

O TEATRO TRÁGICO DA DESPERSONALIZAÇÃO PESSOANA

Antônio Máximo Ferraz - (Doutorando em Ciência da
Literatura, Teoria Literária, UFRJ)

Resumo

A obra de Fernando Pessoa ainda está a demandar um entendimento mais consentâneo à profundidade das questões por ela suscitadas. A “teoria do fingimento”, consumada na poética da despersonalização, vai de encontro à tradição mimética, a qual costuma encarar a obra de arte como cópia de uma substância a ela anterior – no caso da lírica, como cópia ou expressão da subjetividade. Sustentamos, entretanto, que as várias *personae* (máscaras) pessoanas constituem justamente uma superação desta tradição. As máscaras que tomam voz em sua obra – aí compreendido o próprio ortônimo –, não expressam a suposta subjetividade do autor. Ao contrário, elas devem ser explicadas a partir do que é próprio da experiência teatral, isto é, o mostrar que se doa à contemplação (*théa, théatron*). As múltiplas máscaras apresentam-nos um questionamento poético-teatral sobre a finitude radical do homem e das coisas, o que aproxima este teatro da reflexão filosófica sobre o trágico. Através das diferentes posturas que cada máscara assume face à questão do nada e do não-ser, a obra pessoana realiza uma crítica contundente à tradição metafísica ocidental e à noção de subjetividade, e, por conseguinte, à própria modernidade.

Será descabido afirmar que o pensamento sobre a finitude das coisas é contemporânea ao próprio aparecimento do homem, entendido como ser que fala? Desde que a palavra surge como elemento de eclosão do mundo humano, o homem pôde acompanhar a devenida e a corrupção de tudo quanto o cerca, inclusive de si mesmo. E não serão os deuses o fundamento através do qual o homem terá procurado figurar aquilo que permanece face a seu destino mortal? Mas estas são indagações que se perdem na noite dos tempos... E talvez Álvaro de Campos tenha mesmo razão quando diz que “a metafísica é uma consequência de estar mal disposto”.¹

A reflexão sobre a finitude está presente nas próprias origens da literatura. Antiquíssimos cantos épicos, plasmados através da tradição oral, tais como a *Ilíada* e a *Odisséia*, as edas e as sagas dos islandeses, bem como lendas heróicas de todos os povos, do Ocidente à China, possuem, segundo C. M. Bowra, essencialmente um motivo comum.² Em dizeres de Albin Lesky, neles “ergue-se sempre o herói radioso e vencedor, aureolado pela glória de suas armas e feitos, mas ele se ergue diante do fundo escuro da morte certa que, também a ele, arrancará das suas alegrias para levá-lo ao nada, ou a um lúgubre mundo de sombras, não melhor do que o nada”.³ É por isso que Karl Jaspers vê no épico a mais antiga manifestação do saber trágico, entendido como reflexão sobre a finitude das coisas e a precariedade da existência.⁴ Vista assim, a tragediografia ática do século V a.C., que viria a emprestar o nome a este tipo de reflexão, é somente uma das manifestações – se bem que estupenda em seu nível de inventividade artística e filosófica – de um saber a ela muito mais antigo.

Se aos gregos coube o mérito de terem criado o gênero teatral trágico, não se pode dizer que tenham elaborado uma teoria do trágico. Aristóteles pensou a tragédia no âmbito mais da poética do que da filosofia. Suas considerações versam principalmente sobre as técnicas de composição que ele via como adequadas para se chegar ao que entendia como objetivo das peças, o de possibilitar a catarse. É também no domínio do gênero que está posto o acento das meditações sobre o trágico até o Neoclassicismo, elaboradas quase sempre em

¹ PESSOA, Fernando. “Tabacaria” in *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 366.

² *Apud* Albin Lesky. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 23.

³ *Idem*, p. 24.

⁴ *Apud* Albin Lesky, *op. cit.*, p. 23.

termos de normatividade poética. A boa tragédia seria aquela que melhor seguisse as normas estabelecidas por Aristóteles, o que levaria, no mínimo, a um contra-senso: o receituário prevalecendo sobre a inventividade da experiência poética.

É só a partir do Romantismo, especialmente alemão, com pensadores como Schiller, Hölderlin e Hegel, que começa o que se poderia chamar de uma filosofia do trágico. Trata-se de um tipo de questionamento intimamente ligado à Modernidade, e que certamente reflete seus impasses. Em meio àqueles pensadores, avulta o nome de Nietzsche, o qual, desde sua primeira grande obra (*O Nascimento da Tragédia*), insere o trágico no centro de seu pensamento.

A crítica fundamental de Nietzsche à tradição metafísica ocidental, de fonte platônica e judaico-cristã, é a de que ela escamoteou o problema da finitude. O platonismo, com sua separação (*chorismós*) de dois mundos (*diakósmesis*) – o das Idéias (verdadeiro e eterno), e o sensível (falso e corruptível) –, teria instaurado um “otimismo” teórico em outro mundo justamente para fugir das contradições deste em que ao homem é dado viver. Neste sentido, Platão teria antecipado filosoficamente a sede de escapismo que viria animar o cristianismo na “promessa de um outro mundo”, igualmente verdadeiro, eterno e bom. Daí Nietzsche ter afirmado que o “cristianismo é um platonismo para os pobres”. A tradição metafísica, no entender do autor de *Zaratustra*, se recusaria a pensar o não-ser, a finitude e a morte, como também fazendo parte do ser dos entes.

O pensamento de Nietzsche deve ser entendido como uma tentativa de superação seja do racionalismo crescente no século XIX, fundado no otimismo teórico das verdades absolutas, seja da desvitalização decorrente da consolação metafísica cristã. Disso decorre o fato do filósofo ter buscado o paradigma trágico para sua tarefa de desconstrução. No duplo influxo da música e da palavra poética, que teriam gerado a tragediografia ática, estariam simbolizados dois princípios ontológicos extensivos a todos os entes, inclusive ao homem: o apolíneo e o dionisíaco. Estes representariam o jogo constante entre o ser e o não-ser – o apolíneo como força plasmadora da individualidade (o *principium individuationis*) e o dionisíaco como força de dissolução do individual na totalidade. Na tragédia, o herói encena uma unidade fundamental entre vida e morte, entre ser e não-ser, ao não recuar diante da

finitude, ao dizer a célebre fórmula do *amor fati* mesmo quando confrontado com os limites da existência. O grande mérito de Nietzsche foi precisamente o de ter trazido para dentro da filosofia o não-ser, o nada, o que o torna um dos mais decisivos pensadores da teoria do trágico. Fernando Pessoa, no âmbito da criação poética, também foi outro grande pensador do não-ser, do nada, da finitude.

O que a despersonalização pessoana nos mostra é o nada que subjaz à existência humana. Ao invés de expressar uma suposta subjetividade, como era a tônica da lírica romântica, Pessoa encena a radical alteridade ao dar forma a distintas personagens poéticas. Trata-se do desaparecimento do “eu” para fazer surgir a *persona*, a máscara. Pondo a subjetividade, que é um constructo dos albores da Modernidade, em xeque, através da despersonalização, revela-nos que não há uma essência anterior à existência definindo o homem. É no existir que o homem vai assumindo o seu perfil, é no que *não se é* que se abre a possibilidade do *vir-a-ser*. A rigor, em relação ao humano, nem se poderá falar em essência: como diz Heráclito, *éthos anthrôpou dáimon* (“a morada do homem é o extraordinário”⁵). O homem é o ente ao modo da experiência (*ex*, “para fora”; *péras*, “limite”). No jogo trágico e tensional entre vida e morte é que se conjuga o existir. E na postura que assume face à finitude da existência, a qual se encontra em permanente trânsito metamórfico, é que o homem vai poeticamente se plasmando. O poético não é, assim, mera forma literária, mas a essência do agir: nas nossas ações – no que fazemos ou não fazemos – é que se decide o que somos e não somos.

Não é preciso dizer, portanto, que erra a crítica que procura identificar nas personagens poéticas geradas por Pessoa os traços de um suposto “eu” empírico, até mesmo porque o prioritário para uma efetiva interpretação é o diálogo com as questões suscitadas

⁵ HERÁCLITO, (Hermann Diels, fragmento 119).

pelo texto.⁶ As distintas personagens deste “drama em gente”, como ele mesmo tratava a multiplicidade de vozes de sua obra, devem ser tratadas como entidades autônomas, ainda que possam apresentar pontos de contato na mundivisão que veiculam. Elas são máscaras com o lado de dentro vazio – máscara trágica, voltada para o nada – porque Pessoa é um fingidor, não expressa através delas suas opiniões, nem sua mundivisão, nem uma suposta subjetividade. O fingimento pessoano, aludido no tantas vezes glosado poema “Autopsicografia” (“O poeta é um fingidor”), é propriamente o ato de plasmar figuras. A palavra “fingir” vem do latim *fingere* , que quer dizer originalmente “modelar na argila”, e está associada a *figulus* (oleiro, o que faz figuras de barro). A própria palavra “figura” vem igualmente de *fingere* .

O que dá autonomia às distintas figuras ou máscaras pessoais é, por um lado, o modo distinto como a linguagem nelas se manifesta. Pessoa mesmo advertiu que, “nos autores das *Ficções do Interlúdio* – nome sob o qual seriam publicadas as poesias dos heterônimos – não são só as idéias e os sentimentos que se distinguem dos meus: a mesma técnica de composição, o mesmo estilo é diferente do meu. Aí cada personagem é criada integralmente

⁶ Nem sempre, entretanto (e diríamos até raramente), a tônica da crítica literária tem sido a de se debruçar sobre as questões que os textos pessoanos oferecem. Maria Aliete Galhoz, por exemplo, na introdução que faz a *Fernando Pessoa – Obra Poética* (Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995), procura permanentemente reduzir a diversidade de máscaras da obra pessoana a uma suposta subjetividade do autor. É o que percebemos em passagens como estas: “A heteronímia – é uma sistematização e uma quase superstição, frustradas, uma como que sobreposição a um Deus negado” (p. 39); “Perfazendo-se [as diferentes máscaras pessoais] irremediavelmente dentro da existência do indivíduo que os foi a todos, a ilusão de uma suficiente diversificação é feita de pequenas seleções particulares mas não autônomas” (p. 40); “Poeta, ele sabia insofismavelmente que o era, mas em guarda contra a facilidade de um lirismo linear que perdia os seus créditos, supôs salvar-se dele superestimando enganadamente uma faceta sua que quase não existia: a faculdade de despersonalização do dramaturgo. Além disso, um receio, não confessado, de certas tendências de instabilidade e estranheza do seu psiquismo, junto a uma crispada violência só dialética, levam-no à tentação de experimentar em si próprio e por sua própria conta um nascente cientificismo psiquiátrico. O artificialismo do processo é em certo modo ingênuo, se não é inocente, e mal tapa a real boa-fé com que é procurado” (*ibidem*); “O seu drama é em gente que não de gentes. Um e não múltiplos. De perspectivas e hipóteses de alma e não de almas. Os nomes próprios de que se acomoda são, repetimos, símbolos só, com uma tênue e insubstancial ilusão de figuras e um mínimo enredo de tempo” (*ibidem*); “Fernando Pessoa não se despersonalizou verdadeiramente no sentido em que afirmou tê-lo feito” (p. 41).

Os exemplos aqui coligidos dão bem a medida de que a citada comentadora se prende ao paradigma de poesia como expressão do sujeito ou, no jargão usual e insubstancial de certa crítica literária, de um suposto “eu lírico”, pois desconhece que a assim chamada “subjetividade” não é uma substância eterna e imutável, mas uma construção histórica própria da Modernidade (o sujeito, metodologicamente municiado, contraposto a um objeto, é o que é próprio do método analítico cartesiano). Como ela parte do “pré-conceito metodológico” de poesia como expressão da subjetividade em sua tentativa, equivocada, de compreensão da complexidade da obra pessoana, não só reduz as múltiplas máscaras – heterônimos e ortônimo são igualmente máscaras – a um projeto falhado, como chega até a arriscar hipóteses de ordem psiquiátrica para a despersonalização. Assim procedendo, fica em divagações sobre a “personalidade” do autor, mesclada com contextualizações historiográficas da obra. As questões mais fundas, inquietantes e filosóficas da obra pessoana decididamente não parecem encontrar ressonância naqueles escritos.

diferente e não apenas diferentemente pensada”.⁷ E complementava: “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. Vôo outro – eis tudo”.⁸ É, aliás, não só pelo fato de cada personagem poética possuir uma linguagem autônoma, mas fundamentalmente pelo fato de cada uma delas desempenhar posturas diversas em relação ao trágico – e não meramente por possuírem biografias diferentes –, que o chamado poeta ortônimo deve também ser considerado uma personagem poética: o poeta de *Mensagem*, por exemplo, em muito difere, seja na articulação de linguagem, seja no modo de se posicionar face ao trágico, daquele do *Cancioneiro*, ainda que subscritos pelo mesmo nome. Como afirma José Augusto Seabra, abraçando a tese da autonomia das máscaras pessoais, o “drama em gente” deve ser perspectivado “no diálogo das linguagens poéticas no interior da obra (das obras)”.⁹

Assim encarada, a distinção de base puramente biográfica entre heterônimos e ortônimo – os primeiros com biografias ditas “fictas”, o segundo, Pessoa “ele mesmo”, com biografia dita “real” – perde toda sua sustentação. Pois, quem nos dirá o que é real ou fictício, se todo real é um constructo? Os termos “ortônimos” e “heterônimo”, apesar de infelizmente já infinitamente divulgados, possuem, como se vê, base puramente subjetivista: aqueles seriam mero fingimento, no sentido de mentira, que encobriria o “verdadeiro” “eu” pessoal; o ortônimo seria, este sim, o “sujeito” Fernando Pessoa, de que os heterônimos não passariam de projeções mais ou menos falhadas. Entretanto, e na contramão de um subjetivismo ainda dominante na crítica literária, impõe-se frisar que o que cabe ao intérprete da obra pessoal é dialogar com as questões que cada personagem poética aporta.

Partindo, assim, do enfoque de que a despersonalização supera a expressão de uma suposta subjetividade, uma senda muito rica se abre àquele que se ponha a interpretar a postura que cada personagem poética desempenha face à temática da finitude, compondo o que chamamos de teatro trágico da despersonalização pessoal. De fato, se bem

⁷ Pessoa, Fernando. *Páginas de Doutrina Estética*. Apud José Augusto Seabra. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988, p. 26.

⁸ *Idem*. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 66.

⁹ SEABRA, José Augusto, *op. cit.*, pg 31.

observarmos, veremos que cada personagem assume uma postura diversa diante do tema do trágico. Esta

pluralidade de mundivisões que cada uma encena se acha via de regra catalisada pela diferença ontológica entre o ente e o ser, este entendido como a abertura originária à luz da qual se apóia o ente para, ao se revelar, ganhar o mundo mensurável e dimensional das coisas. A diferença ontológica é aquela que se impõe entre o que é (ente) e o que não é (o ser), pois, se o ser fosse, seria ente, e não o ser. O ser é o nada, ou o jogo trágico-dionisíaco a que estão submetidos todos os entes, entre ser e não-ser, a união indissolúvel entre vida e morte, entre nascer e perecer no perpétuo trânsito metamórfico de tudo o que existe. O homem, como ente que possui ontologicamente a linguagem, é quem está destinado a desvelar (*alétheia*) os sentidos que o ser dos entes assume ao longo do decurso histórico. Como diz Heidegger, “a linguagem é a casa do ser. Em sua morada habita o homem”.¹⁰ Face à diferença ontológica entre o ser e os entes, o ente homem é o único que pode pensar (termo etimologicamente ligado a “curar” e a “cuidar”) o nada, o não-ser. E é precisamente isto o que fazem as diversas máscaras pessoais, cujo dilema entre o existir e o pensar se projeta sobre o pano de fundo da morte e do trágico como finitude radical do homem e de todas as coisas. É o que, abaixo – e muito brevemente –, podemos perceber no desempenho de algumas das mais conhecidas máscaras do teatro pessoano face à dimensão trágica da existência.

Temos em *Mensagem*, por exemplo, a afirmação do heroísmo épico-trágico de personagens/arquétipos que, afirmando a força pulsional da vontade por sobre a especulação, confrontam a morte e afirmam a existência no cumprimento de um destino mítico:

*“Aqui ao leme sou mais do que eu;
Sou um povo que quere o mar que é teu;
E mais que o mostrengo, que me a alma teme
E roda nas trevas do fim do mundo,
Manda a vontade, que me ata ao leme,
De El-Rei D. João Segundo!”*¹¹

¹⁰ HEIDEGGER, Martin. “Carta sobre o humanismo”.

¹¹ PESSOA, Fernando. “O Mostrengo” in *Mensagem, Obra Poética*, p. 80.

Já Ricardo Reis, discernindo a devenida e a fugacidade de todas as coisas, encena uma aceitação ataraxica, repleta de estoicismo pagão, face ao trágico:

*Coroai-me de rosas,
Coroai-me em verdade
De rosas –
Rosas que se apagam
Em frente a apagar-se
Tão cedo!
Coroai-me de rosas
E de folhas breves.
E basta.*¹²

Campos, por seu turno, experimentando as limitações do pensar para dar conta da tragicidade existencial (“Ser o que penso? Mas penso ser tanta coisa!”), oscila entre o anseio de totalidade e heroísmo

*Sim – eu, franzino e civilizado, meto dentro as portas,
Porque neste momento não sou franzino nem civilizado,
Sou EU, um universo pensante de carne e osso, querendo passar,
E que há de passar por força, porque quando quero passar sou Deus!*¹³

e o desespero surdo:

*Tenho o cansaço antecipado do que não acharei,
E a saudade que sinto não é nem no passado nem no futuro.*

¹² *Idem*, “Odes de Ricardo Reis”, *op. cit.*, p. 255.

¹³ *Idem*, “Saudação a Walt Whitman”, *op. cit.*, p. 337.

*Deixo escrita neste livro a imagem do meu desígnio morto:
Fui como ervas, e não me arrancaram.¹⁴*

Neste teatro de várias respostas face ao trágico, Caeiro é aquele que procura retornar à inocência original, à união mítica com a natureza em sua afirmação do “ver” como postura anterior à ruptura instaurada pela razão humana (*ratio*)¹⁵:

*Creio no mundo como num malmequer,
Porque o vejo. Mas não penso nele
Porque pensar é não compreender...
O Mundo não se fez para pensarmos nele
(Pensar é estar doente dos olhos)
Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...¹⁶*

Ou ainda:

*Não acredito em Deus porque nunca o vi.
Se ele quisesse que eu acreditasse nele,
Sem dúvida que viria falar comigo
E entraria pela minha porta dentro
Dizendo-me, Aqui estou!¹⁷*

¹⁴ *Idem*, “Escrito num livro abandonado em viagem”, *op. cit.*, p. 366.

¹⁵ Há que se notar que “ver”, para o pensamento originário dos gregos, era dito *idéin*. Com Platão é que *idéin* vai se ligar à *idéa*, entendida como aspecto ideal das coisas independente do “mundo sensível”, à qual se chegaria através do exercício dialético-racional (*logos* como *ratio*, razão humana, o que preparará o surgimento e a sistematização da “lógica” aristotélica).

¹⁶ PESSOA, Fernando, “O guardador de rebanhos”, *op. cit.*, p. 205.

¹⁷ *Idem*, *op. cit.*, p. 207.

O Pessoa do *Cancioneiro*, por fim, encontra em uma poética fortemente marcada pela musicalidade e influenciada por formas populares um modo de pensar/curar o sentimento de perda pela passagem de todas as coisas:

*Quando eu me sento à janela
 P'los vidros que a neve embaça
 Vejo a doce imagem dela
 Quando passa... passa... passa...
 Lançou-me a mágoa seu véu: –
 Menos um ser neste mundo
 E mais um anjo no céu.*

*Quando eu me sento à janela,
 P'los vidros que a neve embaça
 Julgo ver a imagem dela
 Que já não passa... não passa...¹⁸*

Para efeito deste trabalho, que não espera senão apontar para um filão interpretativo, o que cumpre fundamentalmente perceber em relação ao conjunto da obra pessoana é que cada personagem poética vai representar um modo peculiar de lidar com o tema do trágico.

Neste sentido é que a caracterização da despersonalização pessoana como um teatro trágico parece-nos pertinente: o termo “teatro” vem de *théatron*, o que se mostra, o que se doa à contemplação. Por certo que o teatro pessoano não nos mostra uma representação de ações, no sentido de lances de suspense e peripécias – o que se convencionou chamar de dramático –, muito menos um enredo (embora tenhamos ricos diálogos intertextuais e hermenêuticos entre as diversas personagens). Mas, por outro lado, temos em sua obra o que é próprio do gênero dramático, a despersonalização, pois as personagens deste teatro se doam, como entidades autônomas em relação ao autor chamado Fernando Pessoa, à contemplação do

¹⁸ *Idem*, “Cancioneiro”, *op. cit.*, p. 103.

espectador/leitor. Contrariando a tradição mimética, a qual costuma entender a arte como cópia de uma substância anterior à obra – no caso da lírica, a cópia da subjetividade –, o recurso da despersonalização resgata a plena inventividade do gesto poético através de um jogo de máscaras que teatraliza a dimensão trágica da existência.

E o trágico que neste teatro se doa à contemplação não é aquele que veio a se vulgarizar como “evento catastrófico”. Tal acepção, que se encontra na linguagem comum, se prende ao trágico como acontecimento – o que, aliás, advém da tradição aristotélica, a qual entende a tragédia como representação da ação. O trágico que se nos mostra no teatro da despersonalização pessoana é ontológico, uma construção poética em que cada personagem medita sobre a finitude radical que subjaz a todos os entes e, entre estes, o homem – aquele que, por existir na palavra, é o único a quem foi dado questionar sobre o ser dos entes, o sentido do ser e o nada.