamente se põe à margem de uma determinada concepção de drama (“desdramatiza” o drama, se assim podemos dizer), e por isso desconsideram o valor quer de *O marinheiro*, “drama estático”, quer de *Fausto*, “poema dramático”, sendo ambos considerados apenas como “tentativas dramáticas”, à parte o distinto grau de acabamento de um e de outro. Ora, essa ressalva da “incapacidade teatral” só faz sentido quando se considera uma determinada tradição como sinónimo de teatro – a shakespeariana, por exemplo, de que Pessoa projeta não assimilar mais do que a complexidade das personagens.⁷

Quanto à poesia ortônima e heterônima, demandam uma obra concreta em que as personagens sejam confinadas (um drama ou um romance, por exemplo), mas desconsideram, precisamente, a proposta de Pessoa: conduzir o drama *para fora* do seu espaço convencional, isto é, a esfera dramatúrgica propriamente dita. Em outras palavras, o autor não está interessado em fornecer um único suporte material que proporcione a interação entre suas personagens, mas sim confiná-las em diferentes livros que, reunidos sob uma mesma rubrica (como *Aspectos* ou *Ficções do interlúdio*), configurem um conjunto dramático.⁸

Em suma, os críticos até aqui referidos, cada qual a seu modo, terminam por projetar, seja nas realizações dramáticas propriamente ditas, seja no conjunto de poemas para os quais foram

⁷ Esse é um aspecto, aliás, para o qual já apontou Alexandrino E. Severino: “Foi de propósito que Fernando Pessoa colheu de Shakespeare as figuras e não as acções de um drama. Para ele, assim como para toda a crítica inglesa da segunda metade do século dezanove, a crítica vitoriana, Shakespeare era mais importante pelas personagens que criava do que pela estrutura dramática de sua obra” (Severino, 1990: 16).

⁸ Em publicação recente, Pedro Sepúlveda desenvolve o conceito de “drama em livros” a partir da observação sistemática deste *modus operandi* pessoano. Cf. Sepúlveda, 2013.

reclamadas diferentes autorias, qualidades do gênero dramático que Pessoa emprega de maneira distinta da convencional, sem que isso implique o total apagamento deste. Assim é que, numa peça como *O marinheiro*, podemos flagrar um emprego sutil, mas ainda assim eficaz, de categorias que o texto aparentemente dispensa, como as de ação e conflito (obscurecidas pela designação “drama estático”); da mesma forma, pode-se enxergar no conjunto de poemas atribuído a um heterônimo e na sua inter-relação com aqueles assinados por outros, bem como nos “diálogos críticos” mantidos pelos diferentes “autores” entre si, o esquema dramático que confina as personagens, de cuja ausência se ressentia Jorge de Sena. Este crítico, aliás, sublinha a matriz “lírica” da despersonalização pessoana, mas termina por recair no princípio “dramático” que pretende refutar: quando, para sustentar seu argumento, afirma que os poemas “transcrevem a meditação existencial de determinadas personalidades virtuais”, Sena passa a integrar a efabulação dramática que Pessoa engendra. Conforme sugere Odorico Leal de Carvalho Júnior, se a ficção pessoana estabelece que não ouvimos os heterônimos, mas sim lemos os textos que produziram enquanto expressão estética (o que torna verossímil ter cada um deles atravessado os dilemas de criação vivenciados por qualquer poeta), o próprio ato da leitura nos coloca no plano ficcional:

Ao adentrarmos o drama-em-gente em estado de suspensão voluntária da descrença, somos inseridos no universo fictício de Pessoa — passamos a nos relacionar com uma criação não apenas enquanto leitores. O modo como nos relacionamos com Caeiro é distinto do modo como nos relacionamos com Hamlet. Hamlet nada nos escreveu para que lêssemos. Apenas ouvimos sua história, recordamos suas falas. Já Caeiro escreveu para nós. Abordando a obra de Pessoa por esse ponto de vista, quando a lemos, nós a integramos: somos parte da sua criação. (Carvalho Júnior, 2010: 117)

Em outras palavras, a acepção “lírica” da poesia de Pessoa, frequentemente evocada por diferentes críticos para relativizar a autoproclamada “substância dramática” desta, depende de um pacto ficcional que se funda no estabelecimento de personagens responsáveis por cada poema, o que, por si, já caracteriza um mecanismo que podemos qualificar como dramático.

Epílogo

Pessoa refere que o mecanismo da heteronímia baseia-se na despersonalização dramática.

Semelhante processo, nos termos em que é descrito quanto aos “graus de lirismo”, implica que o poeta se entregue a “sentimentos variáveis”, formando diferentes “grupos de estados de alma”, antes imaginados do que sentidos de fato, os quais o levam à aquisição de diferentes estilos, em seguida convertidos em personagens distintos entre si, outros poetas que não se confundem, por sua vez, com o “poeta na sua pessoa viva” (Pessoa, 1976: 82). Detenhamo-nos nesta última expressão.

Para que os heterônimos ganhem consistência, isto é, sejam tanto mais críveis quanto palpáveis, Pessoa empenha-se em garantir ao leitor o esvaziamento de personalidade do autor empírico. Assim é que, para citar apenas um exemplo, lê-se no já referido prefácio a *Aspectos*:

É, não sei se um privilégio se uma doença, a constituição mental que a produz [a obra completa]. O certo, porém, é que o autor destas linhas – não sei bem se o autor destes livros – nunca teve uma só personalidade, nem pensou nunca, nem sentiu, senão dramaticamente, isto é, numa pessoa, ou personalidade, suposta, que mais propriamente do que ele próprio pudesse ter esses sentimentos. (Pessoa, 1976: 82)

Mas por que ele precisa recorrer a essa espécie de discurso? A aproximação feita por Pessoa entre poesia lírica e poesia dramática, quanto aos procedimentos de composição, desmonta um tabu: se consideramos lícito não confundir as personagens de um drama ou de um romance com o autor destes, por que seria diferente com o eu lírico ou sujeito poético? Se a escrita é, por definição, um processo absolutamente mediado (ao escrever, só podemos exprimir o que sentimos por meio de palavras, estando vedada, assim, a transferência direta de quaisquer sentimentos, opiniões e pensamentos do autor para o texto), por que insistir em noções como a de “sinceridade”, tão cara aos jovens críticos da *Presença*?

Sabe-se que a ideia de que um poema lírico se caracteriza pela expressão de um “eu” coincidente ao do autor empírico remonta ao Romantismo, que valorizou a continuidade entre vida e obra e, conseqüentemente, a “sinceridade” do poeta; também é sabido que essa noção, tanto quanto a de coerência, foi amplamente combatida por Pessoa: “Só quando uma humanidade livre dos preconceitos de sinceridade e coerência tiver acostumado as suas sensações a viverem independentemente, se poderá conseguir qualquer coisa de beleza, elegância e serenidade na vida” (Pessoa, 1976: 582).

No contexto da poesia lírica, Pessoa rejeita a noção de “sinceridade” através da elaboração

de personagens. No entanto, para conferir a seus heterônimos-poetas um estatuto tão elaborado quanto as personagens de um drama ou de um romance, ou seja, distinto das simples “figuras” que se encontram em poemas líricos alheios ao imaginário romântico⁹, seu autor tem de reproduzir os pressupostos que combatia: Caeiro, detentor de uma filosofia de vida alegadamente simples, era um homem bucólico; Reis, apreciador das formas clássicas, era monárquico; Campos, autor de versos febris, era um homem de temperamento intenso. Cabe, porém, a pergunta: caso Pessoa invertesse-lhes o perfil, teriam essas personagens suscitado tamanho efeito de realidade, praticamente convertendo-se em autoras efetivas dos textos a elas atribuídos?¹⁰

Temos aqui um cenário curioso: para fugir a qualquer espécie de determinismo na leitura de sua obra, que permita reduzir esta à sua própria vida, Pessoa elabora um sofisticado esquema de dissolução do autor empírico em diferentes personagens, às quais delega a função autoral; no entanto, para colocar esse sistema em funcionamento, sente a necessidade de desenhá-lo em conformidade ao esquema rejeitado a princípio: os poemas são atribuídos a personagens fictícias cujo posterior retrato biográfico (que no caso de Campos é enriquecido por frequentes e polêmicas intervenções em veículos de imprensa) suscita a ideia de continuidade entre obra e vida – e assim é que se torna possível advogar a “sinceridade” da obra Caeiro-Reis-Campos em conhecida carta a Armando Côrtes-Rodrigues, pois essa categoria, tal como ele a concebe, é de natureza sobretudo ficcional, sendo, portanto, aplicável apenas aos heterônimos, seres de ficção, e jamais ao “poeta na sua pessoa viva”.

Todo esse expediente se sustenta, como se vê, na desapareição do autor por trás de suas personagens, de forma que não tenhamos acesso a nenhum de seus sentimentos e pensamentos. Embora Pessoa recorra a esse processo de forma sistemática, radicalizando-o e dele extraindo implicações até então imprevistas, não estamos muito distantes dos termos em que o conceito de eu lírico foi empregado pela primeira vez, por Margarete Susman, em *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik* [*A essência da moderna lírica alemã* – 1910], no qual se promove uma aproximação deste eu à personagem dramática:

⁹ Wolfgang Kayser, por exemplo, recorre à nomenclatura *Rollengedichte* [poemas-monólogo ou poemas monologados] para se referir aos textos que direcionam o discurso lírico a uma determinada figura, distinta do “eu empírico”, em geral assimilável pelo título: “Lied der Toten” (Novalis), “The Maid’s Lament” (Walter Savage Landor), “Hymn of Pan” (Shelley), “Le vin de l’assassin” e “Le vin des amants” (Baudelaire), “Palavras dum certo Morto” (Antero de Quental). Cf. Kayser, 1976: 201.

¹⁰ Este é um questionamento afim àquele proposto e em seguida desenvolvido por Gagliardi, 2005: 282-302. Já com o foco lançado sobre a noção de autoria, sem estar detido exclusivamente sobre Pessoa, a questão é retomada em Gagliardi, 2010.

O eu lírico (...) não é um eu no sentido real-empírico, mas sim *impressão, formalização* de um eu. (...) Não existe um eu factual, mas sim construído, e que, como o próprio objeto artístico, conserva-se plenamente distinto de seu conteúdo interior comum ou individual, de seu puro caráter formal. O poeta encontra esse eu não em si, mas, de maneira semelhante à figura falante e atuante de um drama, ele deve também construir primeiro o eu lírico a partir do real. (Susman, 1990: 292, trad. minha)

Aqui já se encontra formulada a ideia de que o eu corresponde antes a uma construção linguística do que a uma instância exterior à língua, corporificada no ser. Se assim for, isso a que comumente se chama “personalidade individual”, traduzida pela expressão “eu”, é apenas ficção, efeito de linguagem. Longe de constituir alguma espécie de capricho ou excentricidade, conforme Gaspar Simões chegou a considerar, o que a heteronímia proporciona é o esclarecimento da condição artificial de qualquer “eu”, sempre por construir. Desta forma, também não há um “eu empírico” efetivamente a apagar ou dissolver, o que termina por relativizar também a conhecida afirmação de que “o mau dramaturgo é o que se revela” (Pessoa, 1976: 87): não se pode ter acesso a essa espécie de “revelação” porque não há o que esconder. Em última instância, o “eu” não existe; logo, mau escritor seria não quem revelasse sua própria personalidade, pretensamente una e estável, mas quem se esforçasse por o fazer.

Assim, as categorias “poeta dramático” e “dramaturgo”, evocadas por Pessoa em relação ao conjunto de sua obra, não devem ser esvaziadas de sentido em vista de suas produções dramáticas em sentido estrito – também estas, no entanto, merecem uma observação mais atenta, que vá além de sua desqualificação, em decorrência do apego a formas de realização dramática que os “dramas estáticos” pessoanos não reproduzem.

Referências

- CARVALHO JÚNIOR, Odorico Leal de (2010) *Lírica impessoal e Modernidade: T. S. Eliot e Fernando Pessoa*, Dissertação de mestrado, Belo Horizonte, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, disponível em <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-83LL63> (consultado em 07/11/2017).
- COELHO, Jacinto do Prado (1973) *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*, 4ª ed, Lisboa, Verbo. [1949].
- CORRÊA, Flávio Rodrigo Vieira Lopes Penteadó (2015) *O teatro da escrita em Fernando Pessoa*, Dissertação de mestrado, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-29092015-154229/pt-br.php> (consultado em 07/11/2017).

- CRUZ, Duarte Ivo (1983) *Introdução à história do teatro português*, Lisboa, Guimarães.
- KAYSER, Wolfgang (1976) *Análise e interpretação da obra literária: (introdução à ciência da literatura)*, 6ª. ed, Trad. Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado.
- GAGLIARDI, Caio (2005) *Fernando Pessoa ou Do interseccionismo*, Tese de doutorado, Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, disponível em <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/269999> (consultado em 07/11/2017).
- _____ (2010) “O problema da autoria na teoria literária: apagamentos, retomadas e revisões”, *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 24, n. 69: 285-299.
- MONTEIRO, Adolfo Casais (1985) *A poesia de Fernando Pessoa*, Ed. José Blanco, 2ª ed, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda [1958].
- PESSOA, Fernando (1976) *Obras em prosa*, Ed. Cleonice Berardinelli, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- _____ (1999) *Correspondência: 1923-1935*, Ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.
- _____ (2009) *Sensacionismo e outros ismos*. Ed. Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____ (2017) *Teatro estático*, Ed. Filipa de Freitas & Patricio Ferrari, Lisboa, Tinta da China.
- REBELLO, Luiz Francisco (1972) *História do teatro português*, 2ª. ed, Lisboa, Publicações Europa-América.
- _____ (1979) *O teatro simbolista e modernista: (1890-1939)*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa.
- _____ (1994) *Fragmentos de uma dramaturgia*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (1995) *Introdução à análise do teatro*, Trad. Paulo Neves, rev. da trad. Monica Stahel, São Paulo, Martins Fontes.
- SENA, Jorge de (1982a) “Fernando Pessoa, indisciplinador de almas (uma introdução à sua obra em prosa)”, *Fernando Pessoa & Cª Heterónima*, v. 1, Lisboa, Edições 70: 69-82.
- _____ (1982b) “O heterónimo Fernando Pessoa e os poemas ingleses que publicou”, *Fernando Pessoa & Cª Heterónima*, v. 2, Lisboa, Edições 70: 81-155.
- SEPÚLVEDA, Pedro (2013) *Os livros de Fernando Pessoa*, Lisboa, Ática.
- SEVERINO, Alexandrino E. (1990) “Fernando Pessoa e William Shakespeare: um estudo comparativo da heteronímia”, *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos (Secção Brasileira)*, v. I, Porto, Fundação Eng. António de Almeida: 13-21.
- SIMÕES, João Gaspar (1973) *Vida e obra de Fernando Pessoa: história duma geração*, 3ª. ed, Lisboa, Livraria Bertrand [1950].
- SUSMAN, Margarete (1990) “Ichform und Symbol”, in *Texte vom Barock bis zur Gegenwart* [“Forma do eu e símbolo”, in *Textos do Barroco ao presente*], org. Ludwig Völker, Stuttgart, Reclam: 290-293 [1910].