

ipseitas

revista da
pós-graduação
em filosofia
ufscar

vol.3, n.2
jul-dez, 2017

**Universidade Federal de
São Carlos – UFSCar**

Reitora: Prof.^a Dr.^a Wanda Aparecida
Machado Hoffmann

Pró-Reitoria de Pesquisa

Pró-reitor de pesquisa:
Prof. Dr. Walter Libardi

Pró-reitora de pós graduação

Prof.^a Dr.^a Audrey Borghi e Silva

Diretora do CECH

Prof.^a Dr.^a Maria de Jesus Dutra dos
Reis

Editor chefe

Paulo Roberto Licht dos Santos,
UFSCar

Editores de conteúdo

Carlos Henrique dos Santos
Fernandes, UFSCar
David Ferreira Camargo, UFSCar
Felipe Thiago dos Santos, UFSCar
Lily Pontinta, UFSCar
Priscila Aragão Zaninetti, UFSCar
Rodrygo Rocha Macedo, UFSCar
Wagner Barbosa de Barros, UFSCar

Corpo editorial

Alessandro Carvalho Sales, UNIRIO
Aline Sanches, FAFIJAN
Américo Grisotto, UEL
André Constantino Yazbek, UFLA
Arlenice Almeida da Silva, UNIFESP
Barbara Maria Lucchesi Ramacciotti,
UMC
Carla Milani Damiano, UFG
Carlos Alberto Ribeiro de Moura, USP

Coordenador do PPGFil

Prof. Dr. Luiz Damon Santos
Moutinho

Apoio

UFSCar e Erasmus Mundus

Conselho editorial

Ana Carolina Soliva Soria, UFSCar
Bento Prado de Almeida Ferraz Neto,
UFSCar
Débora Cristina Morato Pinto,
UFSCar
Eliane Christina de Souza, UFSCar
Fernão de Oliveira Salles dos Santos
Cruz, UFSCar
Franklin Leopoldo e Silva, USP /
UFSCar
Jean-Cristophe Goddard, Erasmus
Mundus / Université de Toulouse
José Antônio Damásio Abib, UFSCar
José Eduardo Marques Baioni,
UFSCar
Júlio César Coelho de Rose, UFSCar
Luís Fernandes dos Santos
Nascimento, UFSCar
Luiz Damon Santos Moutinho,
UFSCar
Luiz Roberto Monzani, UFSCar
Marisa da Silva Lopes, UFSCar
Monica Loyola Stival, UFSCar
Silene Torres Marques, UFSCar
Wolfgang Leo Maar, UFSCar

Carlos Eduardo de Oliveira, USP
Carlota María Ibertis, UFBA
Christian Iber, Freie Universität Berlin,
Alemanha
Claudio Oliveira da Silva, UFF
Daniel Reis Lima Mendes da Silva,
IFBaiano
Denise Maria Barreto Coutinho,
UFBA
Durval Muniz de Albuquerque Jr.,
UFRN
Ernani Pinheiro Chaves, UFPA
Ernesto Maria Giusti, UNICENTRO
Fabien Chareix, Paris IV

Gabriele Cornelli, UnB
Giorgia Cecchinato, UFMG
Giovanni Casertano, Università di Napoli
Graciela Marcos, Universidad de Buenos Aires
Guiomar de Grammont, UFOP
Günther Maluschke, UNIFOR
Hans Christian Klotz, UFG
Homero Silveira Santiago, USP
Ingrid Cyfer, Unifesp
Israel Alexandria Costa, UFAL
Jeanne Marie Gagnebin, PUC-SP / UNICAMP
Joaquim José Jacinto Escola, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro
José Gabriel Trindade Santos, UFPB
Léa Silveira, UFLA
Leonardo Alves Vieira, UFMG
Leonel Ribeiro dos Santos, Universidade de Lisboa
Luciano Donizetti da Silva, UFJF
Luigi Caranti, Università di Catania
Marcelo Fernandes de Aquino, UNISINOS
Márcio Alves da Fonseca, PUC-SP
Marco Antonio Casanova, PUC-RJ
Marcos Alexandre Gomes Nalli, UEL
Marcus Sacrini Ayres Ferraz, USP
Maria Aparecida de Paiva Montenegro, UFC
Maria João Cabrita, Universidade do Minho

Martina Korelc, UFG
Miguel Angel de Barrenechea, UNIRIO
Miguel Antonio do Nascimento, UFPB
Osvaldo Frota Pessoa Junior, USP
Pablo Rubén Mariconda, USP
Patricia Maria Kauark Leite, UFMG
Pedro Süssekind Viveiros de Castro, UFF
Rafael Haddock-Lobo, UFRJ
Ricardo Nascimento Fabbrini, USP
Richard Theisen Simanke, UFJF
Roberto Bolzani Filho, USP
Rodrigo Hayasi Pinto, PUC-PR
Rolf Nelson Kuntz, USP
Romero Alves Freitas, UFOP
Rui António Nobre Moreira, Universidade de Lisboa
Rúrion Soares Melo, USP
Salma Tannus Muchail, PUC-SP
Sandro Figueiredo Reis, UFRJ/UCAM
Scarlett Zerbetto Marton, USP
Silvio Seno Chibeni, UNICAMP
Simeão Donizeti Sass, UFU
Sofia Inês Albornoz Stein, UNISINOS
Thana Mara de Souza, UFES
Thelma Silveira da Mota Lessa da Fonseca, UFMS
Thomaz Kawauche, UFS
Ubirajara Rancan de Azevedo Marques, UNESP
Ulysses Pinheiro, UFRJ
Vladimir Pinheiro Safatle, USP
Zeljko Loparic, UNICAMP / PUC-PR

Diagramação

Diego Cassiano Polacchini Biason

Sumário

p.7 **Editorial**

p.10 **Entrevista**
Jorge Uribe e Jerónimo Pizarro

ARTIGOS

p.21 **Fernando Pessoa: Aproximação dialética e fenomenológica**
Diogo Ferrer

p.41 **Caeiro: uma vacina contra a estupidez dos inteligentes**
Gisele Candido

p.60 **Fernando Pessoa, Friedrich Schlegel e Novalis**
Cláudia Souza

p.69 **O retrato de Fernando Pessoa enquanto filósofo –
uma incursão pelo espólio filosófico de Pessoa**
Nuno Ribeiro

p.88 **Notas sobre os “Apontamentos para uma estética
não-aristotélica” de Álvaro de Campos**
Fabrício Lúcio Gabriel de Souza

p.98 **Fernando Pessoa e sua Filosofia da Composição**
Rubens José da Rocha

p.119 **A liberdade do olhar: Erotismo e autonomia estética de
Winckelmann a Fernando Pessoa**
Márcio Suzuki

p.136 **Szondi e Hegel: notas sobre o conteúdo e a forma do drama
moderno**
Marco Aurélio Werle

p.145 **A Musa laboriosa e a vitoriosa ode: a segunda *Ístmica*
de Píndaro**
Adriano Machado Ribeiro

p.163 **O lugar do Fantasma na Filosofia – Agamben leitor de Freud**
Camila Salles Gonçalves

p.177 **Politics without a subject: David Hume on general rules**
Giulia Valpione

RESENHAS

- p.197 **O Palco da Heteronímia. Teoria da Heteronímia**, organizado por Fernando Cabral Martins e Richard Zenith.
Luís Fernandes dos Santos Nascimento
- p.204 **A melancolia diante do espelho** de Jean Starobinski
Franceila de Souza Rodrigues

TRADUÇÕES

- p.207 **Algunos poemas de Rilke: Traducción y Comentario**
Mario Caimi
- p.220 **“Canção de outono”** de Paul Verlaine
Renata Cordeiro
- p.226 **“Revolta”**: um poema antigo de Pound
Paulo Licht
- p.234 **Inverossímil Verdade: As “Epístolas Cristãs” de Plínio o Jovem e Trajano**
João Angelo Oliva Neto

Editorial

A sexta edição da *Revista Ipseitas* é dedicada à relação entre filosofia e literatura. Seu núcleo consiste na coletânea de artigos apresentados no *Colóquio Fernando Pessoa (+ ou -) Filosofia*, realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFSCar, em 2013. A relação entre filosofia e literatura na obra de Fernando Pessoa, tema do evento, inspirou esta sexta edição da revista e abriu o espaço para contribuições que tratam, às vezes de modo mais indireto, mas não menos pertinente, dessa relação em outros campos e autores.

Os entrevistados desta edição da *Revista Ipseitas* são Jorge Uribe e Jerónimo Pizarro, pesquisadores de destaque da obra de Fernando Pessoa, cujo trabalho conjunto de edição e publicação de textos inéditos do espólio tem contribuído de maneira decisiva para a compreensão da real amplitude da obra em prosa e poética e para uma interpretação mais precisa das diferentes perspectivas que a animam.

No primeiro artigo, Diogo Ferrer analisa diferentes níveis de elaboração filosófica presente no poema dramático *Primeiro Fausto*, destacando a recorrência do procedimento dialético da negação em passagens cruciais do drama. Em seguida, Gisele Candido detém-se na análise do ensinamento poético atribuído a Alberto Caeiro e sua proposta de insubordinação dos sentidos às prerrogativas do conhecimento intelectual.

Munidos de evidências cuidadosamente colhidas em documentos ainda pouco explorados do espólio, Cláudia Souza e Nuno Ribeiro debatem sobre a dimensão e o alcance da obra filosófica do poeta. Cláudia pondera sobre o impacto da tradição poético-filosófica alemã, em particular, do romantismo alemão, em sua obra, enquanto Nuno Ribeiro mostra como a ambição filosófica de Pessoa ia muito além dos ecos de leituras presentes nos poemas ou nas obras de ficção, abrangendo reflexões mais ou menos sistemáticas, escritas sob a forma de diálogos, ensaios e fragmentos, muitas vezes com a intenção de publicá-las como produção filosófica autônoma à criação heteronímica.

Em artigo dedicado aos *Apontamentos para uma estética não-aristotélica*, de Álvaro de Campos, Fabrício Lúcio mostra como, para além de um simples desejo de ruptura com a tradição, o heterônimo engenheiro vislumbra um estado criativo no qual o corpo e a arte possam convergir, em estreita relação com o princípio de força, assumindo-o como alternativa ao método de medidas e proporções da tradição aristotélica.

Rubens José da Rocha examina, no artigo “Fernando Pessoa e sua Filosofia da Composição”, alguns aspectos da despersonalização do eu lírico no poema dramático *O Marinheiro* e nos heterônimos Alberto Caeiro e Álvaro de Campos. No artigo “A

Liberdade do Olhar”, Márcio Suzuki traça um paralelo histórico entre Winckelmann e Pessoa. Apesar da disposição única de pensamento de ambos os autores, Márcio chama a atenção para a maneira como eles aspiram à realização de uma nova sensibilidade grega, elaborando, cada qual a seu modo, uma teoria da arte centrada no olhar.

Marco Aurélio Werle analisa o procedimento dialético de Peter Szondi que, assim como Hegel, conceitua o épico como superior ao dramático em sua teoria do drama moderno. No artigo “A Musa laboriosa e a vitoriosa ode: a segunda *Ístmica* de Píndaro”, Adriano Machado Ribeiro propõe uma tradução, inédita em português, da segunda *Ístmica* de Píndaro, como ponto de partida para a discussão sobre as características gerais da poesia arcaica grega e o caso específico da segunda *Ístmica* em relação aos poemas epinícios.

O artigo seguinte, “O lugar do Fantasma na Filosofia – Agamben leitor de Freud”, de Camila Salles Gonçalves, examina a apropriação filosófica que o filósofo italiano faz das concepções freudianas de fantasma e melancolia. O artigo destaca que, a partir dessa análise, é possível compreender melhor como a visão de Agamben, da *filosofia crítica* e da *filosofia poética*, realiza uma apropriação do pensamento psicanalítico contemporâneo.

A seção de artigos se encerra com uma única contribuição que não toca a relação entre filosofia e literatura. No artigo “Politics without a subject: David Hume on general rules”, Giulia Valpione analisa como a interpretação de Hume do processo de constituição da subjetividade possui ganhos importantes para pensar filosoficamente a política.

Na seção de resenhas, Luís Fernandes dos Santos Nascimento desvenda o caráter dramático do procedimento teórico e criativo de Fernando Pessoa, com análise da coletânea de textos em prosa, *Teoria da Heteronímia*, organizado por Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Ainda na seção de resenhas, Franceila de Souza Rodrigues aborda o tema da melancolia, com análise de três estudos de Starobinski sobre Baudelaire, livro traduzido por Samuel Titan Jr.

A revista conta ainda com traduções inéditas de poemas de Rilke, Verlaine e Ezra Pound e uma tradução das epístolas de Plínio e Trajano, contando todas elas com uma apresentação dos textos traduzidos. Mario Caimi, estudioso e tradutor de Kant e Espinosa, traduz agora para o espanhol (como “ejercicios de traducción”) poemas de Rainer Maria Rilke e enriquece a leitura com comentários. Mario Caimi observa que a ideia de agregar comentários aos poemas se deve ao próprio Rilke, que pediu que seu editor intercalasse páginas em branco em um exemplar das *Elegias de Duíno* e dos *Sonetos a Orfeu* para que pudesse anotar suas próprias explicações sobre os textos mais difíceis. Renata Cordeiro traduz o famoso poema de Verlaine, “Canção de outono”, publicado no livro *Poemas Saturninos*, em 1867, com atenção especial dedicada à estrutura rítmica do original

francês e às diversas possibilidades de traduzir o poema em português de acordo com a mesma estrutura do original em francês. Paulo Licht traduz “Revolta”, poema pouco conhecido de Ezra Pound, publicado em seu livro *Personae*, de 1909. A apresentação procura situar o “Revolta” em meio aos poemas iniciais de Pound e dar alguma pista do que seria sua técnica de “personalização”. Para finalizar, João Angelo Oliva Neto traduz as “Epístolas Cristãs” de Plínio, o Jovem, e Trajano, epístolas que figuram como o mais antigo testemunho do conflito entre o Império Romano e os primórdios da era cristã. A apresentação, defendendo a autenticidade das cartas em face de querela iniciada no século XVII, destaca o caráter exemplar dos testemunhos que o documento encerra.

Este número da *Ipseitas*, com textos de tal amplitude, concentração e diversidade, convida o leitor a escolher o que mais lhe interessar ou então a ler cada um deles. Nos dois casos, cabe talvez a pergunta se o simples conectivo “e”, em “Filosofia e Literatura”, antes separa do que adiciona dois termos tão próximos.

Rubens José da Rocha e Paulo Licht dos Santos

Entrevista com Jorge Uribe e Jerónimo Pizarro

Jerónimo Pizarro é professor da Universidade dos Andes, titular da Cátedra de Estudos Portugueses do Instituto Camões na Colômbia e doutor pelas Universidades de Harvard (2008) e de Lisboa (2006), em Literaturas Hispânicas e Linguística Portuguesa. Participou de diversos projetos referentes ao espólio de Fernando Pessoa, como *Obra completa de Álvaro de Campos* (2015) e *Obra Completa de Ricardo Reis* (2016), publicadas pela Tinta-da-China, além de ensaios críticos como *A Arca de Pessoa* (2007), em parceria com Steffen Dix, e *Pessoa Existe?* (Ática 2012).

Jorge Uribe é doutor pelo Programa em Teoria da Literatura da Universidade de Lisboa com tese dedicada a biografia intelectual de Fernando Pessoa e os conceitos de crítica estética e despersonalização dramática nas obras de Oscar Wilde, Walter Pater e Matthew Arnold. É membro do projeto crítico e editorial Estranhar Pessoa, associado ao Instituto de Filosofia da Linguagem da Universidade Nova de Lisboa (IFL) e tem colaborado com diversas edições críticas das obras de Fernando Pessoa, dentre elas, *Sebastianismo e Quinto Império* (Ática, 2011), *Prosa de Álvaro de Campos* (Ática, 2012), e *Obras Completas de Ricardo Reis* (Tinta-da-China, 2016).

IPSEITAS: O que despertou seu interesse pelo estudo da obra de Fernando Pessoa?

JERÓNIMO PIZARRO: Desculpem a tautologia, mas a obra mesma, o espanto que geram certos textos poéticos e em prosa. Mas o momento-revelação foi o arquivo: a sua materialidade, as suas formas não textuais de iluminar certos textos, a sua vastidão, o seu segredo, a sua beleza, a sua diversidade. Toda uma literatura para passar ali imerso toda uma vida, embora tenha preferido fugir...

JORGE URIBE: Bem, acho que foi um processo de contínuos acasos. O interesse e a prática sobre esse interesse, isto é, o estudo, foram acordando e tomando posse sem que eu desse por isso, e continua um pouco assim, como se eu tivesse adquirido um hábito que foi encontrando formas de se desenvolver. Na parte anedótica, posso contar que na adolescência caiu nas minhas mãos uma edição “pirata”, que alguns sebos em Bogotá

faziam autônoma e ilegalmente de livros difíceis de encontrar. Essa edição tinha uns poucos poemas assinados por Fernando Pessoa, Ricardo Reis, Alberto Caeiro e Álvaro de Campos, e não vinham acompanhados de nenhuma nota explicativa, nem créditos de tradução. Eu tive a sorte rara de ler, pela primeira vez, esses autores desconhecidos sem ter que pensar que eram um só; eu era, portanto, absolutamente ignorante de qualquer coisa acerca de Pessoa, um autor que, para esse momento – começos da década de 2000 –, era conhecido nos círculos especializados de Bogotá mas ausente nos currículos escolares e universitários, e certamente distante de adolescentes como eu que não tínhamos uma biblioteca em casa. O resultado foi que gostei muito de Álvaro de Campos, enquanto Fernando Pessoa me pareceu ter uns poucos versos contundentes; lembro perfeitamente onde estava sentado a primeira vez que li “Autopsicografia”. Por outro lado, Caeiro e Reis me resultaram desinteressantes, não me disseram nada nesse momento... o meu primeiro pensamento foi o de achar muito estranho que alguém tivesse posto esses autores todos num mesmo livro, sendo que uns eram tão bons e os outros não. Eu era um leitor muito desorientado e demorei talvez um ano com essa ideia, eram tempos sem Google. Mais tarde, e com acesso a melhores edições e traduções, o estranhamento se consolidou quando soube que o motivo pelo qual esses autores todos partilhavam um mesmo livro era ainda muito mais surpreendente do que eu tinha imaginado, logo virou desafio. Já enquanto eu era aluno do programa de Humanidades e Literatura da Universidad de los Andes, Pessoa virou um nome resplandecente num santoral que eu ia cultivando nas conversas com os amigos, ao lado de César Vallejo, Wilde, Pizarnik, Dostoiévsky... quando chegou o momento de fazer uma monografia de final de curso eu queria que fosse sobre um desses autores, que na época eram os que mais me entusiasmavam, e Pessoa era o único que nunca tinha sido parte dos cursos da faculdade. Portanto, havia muita coisa para ir procurar pela minha conta; escolhi-o e, sendo a minha uma faculdade muito liberal no sentido clássico do termo, concederam-me a oportunidade. Veio também o Eça de Queirós, especificamente *A Correspondência de Fradique Mendes*, e o meu trabalho de final de curso acabou sendo uma aproximação entre dois textos e dois momentos da literatura portuguesa à volta do problema da autoria, embora eu não tivesse nenhuma formação escolarizada em letras portuguesas. Nesse contexto, foi muito importante ter como orientador um dos maiores especialistas na obra de Pessoa, Jerónimo Pizarro, que era ex-aluno da minha faculdade – hoje professor – que morava então em Portugal, e que conheci por acaso; comecei a aprender português, e pouco tempo mais tarde cheguei a Portugal e à gigantesca surpresa que é o espólio de Fernando Pessoa. Com isso, uma viagem que teria sido de 4 meses acabou sendo de 6 anos... desde então a leitura estranhada da obra pessoana é para mim prática

quase cotidiana, e não a tenho longe da vida.

IPSEITAS: Em 2015, juntamente com Antonio Cardiello e Felipa Freitas, vocês participaram da edição do volume *Obra completa de Álvaro de Campos*. Vocês acreditam que, em termos editoriais, o trabalho com esse heterônimo esteja concluído, se é que podemos falar em conclusões quando tratamos de Fernando Pessoa?

JERÓNIMO: Praticamente, sim. Mas com algumas ressalvas: Essa *Obra Completa* teve um primeiro anúncio e uma primeira preparação: o livro *Prosa de Álvaro de Campos*, aparecido em junho de 2012, em que se incluiu, por exemplo, uma maior quantidade de material preparatório ou genético de alguns textos, tal como de “Ultimatum”, que tinha sido publicado em *Sensacionismo e Outros Ismos* (2009) de forma extensa. Essa *Obra completa* foi posterior a artigos como “Sobre a primeira gazetilha de Álvaro de Campos” (2012, www.pessoaplural.com), e começou, há pouco, a ser complementada por contributos, tais como “Editar Álvaro de Campos: o primeiro Arco de Triumpho” (em *Genuína Fazendeira – os frutíferos 100 anos de Cleonice Berardinelli*) e outros em processo de publicação. Não considero que a *Obra completa de Álvaro de Campos* seja uma conclusão, mas o que falte nela, que é mínimo, será apresentado e discutido em próximos artigos.

JORGE: Acho que é uma questão agudizada pela presença do adjetivo “completa” no título. Porém, esse adjetivo possui um significado mais restrito do que seria esperado, mais relacionado com a história editorial da “obra de Campos” do que com uma descrição essencialista dela. Explico: desde os anos 1940, Campos foi apresentado pelos editores póstumos de Pessoa principalmente como autor de poemas, embora essa imagem deixasse de fora uma parte importante daquilo que Pessoa deu a conhecer sob esse nome durante a sua vida. Na verdade, “Campos publicou” várias e importantes prosas nas revistas *Portugal Futurista*, *Contemporânea*, *Athena* e *Presença*. Contudo, durante um tempo considerável a ideia foi, como disse, que a obra de Campos eram os poemas conhecidos e os que estavam ainda inéditos. Foi esse o principal interesse dos primeiros editores da *Ática*, Luís de Montalvor e João Gaspar Simões, e foi isso que procuraram editar como o “Campos definitivo”. Só no final dos anos oitenta Teresa Rita Lopes abriu o olhar dos leitores noutra direção, e publicou, durante a década de 1990, vários livros com a autoria “de Campos”: *Vida e obra do engenheiro*, *Livro de Versos* e *Notas para a recordação do meu mestre Caeiro*, para nomear alguns, que surgiram com uma ideia de complementaridade entre si, mas não de integração. Em 2012, Jerónimo, Antonio e eu organizamos o volume *Prosa de Álvaro de Campos*, para uma nova série da *Ática*, que infelizmente dei-

xou de existir pouco tempo depois. O volume reivindicava, com força e pela primeira vez de forma abrangente, essa faceta de Campos, menos referida pela crítica, mas que já desde antes da morte de Pessoa era fundamental para a vida pública do heterónimo e também para a configuração do chamado “drama em gente”. Portanto, esse “completa” no título de 2015 refere-se mais ao fato de que partes que estavam dispersas estão finalmente reunidas. Não deverá entender-se por “completa” definitiva. Todo os leitores pessoanos, e mais incomodamente os seus editores, sabemos que no caso de Pessoa está-se sempre a correr riscos e a fazer apostas: alguns manuscritos são muito difíceis de ler, e certamente ainda pode haver melhorias (até por motivos tecnológicos, as ferramentas de edição vão mudando para melhor); também pode haver papéis que estejam perdidos e venham a aparecer, supomos que são poucos. A arrumação de textos que foram deixados em estados de dispersão e fragmentação por parte do autor é sempre uma tarefa especulativa, também o é a datação e serialização de suportes e materiais genéticos. Melhores formas de organizar algum texto podem vir a ser propostas ou “descobertas” por editores futuros. Eles, assim como nós, terão a vantagem de basear-se no trabalho já feito para acatá-lo, melhorá-lo ou contestá-lo.

IPSEITAS: Como vocês avaliam o estágio atual de edições críticas que procuram estabelecer um padrão editorial para os manuscritos? Ainda há uma “Equipa Pessoa” como a de 1985, aos moldes de uma força-tarefa, ou tem prevalecido o trabalho de investigadores isolados? Como são planejadas as publicações?

JERÓNIMO: A edição crítica é um sonho que, como Portugal, está por cumprir. “Cumpriu-se o Mar, e o Império se desfez. Senhor, falta cumprir-se Portugal!” Falta cumprir-se um Pessoa plenamente editado. Mas essa é uma tarefa monumental que nunca foi assumida como tal. Há muitos trabalhos e esforços, mas os políticos ainda não perceberam o valor simbólico da obra pessoana. A “Equipa Pessoa” que houve foi pouco apoiada e, passado pouco tempo, esquecida por diversas instituições portuguesas, e não só. Se Pessoa fosse reconhecido como o tesouro nacional que foi declarado (para evitar leilões que se tornaram vendas silenciosas), Portugal e os países de língua portuguesa seriam um sonho ainda maior.

JORGE: É uma questão muito pertinente, porque está desenvolvendo-se de forma inovadora enquanto respondo à pergunta. A Equipa Pessoa, tal como constituída nos anos oitenta, sob a direção de Ivo Castro, teve diversos períodos, alguns de alta produção, outros de silêncio quase absoluto. Por exemplo, entre 2006 e 2010 a equipa publicou uns oito títulos, enquanto entre 2011 e 2015 somente dois. Contudo, o último título é talvez um dos mais importantes da série, e em certo sentido está na gê-

nese mesma da constituição da Equipa: trata-se dos poemas de Alberto Caeiro, organizados por Ivo Castro. Todos os títulos da coleção são de grande importância para qualquer leitor que queira aprofundar o seu conhecimento da obra pessoana, e são também a melhor porta de entrada ao espólio, antes do espólio. Nomes como Luís Prista, João Dionísio e Luís Fagundes Duarte, membros da Equipa Pessoa, continuam sendo referências importantes, e edições como o da Pauly Ellen Bothe ou do Enrico Martines são referências de grande utilidade para qualquer estudo sobre Pessoa. Ainda, a Imprensa Nacional-Casa da Moeda, editora da Equipa Pessoa, inaugurou em 2015 uma coleção ensaística dedicada ao Pessoa, e que a começar de 2016 terá um segundo título que reúne algumas das listas de projetos do espólio pessoano. Portanto, esse labor continua, embora não saibamos se haverá novas edições da chamada “Série Maior”. Paralelamente, não considero que nas edições pessoanas tenha havido muitos pesquisadores isolados, em realidade posso pensar sobretudo num caso notável e muito importante: o da Teresa Sobral Cunha. A maior parte das edições de Pessoa, embora assinadas por um ou dois nomes, são elaboradas no marco de esforços editoriais para os quais contribuem muitas pessoas. É o caso das edições da INCM e também da Assírio & Alvim, que reúne nomes como Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas, Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, especialistas que partilham ideias e mantêm comunicação entre si. Por outro lado, ainda que os critérios de apresentação das edições da Assírio difiram daqueles da edição crítica da INCM, é impossível ignorar que há um diálogo no interior das edições, e nenhum editor, uma vez reconhecida uma melhoria conseguida por outro, deixará de considerá-la na sua próxima edição. Um caso paradigmático é o do *Livro do Desassossego*. Claro, sobrevivem polémicas, mas só temos (nós leitores) a ganhar com elas, sempre e quando sejam levadas de maneira clara no âmbito académico. Mais recentemente, em 2013, surgiu a coleção pessoana da Tinta-da-China, onde Jerónimo Pizarro conta com coautorias e colaborações de um grupo significativo de pessoas, entre os quais Antonio Cardillo, Patricio Ferrari e José Barreto. Nesse sentido, a “força-tarefa” cresce e multiplica-se, ao contrário de tornar-se um círculo restrito como pode ter sido o primeiro plano patrocinado pelo estado português nos anos oitenta com uma agenda bem delimitada. Ainda, recentemente a Tinta-da-China começou a imprimir seus livros no Brasil, e é de esperar que isso traga novas possibilidades e novos olhares. É também importante notar que alguns dos atuais editores de Pessoa, embora mantenham um vínculo forte com Portugal, não residem nesse país. A tecnologia tem permitido que esse movimento descentralizador se manifeste produtivo. O principal continua sendo o esforço por dar a conhecer, responsavelmente, a obra de Pessoa a um público cada vez maior. Nesse sentido, trata-se de um esforço colaborativo. Pessoalmente, para

mim o mais interessante ainda está por acontecer. À medida que Pessoa, necessariamente, começa a migrar e a desafiar as possibilidades da edição digital, de acesso livre internacional, as possibilidades de leitura dos seus textos e manuscritos, e de penetração em novas obras e novas vidas, crescem. Existe um importante projeto dedicado ao *Livro do Desassossego*, sediado na Universidade de Coimbra, e em breve será conhecido um projeto de publicação digital de grandes dimensões, produto da colaboração entre universidades de Portugal, Alemanha e, mais recentemente, da Universidade de São Paulo (USP), instituição onde se consolida atualmente um Grupo de Estudos Pessoaanos, coordenado pelo professor Caio Gagliardi. Cada vez mais esta empreitada exige grupos de trabalho, por vezes de caráter multidisciplinar no contexto do que hoje é conhecido como *digital humanities*. Contudo, o método de planejamento dos novos esforços editoriais continua sendo muito semelhante ao das edições críticas da Equipa Pessoa: visitar o que já foi feito, confrontar com os originais, questionar, identificar lacunas ou possíveis melhorias e oferecer ao público novas portas e janelas para o vasto legado que é a escrita de Fernando Pessoa.

IPSEITAS: Qual o papel de interpretações biográficas, em que pesa a análise de teor psicológico do autor, como o livro *Vida e obra de Fernando Pessoa* de João Gaspar Simões, nessa tarefa de definir um padrão editorial para a obra?

JÉRÓNIMO: A meu ver, quase nenhum. Pode levar a criar tentativas fantásticas de textos íntimos ou autobiográficos de um autor muito introspectivo, a lermos em excesso as suas cartas de amor, a falar apenas da sua sexualidade como de um fetiche, mas a biografia que interessa, em termos editoriais, não é uma de teor psicológico, mas intelectual: Pessoa pode ter tido medo da loucura por volta de 1907; mas o que estava a ler para, a seguir, escrever tantos escritos sobre o gênio e a loucura? É isto último que me interessa mais. Claro: quero saber da avó Dionísio e da família Pessoa que encontrou em Lisboa quando regressou em 1905; mas quais foram as suas investigações? Quando descobriu os termos histeria e neurastenia? É isso que tentei responder em edições e estudos anteriores.

JORGE: Mais do que as interpretações biográficas por si mesmas, o que resulta marcante para a edição e leitura da obra é a importância da questão escrita-vida, que não escapou a Simões, já em 1929 e particularmente no seu livro icônico dos anos cinquenta. Esse problema está no núcleo duro da obra pessoana, e especialmente na ideia do “drama em gente”. Se isto é percebido em chave confessional-biográfica, psicanalítica ou como exploração lúdica das possibilidades da linguagem, depende dos leitores. Os conceitos de autobiografia, confissão e ficção são objetivamente constitutivos da obra, são postos

em causa e instrumentalizados continuamente nos textos que a conformam. Faz-se necessário que o leitor reflita acerca desses conceitos, pois a categorização mesma depende da sua participação. Para isso é importante que conte com algumas informações biográficas com diferentes graus de historicidade. O trabalho de João Gaspar Simões é de grande importância e continua sendo fundamental, embora possamos não estar já igualmente interessados nas conclusões de algumas das suas análises “psicologistas” e possamos corrigir (e tem sido assim) muitas das informações histórico-biográficas que ele achou ter fixado. Contudo, a compreensão de aspectos do percurso vital de Pessoa enquanto autor, as instâncias editoriais das suas publicações em vida e o desenvolvimento dos seus múltiplos projetos, como particularidades do seu processo criativo, são todos aspectos que interessaram a Simões e que continuam tendo grande importância para uma leitura abrangente da obra. As mais recentes edições estão cada vez mais atentas a essas informações que contrastam a atividade editorial de Pessoa – enquanto esteve vivo – e o seu legado/arquivo. Por outro lado, as edições críticas implicam, necessariamente, uma aproximação ao processo criativo do autor a partir da sua componente material. No caso de Pessoa, os editores podem estar mais ou menos certos de estarem seguindo com fidelidade a “intenção” do autor ou a pragmática materialidade do suporte documental, mas sempre as suas próprias convicções e vieses críticos tomam parte no jogo interpretativo. Reconhecer isso é importante; não há edição sem leitura, nem leitura sem interpretação, e pode haver diversos graus de participação por parte dos editores nas edições, mas eles sempre estão aí; a mediação editorial não é transparente, o que não quer dizer que por isso seja condenável. Como leitores, e em geral como animais pensantes, tendemos a achar sentido em processos causativos ou sequenciais, por isso nos interessa, por exemplo, saber se um texto foi escrito antes ou depois de outro, pela mesma mão ou por outra. Entendemos nessas sequências uma relação que se tece entre dois ou mais elementos de maneira distinta a se a relação fosse contrária. Uma cronologia da obra, uma cronologia do desenvolvimento dos textos, embora não exista para resolver de maneira irrevogável o sentido dos mesmos, faz parte de aquilo que os torna, para nós, legíveis e sedutores; essa cronologia constitui uma visão biográfica da obra literária como processo vital, embora encenado, nos limites e possibilidades da linguagem.

IPSEITAS: A famosa carta de Fernando Pessoa a Adolfo Casais Monteiro, escrita em 13 de janeiro de 1935, parece ter guiado, por anos a fio, parte considerável da crítica pessoana. O que vocês pensam a respeito do uso frequente desse documento que, ao lado de poemas como “Isto” e “Autopsicografia”, publicados em abril de 1933 na *Presença*, costuma servir de base para a interpretação do processo criativo nos heterônimos?

JERÓNIMO: É uma carta fundamental e foi concebida como um testamento por Fernando Pessoa. A meu ver, não serve “de base para a interpretação do processo criativo nos heterônimos”, mas para discutir a “verdade” desse processo e a relação, como diria Goethe, entre poesia e verdade. Ora, cada pormenor dessa carta abre mil e uma questões relevantes e é difícil assinalar outro texto pessoano que gere tantas e tão apaixonantes questões linha a linha e palavra a palavra.

JORGE: Pessoalmente, o que mais me interessa é ver como a correspondência de Pessoa, em particular as cartas a Casais Monteiro, mas também as cartas a João Gaspar Simões, a Armando Côrtes-Rodrigues, entre outros, podem ser lidas ao lado de poemas como “Autopsicografia”, ou então “Tabacaria” ou as odes de Reis, e não por cima deles, como se fizessem parte de um nível diferente do discurso da obra. A relação que me interessa mais nesses textos é de contiguidade, e não de sobreposição. Se alguma “explicação” pode ser retirada da carta a respeito dos poemas é por semelhança, por analogia, uma relação de familiaridade que existe no meio daquilo que podemos chamar a “escrita de Fernando Pessoa”. Acho justo que esses textos estejam na base de algumas interpretações – são textos extraordinários –, e entendo que sejam preferidos pelos leitores em contraposição a outros. Porém, como eles, a obra toda, na sua incontornável dimensão inconclusiva, é relevante para ler “Fernando Pessoa”, o homem implicado na literatura de si próprio. Considero suspeita a posição de um crítico que se convença de que por ter lido a carta a Casais Monteiro, que foi batizada de maneira espúria “carta sobre a gênese dos heterônimos”, obteve uma imagem definitiva do processo genético ali descrito, e que ache que essa imagem é de natureza radicalmente distinta da oferecida pelas “Notas para recordação do meu mestre Caeiro” de Álvaro de Campos. Acho menos interessante ainda a posição de outro crítico que leia essa carta e pense que se trata de uma cambada de mentiras.

IPSEITAS: Atualmente, parece correto afirmar haver pelo menos três modalidades de pensamento em jogo nos heterônimos: o poético, o filosófico e o místico? Vocês acham possível falar de um pensamento cultural, político ou pedagógico em escritos como, por exemplo, os de Ricardo Reis e os de António Mora sobre o paganismo? Qual bibliografia vocês indicariam para o estudo dessas diferentes perspectivas?

JERÓNIMO: Não sei bem o que responder. Nem sempre vejo um pensamento “místico” nem sempre vejo uma vertente “pedagógica”. Talvez fuja parcialmente da questão citando um artigo de Antonio Cardiello, “O devir-pagão e o regresso aos deuses”, publicado em *Nietzsche e Pessoa. Ensaios* (2016): “Transcenden-

dendo todas as Igrejas, todos os sistemas, todas as crenças, na aceitação superior das diversas verdades em que se possa indagar a Verdade, o neopagão admitiria então, segundo a variante perspectivada pelo ortónimo, todos os deuses na larga capacidade do seu panteão. O Paganismo Superior ou paganismo transcendental, para Fernando Pessoa, seria ainda uma forma de politeísmo supremo, já que, na eterna mentira de todos os deuses, de todas as doxas e de todas as aparências, as várias religiões e metafísicas mais não seriam do que frutos mitológicos da Verdade, perspectivas do mistério a haver.

JORGE: Acho que haverá quase tantas perspectivas de aproximação à obra como leitores. É muito difícil destrinçar os limites de interesse dos textos pessoanos. Textos exclusivamente filosóficos não são característicos da obra, e por trás dos poemas de Reis ou de Caeiro, só para dar um exemplo, existem reflexões filosóficas de grande calado que não estão fora do fazer poético. O mesmo pode ser dito sobre os textos assinados por Pessoa sobre Portugal ou de poemas como “A memória do presidente-rei Sidónio Paes”; neles a fronteira entre o poético e o político é marcadamente difusa – passe-se o oxímoro por ser pertinente. O “drama em gente” implica uma reflexão sobre relações de tipo pedagógico, mas a perspectiva é complementar entre, por exemplo, o que afirma Campos nas “Notas para recordação do meu mestre Caeiro” e o que Pessoa assina na sua carta a Casais Monteiro acerca do magistério de Caeiro. Os textos pessoanos tendem à confluência, embora o resultado dessa confluência se manifeste por vezes em oposições. São textos em certa forma pensados para resistir ao dogmatismo. Sobre a noção de magistério na obra pessoana recomendo a leitura do mais recente livro de António M. Feijó, acerca de Pessoa e Teixeira de Pascoais. Sobre o caso de Mora e Reis, uma das maiores dificuldades para a leitura decorre de tratar-se de dois estilos de escrita que são frequentemente indistinguíveis, inclusive para o próprio Pessoa, que fez que dezenas de textos oscilassem entre um autor e outro, e em muitos casos parece ter desistido ou adiado indeterminadamente a tarefa de definir o que pertenceria a quem. Recentemente, começamos a conhecer melhor alguns textos. Em 2013, Manuela Parreira da Silva apresentou uma visão bastante coesa do que seriam as obras de António Mora, numa edição publicada pela Assírio. Em 2016, Jerónimo Pizarro e eu publicamos a obra “completa” – veja-se o sentido do termo numa resposta anterior – de Ricardo Reis, da qual uma das partes mais relevantes são as diferentes tentativas de elaborar um prefácio à obra do mestre Caeiro, tarefa que teve vigência, no atelier de escrita pessoano, durante quase vinte anos. Sem dúvida, os textos reunidos nas edições mais recentes contribuem para a leitura interpretativa de alguns assuntos importantes da obra de Pessoa, tais como o “paganismo”, mas, sobretudo, essa perspectiva mais ampla ajuda a ver que não há afirmações

completas ou cristalizadas a esse respeito. Pelo contrário, nos textos e rascunhos faz-se reconhecível um desenvolvimento da escrita que instrumentaliza os temas na configuração de estilos literários e entidades autorais: os temas estão ao serviço desses estilos e entidades, e não o contrário. Por outro lado, há uma fronteira muito cinzenta entre o tipo de interesse por trás de fazer mapas astrais, interpretar profecias e escrever centenas de versos decassílabos. A importância que queira, por exemplo, ser-lhe concedida ao fato biográfico de Pessoa ter conhecido pessoalmente Aleister Crowley, o famoso mago inglês venerado por Jimmy Page e por Raul Seixas, em 1930, depende de diversos fatores, muitos dos quais associados à bagagem interpretativa de cada leitor e às suas próprias crenças e interesses. Sobre esse assunto são relevantes, por exemplo, os trabalhos interpretativos e historiográficos de Marco Pasi e Steffen Dix. Por outro lado, a escrita pessoana associada à maçonaria ou o rosacrucianismo também pode ser objeto de estudo, o que não necessariamente implica que se esteja a definir qual é o vínculo de Pessoa com qualquer uma dessas ordens. Nesse sentido são importantes e contrastantes os trabalhos de Pedro Teixeira da Mota e de José Barreto. Pessoa oferece uma diversidade de assuntos de leitura notável e o leitor pode encontrar muitos temas à medida da sua curiosidade; o difícil é pretender que um deles possa submeter todos os outros para além de um conceito muito generoso de “literatura”. Poderia ser pertinente, porém, ter presente que em alguns casos os “temas” tratados por Pessoa, ou pelas suas criaturas, lembram o suculento pedaço de carne do qual falava T. S. Eliot: “The chief use of the ‘meaning’ of a poem, in the ordinary sense, may be (...) to satisfy one habit of the reader, to keep his mind diverted and quiet, while the poem does its work upon him: much as the imaginary burglar is always provided with a nice bit of meat for the house-dog” *The use of poetry and the use of criticism*).

IPSEITAS: Jerónimo, no livro *Pessoa existe*, publicado pela Ática em 2012, você escreveu: “Para além da indicação de uma ordem, falta-nos muitas vezes uma visão de conjunto”. É possível mensurar as consequências dessa ausência de uma visão de conjunto nos trabalhos de crítica e de edição?

JERÓNIMO: Entendo que sim. Não apenas porque já existiram vários projetos de «Obra completa» que falharam pela ausência dessa visão, e porque já foram escritas várias biografias com ignorância do espólio pessoano, mas porque para editar Pessoa, embora seja «chato» (e a expressão «que chatice» é muito portuguesa) é preciso percorrer milhares de papéis. Praticamente nada está em um núcleo só, e depois interessa, e é relevante, o diálogo entre leitura e criação, entre os livros lidos e os papéis escritos.

IPSEITAS: Ainda a propósito do livro *Pessoa existe?*, na ocasião de seu lançamento, você disse ao programa *Ler + Ler Melhor*, da TV RTP: “Sinto que ultimamente estamos a falar muito a sério de Fernando Pessoa, que estamos a torná-lo um objeto de culto (...) Sinto que é necessário desconstrair mais o discurso sobre Fernando Pessoa, (...) tem que ser mais informal...”. Qual estratégia podemos assumir na tentativa de conciliar a investigação crítica com a necessidade de um discurso mais descontraído sobre o autor? E quais implicações decorrem dessa tendência em tornar Fernando Pessoa um “objeto de culto”?

JERÓNIMO: Nós temos que procurar, a meu ver, ser *scholars* de excelência e investigadores capazes de transmitir o que descobrimos: há textos – como a edição crítica do *Livro do Desassossego* (2010) – que tem que ter um tom e uma certa dimensão; e há outros – tipo *Como Fernando Pessoa pode mudar a sua vida* (2016) – que devem ter outro tom e outras pretensões. Num artigo intitulado “O jogo do desassossego” (2014), publicado em *Central de Poesia II*, escrevi: “Talvez seja o momento de ensaiarmos uma escrita menos séria, ou melhor, com um tipo de seriedade menos solene, em relação a Fernando Pessoa. Porquê? Porque acredito que Pessoa preparou uma grande armadilha para a posteridade e que todos nós caímos nela. Creio que há dias em que também nós temos de nos equilibrar numa só perna como uma íbis, como Pessoa, como quem levita”. Uma implicação delicada de tornar Pessoa um objeto de culto é a paralisia: fica congelado no tempo, embora ainda esteja por conhecer e, numa entrevista de 1923, ele próprio tenha respondido, em jeito de conclusão, que: “Na eterna mentira de todos os deuses, só os deuses todos são verdade”.

Perguntas elaboradas pelos doutorandos Fabrício Lúcio Gabriel de Souza (UNB), Mariella Augusta Pereira (UNICAMP) e Rubens José da Rocha (UFSCar)

Fernando Pessoa: Aproximação dialéctica e fenomenológica*

Fernando Pessoa: A Dialectical and Phenomenological Approach

Palavras-chave: Pessoa, Nada, Negação, *Fausto*, Heteronímia, Filosofia da Literatura, Poética da Sensação

Keywords: *Pessoa, Nothingness, Negation, Faust, Heteronymy, Philosophy of Literature, Poetics of Sensation*

Diogo Ferrer

Professor Associado na
Universidade de Coimbra.

ferrer.diogo@gmail.com

RESUMO: Este estudo expõe a estrutura filosófica sistemática da poesia de Fernando Pessoa. Esta estrutura funda-se nos conceitos de negativo, não-ser e nada. A experiência obsessiva do nada e a explicação da sua dialética está exemplificada principalmente no *Fausto: Uma Tragédia Subjetiva*. O negativo é, em seguida, exposto como a distância entre mim e eu mesmo que é a chave da dialética pessoana da subjetividade, entre verdade e fingimento, sensação e realidade, pensamento e sentimento. A heteronímia é então explicada como esta distância de si próprio, i.e., a negação da identidade e “outrar-se”. São apresentadas sete teses sobre a heteronímia como conceito poético e filosófico, procurando mostrar-se que ela não deve ser considerada uma anomalia, mas antes como o estado normal da criação artística, uma vez que o autor e a obra são criados simultaneamente. A posição fenomenológica de Alberto Caeiro é em seguida apresentada como a solução para os problemas dialéticos da obra de Pessoa, e algumas observações conclusivas acerca dos modos da diferença em Pessoa encerram esta abordagem dialética e fenomenológica à obra de Pessoa.

ABSTRACT: *This paper exposes the systematic philosophical structure of Fernando Pessoa's poetry. This structure is grounded on the concepts of the negative, not-being and nothingness. The obsessive experience of nothingness and the explanation of its dialectics is best exemplified by Pessoa's Faust: A Subjective Tragedy. The negative is then exposed as the "distance between me and myself" which is the key to Pessoa's dialectics of subjectivity, between truth and pretending, sensation and reality, thought and feeling. His characteristic heteronymy is explained as this distance to himself, i.e, the negation of identity, and self-otherness. Seven thesis about the heteronymy as a poetic and philosophical concept are then presented, arguing that heteronymy should not be considered an anomaly, but rather as the*

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 21-40
jul-dez, 2017

(*): Este artigo corresponde a uma conferência apresentada no colóquio Fernando Pessoa (+ ou -) Filosofia, na Universidade Federal de São Carlos, SP, em 12 de Setembro de 2013. Será publicado em breve também como capítulo de D. Ferrer, *Transparências: Linguagem e Reflexão de Cícero a Pessoa*, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2018.

normal state of any artistic creation. Indeed, the author and the work are always created at the same time. The phenomenological position of the heteronym Alberto Caeiro is then presented as the solution to the dialectical problems of Pessoa's work, and some concluding remarks on the ways of difference in Pessoa completes this phenomenological and dialectical approach to his works.

1. O sistema da poesia pessoana

O valor literário da obra de Fernando Pessoa é insistentemente sublinhado desde a sua descoberta, ainda em vida do poeta, pelo grupo de Coimbra, da *Presença*. Mais especificamente, José Régio já em 1927, o saúda pela primeira vez, em Portugal, como o mestre maior da poesia portuguesa contemporânea¹, e Pierre Hourcade (1908-1983) publica em 1930, em Paris, dois artigos quase exclusivamente dedicados a Pessoa, e começa a traduzi-lo para o francês. Além do aspecto literário, contudo, a obra de Pessoa envolve uma conceptualização filosófica de uma riqueza surpreendente que, a par do aspecto mais evidente dos temas ligados à reflexão existencial, apresentam dois aspectos invulgares. São estes (1) o facto de que a obra pessoana apresenta uma estrutura filosófica que salta à vista. Não se poderia falar de uma infra-estrutura filosófica, uma vez que não há uma base conceptual anterior à imaginação poética ou dela isolável, mas deverá falar-se, por um lado, de uma estrutura interna teórica que está implicada de modo estranhamente evidente em muito da criação poética, e, por outro, da permanente acção recíproca entre vida e obra literária. Procurarei mostrar que a construção poética de Pessoa assenta num travejamento filosófico claríssimo que, embora esteja entretecido sem hiato com a imagem, a representação e a linguagem poéticas, e lhes confira uma clara estrutura conceptual, mesmo categorial, não pode, todavia, ser jamais entendido de modo esquemático. A poesia não se encontra enquadrada pela estrutura conceptual mas, por assim dizer, respira-a. Isto faz de Pessoa, para além de poeta, também filósofo, embora do tipo específico do poeta-filósofo, tipo literário onde o seu estatuto não me parece ser inferior à importância da sua obra da perspectiva poética. (2) Um segundo aspecto que merece ser muito especialmente notado é que esta intra-estrutura filosófica, mesmo se se tomar em termos de um pensamento filosófico de cariz não literário ou poético, é invulgarmente completa, organizada e, deverá dizer-se, até mesmo sistemática. Potenciada – mas, sobretudo, actualizada – principalmente pela heteronímia, a diversidade, integração e completude da intra-estrutura conceptual aproxi-

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 21-40
jul-dez, 2017

¹ Cf. Robert Bréchon, *Estranho Estrangeiro. Uma Biografia de Fernando Pessoa*, trad. M. Abreu, P. Tamen, Círculo de Leitores, Lisboa, 1997, p. 462.

ma-se bastante uma sistematização teórica². Mas isto não significa, absolutamente, que se pudesse de algum modo substituir a criação literária por uma sistematização filosófica sob outra forma literária, uma vez que a integração da forma com o conteúdo é, no geral e no particular das diferentes esferas ou elementos da criação pessoana, um factor indeclinável da sua expressão. É que não há traço de alegoria ou de roupagem literária para conceitos filosóficos, até porque quase tudo é explicitamente dito – como disse acima, estranhamente manifesto, temático e discutido – na poesia pessoana. A integração forma-conteúdo é inseparável, e só por abstração ou, como diria Caeiro, quando se tem um membro dormente no corpo poético, se pode fazer a análise filosófica a que me proponho.

José Gil, algum Eduardo Lourenço ou, com bastante menor amplitude, José Enes, já expuseram os principais parâmetros filosóficos da obra pessoana. Sabemos que se trata, nos seus traços mais gerais, de uma teoria das sensações,³ de uma abordagem do conceito do nada, ou de uma ontologia radical, situada para além de toda a metafísica do ente. É conhecido que o “drama em gente” da heteronímia dramatiza o desaparecimento da unidade do sujeito na modernidade avançada, ou numa pós-modernidade⁴ talvez então já a prenunciar-se como consequência inevitável do modernismo.

2. As figuras do não-ser pessoano

No que se segue irei reorganizar resumidamente estes temas na obra de Pessoa, complementando-os com elementos de sistematização dialéctica e fenomenológica e procurando tornar claros alguns dos grandes eixos das suas relações e interacções conceptuais.

Como se viu, é possível mostrar que a obra de Pessoa irradia, no que toca ao seu alcance filosófico, ontológico ou metafísico, em redor de um centro absolutamente diferencial ocupado por um conceito filosófico clássico, o do *não-ser*, que podemos fazer remontar aos alvares da metafísica ocidental. Platão projeta muito para trás esta concepção, até Parménides de Eleia.

2 O intérprete mais significativo da obra pessoana da perspectiva filosófica é sem dúvida hoje José Gil. Embora de uma perspectiva diferente e servindo-se de uma conceptualização com outras referências, também Gil depara-se na obra pessoana com uma configuração sistemática, sobretudo na génese dos heterónimos. Trata-se, nomeadamente, de “uma estética que permite o nascimento de multiplicidades e a construção do mito do nascimento dessas multiplicidades poéticas (heteronímicas), eis a configuração geral do *sistema da poesia pessoana*. [...] Tudo isto faz sistema: são as mesmas distâncias, também, que separam a poética de Caeiro de cada uma das poéticas dos seus discípulos.” (José Gil, *Cansaço, Tédio, Desassossego*, Relógio D’Água, Lisboa, 2013, pp. 65-66. [itálicos meus])

3 Sobre a “estética do sensacionismo”, cf. *ib.*, p. 62.

4 V. Bréchon, *op. cit.*

No diálogo com o nome deste filósofo, lê-se, como vimos, que “para que possa ser completamente, o ente possui o não-ente do não-ser que não é”, ou numa tradução mais simples “o ser participa da não-existência do não-ser, para que possa atingir a sua perfeita existência”.⁵ Independentemente da tradução, a ideia-chave é que mesmo o ser perfeito da metafísica parmenídea necessita do não-ser do não-ser “para que possa ser completamente”. Poderá dizer-se que a anulação da mediação é necessária como condição da posição da identidade. Esta concepção clássica do ser, restabelecido na sua completude pela negatividade reiterada é, sem dúvida, um dos eixos categoriais e um problema conceptual da poesia de Pessoa. A dupla negação, ou negatividade absoluta, e a sua inevitável reflexão são a condição da afirmação do ente, que só é “completamente” ou “perfeitamente” na sua relação negativa com o não-ser.

Reencontra-se com frequência em Pessoa a sua oposição e diferença em relação ao mundo e ao outro, a par de um não menos significativo distanciamento em relação a si mesmo. A este respeito poderá ler-se especialmente o ortônimo, por exemplo:

Nada conduz a nada,
Nada serve de ser [...]
Nada, e o nada persiste
Na estrada e no verão;

ou

Nada sou, nada posso, nada sigo.
[...] Não compreendo compreender, nem sei
Se hei-de ser, sendo nada, o que serei.⁶

Na poesia ortônima, a negatividade está presente como centro gerador de muito da criação poética, que se vai traduzir no que o autor denomina por vezes de “intervalo doloroso”. Mas esta reiteração do nada, ou da negação, é também transversal à heteronímia. Encontram-se traços dela em Álvaro de Campos, na prosa do semi-heterónimo Bernardo Soares e em Ricardo Reis. Da Ode X deste último é um outro trecho claramente exemplificativo:

Melhor destino que o de conhecer-se
Não frui quem mente frui. Antes, sabendo
Ser nada, que ignorando:

ISSN 2359-5140 (Online)

Iipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 21-40
jul-dez, 2017

5 Platão, *Parménides* 162a, segundo as traduções (alteradas) de M. J. Figueiredo e H. N. Fowler, respectivamente (Platão, *Parménides*, trad. M. J. Figueiredo, Lisboa, 2001; e Plato, *IV. Cratylus. Parmenides. Greater Hippias. Lesser Hippias*, trad. H. N. Fowler, Harvard, 1977).

6 PE, 186 e 156. Poemas de 7.9.1927 e de 6.1.1923 respectivamente.

Nada dentro de nada.⁷

A negatividade tem por característica dialética não poder ser pensada ou, para o nosso caso, tão-pouco vivida e dita sem se negar a si mesma. Parece inevitável que a negação, uma vez visada como categoria, se intensifique e reitere. As consequências disto vão em diferentes sentidos e níveis de complexidade. O caso categorialmente mais simples encontra-se no *Fausto* ortónimo:

E hora a hora na minha estéril alma
Mais fundo o abismo entre meu ser e mim
se abre, e nesse (...) abismo não há nada...⁸

3. O laboratório fáustico e a dissolução do real

O *Fausto*, em que Pessoa trabalhou episodicamente ao longo de toda a sua vida, dramatiza a negação no seu estado mais puro, o núcleo negativo, tomado simplesmente, com as suas conclusões mais rigorosas. O mesmo rigor da dedução das consequências, que parecem desprezar os aspectos mais reificados do mundo, com que Pessoa se deleita nos seus textos políticos e estéticos, encontra-se dramatizada na poesia do *Fausto*. A consequência da reiteração do negativo é aqui exposta sem concessões. *Fausto*, no seu laboratório conceptual, cria a experiência mais mortal da improdutividade do negativo em estado puro e definitivo.

A coerência férrea do laboratório de Fausto é claramente explicitada nas suas consequências, que se diferenciam principalmente em duas vertentes, uma, a da inteligência, que vai ser tomada pela questão impossível da origem, outra, a da vida, que é sentida num contínuo “horror”, palavra cuja presença ao longo do texto é quase obsessiva.⁹ A negação é aqui simples questão pelo não-ser ou ser outro daquilo que é, partindo da compreensão de que

[...] tudo é símbolo e analogia!
O vento que passa, a noite que esfria
São outra coisa que a noite e o vento –
Sombras da vida e do pensamento.¹⁰

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 21-40
jul-dez, 2017

O pensamento começa pelo ser do não-ser, como criação

7 RR, 17.

8 Fernando Pessoa, *Fausto*, ed. Teresa Sobral Cunha, Relógio D'Água, Lisboa, 2013 [reedição] [=F], 45. Os parênteses no texto são da editora.

9 Para uma análise de aspectos essenciais da dimensão afectivo-ontológica da obra pessoana, v. o estudo de José Gil, “Cansaço, Tédio, Desassossego” in *op. cit.*, pp. 93-118.

10 F, 39.

de significado – “símbolo e analogia” – com a contrapartida de que a categorização seja doravante, inevitavelmente, uma alegorização. O ser-outro passa a categoria central do pensamento, e toda a criação de significado tem como consequência o carácter ilusório do ser. Dialecticamente, o ser é ser-outro não como simples ser-ao-lado de outro ser, mas como todo o outro do ser, a negação integral do seu regime de sentido. O trecho conclui, naturalmente, alguns versos mais abaixo, retomando os elementos evidentes da sombra e da impermanência sob este novo regime, que são os derivados primeiros da negação intensificada:

A noite fria, o passar do vento
São sombras de mãos cujo gestos são
A ilusão mãe desta ilusão[.]¹¹

Na concepção do Fausto, a alteridade torna-se uma total desigualdade do ente consigo próprio, típico do regime da imagem insubsistente:

Tudo transcende tudo
E é mais real e menos do que é.¹²

Pessoa trilha um percurso categorial que está perfeitamente explícito, e que é reforçado pelos elementos naturais – a noite, o vento – que, longe de atenuarem o isolamento, ou darem corpo a uma realidade extra-categorial, mostram a facilidade com que a vertigem categorial dela se apodera. Por isso pode-se falar de uma quasi-sistematicidade do pensamento pessoano, que se mostra como totalmente coerente com as formas clássicas da dialética no pensamento ocidental (e provavelmente não só). Neste sentido, dificilmente se poderia encontrar um criador poético com uma compreensão filosófica mais clara e aprofundada. A experiência filosófica sistemática parece mesmo – num certo sentido, e dependendo do gosto – no *Fausto* relegar para segundo plano a experiência estética, que só pode ser fruída porventura no refluxo do pensamento. Aqui, tudo está literalmente aspirado no “Maelstrom” do negativo, além do ser e do não-ser:

[...] Ah, deve haver
Além da vida e da morte, ser, não ser,
Um inominável supertranscendente
[...] Deus? Nojo. Céu, Inferno? Nojo, nojo.¹³

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 21-40
jul-dez, 2017

Esta é

11 F, 39.

12 F, 39.

13 F, 42.

Uma noite de Tudo que é um Nada
Um abismo de Nada que é um Tudo.¹⁴

Já nada detém a vertigem e não há muito mais a dizer: “O abismo é abismo num abismo.”¹⁵ Em conclusão, leia-se ainda o verso: “Eu sou o Aparte, o Excluído, o Negro!” Difícil seria exigir maior rigor de pensamento.

Este vertiginoso e abjecto regime laboratorial do negativo é a origem da questão. A tese é que toda a questão é originariamente ontológica, porque nasce da suspensão do ser e do não-ser. Fichte já tinha procurado mostrar que o “o que” (“Was”) e o “porquê” (“Weil”) – como resposta à questão “por que?”¹⁶ –, são as categorias principais em que o absoluto aparece à consciência. Fausto está obsidiado pela questão em geral, que é a questão sobre o *que* e *porque* são o ser ou o existir:

Mas que haja espaço, tempo, que haja seres,
Que haja um mundo, (...) cores, sons,
Movimentos, mudanças (...)
Que haja qualquer coisa, sim que a haja?¹⁷

Daí somos conduzidos à generalização:

Mais que a existência
É um mistério o existir, o ser, o haver
Um ser, uma existência, um existir – [...]
O que é existir – não nós ou o mundo
Mas existir em si?¹⁸

Ou mais simplesmente, na inevitável reduplicação auto-referente da questão:

“O que é haver haver? Porque é que o que é
é isto que é? Como é que o mundo é mundo?”¹⁹

Esta essência negativa é obsessiva porque auto-referente e conduz não só ao recalcar do seu outro, como também à sua expressa abjeção e aniquilação. Aqui o dramatismo do absoluto não-outro infecta, a partir do universo inteiro, a relação com o corpo e o outro sujeito.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 21-40
jul-dez, 2017

Acordo ao conceber quanto eu odeio

14 F, 54.

15 F, 60.

16 Ver Ferrer, *O Sistema da Incompletude*. A Doutrina da Ciência de Fichte nas versões de 1794 a 1804, Coimbra, 2014, pp. 174-175.

17 F, 74.

18 F, 104.

19 F, 57.

Mais do que esta, mais que a humanidade,
Mas o universo todo [...].²⁰

Ver-se-á ainda que, passada esta vertigem da reiteração de si, a negação do outro é outrossim a razão do ver. Também aqui, como lemos em Sartre, “a aparição de outro alguém no mundo corresponde a um [...] deslizamento congelado do universo inteiro, que mina por baixo a centralização que eu, simultaneamente, opero.”²¹ Dramatizado este deslizamento de ordem fenomenológica, lemos no *Fausto* como se segue:

Sinto horror
À significação que olhos humanos
Contêm.²²

O olhar do outro é a alteridade que ameaça de modo incompreensível a auto-referência do eu, o deslocamento, violento para a pura auto-referência, do significado para um outro interior que não é o meu. A origem da auto-referência, como vimos, é anterior ao exercício dos sentidos e, sobretudo, da visão, e reside na estrutura conceptual dialéctica do negativo. O paradigma e origem da auto-referência é o negativo, que permite construir os fenómenos de centramento, de auto-centramento, a pura repetição (malgré Gil-Deleuze...), que se traduz em deslocamentos de sentido, na pergunta em geral, na redução do outro à imagem, e, com isto, no ver, mas também no fenómeno da repulsa. O “odeio a natureza!”, exclamado na *Voyage au bout de la nuit* de Céline, grita em toda esta construção. Antes de mais,

O mistério de ver, e o horror de verem-me
Abisma-me,²³

– porque o olhar do outro, ou já o seu simples rosto, segundo a tradição fichteana, é a natureza amável e livre, ou seja, reconciliada com o sujeito. O olhar do outro não significa, e não é, assim, antes de mais, o outro-eu simplesmente, mas o *eu outro*. Ou seja, o objeto da inquietação e do ódio não é, em primeira linha, um outro sujeito, idêntico a mim em espelhamento, mas a constatação de que a alteridade é também a naturalidade do eu sujeito. Fausto sente, assim, a repulsa perante o eu outro:

Ó horror metafísico de ti!
Sentido pelo instinto, sentido pelo instinto,
[não na mente
Vil metafísica do horror da carne,

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 21-40
jul-dez, 2017

20 F,54.

21 J.-P. Sartre, *L'être et le néant*, 1984, 301.

22 F, 137.

23 F, 150.

E, em consequência,

Ouvir um riso
Amarga-me a alma – mas porquê não sei,
Sinto como um insulto esta alegria – Toda a
[alegria.[...].
Aqueles corpos! Tenham filhos, vejam
Seus filhos afogados ante os olhos,
As filhas violadas a seu ver.²⁵

4. As núpcias da diferença

Ainda antes de abandonar esta leitura do Fausto como exposição mais direta e revoltada das sequelas da negação absolutamente auto-referida, deverá observar-se que a auto-referência como repetição de si é também a fonte da subjetividade reencontrada, sob diferentes formas, em toda a obra pessoana. Já encontramos o “haver haver”, ou o “haver eu sou eu”²⁶, a que se poderia acrescentar a figura clássica da “alma da alma”, ou a curiosa frase: “Casei com a diferença.”²⁷ Este é em geral o “Intervalo...”²⁸ e “Intervalo doloroso” referido no *Livro do Dessassossego* ou, mais especificamente, “intervalo entre nada e nada”.²⁹ A própria preposição “entre” é tomada, no mesmo livro, como objecto substantivado de uma reflexão, numa nota acerca do poema “Rio entre sonhos”. Lê-se aí que “a ideia de rio é sugerida pela ideia, que ocorre em todos os versos, de *uma coisa que passa entre, e a ideia de entre é vincadíssima*.”³⁰ Este “entre”, que nos faz também pensar numa similar substantivação em Heidegger (“das Zwischen”), multiplica-se em diferentes distâncias, entre si e si mesmo, entre si mesmo e a realidade, entre eu e o outro e também, significativamente, como se voltará a referir, entre mim e ver, entre o ver e a coisa, ou entre o pensamento e a sensação. Assim, tomando alguns exemplos, o distanciamento começa por ser em relação a si mesmo: “Longe de mim em mim existo.”³¹ É igualmente uma distância que está expressa no conceito da personalidade: aqui trata-se do “Nexo inútil entre o que sou e quem sou.”³² A alma é, pois, simples dis-

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 21-40
jul-dez, 2017

-
- 24 F, 60.
25 F, 52, 53.
26 F, 53.
27 PE, p. 188. Poema de 9.10.1927.
28 LD, 226.
29 LD, 226.
30 Cit. in Richard Zenith, “Introdução”, in LD, 26.
31 PE, 249.
32 PE, 249.

tância: “De que é que a minha alma dista?”³³; ou é a distância entre mim e o agora: “Que há entre mim e o momento?”³⁴ Mas a questão do intervalo é projectada pelo ortónimo igualmente como tese metafísica:

Deus é um grande intervalo

Mas entre quê e quê?...³⁵

Este tópico reflete com rigor a grande questão do sujeito que se descobre como “auto-posição”, segundo a versão de Fichte, para se descobrir que esta mesma auto-posição que o funda e constitui abre, necessariamente, também o espaço para um fundamento obscuro ainda mais vasto. Este ponto cego da reflexão atravessa boa parte do questionamento filosófico posterior que, a partir de Schelling, critica o sujeito com base justamente neste fundamento impensado e obscuro, o qual, como resultado da diferença inerente à sua reflexão própria, abre-se de modo mais patente justamente perante a mais pura auto-atividade do sujeito. Toda a exposição pessoana que temos vindo a seguir com base nesta abertura de um intervalo entre mim e mim (o “haver eu sou eu”) é o que permite apontar, por um lado, para o nada e o negativo como célula categorial de base da expressão pessoana, como também, por outro, para o impensado sempre além do ser. Bernardo Soares diz do modo mais claro esta ligação da distância de si mesmo e a interrogação por um fundamento além do ser e do não-ser: “Eu, longe dos caminhos de mim próprio, cego da visão da vida que amo, cheguei por fim, também, ao extremo vazio das coisas, à borda imponderável do limite dos entes.”³⁶ Inspiração semelhante encontra-se em Álvaro de Campos “Perante esta única realidade terrível – a de haver uma realidade.”³⁷ E leia-se também ainda mais uma vez, no *Fausto*:

Uma vez contemplando dum outeiro
A linha da colina majestosa
Que azulada e em perfis desaparecia
No horizonte, contemplando os campos,
Vi de repente como que tudo
Desaparecer [...]

e um abismo invisível, uma coisa
Nem parecida com a existência
Ocupar não o espaço, mas o modo
Com que eu pensava o visível.”³⁸

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 21-40
jul-dez, 2017

33 PE, 77. Poema de 11.11.1914.

34 PE, 81. Poema de 3.10.1915.

35 PE, 56. Poema de Jan.-Mar. 1913.

36 LD, 147.

37 Fernando Pessoa, *Poesias de Álvaro de Campos*, Ática, Lisboa, 1958, [=AC], 93.

38 F, 44

A distância de si a si pressuposta pela reflexão vai estar também na base de um outro modo de estranhamento de si: “Falam na nossa boca lábios que não nos pertencem”³⁹ – segundo um tópico de que também se poderiam multiplicar os exemplos. A lucidez absoluta da reflexão integral do eu segrega um ponto cego que se manifesta, para lá da reflexão, como este permanente além.

A principal função da negação em geral e, muito em particular, na estética de Pessoa, é a produção de alteridade. Como se disse, ao desposar o negativo, “Casei-me com a diferença”. A produção de alteridade assume diferentes formas, entre as quais o estranhamento da consciência em relação a si mesma. Mas seria excessivo prosseguir na leitura da negatividade e das suas manifestações, conforme expostas no seu estado mais puro, no Fausto, onde é explorado até à exaustão o seu significado como uma essência totalmente centrada sobre si e redutora da alteridade. Esta essência, que Pessoa apoda inúmeras vezes, em cada página do *Fausto*, de “horror”, é o que o impede, ou parece impedir, biograficamente a realização pessoal, impondo-lhe porventura uma “consciência infeliz” que, pela intensificação do seu núcleo vazio, não pode sair de si, conforme é exigido para agir, amar ou simplesmente existir.

Mas não poderíamos agora prosseguir na análise nem da consciência infeliz nem da ação, ou inação, em Pessoa – para o que não faltaria aliás material no *Livro do Desassossego*. Nem, por outro lado, enunciar a questão biográfica do alegado fracasso existencial do poeta que, pelo contrário, a meu ver, tematiza todas as condições desse fracasso e cultiva-as mesmo, de tal modo que a sua transformação em arte e pensamento é o modo de o objetivar e afastar de si. Houve, parafraseando o poeta, que “passar além da dor”.

A dialética, embora centrada no não-ser e no negativo, conhece também uma interpretação mais branda, pela qual este vazio absoluto, na base da loucura da auto-referência negativa de Fausto, assume formas diversas. Se prosseguirmos no caminho sistemático que o desdobramento heteronímico da obra de Pessoa sugere, observa-se que o denominado “outrar-se” do poeta pode, com inteira naturalidade, ser lido a partir do negativo entendido dialeticamente como alteridade, ou ser-outro. Se a negação intensificada e reiterada em si produz a estrutura categorial do *Fausto*, a negação simples está na base do ser-outro da heteronímia, ser-outro simples, ou imediato, cuja reiteração é apenas repetição e diferença, e não mais a mortal reiteração de si que ameaça o ortónimo, e de que este no Fausto parece fazer a catarse, objetivando-a de modo justamente a não a trazer consigo. A esta repetição simples da negação como outro, e não

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 21-40
jul-dez, 2017

39 FP, 85. Poema de 27.4.1916.

mais negatividade pura, corresponde agora não uma intensificação voraz, mas uma multiplicação. Já no seu devaneio infantil, conforme menciona na sua Carta a Casais Monteiro sobre a gênese dos heterónimos, Pessoa criou aquele que parece ser o primeiro precursor dos heterónimos, o Chevalier de Pas, que bem poderíamos traduzir pelo Cavaleiro do Não.

Desta perspectiva, o que Hegel, na sua análise da negação, denominou a negação simples, traduz-se bem no outrar-se pessoano. Casado com a diferença, o eu mantém-na como negatividade absoluta, intensificando-a, mas, uma vez objetivada, pode também reemergir sob a forma da multiplicação do ser-outro. A heteronímia é, assim, uma outra face da negatividade, que se mantém temática tanto no ortónimo quanto nalguns dos heterónimos.

5. A fábrica dos heterónimos

Na sua informada e notável biografia de Pessoa, Robert Bréchon apresenta uma explicação, sem dúvida correta, em parte, da heteronímia. Esta “é um método experimental para ter pensamentos e sensações, emoções e crenças novas, capazes de nos fazer sair da personalidade cristalizada, moldada pelo nosso carácter, a nossa educação, a nossa herança cultural [...]. Levei muito tempo a compreender a profunda verdade da heteronímia. Pensamos que temos opiniões seguras, crenças fundamentadas e até uma fé que julgamos ser a única verdadeira, mas há outros que estão igualmente seguros das suas opiniões, das suas crenças, da sua fé, diferentes das nossas. [...] Caeiro, Reis e Campos são posturas da consciência de Pessoa diferentes daquela que lhe é mais natural.”⁴⁰ A questão seria, segundo esta descrição, ou explicação, a de o autor poder, pela heteronímia, assumir crenças ou modos de ser que não os preponderantes na sua consciência, colocar-se no lugar de outro. Se isto não é incorreto, passa, parece-me, ao lado do mais importante. A heteronímia é, sem dúvida, desenvolver traços diferentes, e até contraditórios de uma personalidade de modo a poder colocar-se no lugar de um outro. Ela tem, é certo, alguma relação com o aprofundamento e desenvolvimento que Pessoa faz do programa, expresso sobretudo em Álvaro de Campos, de “sentir tudo de todas as maneiras”. Esta ultrapassagem até à anulação do ponto de vista único e do isolamento do sujeito é parte do processo heteronímico. Uma das condições deste processo de impersonalização está sem dúvida descrito em trechos como o que se segue, do *Livro do Desassossego*: “Há criaturas que são capazes de sofrer longas horas por não lhe ser possível ser uma figura dum quadro ou dum naipe de baralho de cartas. Há almas sobre quem pesa como uma maldição o não lhes ser possível

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 21-40
jul-dez, 2017

40 Bréchon, op. cit., 216-217.

ser hoje gente da idade média. Aconteceu-me deste sofrimento em tempo. [...] Poder sonhar o inconcebível visibilizando-o é um dos grandes triunfos que não eu [sic], que sou tão grande, senão raras vezes atinjo. Sim, sonhar que sou por exemplo, simultaneamente, separadamente, inconfusamente, o homem e a mulher dum passeio que um homem e uma mulher dão à beira-rio.”⁴¹ Ou, teorizando este processo de sentir multiplamente em termos gerais: “O mais alto grau de sonho é quando, criado um quadro com personagens, vivemos todas elas ao mesmo tempo – *somos todas essas almas conjunta e interactivamente*. É incrível o grau de despersonalização e encinzamento [sic] do espírito a que isso leva, confesso-o [...]. Mas o triunfo é tal!”⁴² Mas perante isto, se a razão da heteronímia residisse somente aqui, seria insuficiente ser somente quatro ou cinco heterónimos, perante este programa bem mais vasto de ser todas as perspectivas e todas as sensações, separada e simultaneamente.

A heteronímia deriva, por isso, de diversos factores.

(1) É provocada, em primeiro lugar, pelo ao processo de ser-outro imediato que pertence ao eu que reflete sobre si, que já caracterizei suficientemente acima. Todo o espaço da reflexão é também a possibilidade de ver-se de fora, como objeto, identificar-se consigo além e fora de si, um devir-outro.

(2) Em segundo lugar, obedece também ao programa sensacionista de não se ficar encerrado na perspectiva de um eu. É, assim, um programa irónico e crítico de afastamento relativamente a todas as opiniões e naturalidades do carácter e das convicções. Se bem se pode dizer, em termos pessoais, que desconhecer é conhecer-se, segundo o autor “desconhecer-se conscienciosamente é o emprego activo da ironia.”⁴³ Neste sentido, bem apreendido pelo passo supracitado de Bréchon, é uma postura de desenraizamento e universalismo tipicamente modernos, que Pessoa encarna, acentuando-o de modo por vezes sofisticado. A centralização de toda a atividade subjetiva na sensação provoca, de modo aparentemente inevitável, a perda da identidade, que é construída no “eu penso” da inteligência. Sentir integralmente conduz e consiste em sentir tudo de todas as maneiras porque sentir é desidentificar, devir-outro ou perder o ortónimo: despersonalizar.

(3) Em terceiro lugar, talvez um dos pontos filosoficamente mais importantes, e que não está de modo nenhum apreendido no excerto de Bréchon, a heteronímia é um processo de objetivação simples que é uma necessidade inerente do eu. O desejo do reconhecimento pode assumir diferentes formas, entre as quais as formas redutoras à identidade da consciência, mesmo que negativa, como vimos no caso do Fausto. O modo mais completo do reconhecimento é, porém, o que Hegel de-

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 21-40
jul-dez, 2017

41 LD, 172-173.

42 LD, 444.

43 LD, 165.

nomina “encontrar-se a si mesmo no seu outro”, ou seja, a de que o mundo objetivo esteja impregnado, ou formado pelo eu. O heterónimo, neste contexto, é a projeção objetivada do eu, que pode então romper a barreira do seu isolamento e encontrar-se como eu-outro numa obra. Neste sentido, a heteronímia, em termos hegelianos, encerra uma teoria da arte ou, melhor, é a própria condição artística. Lê-se, assim, nas *Lições de Estética* de Hegel, “a necessidade universal e absoluta de que brota a arte [...] encontra a sua origem em que o homem é uma consciência pensante, ou seja, que torna para si o que ele é, e o que, em geral, existe. As coisas da natureza são só *imediatamente e uma vez*, mas o homem, como espírito, duplica-se [...] intui-se, representa-se, pensa e só por este ser-para-si ativo é espírito.”⁴⁴ Esta duplicação do eu no seu outro, contudo, é a verdade da falsa duplicação do nada que encontrámos no Fausto. O que espanta é que a heteronímia, como instrumento óbvio de auto-objectivação e reconhecimento não seja a norma, mas uma excepção nos procedimentos artísticos e criativos em geral. Seria de esperar que fosse o processo natural da criação artística, sendo a ortonímia um caso excepcional de devir-idêntico. O poder expressivo da heteronímia deriva de que é a descoberta de um processo comum e forçoso que subjaz esquecido, mesmo sob a superfície da autoria.

(4) Por isso, em quarto lugar, a heteronímia é um instrumento poderosíssimo de auto-conhecimento. Só assim se entendem afirmações como: “Fingir é descobrir-se.”⁴⁵ Porque o conhecimento de si é também a formação de si, a criação do autor juntamente com a obra é um processo evidente e natural, que Pessoa se limita a tornar explícito, o que ainda mais se confirma pelo facto de que o próprio ortonímico acabará por se assumir também como mais um participante do jogo heteronímico. Por este jogo, os diferentes traços e potencialidades da personalidade são cuidadosamente representados, distinguidos, desenvolvidos e objetivados, o que conduz a um auto-conhecimento muito mais completo do que o que é dado na ortonímia. Também aqui só surpreende que um procedimento tão óbvio de auto-estudo não tenha sido descoberto e praticado mais cedo.

(5) Mas a heteronímia é também teoria da criação artística num outro sentido. Ao representar ou expor não só o objeto artístico mas, juntamente e ao mesmo tempo que ele, o seu autor, a heteronímia permite representar o próprio processo da criação artística. Todo o processo de representação que parte do autor está, normalmente, juntamente com o autor, omisso. De modo similar às gravuras de Escher, onde o representante ou o observador está representado na representação – com tudo o que isto tem de paradoxal, porque remete sempre para um ato e

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 21-40
jul-dez, 2017

44 Hegel, *Werke* 13, 50-51..

45 F. Pessoa, *Livro do Desassossego*, I, ed. Teresa Sobral Cunha, Presença, Lisboa, 1990, 240.

realização subjetivos por princípio jamais representáveis como objeto⁴⁶ – também em Pessoa o criador é criado juntamente com a criação. Isto, que é normalmente do domínio dos factos, havendo na obra apenas a representação de uma parte do quadro geral do processo da criação, surge aqui simplesmente reproduzido integralmente. O sujeito representante está, assim, literalmente representado na representação, e a tese é que ele existe tanto mais quanto mais claramente fica representado. É assim patente que o essencial da representação artística é não o objeto, mas o ato criativo que está na base de toda a representação. Por isso a heteronímia é uma reflexão ou teorização da criação artística e da própria subjetividade.

(6) Mas refira-se também, na sequência do ponto anterior, que esta auto-criação do criador que é, afinal, um elemento central da arte, realiza uma auto-referência objetivada de tal modo que evita a armadilha fáustica da subjetividade representada como buraco negro. Temos, na heteronímia, não só um outro eu mas também, como se viu, um eu-outro, eu naturalizado, objetivado que permite reconciliar o sujeito com o seu mundo. A importância da auto-objetivação não é reproduzir-se, mas perder-se como condição de reconciliação.

(7) E finalmente, por todas estas razões, a criação heteronímia é um vasto estudo sobre a ligação e a interação entre a literatura e a vida. Torna-se evidente que a consciência tanto mais se preenche e enriquece quanto maior a sua capacidade de operação e objetivação. E, conseqüentemente, encontra-se no “outrar-se” pessoano uma demonstração da capacidade formativa e auto-formativa da literatura, e que se é verdade que o autor cria a obra, não o é menos que a obra forma e constitui o autor, que toda a ação ou criação é reflexiva, formando tanto o autor quanto a obra. Nos termos de Pessoa, “Toda a literatura consiste num esforço para torna a vida real”⁴⁷ ou, “Há metáforas que são mais reais do que a gente que anda na rua.”⁴⁸ Em suma, “sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo.”⁴⁹

Com base nesta breve tematização dos aspectos iniciais do estudo da intra-estrutura categorial da obra de Pessoa, podemos avançar para um esboço breve do desenvolvimento conceptual sistemático que estes aspectos iniciais devem, neste contexto, receber.

Em geral, dada a célula germinal da negatividade, os heterónimos desenvolvem-se como uma série diferencial, de modulações da alteridade com relação à negatividade de onde são originários. Em Ricardo Reis encontra-se, diferentemente do

46 Procurei mostrar que a representação do processo de criação artística é um objecto principal da criação artística em Ferrer, “Hegel – Escher – Borges: Figuras e Conceitos da Reflexão”, in *Revista Filosófica de Coimbra* 42 (2012), pp. 363-390.

47 LD, 140.

48 LD, 172.

49 Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*, I (ed. Galhoz e Cunha, Ática, Lisboa, 1982, p. 240), cit. in Bréchon, *op. cit.*, p. 519.

que vimos ser o caso no *Fausto*, a negatividade transformada num mundo habitável a partir, em primeiro lugar, da experiência do tempo. Esta vivência mantém-se negativa, mas está mantida sobre uma durabilidade tal que

[...] à arte o mundo
Cria, que não a mente.
Assim na placa o externo instante grava
Seu ser, durando nela.⁵⁰

Os temas partem da temporalidade e brevidade da vida humana, para a qual a arte é a glória breve de uma coroa de flores, tão breve quanto o pode ser o prazer e o instante. O negativo está transmutado numa natureza reconciliada, mas dentro dos limites estritos da consciência temporal, em que a presença da morte é incessante. A aceitação do destino e do prazer permite, todavia, tolerar essa presença. O estilo de Reis reflete a forma plenamente desenvolvida e apurada, mas vinculada fortemente como forma porquanto retém a marca da não naturalidade, do domínio subjetivo e intelectual da expressão, forma ainda separada do outro pela finitude e pela temporalidade que tingem a reconciliação com uma simultânea perda de si. O vincar extremo da forma poética da linguagem faz compreender que a reconciliação é também somente formal, que o seu conteúdo está sempre ausente, para lá do tempo, dos deuses ou do destino invocados.

Já o Engenheiro Álvaro de Campos encontra em si um outro efeito patente da negatividade entendida como alteridade, ser-outro ou melhor, o outro que é o mesmo porque reconstituído como outro do outro. Assim recuperado, o outro encontra-se como sensação à superfície esférica da reflexão do sujeito. O real é então fenómeno, transmutado por um lado em sensações, por outro, em forças, como na proposta de Pessoa “Para um Estética Não Aristotélica”, onde o belo é substituído pela força. O real só é acessível como força e sensação. Mas, a par da sensação, o real só pode ser recuperado também na contradição da reflexão – que é a marca própria também do ortónimo. Na poesia do engenheiro naval este aspecto é recorrente em passos como o seguinte:

À esquerda, lá para trás o casebre modesto,
[mais que modesto.
A vida ali deve ser feliz, só porque não é
[minha.”⁵¹

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 21-40
jul-dez, 2017

Nesta universalidade das sensações. Campos declara

50 RR, 13.

51 AC, 36.

“eu adoro todas as coisas
e o meu coração é um albergue aberto toda
[a noite. Tenho pela vida um interesse ávido
Que busca compreendê-la sentindo muito.
[Amo tudo, animo tudo, empresto humanidade a tudo,
Aos homens e às pedras, às almas e às
[máquinas,
Para aumentar com isso a minha
[personalidade.

Pertencço a tudo para pertencer cada vez
[mais a mim próprio.”⁵²

A aceitação de tudo já não é regida aqui, como em Reis, pela temporalidade, a finitude e o *amor fati*, mas pela capacidade do eu de se exteriorizar, ou de ser unicamente exterior, de modo a se preencher pelos fenômenos e pelas suas manifestações. A negatividade está mais para trás, encontrada no sujeito já transformada em impulso de perda da unidade subjetiva e de aceitação da sensibilidade como redenção do pensamento, que permanece dela sempre tanto idêntico quanto separado, para que dela possa ter consciência. Aqui, o estilo, tendencialmente histórico, especialmente na sua fase inicial das grandes Odes, é dotado de uma violência que responde à necessidade destrutiva do sujeito pensante e da negatividade para que se possa despossar na pura superfície das sensações e das forças que delas se dirigem à expressão.

Completa a série principal da heteronímia, que procurá-mos entender como um quasi-sistema de resposta diferencial à negatividade, o mestre de todos os outros heterónimos, Alberto Caeiro.⁵³ Na descrição que nas “Notas para a Recordação

52 AC, 99

53 A propósito também da compreensão de Caeiro, leia-se Paulo Borges: “Contrariamente ao que escreve Leyla Perrone-Moisés, uma das mais interessantes intérpretes de Pessoa, a sua «grande» e «única» «questão» não nos parece ser «sempre a identidade almejada e falhada» (*F. Pessoa*, São Paulo, 1982, 72), e antes um excesso de pressuposição de identidade e de pretensão à sua consciencialização e totalização que lhe faz ressentir em termos fúnebres todo o pressentimento ou experiência da sua real vacuidade e incognoscibilidade. Rejeitando o íntimo «nada» como um ser já «tudo», o que o levaria a descentrar-se e perder-se encontrando-se na exuberante multiplicidade dos seres e fenômenos do mundo, sem carecer imaginá-los em si ou a partir de si, redu-los a mero ponto de partida da solipsista reinvenção do mundo como teatro interno [...]. Isto num enredo onde sintomaticamente são sistematicamente exorcizadas todas as emergências da alteridade real, como a vida e o amor [...]. Por tudo isto – e salve-se a precariedade de todos estes juízos [...] – a genialidade literária de Pessoa pode não ser mais do que o verso de um reverso que seja um não menos grandioso insucesso sapiencial” (Paulo Borges, *Pensamento Atlântico*, Lisboa, 2002, 331-332). O comentário de Paulo Borges parece aqui esquecer a função sistemática de Caeiro, sublinhada sempre, pelo contrário, por José Gil. Por outro lado, Paulo Borges conclui, com reservas, é certo, por um fracasso sapiencial e vivencial de Pessoa num campo onde precisamente, pelo

do meu Mestre Caeiro” Álvaro de Campos faz do mestre, tudo evoca uma clareza e retidão transcendentes. Caeiro permite alcançar o extremo oposto de Fausto. Nele, a negatividade esgotou-se em si mesma, encontra-se inteiramente anulada, ou auto-anulada, de tal modo que o resultado é a sua pura e simples elisão. Numa aproximação dialética, encontraríamos aqui a mediação perfeita. Caeiro é como que o milagre da mediação integralmente realizada, o retorno absoluto ao imediato,⁵⁴ onde já o modo da expressão se opõe contraditoriamente ao de Reis. Ao máximo artificialismo, que era o traço da essência negativa como forma acentuando a evanescência do conteúdo, opõe-se a total naturalidade do discurso caeiriano, absolutamente claro e direto, formalmente neutro, nem prosa nem poesia. A linguagem encontra aqui a plena naturalidade, porventura como o seu país natal.

A contradição crítica e moderna, que constitui a subjetividade finita, entre pensamento e sensação, está agora definitivamente conciliada numa unidade de forma e conteúdo que não é a da vazia identidade do sujeito. O eu-outro reconciliador da natureza e do espírito está encontrado na mediação auto-anulada do negativo. Em termos dialéticos poderia dizer-se que já não temos a fúria destrutiva e anuladora da pura essência negativa, mas tão-pouco a mera positividade imediata e pré-reflexiva do ser. Na verdade, Caeiro só pode resultar do processo de atravessar a contradição e o negativo e passar além, até ao seu oposto que, sem o esquecer, tem-nos (o negativo e o positivo) em si reconciliados.

6. Conclusão: os modos da diferença em Pessoa

Uma vez que, como se viu, Pessoa se casou com a diferença, para prosseguir seria preciso analisar os modos que a diferença assume no seu pensamento. Nessa análise que, por exceder os limites deste estudo, não poderei mais do que indicar, será necessário analisar o lugar das três formas principais da diferença filosófica na obra do autor. São elas nomeadamente a *diferença reflexiva*, ou seja, a que cria o distanciamento entre eu e eu, cuja função já foi desenvolvida acima; em segundo lugar, a *diferença crítica*, ou seja, a diferença entre o pensar e o sentir ou a emoção, cuja importância em Pessoa é fulcral,

contrário, não seria possível encontrar o menor traço de ignorância no poeta. Não há em Pessoa justamente este saber do nada do eu como recuperação do mundo? Descrever o percurso que conduz até esta recuperação do ser, e percorrê-lo talvez incessantemente é sinal antes do reconhecimento sem ilusão da condição finita. Quanto à positividade sapiencial e aspectos do êxito vivencial do poeta, v. também “Fernando Pessoa e a Consciência Infeliz”, in *Revista Filosófica* de Coimbra, 33 (2008), pp. 203-222..

54 Como observa Gil, a própria relação da alma com corpo é transfigurada. José Gil, *op. cit.*, 30-35.

como vimos. A este nível, assiste-se na sua obra à criação de todo um imaginário poético a partir de um jogo de eclipsamento mútuo entre pensamento e sensação, entre pensar e ver. Este jogo é constitutivo da imagem poética. E, por fim, em terceiro lugar poderá mencionar-se a *diferença transcendental*, ou seja, a diferença entre o objeto visto e a sua visibilidade, ou entre o ente e o sentido que o permite apreender. Na verdade, a poesia tem por função pôr entre parênteses a realização entificadora do real, e substituí-la por uma reflexão transcendental sobre os meios expressivos do olhar que permite ver o real. Neste sentido, toda a poesia, não menos que o pensamento filosófico, é eminentemente uma atividade transcendental. Também esta diferença encontra o seu lugar no pensamento de Pessoa, sob a forma da ausência ou perda de sentido, da pergunta, em que a diferença entre o ente e o ser é claramente enunciada. Mas também o voltar-se para o próprio meio expressivo, ou seja, para a condição da mostraçãõ poética dos entes é um modo de enunciado da diferença transcendental. Este é o sentido das passagens onde o autor defende que a criação literária, o saber dizer, é a verdadeira instituição de sentido. “Dizer! Saber dizer! Saber existir pela voz escrita e a imagem intelectual! Tudo isto é quanto a vida vale [...]”⁵⁵

Mas o desenvolvimento da análise das diferenças decisivas seria já um outro capítulo da investigação filosófica sobre Pessoa.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 21-40
jul-dez, 2017

BIBLIOGRAFIA

BORGES, Paulo, *Pensamento Atlântico*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2002.

BORGES, Paulo. “Fernando Pessoa e a Consciência Infeliz”, in *Revista Filosófica de Coimbra*, Hegel-Studien 33, 2008.

BRÉCHON, Robert. *Estranho Estrangeiro. Uma Biografia de Fernando Pessoa*, trad. M. Abreu, P. Tamen, Lisboa, 1997.

FERRER, Diogo. *O Sistema da Incompletude. A Doutrina da Ciência de Fichte nas versões de 1794 a 1804*, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.

FERRER, Diogo “Hegel – Escher – Borges: Figuras e Conceitos da Reflexão”, in *Revista Filosófica de Coimbra* 42, 2012.

GIL, José. *Cansaço, Tédio, Desassossego*, Lisboa: Relógio d’água, 2013.

HEGEL, Friedrich. *Gesammelte Werke*, 13, Hamburg: Felix Meiner, 2000.

PERRONE-MOISÉS, L. *Aquém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

PLATÃO, *Parménides*, trad. M. J. Figueiredo, Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

PLATO, IV. *Cratylus. Parmenides. Greater Hippias. Lesser Hippias*, trad. H. N. Fowler, Londres: Harvard, 1977.

PESSOA, Fernando, *Livro do Desassossego*, I, ed. Teresa Sobral Cunha, Lisboa: Presença, 1990.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*, I, ed. Galhoz e Cunha, Lisboa: Ática, 1982.

PESSOA Fernando, *Poesias de Álvaro de Campos*, Lisboa: Ática, 1958.

PESSOA, Fernando, *Fausto*, ed. Teresa Sobral Cunha, Lisboa: Relógio D’Água, 2013.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 21-40
jul-dez, 2017

Caeiro: uma vacina contra a estupidez dos inteligentes

Caeiro: a vaccine against the stupidity of intelligent people

Palavras-chave: poesia, filosofia, sensação, Fernando Pessoa, Alberto Caeiro.

Keywords: Poetry, philosophy, sensation, Fernando Pessoa, Alberto Caeiro.

Gisele Batista Candido

Doutora em Filosofia - Universidade de São Paulo.
E-mail: giselebc@gmx.net

“O homem não pode permanecer consciente por muito tempo; às vezes tem de se refugiar na inconsciência, pois nela vive sua raiz.”

Thomas Mann, *Carlota em Weimar*

RESUMO. Mais que um heterônimo, Alberto Caeiro é reconhecido como um Mestre por Fernando Pessoa e pelos outros heterônimos do universo deste poeta português. As experiências, nascidas de sua singular entrega às sensações, nos conduzem tanto a reflexões críticas, de pertinência filosófica, sobre os domínios e os limites do pensamento, como a uma nova forma de experimentar o mundo. Além de acompanhar tal movimento e explorar os mecanismos da “lógica” caeiriana, considerando o caminho percorrido por Caeiro e o relato de seus discípulos (Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Antonio Mora e Pessoa), esse ensaio buscará também refletir sobre a posição – a de Mestre – ocupada por ele no universo pessoano.

ABSTRACT. More than a heteronym, Alberto Caeiro is considered a Master by Fernando Pessoa and the other heteronyms of the universe of this Portuguese poet. The experiences that come from his unique dedication to sensations lead us to critical reflections of philosophical importance about the domains and limits of thought as well as to a new form of experiencing the world. This essay not only tracks this movement and explores the Caeirian “logic”, considering the path taken by Caeiro and the reports from his disciples (Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Antonio Mora, and Pessoa), but also reflects on the position – that of a Master – that he occupies in the Pessoaan universe.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 41-59
jul-dez, 2017

I

A pertinência filosófica da obra de Fernando Pessoa é tal que, constantemente seus leitores mais afeitos ao cotidiano des-

se universo encontram em seus escritos ecos e até mesmo referências que os remetem a diversos autores da filosofia. O próprio poeta português reconheceu que “era um poeta inspirado pela filosofia” (PESSOA, *Escritos autobiográficos...*, p. 19). Com efeito, além de seu espólio contar com inúmeros escritos críticos sobre diferentes filósofos, sua poesia também apresenta, de certa forma, teor filosófico. Entretanto, o envolvimento entre poesia e filosofia na obra pessoana não se configura como uma relação óbvia, como se sua poesia fosse apenas um pretexto para o desenvolvimento de palpitações filosóficas ou mesmo uma simples tentativa de poetizar experiências alheias. Embora o poeta reconheça a influência da filosofia, ele imediatamente reitera que “não [é] um filósofo com faculdades poéticas” (PESSOA, *Escritos autobiográficos...*, p. 19).

Nesse horizonte, a poesia de Alberto Caeiro revela não apenas inspiração filosófica, mas sobretudo uma problematização do próprio exercício filosófico, que será enfaticamente questionado em algumas de suas perquirições mais próprias, a saber: a orientação do pensamento e a primazia atribuída ao conhecimento.

Como veremos adiante, não podemos negar que em muitos momentos essa crítica caeiriana pode nos lembrar a filosofia de Nietzsche, que, por exemplo, em suas *Considerações Extemporâneas*, enfatiza o prejuízo envolvido na acumulação de conhecimento num certo sentido histórico:

Pois nós modernos não temos absolutamente nada que provenha de nós mesmos; somente na medida em que nos entulhamos e apinhamos com épocas, hábitos, artes, filosofias, religiões, conhecimentos alheios, tornamo-nos dignos de consideração, a saber, enciclopédias ambulantes... (NIETZSCHE, F. *Segunda Consideração Intempestiva*, p. 34)

Tal crítica em Caeiro, no entanto, constitui apenas uma etapa da experiência proposta por sua poesia, como uma oportunidade para desintoxicação do acúmulo civilizatório. Desse momento decorrerá, por exemplo, uma percepção mais nua da natureza, que bem poderia ser comparável às reflexões de Merleau-Ponty sobre Cézanne:

Percebemos coisas, entendemo-nos sobre elas, estamos enraizados nelas, e é sobre essa base de “natureza” que construímos ciências. Foi esse mundo primordial que Cézanne quis pintar, e por isso seus quadros dão a impressão da natureza em sua origem, enquanto as fotografias das mesmas paisagens

sugerem os trabalhos dos homens, suas comodidades, sua presença iminente. (...) Vivemos em um meio de objetos construídos pelos homens, entre utensílios em casas, ruas cidades e, na maior parte do tempo, não os vemos senão através das ações humanas das quais eles podem ser os pontos de aplicação. Habitamo-nos a pensar que tudo isso existe necessariamente e é inabalável. A pintura de Cézanne suspende esses hábitos e revela o fundo de natureza inumana sobre o qual o homem se instala. (MERLEAU-PONTY. *O olho e o espírito*, p. 128, 131)

Apesar dessas e de tantas outras possíveis convergências, o caminho aberto e percorrido por Caeiro, como veremos, é peculiar em suas transformações e originalmente conciliatório em sua potencial plenitude, experiências inseparáveis de sua ímpar existência poética.

II

Sobre o processo de gênese de Alberto Caeiro, lemos em uma carta de Pessoa destinada a Casais Monteiro:

Lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro — de inventar um poeta bucólico, de espécie complicada, e apresentar-lho, já me não lembro como, em qualquer espécie de realidade. Levei uns dias a elaborar o poeta mas nada consegui. Num dia em que finalmente desistira — foi em 8 de Março de 1914 — acerquei-me de uma cómoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, O Guardador de Rebanhos. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive. E tanto assim que, escritos que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutra papel e escrevi, a fio, também, os seis poemas que constituem a Chuva Oblí-

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 41-59
jul-dez, 2017

qua, de Fernando Pessoa. Imediatamente e totalmente... Foi o regresso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só. Ou, melhor, foi a reacção de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro. (PESSOA, *Alguma Prosa*, p. 52)

Embora essa versão sobre a criação do “mestre” seja, em certa medida, colocada em questão por estudos dos manuscritos da obra pessoana¹, nem por isso torna-se menos pertinente considerá-la. Cientes também do apreço de Pessoa pela criação de mitos, a escolha por tal versão e a necessidade de expressá-la não parece ser gratuita: ela compõe a história de Caeiro (de outros heterônimos e do próprio ortônimo) e pode contribuir para iluminar aspectos de sua natureza. Encontramos nos escritos de Rudolf Lind observações que também corroboram com essa abordagem:

Não há, pois, na carta, uma única referência aos programas estético-literários que, originalmente, tal como no-lo mostra o espólio, apadrinharam o nascimento dos heterónimos. Não nos repugnaria concluir que o poeta manhoso se decidira, em 1935, a cultivar conscientemente a sua própria lenda, apresentando-se aos amigos mais jovens como o pai involuntário de três personagens poéticas e ocultando, propositadamente, todas as considerações de ordem teórica e programática que haviam precedido o nascimento delas. (LIND, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, p. 100)

Sem cair no mérito de determinar se foi consciente ou não a escolha pessoana por salientar que a primeira tentativa de criação do mestre heterônimo nasceu de uma espécie de brincadeira, “fazer uma partida ao Sá Carneiro”, chama-nos atenção a sintonia dessa circunstância – o jogar remete também à ingenuidade da infância, momento privilegiado para se envolver pela criatividade lúdica – com o caráter também lúdico, ingênuo e, porque não, infantil de Alberto Caeiro, que insiste em comparar seu modo de sentir ao de uma criança e diz: “Nunca fui senão uma criança que brincava” (PESSOA, *Poesia Completa de Alberto Caeiro*, p. 94).

1 Conforme Richard Zenith, a verdadeira ordem cronológica da obra caeiriana é distinta da ordem estabelecida por Pessoa. Assim como o tal dia triunfal, em que o poeta português diz ter escrito trinta e tantos poemas a fio, não existiu da maneira como foi narrada por ele. A escrita desses poemas envolveu uma extensão de tempo bem maior: “Houve, se não um dia, um mês triunfal – março de 1914 – confirmado pelos dados dos manuscritos” (ZENITH, *Caeiro Triunfal*, p. 221).

Configurando sua recusa em crer num Deus abstrato ou carnalmente ausente, o poeta ingênuo opta, inclusive, por encarnar o seu Cristo em uma criança brincalhona e afirma que esse Cristo-criança: “A mim ensinou-me tudo./ Ensinou-me a olhar para as coisas” (PESSOA, *Poesia Completa de Alberto Caeiro*, p. 29). Longe de qualquer idealização e generalização, esse deus-criança-encarnado mostra-se absolutamente humano e particular em suas atitudes, que são enfaticamente infantis:

Num meio-dia de fim de primavera/
Tive um sonho como uma fotografia,
Vi Jesus Cristo descer à terra.
Veio pela encosta de um monte/
Tornando outra vez menino,
A correr e a rolar pela erva/
E a arrancar flores para as deitar fora/
E a rir de modo a ouvir-se de longe.
(...) É uma criança bonita de riso natural.
Limpa o nariz ao braço direito,
Chapinha nas poças de água,
Colhe as flores e gosta delas e esquece-as.
Atira pedras aos burros,
Rouba a fruta dos pomares/
E foge a chorar e a gritar dos cães.
E, porque sabe que elas não gostam/
E que toda gente acha graça,
Corre atrás das raparigas/
Que vão em ranchos pelas estradas/
Com as bilhas às cabeças/
E levanta-lhes as saias. (PESSOA, *Poesia Completa de Alberto Caeiro*, p. 28)

Ainda que em sonho, a existência desse deus é necessariamente vivenciada por Caeiro, e mais, a relação direta entre o deus e o poeta é estabelecida de forma lúdica, através de uma brincadeira: “Ao anoitecer brincamos as cinco pedrinhas/
No degrau da porta de casa,
Graves como convém a um deus e a um poeta...” (PESSOA, *Poesia Completa de Alberto Caeiro*, p. 31).

A ingenuidade do olhar infantil, livre dos vícios do hábito e do conhecimento, se achega ao mundo de forma aberta, sem determiná-lo previamente. Assim ele é capaz de se surpreender, uma vez que tudo se mostra como novidade diante dessa perspectiva pueril. O pasmo advindo de tal olhar será uma das principais características cultivadas por Caeiro, sobretudo quando ele quer explicitar sua forma de sentir o mundo: “Como uma criança antes de a ensinarem a ser grande,
Fui verdadeiro e leal ao que vi e ouvi” (PESSOA, *Poesia Completa de Alberto Caeiro*, p.146). Ademais, sua “aprendizagem de desaprender” (PESSOA, *Poesia Completa de Alberto Caeiro*, p.49) – método absolutamente necessário para se despir de todas as interferências culturais e intelectuais – não é nada mais que uma forma deliberada de retomar esse contato ingênuo e primordial com o mundo. Caeiro defende que o seu modo de sentir, em certa medida, é como o de uma criança que acabara de nascer: “Sei

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 41-59
jul-dez, 2017

ter os pasmo comigo/ Que tem uma criança se, ao nascer,/ Reparasse que nasceu deveras...” (PESSOA, *Poesia Completa de Alberto Caeiro*, p. 19).

Sabemos que a noção de infância ocupa um lugar privilegiado no universo de Pessoa. Não é de se estranhar, portanto, que o seu mestre, até nas circunstâncias de sua gênese, seja aquele que tem a relação mais íntima com ela.²

O projeto de “fazer uma partida ao Sá Carneiro” pode ter sido malogrado, mas talvez não seja exagero dizer que desse lapso nasceu uma nova partida: um jogo entre Pessoa e Caeiro. O surgimento deste último não está condicionado a qualquer vontade deliberada. O poeta português escreve que quando pretendia criar Caeiro, apesar de todo o seu esforço, este não surgia; à revelia de sua vontade e como que brincando com sua autonomia, o mestre heterônimo só veio ao mundo quando ele finalmente desistiu de criá-lo, assumindo ainda personalidade e vida próprias, sensivelmente distintas do originalmente planejado por seu, por assim dizer, criador. Nesse circuito, o jogo entre criador e criatura torna-se ambíguo. Para José Augusto Seabra, “as criaturas são aqui criadas por e para a criação” (SEABRA, *Fernando Pessoa ou o poetodrama*, p. 90). Com efeito, a presença de Caeiro surge imperiosamente e arrebatada de tal forma o seu criador, que este confessa sentir-se apenas como meio e não senhor dessa criação. Além de ser completamente tomado por essa presença, sem ser capaz de suspendê-la, manipulá-la ou direcioná-la, Pessoa é como que controlado por ela, tanto que sente uma espécie de apagamento de sua própria personalidade e a sujeição de sua autonomia a uma potência maior, que, em contrapartida, o obriga a escrever – como ele mesmo, o poeta ortônimo – para que seja possível o retorno a si.

Em *Poetas do Atlântico*, a propósito de um possível paralelismo entre Pessoa e Wallace Stevens, Irene Ramalho Santos escreve sobre a relevância e o caráter da experiência de despersonalização dramática vivida por Pessoa diante da presença de Caeiro:

Ambos os textos [a carta, a Casais Monteiro, sobre a gênese da heteronímia de Pessoa e Notes Toward a Supreme Fiction de Stevens] são representações do modo como um poeta entende sua própria identidade (ou ficção de identidade) enquanto criador original. Ambos necessitam da dramatização de um outro poder poético contra o qual a sua independência

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 41-59
jul-dez, 2017

2 Álvaro de Campos também escreve sobre o teor infantil da obra de Caeiro: “O que realmente recebemos d’aquelles versos é a sensação infantil da vida, com toda a materialidade directa dos conceitos da infancia, e toda espiritualidade vital da esperança e do crescimento, que são dos inconsciente, da alma e corpo da infância.” (PESSOA, *Prosa de Álvaro de Campos*, p. 105)

criativa tem de ser afirmada e avaliada. (SANTOS, *Poetas do Atlântico*, p. 243)

Enfim, mais do que ser arrebatado e submetido, Pessoa é sobremaneira modificado; ainda que tenha voltado a si, ele confessa que depois dessa experiência nunca mais foi o mesmo, pois foi transformado, recriado pela presença daquele que será então reconhecido como seu mestre, bem como de seus principais heterônimos.

III

Alberto Caeiro não foi a primeira personalidade a surgir no universo pessoano. Entre os principais heterônimos, ele também não é o de idade mais avançada ou o de maior longevidade, não é o mais “experiente”, nem o mais erudito, nunca alcançou publicamente qualquer destaque, sua condição social é limitada, conheceu poucos lugares, teve acesso a pouca instrução, a estrutura de seus versos pode não parecer muito sofisticada ao olhar erudito, e o teor deles, à primeira vista, é de uma simplicidade que beira o pueril. Entretanto, a despeito de tudo isso, ele é reconhecido como o mestre por personalidades tão distintas como Álvaro de Campos, engenheiro viajado, que procurou vivenciar toda sorte de experiências e extrapolá-las em sua poesia; Ricardo Reis, médico ilustrado, simpatizante da monarquia e do classicismo grego, extremamente cioso da ordem da vida e de seus versos; Antonio Mora, personalidade de índole filosófica, que passou parte de sua vida em uma espécie de hospício; Fernando Pessoa, não somente o criador de Caeiro, mas também demiurgo de todo um universo. Em vista de todos os pormenores mencionados há pouco – detalhes que, se não fosse pela negativa das condições, poderiam justificar a posição central desse heterônimo – é difícil não se ver envolvido pela questão: o que faz de Caeiro o mestre?

Em um dos textos de *Notas para a recordação do meu mestre Caeiro*, ao refletir sobre as metamorfoses que a influência caeiriana operou em Ricardo Reis, em Fernando Pessoa, em Antônio Mora e em si mesmo, Álvaro de Campos faz referência a uma “reação à Grande Vaccina” (PESSOA, *Prosa de Álvaro de Campos*, p. 103). Segundo Campos, a obra de seu mestre forneceu a Ricardo Reis a sensibilidade que lhe faltava para sua transformação de um pagão latente em um pagão de fato. Foi também depois de ler *O Guardador de Rebanhos* que Reis passou a escrever poemas e “a saber que era organicamente poeta” (PESSOA, *Prosa de Álvaro de Campos*, p. 102). Nas palavras do próprio Ricardo Reis:

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 41-59
jul-dez, 2017

Quando pela primeira vez, estando então em Portugal, ouvir ler O Guardador de Rebanhos tive a maior e a mais perfeita sensação da minha vida. Rolou-se-me de sobre o coração, de repente, todo o peso da nossa civilização postiça, todo o peso do cristianismo ativo cuja sombra jaz sobre a nossa alma. Respirei outra vez a grandeza, a força e a singela perfeição das grandes emoções primitivas, que vinha da natureza sem datas das almas. (PESSOA, *Ricardo Reis - Prosa*, p. 65)

Antonio Mora vivia atrás de uma verdade sobre a qual pudesse desdobrar suas especulações filosóficas, “passava a vida a mastigar Kant e a tentar ver com o pensamento se a vida tinha sentido. (...) Encontrou Caeiro e encontrou a verdade” (PESSOA, *Prosa de Álvaro de Campos*, p. 102). Mora era como um corpo sem alma até que a influência de Caeiro lhe deu uma alma, uma motivação central; desde então, ele se dedicou a formalizar, isto é, construir um sistema filosófico a partir das experiências contempladas nas palavras de seu mestre. A influência sobre Álvaro de Campos é tão intensa, que este confessa que antes de conhecer Caeiro, não passava de “uma machina nervosa de não fazer coisa nenhuma” (PESSOA, *Prosa de Álvaro de Campos*, p. 102). Só depois de conhecê-lo, ele passou a ser ele mesmo. “E de ahi em deante, por mal ou por bem, tenho sido eu” (PESSOA, *Prosa de Álvaro de Campos*, p. 102). Quando considera a reação de Pessoa ao seu mestre, Campos parece estar sensível à pulverização característica da subjetividade pessoana: “Mais curioso é o caso de Fernando Pessoa, que não existe, propriamente fallando” (PESSOA, *Prosa de Álvaro de Campos*, p. 102). Conforme o poeta-engenheiro, Pessoa só conseguiu alcançar a própria individualidade através dos poemas escritos em reação ao surgimento de Caeiro³. “Num momento, num único momento, conseguiu ter sua individualidade – a que não tivera antes nem poderá tornar a ter, porque a não tem” (PESSOA, *Prosa de Álvaro de Campos*, p. 102).

De acordo com a analogia de Campos, como uma “Grande Vaccina”, Caeiro provoca reações, transformações na existência daqueles que se mostram suscetíveis à sua influência. Mas qual seria o princípio dessa “Grande Vaccina”? Álvaro de Campos é direto e decisivo ao falar sobre o seu teor: trata-se de uma “vacina contra a estupidez dos inteligentes” (PESSOA, *Prosa de Álvaro de Campos*, p. 103).

A simplicidade de Caeiro é elementar. “Ele, Caeiro, não

³ Considerando as palavras de Álvaro de Campos e o relato pessoano sobre o episódio da gênese de Caeiro, podemos depreender que, ao anular tão enfaticamente a subjetividade de Pessoa, o surgimento de Caeiro mostrou de forma exemplar o que realmente compunha a individualidade do poeta português: a dispersão, a anulação do eu em prol do outro. Condição nevrálgica para a criação e manutenção da pluralidade heteronímica.

sabe porque vive mas sabe que o não sabe” (BERARDINELLI. *A poesia de Fernando Pessoa*, p. 46). Milênios de acumulação cultural, de desenvolvimento intelectual e tecnológico não garantem necessariamente que o ser humano tenha evoluído ou mesmo que a evolução seja algo a almejar. Questões essenciais e existenciais continuam sem respostas definitivas, nenhum caminho religioso, filosófico ou social trouxe satisfação ou conhecimento plenos e definitivos e a tecnologia jamais foi capaz de alterar de fato o curso da vida ou o Destino do homem. *Fausto, Tragédia Subjetiva* de Pessoa é o emblema radical de todo o esforço em vão do conhecimento. Por mais que tenha se empenhado em conhecer, desenvolver, inovar, o ser humano nunca deixou de ser aquilo que ele é. Antes, ele parece ter se esquecido desse fato primordial. Filho ou imagem e semelhança de deus, animal racional, descendente de macacos, agrupamento de átomos, sujeito, homem, humano, um nome, enfim, tudo isso, na perspectiva caeiriana, é distração enfadonha e sem sentido. Nenhuma dessas compreensões foi capaz de dizer o que de fato somos ou fazer de nós mais ou menos do que somos. “Essas coisas compreendidas só com a inteligência, nada são e nada valem” (PESSOA, *Ricardo Reis - Prosa*, p. 80). Entretanto, envolvido por milênios de acumulação supérflua, inteligência estúpida, facilmente o ser humano se esquiva de sua condição elementar, ele se distrai, cogita ser tudo isso, se esquece de ser aquilo que ele é e confunde aquilo que as coisas são.

A recusa de Caetano em “ver mais nas coisas que as próprias coisas” (ZENITH, *Caetano Triunfal*, p. 211) aplica-se igualmente à sua própria condição. No decorrer de sua vida e obra, ele procura se despir de toda acumulação, esquecer de tudo aquilo que lhe ensinaram, se desvencilhar da noção de homem e se desfazer até de seu próprio nome para afirmar que ele não é aquilo que fizeram dele, mas sim aquilo que ele verdadeiramente sente:

Procuró despir-me do que aprendi,/ Procuró esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram,/ E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos,/ Desencaixotar as minhas emoções verdadeiras,/ Desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caetano,/ Mas um animal humano que a natureza produziu./ E assim escrevo, querendo sentir a Natureza, nem sequer como um homem,/ Mas como quem sente a Natureza e mais nada./ (...) Sou o Argonauta das sensações verdadeiras./ Trago ao Universo um novo Universo/ Porque trago ao Universo ele-próprio. (PESSOA, *Poesia Completa de Alberto Caetano*, p. 72)

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 41-59
jul-dez, 2017

Tudo o que aprendemos, pensamos, conhecemos, nasce

daquilo que sentimos e, posteriormente, depois da infância de nossos sentidos, tudo isso também vem a compor e interferir em nossas sensações. Todas as questões abstratas – sobre o sentido da existência, a evolução do homem, o mistério do mundo e da vida – nascem dessas sensações corrompidas por pensamentos, por isso essas questões não têm respostas definitivas, elas não são coisas verdadeiramente sentidas porque não existem como coisas, mas apenas como pensamentos abstratos das sensações. “Uma vez mais, é o pensamento, e só o pensamento, elemento patológico sempre a insinuar-se, que é o responsável pela metafísica do mistério, enquanto que para Caeiro o problema nem se chega a por” (SEABRA, *Fernando Pessoa ou o poetodrama*, p. 97). Caeiro ignora, ou melhor, ri dessas questões abstratas; aceitando e por isso esquecendo o jugo do Destino e fruindo aquilo que a Natureza lhe oferece.

A obra de Caeiro tem, porém, e além d'isto, um efeito crítico. Estes versos da sensação directa, contraposta a sua alma aos nossos conceitos sem naturalidade, à nossa sensação mental, artificiosa, contabilizada em gavetas, rasga-nos todos os trapos que temos por fato, lava-nos a cara da chimica e o estomago dos pharmaceuticos – entra pela nossa casa adentro e mostra-nos que uma mesa de madeira é madeira, madeira, madeira, e que mesa é uma allucinação necessária de nossa vontade industrial. (PESSOA, *Prosa de Álvaro de Campos*, p. 106)

A crítica do mestre heterônimo à racionalidade desenfreada, à estupidez dos inteligentes, às abstrações desnecessárias, não corresponde simplesmente à negação despropositada: essa crítica faz parte de um propósito maior, a depuração das sensações.

Caeiro apresenta-se, antes de mais nada, como o poeta das sensações estremes: “A sensação é tudo (...) e o pensamento é uma doença” – diz ele segundo um texto de Pessoa. E este explica que “por sensação entende Caeiro a sensação das coisas tais como são, sem acrescentar quaisquer elementos do pensamento pessoal, convenção, sentimento ou qualquer outro lugar da alma”. Há nele, em suma, uma identificação das sensações com o seu objeto, por uma redução, que se poderá dizer, fenomenológica operada através da eliminação de todos os vestígios da subjetividade. (SEABRA, *Fernando Pessoa ou o*

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 41-59
jul-dez, 2017

poetodrama, p. 91)

São as sensações verdadeiras que, expurgadas de toda abstração e interferências, nos oferecem a realidade, o mundo tal como ele é. Com o perdão da redundância, vir a ser o que Caeiro realmente é, ou seja, se colocar em seu devido lugar, envolve sentir verdadeiramente o que ele é⁴: as coisas que ele sente. Ao trazer as coisas para o seu lugar próprio, mais do que se colocar em seu devido lugar, ele traz também “ao Universo ele-próprio.” Sobre esse movimento da vida e obra caeiriana, Ricardo Reis escreve:

Ignorante da vida e quase ignorante das letras, quase sem convívio nem cultura, fez Caeiro a sua obra por um progresso imperceptível e profundo, como aquele que dirige, através das consciências inconscientes dos homens, o desenvolvimento lógico das civilizações. Foi um progresso de sensações, ou, antes, de maneiras de as ter, e uma evolução íntima de pensamentos derivados de tais sensações progressivas. Por uma intuição sobre-humana, como aquelas que fundam religiões para sempre, porém a que não assenta o título de religiosa, por isso que, como o sol e a chuva, repugna toda a religião e toda a metafísica, este homem descobriu o mundo sem pensar nele, e criou um conceito de universo que não contém meras interpretações. (PESSOA, *Ricardo Reis* - Prosa, p. 46)

Provavelmente Caeiro é a única personalidade conscientemente plena do universo pessoano, ele não é cindido nem se sente incompleto, perdido, estrangeiro ou temeroso. Todos os paradoxos, incoerências e desvios de sua obra podem ser organicamente absorvidos pela compreensão central composta por ela.

Caeiro em que todas, absolutamente todas as contradições, rupturas, distâncias, oposições se encontram resolvidas e unificadas. Caeiro, o mestre da doutrina neopagã de que António Mora é o filósofo, realiza a aspiração última do projecto heteronímico: sentir tudo de todas as maneiras, atingindo a realidade das coisas sem deformar. (GIL, *O Espaço Interior*, p. 21)

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 41-59
jul-dez, 2017

4 A certa altura, em um diálogo entre Campos e Caeiro, nos deparamos com a seguinte conversa: “- Diga-me uma cousa. O Caeiro o que é para si mesmo? - O que sou para mim mesmo? repetiu Caeiro. – Sou uma sensação minha” (PESSOA. *Prosa de Álvaro de Campos*, p. 100).

Talvez seja por isso também que a duração de sua vida foi tão curta: ele não tinha necessidade de viver mais para estar realizado. Nenhum de seus discípulos, consciente ou inconscientemente, assumiu integralmente as suas idéias, nem era essa a sua pretensão: “Caeiro não espera que os demais heterônimos sejam “naturais” como ele, mas que, captando-lhe a “naturalidade”, busquem construir a poesia que a sua visão do mundo suscita” (MOISÉS, M. *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*, p. 158). Mais do que sua “doutrina” das sensações verdadeiras, o que parece fazer dele o mestre é o seu exemplo de plenitude⁵, sua capacidade de saber reconhecer e ser exatamente aquilo que ele é. “É a minha descoberta de todos os dias./ Cada coisa é o que é,/ E é difícil explicar a alguém quanto isso me alegra,/ E quanto isso me basta./ Basta existir para ser completo” (PES- SOA, *Poesia Completa de Alberto Caeiro*, p. 91). Sobre a maestria de Cairo, Octavio Paz escreve:

Alberto Caeiro é meu mestre. Esta afirmação é a pedra de toque de toda a sua obra. E poderia acrescentar-se que a obra de Caeiro é a única afirmação feita por Pessoa. Caeiro é o sol e em torno dele giram Reis, Campos e o próprio Pessoa. Em todos eles há partículas de negação ou de irrealidade: Reis acredita na forma, Campos na sensação, Pessoa nos símbolos. Caeiro não acredita em nada: existe. (...) Caeiro é tudo o que Pessoa não é e, além disso, tudo o que nenhum poeta moderno pode ser: o homem reconciliado com a natureza. Antes do cristianismo, sim, mas também antes do trabalho e da história. Caeiro nega, pelo mero fato de existir, não somente a estética simbolista de Pessoa como todas as estéticas, todos os valores, todas as idéias. Não fica nada? Fica tudo, limpo todos os fantasmas e teias de aranha da cultura. (PAZ, *Signos em Rotação*, p. 209)

Na obra do Argonauta das sensações verdadeiras, transformar a forma de sentir implicará necessariamente em transformar a forma de pensar. O título do seu primeiro livro de poemas, *O Guardador de Rebanhos*, pode ser visto também como

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 41-59
jul-dez, 2017

5 Sobre o efeito provocado por Caeiro, Reis escreve: “[Caeiro] foi para mim, como virá a ser para mais que muitos, o revelador da Realidade, ou, como ele mesmo disse, ‘o Argonauta das sensações verdadeira’ – o grande Libertador, que nos restituiu, cantando, ao nada luminoso que somos; que nos arrancou à morte e à vida, deixando-nos entre simples coisas, que nada conhecem, em seu decurso, de viver nem de morrer; que nos livrou da esperança e da desesperança, para que nos não consolemos sem razão nem nos entristeçamos, sem causa; convivas com ele, sem pensar, da realidade objectiva do Universo.” (PESSOA. *Ricardo Reis - Prosa*, p. 74)

uma referência explícita ao seu labor: “Sou um guardador de rebanhos” (PESSOA, *Poesia Completa de Alberto Caeiro*, p. 34). Entretanto, curiosamente, no verso inaugural desse livro Caeiro afirma: “Eu nunca guardei rebanhos/ Mas é como se os guardasse.” (PESSOA, *Poesia Completa de Alberto Caeiro*, p. 16) Ele nunca guardou de fato rebanhos, pois seu rebanho é de uma ordem diferente do habitual rebanho animal: “O rebanho é os meus pensamentos” (PESSOA, *Poesia Completa de Alberto Caeiro*, p. 34), escreve o poeta, e é como se ele os guardasse, pois esses pensamentos também são de uma ordem diferente da habitual abstração intelectual e devem ser resguardados desta influência. Ele completa: “os meus pensamentos são todos sensações” (PESSOA, *Poesia Completa de Alberto Caeiro*, p. 34).

Os sentidos ocupam um lugar privilegiado nos poemas de Caeiro. Enquanto as experiências sensoriais são consideradas a forma espontânea e direta de contato com os fenômenos, o pensar é visto como uma abstração destes, uma deturpação das sensações. Contudo, nem por isso o pensar é deixado de lado⁶, nem essa espontaneidade sensorial é alcançada de forma espontânea. “O que Caeiro tenta rejeitar repetidamente não é o pensamento in toto, mas sim o uso especulativo e transcendental do pensamento” (SILVA, L. *O materialismo idealista de Fernando Pessoa*, p. 19). Suas “sensações verdadeiras” não são meras sensações. Alcançá-las exige a depuração dos sentidos, tarefa que envolve a reflexão crítica sobre o conhecimento, sobre a própria reflexão e sobre as influências que podem marcar as sensações, a redefinição da subjetividade, ou melhor, do eu, a reconstrução da relação desse eu com os fenômenos e, por fim, uma nova compreensão do Universo. Essas transformações não excluem o exercício do pensar, porém, assim como as sensações não são meras sensações, no horizonte caeiriano, a forma de pensar não corresponde às formas habituais do pensamento. Trata-se de um pensamento capaz de suspender-se em prol das sensações, por isso o mestre pode dizer: “penso nisto, não como quem pensa, mas como quem não pensa” (PESSOA, *Poesia Completa de Alberto Caeiro*, p. 62).

Como um guardador de rebanhos, nosso poeta pastor intervém no movimento de seus pensamentos para garantir que eles não se percam em abstrações; seu esforço consiste em conduzi-los à sua condição primeira, promover o seu enlace com o sentir. “Só através da absorção do pensamento pelas

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 41-59
jul-dez, 2017

6 Ao comparar a experiência Zen à caeiriana, Leyla Perrone-Moisés também diz que o mestre heterônimo não nega absolutamente o pensar: “nem o Zen, nem Caeiro, ao recusarem o intelectualismo e ao promoverem o conhecimento sensorial, pretendem que o homem deva ser só instintos. O próprio do animal humano é ter essa mente-corpo capaz de um conhecimento que é ao mesmo tempo físico e “espiritual”. O que se nega aí é o pensamento analítico e o que se exalta é um pensamento sintético, também exclusivo do homem” (PERRONE-MOISÉS. *Fernando Pessoa. Aquém do eu, além do outro*, p. 124)

sensações se pode realizar sua identificação mútua: exterior às sensações o pensamento é uma excrescência, se não um vírus corruptor, que chega por vezes a perturbar a saúde do poeta, pondo em causa a sua “objetividade” (SEABRA, *Fernando Pessoa ou o poetodrama*, p. 92). O pensamento nasce das sensações e torna-se abstrato quando se afasta ou tenta suplantá-las.

Marcada enfaticamente pela crítica às interferências das abstrações do pensamento sobre a vida, a obra de Caeiro insiste em uma volta às coisas mesmas através das sensações, ou melhor, ao cabo de todo um processo de depuração dos sentidos, não haverá diferença entre o sentir e as coisas mesmas. Em um movimento de pura coincidência, as sensações serão as coisas mesmas. Esse percurso será marcado por uma espécie de fenomenologia das sensações, jogo em que o próprio sentir se transforma em objeto dos sentidos. Será, sobretudo, através desse recurso que nosso poeta poderá depurar o sentir, distinguindo-o do pensar abstrato, dos conhecimentos adquiridos, das interferências sociais, culturais e, enfim, do hábito infiltrado na experiência sensível.

As coisas são brutalmente reais, objecto puro, renitentes a qualquer subjectivação ou interiorização, absolutamente impenetráveis, porque são o que parecem ser, sem profundidade, sem logos, simples como a pura superfície. De si as coisas são singulares, e se lhes atribuo complexificações ou mistificações estou a transferir para elas características dos meus esquemas mentais. As categorias e esquemas apriorísticos da mente não me dão a coisa, mas um resultado irreal, sem objectividade ou, melhor, se alguma objectividade têm, é apenas enquanto ficção que me imponho a mim próprio por me ser útil e agradável na condução da vida. (COELHO, A. P. *Os fundamentos filosóficos da obra de Fernando Pessoa*, p. 289)

A missão envolvida na “aprendizagem de desaprender”, consistirá, portanto, em identificar o alcance das influências e dos conhecimentos adquiridos, para deixá-los de lado, desaprendê-los em prol de um contato ingênuo com mundo. Além de realçar as sensações, através da anulação de seu alcance abstrato, o pensamento, nesse processo de aprender a desaprender, será exercido também em sua função crítica, auxiliando na depuração do sentir.

O empenho em despir as coisas para experimentá-las tal como elas são, em promover um retorno às coisas mesmas e em arrebanhar os pensamentos que se perderam em abstrações, como podemos constatar, envolve também uma crítica à

filosofia, sobretudo ao movimento da metafísica e à valorização do intelecto. Contudo, por mais que Caeiro critique a filosofia e se recuse a ser classificado como materialista⁷ ou representante de qualquer outro movimento, as experiências promovidas por sua poesia apresentam “pertinência ou conseqüência filosóficas” (MARTINS, *O erro da filosofia*, p. 250). Como uma “grande vacina contra a estupidez dos inteligentes”, a obra de Caeiro nos leva a questionar de forma radical o papel ocupado pelo intelecto e o valor de suas aquisições. Sem que essa crítica se esgote em uma simples negação dessa faculdade, como um pastor ele conduzirá tal exercício do pensar ao lugar que lhe é próprio.

A simplicidade de Caeiro está longe de ser equivalente à ingenuidade pueril. Essa frase pode parecer desconcertante aos olhos de quem leu, sobretudo no início deste ensaio, insistentes correlações entre o ímpeto da criança e o temperamento do poeta. Não obstante as inocências infantil e a caeiriana serem comparáveis em diversos aspectos, um fator as diferencia radicalmente, a saber: a ingenuidade do mestre poeta não é nada ingênua. Muito pelo contrário, enquanto a simplicidade infantil deriva da condição primária do desenvolvimento ainda latente da criança, a simplicidade de Caeiro é fruto de um processo sofisticado de maturação, que envolve a supressão de todo acúmulo intelectual e uma espécie de depuração do sentir; enfim, o aprender a desaprender. Através das observações de um mestre Zen, Leyla Perrone-Moisés fala sobre esse percurso caeiriano:

Um mestre Zen deixou a consignação seguinte: “Antes de me tornar esclarecido, os rios eram rios e as montanhas eram montanhas. Quando comecei a tornar-me esclarecido, os rios já não eram rios e as montanhas já não eram montanhas. Agora, depois que me tornei esclarecido, os rios voltaram a ser rios e as

7 Conforme Benedito Nunes, “Alberto Caeiro, que desconhece o problema da substância, está longe do materialismo, por êle reputado muito estúpido – “coisa de padres sem religião e portanto sem desculpa nenhuma”. A matéria é uma abstração. Só é real o que vemos. Sensualismo? Não. Se o naturalismo abstrai os seres em proveito do conjunto, do todo, que é a Natureza, o sensualismo, não menos abstrato, tudo reduz a elementos sensíveis, a impressões-átomos, desfigurando as sensações, cada uma das quais, deferente das outras, é nova, se sabemos sentir” (NUNES, B. *O dorso do tigre*, p. 220). Já sobre uma possível identificação de Caeiro com a fenomenologia husserliana, Luiz de Oliveira e Silva escreve: “Caeiro, no entanto, e este facto divorcia-o completamente da fenomenologia contemporânea, não tem nenhum interesse em desvelar “um significado imanente ao fenômeno e incorporado nele”. Ainda que ele possa parecer ao observador desatento como um partidário veemente do slogan de Husserl “Zu den Sachen selbst” na verdade o significado que ele reclama não é senão uma ausência de significado” (SILVA, L. *O materialismo idealista de Fernando Pessoa*, p. 22).

montanhas voltaram a ser montanhas”. Eis-nos já próximos das constatações de Caieiro. (PERRONE-MOISÉS. *Fernando Pessoa. Aquém do eu, além do outro*, p. 118)

A trajetória da simplicidade caeiriana não apenas está muito além da compreensão imatura de uma criança, como ultrapassa também a compreensão do homem civilizado⁸, que ainda se encontra ancorado em camadas de conhecimentos derivados de experiências indiretas.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 41-59
jul-dez, 2017

8 José Gil também escreve sobre a maturidade caeiriana: “A obra de Caieiro encontra-se como o olhar do primeiro homem, mas após a construção e a destruição das civilizações que se sucederam na Europa.” (GIL, *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*, p. 17)

BIBLIOGRAFIA

Escritos de Fernando Pessoa:

___ *Alguma Prosa*. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

___ *Fausto – Tragédia Subjetiva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

___ *F. Pessoa – Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*. São Paulo: A Girafa, 2006.

___ *Obras de António Mora, vol. VI*. Edição crítica por Luís Filipe Teixeira. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002.

___ *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho*. Lisboa: Ática, 1966.

___ *Pessoa por Conhecer - Textos para um Novo Mapa*. Edição de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Estampa, 1990.

___ *Poemas Completos de Alberto Caeiro*. Lisboa: Presença, 1994.

___ *Poesia completa de Alberto Caeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

___ *Poesias*. Fernando Pessoa. Lisboa: Ática, 1995.

___ *Poemas de Ricardo Reis*. Edição Crítica de Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994.

___ *Prosa de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 2012.

___ *Ricardo Reis – Poesia Completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

___ *Ricardo Reis. Prosa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003

___ *Textos filosóficos*, 2 vols. Textos estabelecidos e prefaciados por Antônio de Pina Coelho. Lisboa: Nova Ática, 2006.

___ *Textos Filosóficos. Vol. II*. Estabelecidos e prefaciados por António de Pina Coelho. Lisboa: Ática, 1968.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 41-59
jul-dez, 2017

Escritos sobre Fernando Pessoa:

BERARDINELLI, C; HÜHNE, L; PEGORARO, O. *Fernando Pessoa e Martin Heidegger – O Poeta Pensante*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1994.

COELHO, A. Pina. *Os fundamentos filosóficos da obra de Fernando Pessoa*. 2 vols. Lisboa: Editorial Verbo, 1971.

GIL, J. *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio D'Água, 1999.

_____. *O Espaço Interior*. Lisboa: Editora Presença, 1994.

LIND, R. *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981.

MANN, T. *Carlota em Weimar*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

MARTINS, O erro da filosofia. In: *Poesia completa de Alberto Caeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MERLEAU-PONTY. *O olho e o espírito*. 1ª ed. Tradução Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MOISÉS, M. *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 2009.

NUNES, B. *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

_____. “Poesia e filosofia na obra de Fernando Pessoa”. In: 4 *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio n.º 20, Jul. 1974, p. 22-34.

NIETZSCHE, F. *Segunda Consideração Intempestiva*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

PAZ, O. *Signos em Rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 41-59
jul-dez, 2017

PERRONE-MOISÉS, L. *Aquém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

_____. “Pensar é estar doente dos olhos”. In: Novaes, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SÁ-CARNEIRO, M. *Correspondência com Fernando Pessoa*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

___ *Obras completas. Cartas a F. P.* edit. Por Urbano Tavares Rodrigues, 2 volumes, Lisboa: 1958.

SANTOS, I. R. *Poetas do Atlântico – Fernando Pessoa e o modernismo anglo-americano.* Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SEABRA, J. A. *Fernando Pessoa ou o poetodrama.* 2ª. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

___ *O Coração do Texto - Novos ensaios pessoanos.* Lisboa: Edições Cosmo, 1996.

___ *O Heterotexto Pessoaano.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

SILVA, L. *O Materialismo idealista de Fernando Pessoa.* Lisboa: Clássica Editora, 1985.

ZENITH, Caeiro Triunfal. In *Poesia completa de Alberto Caeiro.* São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 41-59
jul-dez, 2017

Fernando Pessoa, Friedrich Schlegel e Novalis

Fernando Pessoa, Friedrich Schlegel and Novalis

Palavras-chave: Fernando Pessoa – literatura – romantismo alemão

Keywords: *Fernando Pessoa - literature - German Romanticism*

Cláudia Souza*
(USP/FAPESP)

Doutora em Literaturas de
Língua Portuguesa – PUC-
-MG.
Pós-Doc em Filosofia – USP

claudiasouzza@hotmail.com

RESUMO. Pretendemos neste artigo aproximar aspectos da criação literária pessoana da filosofia do primeiro romantismo alemão. Fernando Pessoa foi leitor do romantismo alemão. Em sua biblioteca particular encontramos livros que comprovam esse fato. Para além deste aspecto, há uma consonância entre a filosofia do primeiro romantismo alemão e o espaço artístico e múltiplo da criação literária pessoana.

ABSTRACT. *We intend in this article to approach aspects of Pessoa's literary creation and the philosophy of the first German Romanticism. Fernando Pessoa was a reader of the German romanticism. In his private library one finds books that prove this fact. Furthermore, there is an affinity between the philosophy of the first German Romanticism and the Pessoa's artistic and multiple space of literary creation.*

“O mundo é um indivíduo potencializado, assim como o indivíduo não passa de um universo condensado¹.” Márcio Suzuki.

“Sê plural como o universo”.
Fernando Pessoa

Pretendo aproximar neste artigo, alguns aspectos da obra pessoana, dando especial ênfase para o projeto do desassossego e ao desdobramento pessoano, do pensamento filosófico dos primeiros românticos alemães, sobretudo dos escritos deixados por Friedrich Schlegel² e Novalis.

Fernando Pessoa, poeta e criador de heterônimos, foi também um leitor voraz: a análise dos documentos do seu espólio e

* Financiamento da Fapesp (proc nº 2015/16698-2).

1 SUZUKI, 1998, p.133.

2 Neste trabalho fazemos referência ao filósofo Friedrich Schlegel e em nenhum momento citamos a obra e o pensamento do seu irmão August Schlegel. Sendo assim, a utilização do sobrenome Schlegel indica referência apenas à obra e pensamento de **Friedrich Schlegel**.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 60-68
jul-dez, 2017

da sua biblioteca particular são comprovações deste fato. Entre essas muitas leituras, destacamos algumas relevantes para o desenvolvimento do nosso trabalho. Em sua biblioteca particular constam: um livro de Novalis **Les disciples à Sais et Les fragments**³ curiosamente traduzido por Maeterlink⁴ e outro livro intitulado **The literature of Germany**⁵ onde existe um capítulo sobre o romantismo alemão. A presença destes dois livros no espólio pessoano nos revela que Pessoa se interessou pelo romantismo alemão. Para além destes indícios, encontramos referência a Schlegel e a Novalis em outros escritos pessoanos.

Para fazer uma análise do primeiro escrito selecionado no qual há referência ao romantismo alemão, é preciso antes esclarecer quem é o autor deste texto. Trata-se de uma personalidade pessoana cujo nome é António Mora. Mora aparece pela primeira vez num projeto pessoano intitulado *Na casa de saúde de Cascaes*, como o próprio nome indica, trata-se de um livro - que não chegou a ser publicado - sobre uma casa de tratamento psiquiátrico. António Mora, neste projeto exerce o papel de um dos doentes, como podemos constatar na seguinte passagem:

...O mais interessante, porém, é o António Mora. É, pelo menos, o mais original de todos.

- O mais original?

- Sim, pessoalmente original como pessoa, não clinicamente original. Clinicamente não se afasta em nada do tipo de paranoico, ou da marcha conhecida da paranoia. É verdade que não é simplesmente um paranoico. É também um hystérico. Mas a paranoia é as vezes acompanhada de uma psychonevrose intercorrente. Não ha que extranhar. Nada ha ahi de exquisito. Não é nisto que elle é original. É na especie do seu delirio, no conteudo, que está todo o interesse. E não te digo mais nada...Verás...E dispõe-te para gastares tempo com elle, porque vaes ver, ficas interessadíssimo.

-Veremos.

- Garanto-te. Não será preciso apontar-t'ó. Conhecel-o logo pela toga.

- A toga? O quê! O typo anda de toga? Mas isso tem qualquer cousa que vêr com o delirio...?

- Verás, meu velho, verás...Não quero te dizer nada. Não quero te tirar o interesse á surpresa.⁶

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 60-68
jul-dez, 2017

Mais tarde, António Mora exercerá um importante papel no

3 NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. **Les disciples à Sais et Les fragments** / de Novalis ; traduits de l'allemand et précédés d'une introduction par Maurice Maeterlinck. - Paris. - Bruxelles : Paul Lacomblez 1914.

4 Pessoa foi muito influenciado pelo teatro simbolista de Maeterlink. Em seus projetos do Teatro estático encontramos referências ao dramaturgo belga (Cf: PESSOA, 2010).

5 ROBERTSON, J. G. **The literature of Germany**. - London : Williams and Norgate. - New York : Henry Holt and Company, [19??]

6 [BNP/E3-27/19-B/3-4]

diálogo entre Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis. Num primeiro momento Mora é personagem de um romance, e depois se transforma em autor de textos. Assim como Reis, Campos e Caeiro, ele fará parte da composição deste *drama em gente*⁷ pessoano, sendo influenciado por Alberto Caeiro, como podemos constatar no seguinte trecho:

O Antonio Mora era uma sombra de veleidades especulativas. Passava a vida a mastigar Kant e tentar ver com o pensamento se a vida tinha sentido. Indeciso como todos os fortes, não tinha encontrado a verdade, ou o que para elle fosse verdade, o que para mim é o mesmo. Encontrou Caeiro e encontrou a verdade. O meu mestre Caeiro deu-lhe a alma que elle não tinha; poz dentro do Mora peripherico, que elle sempre tinha sido, um Mora central. E o resultado foi a redução a systema e a verdade logica dos pensamentos instictivos de Caeiro. O resultado triumphal foi esses dois tratados, maravilhas de originalidade e de pensamento, *O Regresso dos Deuses e os Prolegomenos a uma Reformação do Paganismo*⁸.

Neste trecho percebemos a relação entre Mora e a filosofia, *passava a vida a mastigar Kant*. Essa personalidade escreveu em prosa e formava ao lado de Pessoa, Reis e Caeiro um contraponto com Campos, como podemos constatar em outro trecho de um projeto inacabado intitulado *Notas para a recordação do meu Mestre Caeiro*, assinado por Álvaro de Campos:

Maravilho-me da doutrina de Antonio Mora, e discordo d'ella com

7 Em Dezembro de 1928 no número 17 da revista *Presença*, foi publicada a tábua bibliográfica pessoana e neste texto Pessoa afirma que a elaboração da obra dos seus heterônimos (Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos) constituiu um *drama em gente, em vez de um drama em actos*, como atesta a seguinte passagem: “As obras destes três poetas formam, como se disse, um conjunto dramático; e está devidamente estudada a entreacção intelectual das personalidades, assim como as suas próprias relações pessoais. Tudo isto constará de biografias a fazer, acompanhadas, quando se publiquem, de horóscopos e, talvez, de fotografias. É um drama em gente, em vez de em actos. (Se estas três individualidades são mais ou menos reais que o próprio Fernando Pessoa — é problema metafísico, que este, ausente do segredo dos Deuses, e ignorando portanto o que seja realidade, nunca poderá resolver”.) PESSOA, 2000, p.404. Podemos assegurar a participação de António Mora neste drama em gente baseados na afirmação do próprio Pessoa no seguinte trecho que faria parte de uma obra intitulada Aspectos: “Esse Alberto Caeiro teve dois discipulos e um continuador philosophico. Os dois discipulos, Ricardo Reis e Alvaro de Campos, seguiram caminhos diferentes; tendo o primeiro intensificado e tornado orthodoxo, o paganismo descoberto por Caeiro, e o segundo baseando-se em outra parte da obra de Caeiro, desenvolvido por um sytema inteiramente differente, e baseado inteiramente nas sensações. O continuador philosophico, Antonio Móra (os nomes são tão inevitáveis, tão impostos de fóra como as personalidades), tem um ou dois livros a escrever, onde provará completamente a verdade metaphysica e practica, do paganismo.(...)” [BNP/E3-20-70 a 72]

8 [BNP/E3-71/A-24 a 26]

um gesto delicado de afastamento. O mal d'estes homens todos – o do Ricardo Reis, do Antonio Mora, do Fernando Pessoa, sim, porque sinto outside idolatry, do meu mestre Caeiro também – é que so veem a realidade. Diversamente todos a veem com clareza; todos são objectivistas, até Fernando Pessoa. Mas eu não vejo a realidade – palpo-a. Por isso elles são mais ou menos declaradamente, polytheistas, e eu sou monotheista⁹ (...)

Esse fragmento mostra como Mora participava do diálogo entre Caeiro, Campos e Reis. Apesar de não ter uma biografia consolidada como os demais (Caeiro, Campos e Reis), cumpria um papel importante na construção deste drama-em gente. Num escrito sobre a questão do paganismo, que como vimos é um dos projetos do António Mora, ele comenta sobre o romantismo alemão:

Com o romantismo alemão, propriamente dito, o dos Schlegel, de Tieck e de Novalis, entra a literatura germânica uma decadência, referindo-nos, por comparação, à precedente literatura de Schiller e de Goethe, se bem que o primeiro pecasse (houvesse pecado) na sua utilização do que admirava no paganismo¹⁰.

Neste texto Mora discorre sobre os efeitos do cristianismo e do paganismo no progresso da civilização. A referência ao romantismo alemão é importante porque revela os efeitos da persona crítica pessoana em sua produção literária. Outro aspecto relevante que aproxima Pessoa dos primeiros românticos é a análise que ambos fazem da obra de Goethe. Reflexões sobre a obra de Goethe estão presentes em vários fragmentos do espólio, assim como em diversos fragmentos de Schlegel e Novalis. A crítica de Mora ao romantismo alemão parece ter relação com uma subjetividade excessiva presente no romantismo de acordo com essa personalidade pessoana. Essa subjetividade que seria responsável pela decadência da literatura germânica. Mora como defensor da construção de um novo paganismo, preza pela objetividade, rejeitando uma interiorização excessiva do indivíduo que consequentemente afastaria o mesmo da experiência pagã.

Em outro texto, intitulado *O Provicianismo Português* de 1928, é Pessoa quem faz referência ao romantismo alemão, citando uma frase de Novalis:

Para o provincianismo há só uma terapêutica: é o saber que ele existe. O provincianismo vive da inconsciência; de nos supormos civilizados quando não o somos, de nos supormos civilizados precisamente pelas qualidades que o não somos. O princípio da cura está na consciência da doença, o da ver-

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 60-68
jul-dez, 2017

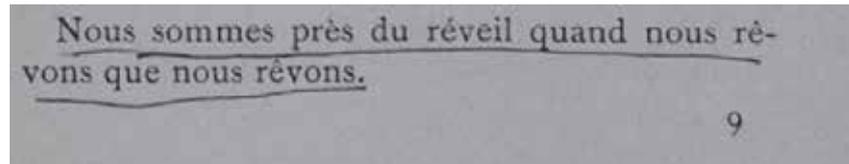
9 [BNP/E3-71^a-27]

10 [BNP/E3-12/1-71].

dade no conhecimento do erro. Quando um doido sabe que está doido, já não é doido. Estamos perto de acordar, disse Novalis, quando sonhamos que sonhamos. (PESSOA, 2000, p.373)

A referência a Novalis demonstra o interesse pessoano pela obra deste autor. Essa frase de Novalis foi lida e sublinhada por Pessoa no já referido livro presente em sua biblioteca particular, *Les disciples à Sais et Les fragments*:

Nous sommes près du réveil quand nous rêvons que nous rêvons¹¹.



É relevante também ressaltar a afirmação pessoana também presente neste trecho do texto, *O provincianismo português - é na incapacidade de ironia que reside o traço mais fundo do provincianismo mental* - justamente a ironia elemento tão importante na obra dos primeiros românticos alemães. Parece que em 1928, ano da publicação do texto pessoano aqui trabalhado, o autor português estava em consonância com alguns aspectos da filosofia do primeiro romantismo alemão.

Além das evidências aqui demonstradas que aproximam de alguma maneira Pessoa de F. Schlegel e de Novalis, mostraremos a seguir como o projeto do desassossego pessoano dialoga com alguns fragmentos deixados por Schlegel e Novalis.

O *Livro do Desassossego* permaneceu como projeto durante a vida de Fernando Pessoa. Antes de 1935, somente alguns trechos deste projeto foram publicados. A aproximação deste projeto pessoano com o pensamento de Schlegel e de Novalis pode ser realizada através do desdobramento pessoano que faz parte da elaboração deste livro.

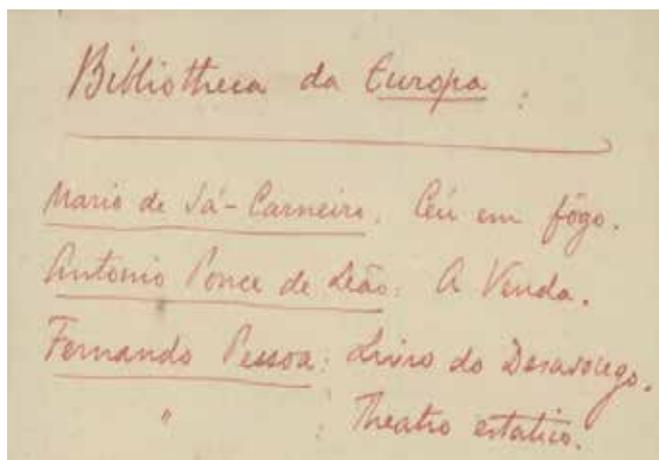
A noção de gênio como uma coletividade interior, desenvolvida por Schlegel, parece estar em consonância com a tessitura da estética do **Desassossego**. O projeto do **Desassossego** ao longo da sua elaboração recebeu a assinatura de três autores: numa primeira fase, Fernando Pessoa assinou os fragmentos do *Livro do Desassossego*, como podemos averiguar nesta lista, escrita talvez em 1914:

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 60-68
jul-dez, 2017

Biblioteca da Europa
Mario de Sá-Carneiro: Céu em fogo
Antônio Ponce de Leão: A Venda

11 NOVALIS, 1914, p.77. Tradução nossa: *Estamos perto de acordar quando sonhamos que sonhamos*. Rubens Rodrigues Torres Filho em sua edição, Pólen Novalis, traduz este trecho de outra forma: *Estamos próximos do despertar, quando sonhamos que sonhamos*. (NOVALIS, 2009, p.43).



Theatro estatico¹²

Na fase seguinte Pessoa passa o livro para as mãos de Vicente Guedes, como podemos confirmar nesta lista:

Na Casa de saude de Cascaes inclui:

- 1) Introdução, entrevista com Antonio Mora
- 2) Alberto Caeiro
- 3) Ricardo Reis
- 4) "Prolegómenos" de António Mora
- 5) Fragmentos

Vida e obras do engenheiro Alvaro de Campos.

Livro do Desasocego

escripto por Vicente Guedes, publicado por Fernando Pessoa¹³.



ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 60-68
jul-dez, 2017

12 [BNP/E3-68^a-3]

13 [BNP/E3-5-83]

Vicente Guedes foi uma personagem literária pessoaana que não chegou a se constituir como heterônimo. Essa personalidade assumiu diversas tarefas no laboratório literário de Pessoa: foi contista, tradutor e responsável pelo projeto do **Desassossego** durante a segunda fase da elaboração deste. Outro aspecto importante deste documento é a referência ao nome de António Mora. Esse fato mostra como o espólio pessoano funcionou e ainda funciona como um laboratório de experimentação, onde as substâncias, ou seja, nomes e projetos se misturam, se encontram.

Na terceira e última fase da escrita do *Desassossego*, Fernando Pessoa entregou o projeto a outra personalidade, Bernardo Soares, o ajudante de guarda livros da cidade de Lisboa, como podemos contatar neste documento:

Do “Livro do Desasocego,
composto por Bernardo
Soares, ajudante de guarda-
Livros na cidade de Lisboa”,
por
Fernando Pessoa

Podemos assim dizer que Pessoa se constituiu em uma pessoa genuinamente sintética, como diriam os primeiros românticos: “O gênio, diz Schlegel, é uma coletividade interior, uma comunidade interna legalmente livre de muitos talentos, ou como diz Novalis, uma pessoa genuinamente sintética que é ao mesmo tempo mais pessoas” (SUZUKI, 1998. p. 235). E podemos constatar esse fato não somente no projeto do **Desassossego**, como também na própria constituição da personalidade literária, António Mora.

No que diz respeito a escrita do projeto do *Desassossego* o problema da autoria ainda se coloca, cada editor deste livro, ao organizar os fragmentos para a publicação torna-se de alguma forma, autor, participando do desdobramento pessoano.

Depois da análise de todos os documentos pessoanos aqui apresentados, podemos concluir que existe um forte e complexo diálogo entre a literatura pessoaana e o romantismo alemão. O interesse de Pessoa pela filosofia do primeiro romantismo alemão acabou transbordando em seu espaço artístico, diminuindo de alguma forma as fronteiras entre poesia (no sentido mais amplo do termo) e filosofia.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 60-68
jul-dez, 2017

BIBLIOGRAFIA:

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. Tradução, apresentação e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

BORGES, Paulo. *Teatro da vacuidade ou a impossibilidade de ser eu*. Estudos e ensaios pessoais. Lisboa: Verbo, 2011.

LACQUE-LABARTHE, Philippe, NANCY, Jean-Luc. "A exigência fragmentária". Tradução e apresentação João Camillo Penna. *In: Terceira Margem – Revista do programa de pós-graduação em ciência da literatura, UFRJ*. Ano IX, nº10, 2004. pp.67-94.

NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Pólen - Fragmentos, diálogo, monólogo*. Tradução, apresentação e notas Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Iluminuras, 2009.

PESSOA, Fernando. *Crítica – Ensaios, Artigos e Entrevistas*. Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desasosiego*. Tomos I e II. Edição de Jerônimo Pizarro. Lisboa INCM, 2010. p.43.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego / por Bernardo Soares*. Recolha e transcrição dos textos Maria Aliete Galhoz, Teresa Sobral Cunha ; prefácio e organização Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1982.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego por Vicente Guedes e Bernardo Soares*. Volume I e II. Organização e notas de Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Editorial Presença, 1990.

RIBEIRO, Nuno. "Fernando Pessoa leitor de Novalis e o problema da heteronímia." *Revista Scripta: Belo Horizonte, PUCMG*, v.16, pp.56-68, 2012.

RIBEIRO, Nuno (ed.). *Fernando Pessoa, Philosophical Essays: A critical edition*. New York: Contra Mundum Press, 2012.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 60-68
jul-dez, 2017

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Friedrich Schlegel e Novalis: poesia e filosofia". *In: Terceira Margem – Revista do programa de pós-graduação em ciência da literatura, UFRJ*. Ano IX, nº10, 2004. pp.95-111.

SOUZA, Cláudia. “A estética do desassossego: Fernando Pessoa e o romantismo alemão”. *In: Osmar Oliva (Org). Literatura e Danação*. Montes Claros: Editora Unimontes, 2013.

SOUZA, Cláudia ; RIBEIRO, N. “Charles Robert Anon & Alexander Search: Filosofia e Psiquiatria”. *Revista Filosófica de Coimbra*, v. 21, p. 541-556, 2012.

SOUZA, Cláudia. *Ciências do Psiquismo Humano, política e criação literária no espólio de Fernando Pessoa (1905-1914)*. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Dezembro de 2011.

SOUZA, Cláudia. “Inconsciente e arte: um ponto de encontro entre Fernando Pessoa e Freud”. *In: A Cultura Portuguesa no Divã*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2011. pp.113-123.

SOUZA, Cláudia. “Vicente Guedes e Bernardo Soares: para além do Desasocego”. *Revista Cultura ENTRE Culturas*. Lisboa: 2011, pp.186-191.

SOUZA, Cláudia; SUZUKI, Márcio. “Novalis e Pessoa: lucidez poética e reflexão onírica”. *Revista Filosófica de Coimbra*, v. 23, p. 9-26, 2015.

SUZUKI, Márcio. ***O gênio romântico – crítica e história na filosofia de Friedrich Schlegel***. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 60-68
jul-dez, 2017

O retrato de Fernando Pessoa enquanto filósofo – uma incursão pelo espólio filosófico de Pessoa *The portrait of Fernando Pessoa as a philosopher – an incursion into Pessoa’s philosophical booty*

Palavras-chave: Fernando Pessoa, filosofia, espólio.

Key-words: *Fernando Pessoa, philosophy, archive.*

Nuno Ribeiro

Doutor em filosofia - Universidade Nova de Lisboa -, pós-doutorado em Filosofia na Universidade Federal de São Carlos.

nuno.f.ribeiro@sapo.pt

RESUMO: Este artigo procura debater e problematizar o alcance filosófico da obra de Fernando Pessoa. Partindo de uma análise dos documentos, em grande parte inéditos, do espólio de Pessoa, pretende demonstrar-se que o alcance filosófico da obra deste autor se estende muito além dos ecos de leituras filosóficas presentes na sua poesia e nas suas ficções. Com efeito, no espólio de Pessoa encontramos inúmeros projectos destinados a futuros livros, ensaios, pequenas produções e diálogos filosóficos. Assim, tendo por base a apresentação do espólio filosófico de Pessoa, o presente artigo visa elucidar em que medida se pode falar de um Pessoa filósofo, para além do “poeta animado pela filosofia”.

ABSTRACT. *This article intends to debate and problematize the philosophical reach of Fernando Pessoa’s work. Based on an analysis of the documents, in a great extent unpublished, from Pessoa’s Archive, we intend to show that the philosophical reach of this author’s work goes far beyond the echoes of philosophical readings present in his poetry and in his fictions. Indeed, in Pessoa’s Archive, one finds numerous projects for future books, essays, short works and philosophical dialogues. Thus, based on the presentation of the philosophical writings from Pessoa’s Archive, this article aims to clarify to what extent one can speak of a Pessoa philosopher, beyond the “poet animated by philosophy”.*

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 69-87
jul-dez, 2017

I – Os escritos filosóficos do espólio pessoano

Num escrito autobiográfico de Pessoa relativo à sua escrita lemos:

Nenhum dos meus escritos foi concluído; sempre se interpuseram novos pensamentos, associações de ideias extraordinárias, impossíveis de excluir, com o infinito como limite. Não consigo evitar a aversão que tem o meu

pensamento pelo acto de acabar seja o que for.

[My writings were none of them finished; new thoughts intruded ever, extraordinary, inexcusable associations of ideas bearing infinity for term. I cannot prevent my thought's hatred of finish[ing] [...].] (PESSOA, 2003, pp.100-101; BNP/E3, 20 – 12r¹)

Este trecho, para além de se constituir como um testemunho de Fernando Pessoa relativo ao carácter dos seus escritos, é também representativo do estado em que se encontram os textos presentes no espólio deste autor. No espólio de Pessoa encontramos uma multiplicidade de fragmentos destinados a projectos de livros que este pensador pretendia futuramente escrever, mas que não chegou a concluir. De facto, se excluirmos o *Livro de Odes* de Ricardo Reis – que é mais uma colecção de poemas do que um livro estruturado – Pessoa publicou apenas um livro em português. Esse livro é a *Mensagem*. Fernando Pessoa publicou diversos poemas e ensaios em revistas literárias que criou ou com as quais colaborou¹. Chegou também a publicar, em formato de opúsculo, algumas produções como os *35 Sonnets*, *Antinous*, os *English Poems I-II e III* e ainda o opúsculo *Interregno – Defesa e Justificação da Ditadura Militar em Portugal*. Mas nenhum destes escritos constitui por si só um livro e, na sua maior parte, são apenas partes ou capítulos de livros mais extensos projectados por Pessoa. Assim, no espólio de Pessoa existe uma multiplicidade de projectos concebidos para futuros livros e ensaios. Entre os livros e ensaios que este autor projectou, mas que não chegou a concluir, encontram-se os escritos filosóficos de Fernando Pessoa. Com efeito, num documento do espólio deste autor lemos:

Milhares de teorias, grotescas, extraordinárias, profundas, sobre o mundo, sobre o homem, sobre todos os problemas que pertencem à metafísica atravessaram o meu espírito. Tive em mim milhares de filosofias das quais – como se fossem reais – nem mesmo duas concordariam.

[Thousands of theories, grotesque, extraordinary, profound, on the world, on man, on all problems that pertain to metaphysics have passed through my mind. I have had in me thousands of philosophies not any two of which — as if they were real — agreed.] (LO-

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 69-87
jul-dez, 2017

¹ Para efeitos de averiguação de textos de Fernando Pessoa publicados em vida consulte-se a seguinte referência bibliográfica: BLANCO, 1983.

O espólio de Pessoa, catalogado na Biblioteca Nacional de Portugal [BNP] sob a designação de “E3” [Espólio 3], encontra-se dividido em envelopes e compreende mais de vinte e sete mil documentos. Cada envelope está classificado com um número, uma designação e contém uma quantidade variável de documentos. Entre os diversos envelopes do espólio de Pessoa encontramos quatorze envelopes filosóficos com 1428 documentos. Existem cinco envelopes (15¹, 15², 15³, 15⁴ e 15⁵) com a designação “Filosofia”, um (15A) classificado como “Filosofia-Metafísica”, quatro (15B¹, 15B², 15B³ e 15B⁴) designados como “Filosofia-Psicologia” e, finalmente, quatro (22, 23, 24 e 25) intitulados “Textos Filosóficos”². No entanto, se é um facto que a divisão do espólio filosófico em envelopes nos permite identificar núcleos de textos filosóficos, este facto levanta um problema de índole topográfica. Por um lado, nem todos os textos filosóficos se encontram nos envelopes de índole filosófica e, por outro lado, os envelopes filosóficos contêm documentos que não são filosóficos. Assim, num envelope com a designação “Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias” [envelope 19] encontramos, por exemplo, um texto sobre a filosofia de Nietzsche intitulado “Friedrich Nietzsche” [BNP/ E3, 19 – 99]³ e num envelope com a designação “Textos Filosóficos” [envelope 23] existe um texto com o título “De Profundis” [BNP/E3, 23 – 66], publicado por António de Pina Coelho na selecção de textos filosóficos intitulada *Textos Filosóficos de Fernando Pessoa*⁴, mas que, no entanto, é uma tradução de um excerto de *De Profundis* de Óscar Wilde.

Os envelopes com a designação “Filosofia-Psicologia” [envelopes 15B¹ a 15B⁴] são também um caso especial no espólio de Pessoa. Embora estes envelopes estejam classificados sob a designação de “filosofia”, contêm escritos que, em grande parte, Pessoa classifica sob a designação de “Microsophia: a Ciência do Diminuto” [“Microsphy: the Science of the Minute”] [BNP/E3, 24 – 120v]⁵, que é um termo criado pelo autor para designar áreas do conhecimento, tais como a frenologia, a fisionomia, assim como outras ciências menores relacionadas com a psiquiatria e não um grupo de textos que deva ser considerado sob a designação de “Filosofia”. Assim, tendo todos estes aspectos

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 69-87
jul-dez, 2017

2 Para efeitos da elucidação das problemáticas relativas à catalogação, organização e edição do conteúdo dos envelopes filosóficos, consulte-se as seguintes referências: RIBEIRO, 2011b; RIBEIRO, 2011c, RIBEIRO, 2012.

3 Este texto encontra-se publicado em: PESSOA, 1994, pp.333-334.

4 Cf. PESSOA, 2006b, pp. 227-228. Outro flagrante exemplo do problema topográfico no que respeita aos envelopes filosóficos é um texto sobre o sensacionismo [BNP/E3, 15B¹-98¹], que se encontra catalogado no envelope 15B¹ (“Filosofia Psicologia”).

5 PESSOA, 2006a, p.167.

em consideração, os textos filosóficos de Pessoa podem ser classificados em cinco grupos.

Os envelopes com a designação “Filosofia-Psicologia” [envelopes 15B¹ a 15B⁴] são também um caso especial no espólio de Pessoa. Embora estes envelopes estejam classificados sob a designação de “filosofia”, contêm escritos que, em grande parte, Pessoa classifica sob a designação de “Microsophia: a Ciência do Diminuto” [“Microsphy: the Science of the Minute”] [BNP/E3, 24 – 120^V]⁶, que é um termo criado pelo autor para designar áreas do conhecimento, tais como a frenologia, a fisionomia, assim como outras ciências menores relacionadas com a psiquiatria e não um grupo de textos que deva ser considerado sob a designação de “Filosofia”⁷. Assim, tendo todos estes aspectos em consideração, os textos filosóficos de Pessoa podem ser classificados em cinco grupos.

O primeiro grupo de textos filosóficos compreende os livros filosóficos inacabados. No espólio de Pessoa existem diversos documentos com projectos destinados a livros filosóficos e elaborados pelo próprio Pessoa. Esses projectos encontram-se divididos em diversos tópicos, correspondentes a vários capítulos ou linhas de pensamento que Pessoa pretendia desenvolver em livros por si projectados. Muitos desses tópicos correspondem a diversas páginas que existem no espólio de Pessoa. Com efeito, a designação dos tópicos presente em muitos dos projectos corresponde ao título e às indicações de uma multiplicidade de páginas espalhadas ao longo do espólio de Pessoa. Entre os documentos com projectos de Pessoa, encontramos os projectos de livros filosóficos. O seguinte texto redigido por Pessoa em inglês e os seus diversos tópicos, que correspondem a um projecto destinado a um livro filosófico, constituem um exemplo de um projecto filosófico de Pessoa:

Book I – Theory of Categories.

[Book] II – Theory following on, and depending on the Categories.

[Book] III – Theory of the Absolute.

Subdivisions:

Book I - 1. Category of Being. Considerations.

2. Category of Extension. Consideration.

3. Category of Relation. Consideration.

4. Conclusion Critique of Pure Reason.

5. Conclusion.

ISSN 2359-5140 (Online)

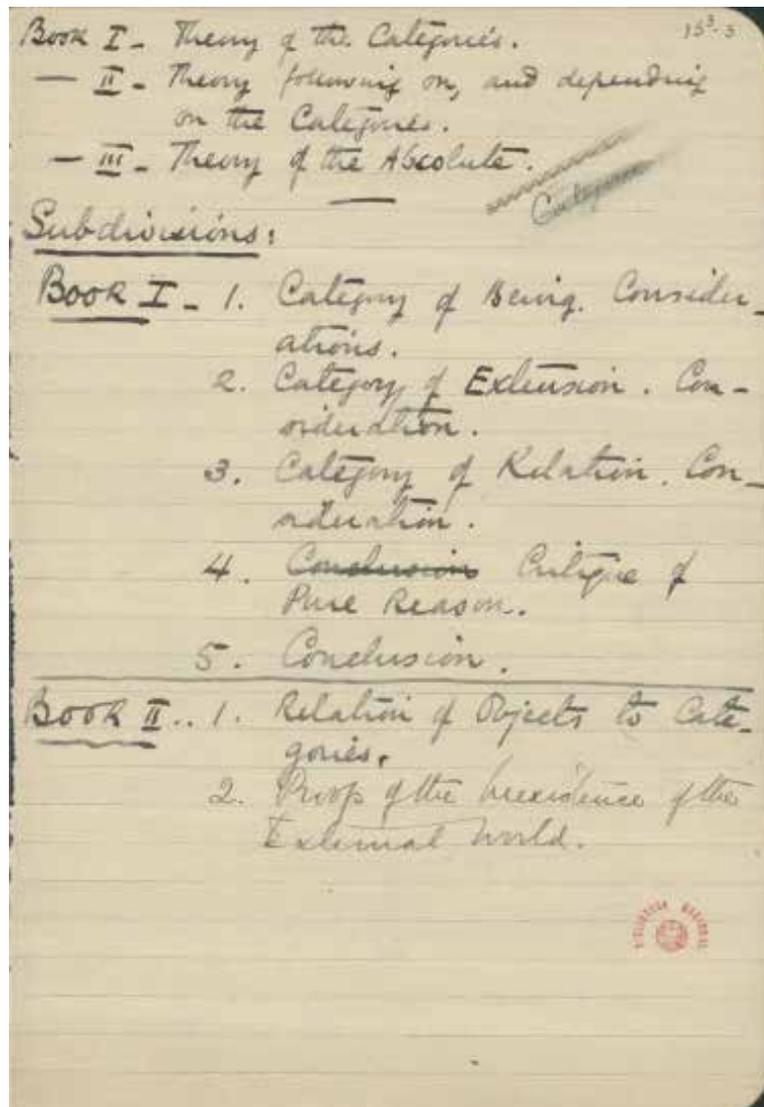
Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 69-87
jul-dez, 2017

6 PESSOA, 2006a, p.167.

7 Relativamente ao sentido e à circunscrição do termo “microsophia” remetemos para os seguintes estudos: SOUZA, 2011; PIZARRO, 2007.

Book II - 1. Relation of Objects to Categories.
2. Proofs of the Inexistence of the External World.

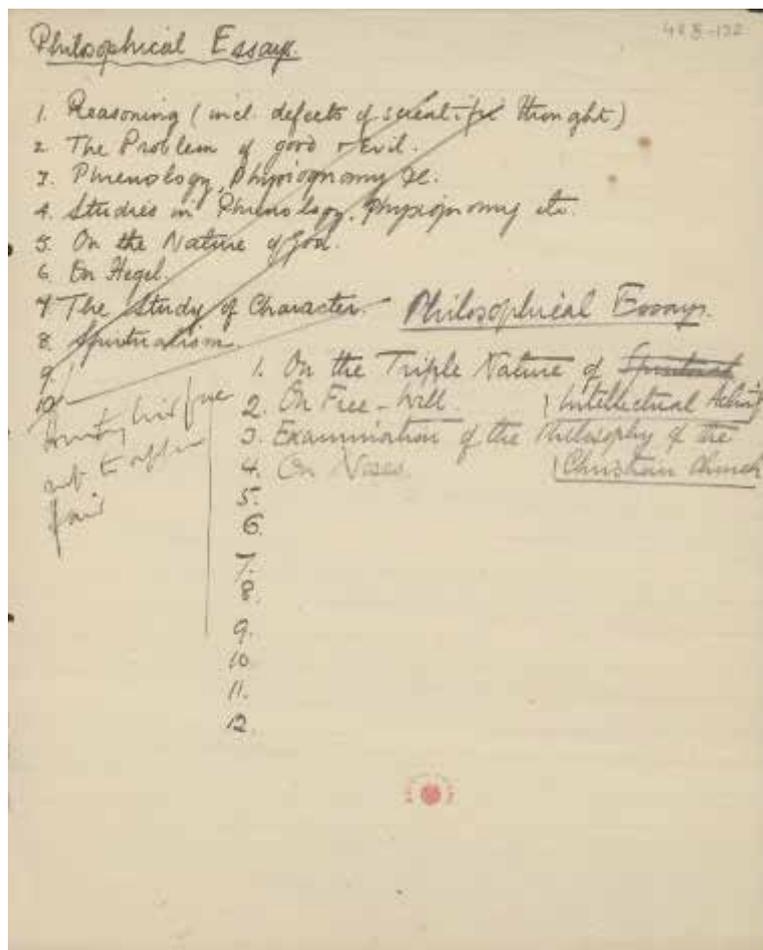
[BNP/E3, 15³ – 3: fac-simile abaixo]



O segundo grupo de escritos filosóficos corresponde aos ensaios filosóficos de Fernando Pessoa. Com efeito, num documento presente no espólio de Fernando Pessoa, correspondente à tentativa de elaboração de uma lista de obras a realizar e organizar, encontramos a indicação: “Philosophical Essays” [BNP/E3, 48B – 152^r: fac-simile abaixo].

ISSN 2359-5140 (Online)

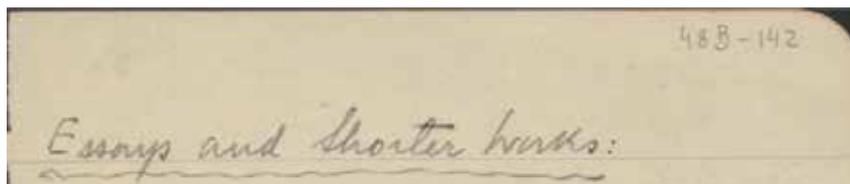
Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 69-87
jul-dez, 2017



Nesse documento Fernando Pessoa começa por redigir uma lista com a indicação de títulos e temáticas a considerar sob a designação de “Philosophical Essays”. Pessoa risca essa lista e inicia na mesma página uma segunda lista também com a indicação “Philosophical Essays”. Tanto a primeira quanto a segunda listas são bastante imprecisas, pois, por um lado, apresentam-nos títulos que Pessoa viria posteriormente a considerar em listas de obras e em projectos não filosóficos, por outro lado, ambas as listas deixam de fora muitos dos ensaios filosóficos que encontramos no espólio de Fernando Pessoa. Isto justifica que Pessoa tenha abandonado essa lista, deixando-a inacabada. De facto, ao longo do espólio de Pessoa encontramos centenas de projectos e listas de obras, muitas das quais são abandonadas por Pessoa. No entanto, a indicação “Philosophical Essays”, presente na lista descrita, constitui-se não só como o testemunho de um conjunto de textos que Pessoa pretendia redigir e dos quais nos legou fragmentos, mas também, como a evidência do projecto de reunir esses textos sob a designação de “Philosophical Essays”. Ao longo do espólio de Pessoa existem vários géneros de ensaios com extensões diversas e que discutem o mais variado tipo de assuntos, autores e movimentos filosóficos.⁸

8 No livro Fernando Pessoa, *Philosophical Essays: a critical edition*,

O terceiro grupo corresponde às pequenas produções filosóficas. Com efeito, para além dos livros e ensaios filosóficos, o espólio de Fernando Pessoa contém igualmente uma multiplicidade de textos correspondentes a artigos, opúsculos e outras produções filosóficas de menor dimensão, consagrados à discussão dos mais diversificados autores, movimentos e conceitos da história da filosofia. A distinção entre ensaios e pequenas produções é explicitamente enunciada numa lista de obras de Pessoa, onde se lê: “Essays and Shorter Works” [BNP/E3, 48B – 142: detalhe do fac-simile abaixo].



O quarto grupo de textos corresponde às notas de leitura filosóficas de Pessoa. Pessoa tinha o hábito de tomar notas das suas leituras, muitas das quais se encontram conservadas do espólio deste autor. Isto acontecia, porque, muitas vezes, Pessoa lia livros que não eram seus, mas cuja referência queria manter, embora algumas das suas notas filosóficas se reportem a livros que se encontram na sua Biblioteca Particular. Estas notas são de crucial importância, não só para traçar as várias influências filosóficas na obra de Pessoa, mas também porque muitas dessas notas estão na origem de alguns dos seus escritos filosóficos. Assim, podemos distinguir dois tipos de notas: primeiro, as notas acríicas, que compreendem todas aquelas notas que têm meras indicações ou citações de livros filosóficos que Pessoa leu; segundo, as notas críticas, que, para além das referências e citações de livros, englobam também algumas considerações de Pessoa sobre aquilo que leu. No envelope 22 existe um exemplo de uma nota de leitura crítica, como se pode verificar no seguinte texto escrito por Pessoa em inglês sobre a definição aristotélica de metafísica:

apresentamos a compilação e organização dos ensaios filosóficos de Fernando Pessoa. Para além de compilação e organização dos ensaios filosóficos, a introdução a essa edição contém uma revisão histórica dos principais títulos relativos às edições e comentários aos textos filosóficos de Pessoa, com especial ênfase nas seguintes referências: 1) PESSOA, 2006 – correspondente a uma reimpressão de um texto originalmente publicado em 1968; 2) MOTA, 1988; 3) LOPES, 1993; 4) López, 2012. Aí mostramos que todas essas referências laboram num erro comum, que consiste em não considerar os diversos fragmentos de Fernando Pessoa no contexto dos projectos e títulos de obras de índole filosófica, ainda que lhe façam referências esporádicas. Discutimos também, na introdução à nossa edição, o estatuto problemático de muitos dos títulos enumerados na lista acima apresentada com o título “Philosophical Essays”, tendo por base a análise de outros projectos do espólio de Fernando Pessoa.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 69-87
jul-dez, 2017

Notes 1.

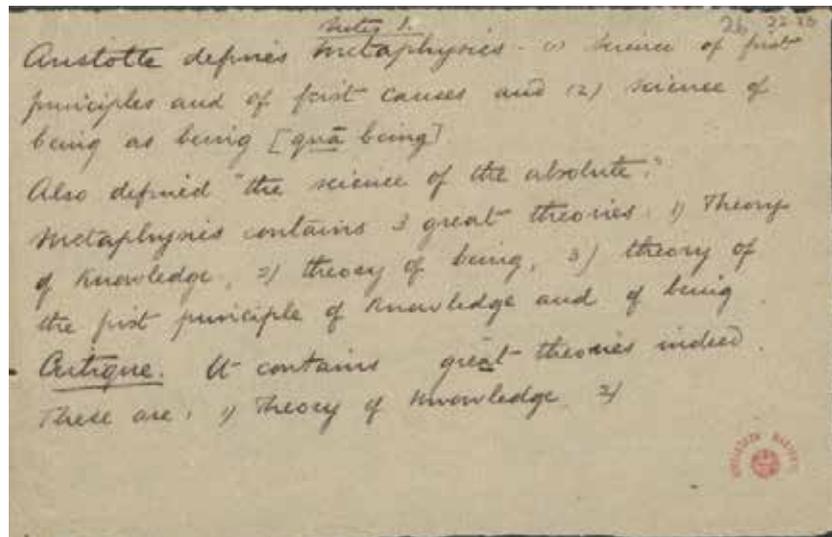
Aristotle defines metaphysics: (1) science of first principles and of first causes and (2) science of being as being [*qua* being]

Also defined "the science of the absolute."

Metaphysics contains 3 great theories: 1) Theory of knowledge, 2) theory of being, 3) theory of the first principle of knowledge and of being.

Critique. It contains great theories indeed. These are: 1) Theory of knowledge, 2)

[BNP/E3, 22 -73^f: fac-simile abaixo]



Finalmente, o quinto grupo de textos filosóficos corresponde às páginas filosóficas autónomas. Este tipo de textos engloba todos aqueles escritos que lidam com a filosofia ou com assuntos filosóficos, mas que não correspondem a nenhum dos outros grupos filosóficos, nem têm qualquer relação material directa com os outros escritos filosóficos. O espólio de Fernando Pessoa contém inúmeras páginas deste tipo.

Para além destes cinco grupos, pode ainda ser identificado um outro grupo de documentos filosóficos. Esse grupo de documentos corresponde ao projecto de criação de diálogos filosóficos. No envelope 24 existe um documento precisamente intitulado "Diálogos filosóficos" [BNP/E3, 24 – 96a], que contém um trecho de discussão sobre os argumentos acerca da existência de Deus. No entanto, os documentos relativos aos diálogos filosóficos, presentes no espólio de Pessoa, são bastante escassos e, por outro lado, o conteúdo e o estilo do texto intitulado "Diá-

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 69-87
jul-dez, 2017

logos filosóficos” encontram-se bastante próximos das ficções e contos deste autor. No espólio de Pessoa encontramos, por exemplo, um documento com a indicação “Contos Intellectuaes” [BNP/E3, 48A – 48^l], que poderá corresponder a um desenvolvimento dos diálogos filosóficos. Noutro documento, contendo uma lista de obras, encontramos também a indicação “Contos metaphysicos” [BNP/E3, 48E – 29^l], que poderá igualmente ser considerado como outro dos títulos correspondentes a um desenvolvimento do projecto de diálogos filosóficos. Isto leva-nos a concluir que, muito provavelmente, os diálogos filosóficos não terão passado da fase de projecto e que Pessoa terá reaproveitado o conteúdo destinado a esses diálogos para construir os seus contos e ficções, os quais, muitas vezes, são mais dialogados do que narrados.

II – Filosofia e a pluralidade de personalidades de Pessoa

Uma das mais claras consequências da criação de uma pluralidade de personalidades em Fernando Pessoa é a problematização do conceito de autoria. A problematização deste conceito tem naturalmente consequências no que respeita à circunscrição do âmbito da produção filosófica deste autor. No decurso da sua produção literária, Pessoa cria uma multiplicidade de personalidades entre as quais os heterónimos são as mais conhecidas. Um heterónimo é uma personalidade com uma biografia, um nome e uma obra inteiramente autónomos das demais personalidades. No entanto, a marca distintiva da heteronímia é o estilo. A cada heterónimo corresponde a fabricação de um estilo próprio. A fabricação de uma multiplicidade de heterónimos corresponde à produção de uma multiplicidade de estilos.⁹

Contudo, para além dos heterónimos, Pessoa cria ainda um conjunto de semi-heterónimos e de outras personalidades subalternas que poderão ser classificadas como sub-heterónimos. A diferença entre um heterónimo e um semi-heterónimo consiste no facto de que enquanto o heterónimo tem um estilo literário inteiramente autónomo, o semi-heterónimo escreve no mesmo estilo natural do *autor real da escrita*. É isso que, por exemplo, lemos no texto *Ficções do Interlúdio* a respeito do semi-heterónimo Bernardo Soares: “[...] Bernardo Soares, distinguindo-se de mim por suas ideias, seus sentimentos, seus modos de ver e de compreender, não se distingue de mim pelo estilo de expor [...]” (PESSOA, 2007, p.153)

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 69-87
jul-dez, 2017

9 Para a elucidação da relação entre a heteronímia e a criação de uma multiplicidade de estilos veja-se: RIBEIRO, 2011. Neste livro, apresentamos o desenvolvimento da multiplicidade de estilos ligada à fabricação dos heterónimos através de um confronto da noção de heteronímia com a noção nietzschiana de perspectivismo. Consulte-se também a este respeito a seguinte referência: RIBEIRO, 2010.

Os sub-heterónimos desempenham, por outro lado, um papel inteiramente diferente dos heterónimos e dos semi-heterónimos. Estas personalidades têm por função dominante a tradução e divulgação das obras dos heterónimos e de outros autores portugueses. Thomas Crosse e I. I. Crosse são dois exemplos deste tipo de personalidades.

No entanto, a produção de personalidades na obra de Fernando Pessoa não se esgota na criação dos heterónimos, semi-heterónimos e sub-heterónimos. A primeira aparição pública de um heterónimo de Pessoa ocorre em 1915 com a publicação do “Opiário” e da “Ode Triunfal” de Álvaro de Campos no primeiro número da revista literária *Orpheu*. Contudo, existe todo um trabalho de criação pré-heteronímica que antecede o surgimento dos heterónimos. Com efeito, Fernando Pessoa escreve sob o nome de dezenas de personalidades literárias,¹⁰ a maior parte das quais produz as suas obras ou fragmentos de obras no período pré-heteronímico.

No que diz respeito aos pré-heterónimos, a produção de textos filosóficos encontra-se maioritariamente centralizada nas produções de duas personalidades pré-heteronímicas inglesas de Fernando Pessoa: Charles Robert Anon e Alexander Search. A relação de Anon e de Search com a filosofia encontra-se, desde logo, expressa nos documentos biográficos que Pessoa nos deixa relativamente a estes dois pré-heterónimos.

Com efeito, num caderno datável de cerca de 1906 [BNP/E3, 144C²] encontramos um fragmento em inglês intitulado *Excommunication* [*Excomunhão*], que se constitui como um de resumo biográfico de Charles Robert Anon e que nos lega inúmeros indícios da relação desta personalidade com as problemáticas ligadas à filosofia. Aí lemos:

Excomunhão

não casado, excepto em momentos estranhos

Eu, Charles Robert Anon, ser, animal, mamífero, tetrápode, primata, com placenta, macaco, catarrino, □ homem; dezoito anos de idade, não casado (excepto em momentos estranhos) megalomaníaco, com laivos de dipso-mania, degenerado superior, poeta, com pretensões a escritos humorísticos, cidadão do

¹⁰ Em Pessoa por *Conhecer*, numa secção intitulada “1.1 – *Dramatis Personae*”, Teresa Rita Lopes conta setenta e duas personalidades de Fernando Pessoa (Cf. LOPES, 1990, pp. 167-169). No entanto, este número tem vindo a ser reconsiderado quer pela autora, quer por posteriores estudos sobre a obra de Fernando Pessoa, que têm vindo progressivamente a ampliar o número de personalidades e que contam – embora, em muitos casos, de uma forma bastante problemática – mais de cem personalidades fictícias: cf. PESSOA, 2013.

mundo, filósofo idealista, etc etc (para poupar mais dores ao leitor).

Em nome da, VERDADE, CIÊNCIA e FILOSOFIA, sem sineta, livro e vela, mas com caneta, tinta e papel,

Passo uma declaração de excomunhão a todos os padres e todos os sectários de todas as religiões do mundo.

Excomungo-vos.

Danais-vos todos.

Assim seja.

Razão, Verdade, Virtude por Charles Robert Anon.

[*Excommunication*

not married, except at odd moments

I, Charles Robert Anon, being, animal, mammal, tetrapod, primate, placentar, ape, catarrhina, □ man; eighteen years of age, not married (except at odd moments) megalomaniac, with touches of dipsomania, dégénére superior, poet, with pretensions to written humour, citizen of the world, idealistic philosopher, etc etc (to spare the reader further pains). In the name of TRUTH, SCIENCE and PHILOSOPHIA, not with bell, book and candle, but with pen, ink and paper, Pass sentence of excommunication on all priests and all sectarians of all religions in the world.

Excomunicabo vos.

Be damn'd to you all.

Ansi-soit-il.

Reason, Truth, Virtue per C[harles] R[obert] A[non]]

[PESSOA, 2009, p.289; BNP/E3, 144C², 5^V a 6^f.:]

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 69-87
jul-dez, 2017

Este excerto, para além de se constituir como uma auto-
-psicografia humorística de Anon aos dezoito anos de idade,
revela-nos também múltiplos aspectos da caracterização dos
interesses filosóficos deste pré-heterónimo. Neste texto, Char-
les Robert Anon elabora explicitamente uma excomunhão “Em

nome da VERDADE, CIÊNCIA e FILOSOFIA” [BNP/E3, 144C², 6^r: “In the name of TRUTH, SCIENCE and PHILOSOPHIA”], denominando-se como “filósofo idealista” [BNP/E3, 144C², 5^v: “idealistic philosopher”]. Com efeito, no espólio de Pessoa é possível identificar um conjunto de testemunhos relativos a obras de filosofia, assinados por Anon, que abrangem os mais diversos temas, como os textos intitulados *Teoria da Percepção* [BNP/E3, 25 – 58^r: *Theory of Perception*] e *Sobre os Limites da Ciência* [BNP/E3, 28 – 99^v: *On the Limits of Science*].

A fabricação da personalidade de Alexander Search é de igual forma conforme ao interesse pela filosofia. A preocupação de Search com filosofia encontra reflexo no caderno intitulado *Livro da Transformação ou livro das tarefas* [BNP/E3, 48C – 1 a 5: *Transformation Book or Book of Tasks*], onde Pessoa nos apresenta uma breve descrição biográfica de Search, acompanhada de uma lista de obras correspondentes a tarefas a serem realizadas por esta personalidade. Nessa ficha biográfica lemos:

Alexander Search.

Nascido a 13 de Junho, 1888, em Lisboa.

Tarefa: todas as que não provenham dos outros três.

-
1. “O Regicídio e a Situação Política em Portugal.”
 2. “A Filosofia do Racionalismo.”
 3. “A Perturbação Mental de Jesus.”
 4. “Delírio.”
 5. “Agonia.”

[Alexander Search.

Born June 13th. 1888, at Lisbon.

Task: all not the province of the other three.

-
1. “The Portuguese Regicide and the Political Situation in Portugal.”
 2. “The Philosophy of Rationalism.”
 3. “The Mental Disorder(s) of Jesus.”
 4. “Delirium.”
 5. “Agony.”]

[PESSOA, 2014, p. 4; BNP/E3, 48C – 2^r]

Nesta ficha biográfica elaborada por Pessoa encontramos, para além dos dados biográficos de Search, a menção ao título *A Filosofia do Racionalismo* [*The Philosophy of Rationalism*] que é representativo de um dos mais significativos interesses filosóficos de Pessoa. Com efeito, ao longo do espólio de Fernando

Pessoa existe uma multiplicidade de documentos destinados a um projecto relativo ao sentido e à natureza do racionalismo. Esse projecto passou por diversas fases e teve vários títulos. *A Filosofia do Racionalismo* [*The Philosophy of Rationalism*] foi justamente um desses títulos.

No entanto, os títulos referidos na ficha biográfica de Search são apenas alguns dos exemplos de obras filosóficas atribuídas a esta personalidade de Pessoa. Ao longo do espólio de Fernando Pessoa existe – com a assinatura deste pré-heterónimo – uma multiplicidade de outras obras de filosofia, como é o caso do texto *A Natureza Interna das Faculdades* [BNP/E3, 23 – 18 a 19: *The Internal Nature of the Faculties*] e do *Ensaio sobre a Ideia de Causa* [BNP/E3, 15^a – 99 a 100: *Essay on the Idea of Cause*].

Assim, todos estes elementos que temos vindo a enunciar permitem-nos concluir que há uma afinidade de fundo entre as duas personalidades pré-heteronímicas apresentadas e a criação de textos filosóficos. Contudo, a afinidade de Anon e de Search a respeito das questões ligadas à filosofia existe, desde logo, numa etapa anterior à produção de textos filosóficos. Nas listas de leitura presentes no espólio de Pessoa é possível encontrar um ponto de contacto dessas duas personalidades com o interesse pelos diversos autores e temáticas dos vários períodos da história da filosofia.

No espólio de Fernando Pessoa existe um caderno intitulado “Nº I.1. Charles R. Anon” [BNP/E3, 13A, 1 a 20], que, para além de inúmeros escritos e projectos filosóficos, contém ainda uma extensa lista de leituras que é antecedida pela seguinte indicação:

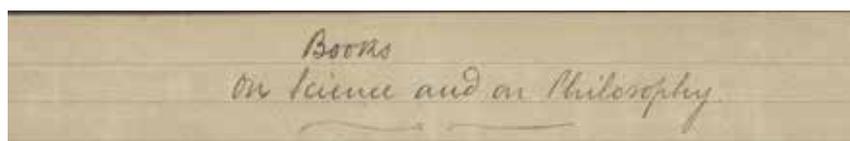
Livros

Sobre Ciência e sobre Filosofia.

[Books

On Science and on Philosophy]

[PESSOA, 2009, p.271; BNP/E3, 13A – 2^f:
detalhe do fac-simile abaixo]



ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 69-87
jul-dez, 2017

Nesta lista, provavelmente contemporânea das leituras realizadas por Pessoa na Biblioteca Nacional e, por conseguinte, datável de 1906, encontramos justamente a evidência dos interesses relativos à filosofia, que Pessoa atribui a Charles Robert Anon. Com efeito, aí encontramos referências a livros de

filósofos como Aristóteles, Descartes, Malebranche, Espinosa, Leibniz, Kant, Schopenhauer, Hegel e Bergson, para citar apenas alguns dos nomes da história da filosofia referidos nesse caderno. Todas estas referências viriam a ser retomadas nas listas de leitura de Search.

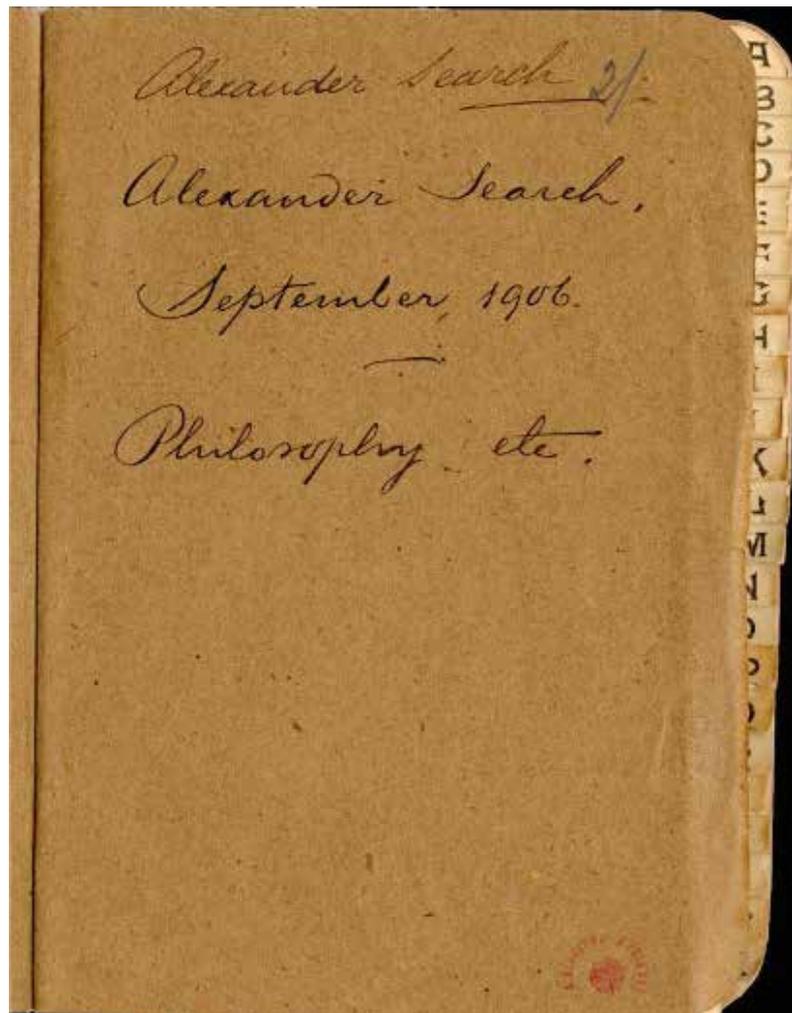
Com efeito, no espólio de Pessoa encontramos um caderno com a seguinte indicação:

Alexander Search.
Setembro, 1906.

Filosofia etc.
[Alexander Search.
September, 1906.

Philosophy etc.]

[BNP/E3, 144H – contracapa]



ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 69-87
jul-dez, 2017

Este caderno, que é datado de Setembro de 1906 e, portanto, contemporâneo do caderno de Anon, contém uma lista de livros alfabeticamente ordenada de “A” a “Z”, na sua maioria relativos à filosofia. Nele são retomadas e, em alguns casos, ampliadas as referências presentes no caderno de Anon, relativamente ao qual são acrescentados novos títulos e novos nomes.

Contudo, apesar de as obras filosóficas, no período pré-heteronímico, estarem de um modo geral centralizadas em Charles Robert Anon e Alexander Search, encontramos também textos de cariz filosófico atribuídos a outros intervenientes. Um exemplo disso é o *Ensaio sobre a Intuição* [BNP/E3, 14^o – 30 a 31^o: *Essay on Intuition*], cujos fragmentos se encontram espalhados ao longo do espólio de Fernando Pessoa e que, embora breve, esboça o início de discussão acerca da natureza e constituição da noção filosófica de intuição. No final de um dos fragmentos deste ensaio encontramos as seguintes assinaturas, correspondentes a nomes de duas personalidades pré-heteronímicas: “A. Moreira / Faustino Antunes” [BNP/E3, 14^o – 31^o]. Para além de todos os nomes de pré-heterónimos que temos vindo a enunciar, encontramos ainda textos filosóficos assinados por Fernando Pessoa em seu próprio nome. Um exemplo de um texto filosófico

assinado por Pessoa no período pré-heteronímico é o ensaio intitulado “Da Impossibilidade de uma Sciencia do Lexicon” [BNP/E3, 23 – 1-2a], que corresponde a uma “falácia filosófica” escrita em 1906 como trabalho a apresentar para a disciplina de filologia, na Universidade de Lisboa, que Fernando Pessoa frequentou entre 1905 e 1907. Com efeito, é isso que depreendemos do seguinte apontamento presente num diário, com a data de 11 de Maio de 1906:

Preparando a minha falácia filosófica – «Sobre a fenomenologia do Lexicon», para aula de Filologia; o tema foi «A Orientação do Lexicon».

[Preparing my philosophical fallacy – “On the Phenomenology of the Lexicon”, for the Philology Class; the subject given us was “A Orientação do Lexicon”.] (PESSOA, 2003, pp.38-39)

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 69-87
jul-dez, 2017

No que diz respeito às personalidades do período heteronímico, a produção filosófica tem como principal preocupação a questão da definição do conceito de metafísica. De Álvaro de Campos existe um texto precisamente intitulado “O que é a metafísica?”, publicado em 1924 no número 2 da revista *Athena*, que constitui uma contra-resposta ao ensaio “Atena”, publicado pelo ortónimo no primeiro número dessa revista. António Mora, uma personalidade literária que Pessoa faz dialogar com os heterónimos, participa igualmente nessa discussão, como se pode

verificar pelo conjunto de fragmentos destinados a um opúsculo intitulado “Introdução ao Estudo da Metafísica” (Cf.: PESSOA, 2002, pp. 321-331).

Contudo, a questão da circunscrição dos textos filosóficos de Pessoa no âmbito da problemática da autoria tem uma dificuldade acrescida. Se é verdade que Pessoa cria uma multiplicidade de textos assinados sob o nome das mais diversas personalidades literárias, também é um facto que no espólio de Pessoa encontramos vários textos sem qualquer atribuição autoral explícita ou implícita. Assim, os textos do espólio deste autor podem ser distinguidos em duas classes: os textos assinados ou incluídos em projectos destinados a determinadas personalidades de Pessoa; segundo, os textos que não se encontram assinados. O segundo tipo de textos constitui aquilo que se pode designar de *textos anónimos de Pessoa*. É no âmbito dos textos anónimos de Pessoa que encontramos a maior variedade de projectos e fragmentos de livros, de pequenas produções e de ensaios filosóficos de Fernando Pessoa, discutindo os mais variados autores, desde os pré-socráticos a Bergson, passando por considerações relativas a movimentos como o materialismo, o positivismo e o idealismo, bem como aos conceitos filosóficos de sensação e de ser.

III – Fernando Pessoa: o filósofo e o “poeta animado pela filosofia”

A tematização da importância da filosofia e o emprego de conceitos filosóficos em Fernando Pessoa encontram-se também presentes ao longo da obra poética e ficcional deste autor. No poema *Tabacaria* encontramos, por exemplo, a seguinte confissão de Álvaro de Campos: “Tenho feito filosofias em segredo que nenhum Kant escreveu.” (CAMPOS, 2002, p.322) Em *O Guardador de Rebanhos* Alberto Caeiro problematiza, critica e discute algumas noções filosóficas como os conceitos de metafísica, de alma e de Deus.¹¹ Estes e outros exemplos presentes na obra de Fernando Pessoa são suficientes para pôr em evidência e dar a conhecer um “poeta animado pela filosofia” [“poet animated by philosophy”] (PESSOA, 2003, p.18), que este autor afirmou ter sido e efectivamente chegou a ser, mas não para provar que Pessoa foi de facto um escritor filosófico. Com efeito, a presença de conceitos filosóficos ao longo das diversas produções poéticas e ficcionais de Fernando Pessoa constituem apenas o indício das leituras filosóficas que terão ocupado este autor em diferentes períodos da sua vida. Mas a relação de Pessoa com o pensamento filosófico não se circunscreve às menções a autores, movimentos ou conceitos filosóficos presentes nos seus mais variados textos poéticos e ficcionais. Para além

11 Veja-se em especial o poema V de *O Guardador de Rebanhos* [CAEIRO, 2001, pp.29-32.]

do “poeta animado pela filosofia”, encontramos também, no espólio de Fernando Pessoa, diversos indícios que nos permitem reconstituir o retrato de Pessoa enquanto filósofo. Os diversos escritos filosóficos presentes no espólio de Pessoa são o testemunho da actividade filosófica deste autor e, por conseguinte, permitem-nos concluir a existência de um Pessoa-filósofo. O cultivo do estilo e dos diversos géneros filosóficos foi, para Fernando Pessoa, um dos momentos do desenvolvimento de uma multiplicidade de estilos. A escrita filosófica constitui para Pessoa uma das formas de desenvolvimento literário. Para além dos livros e ensaios filosóficos, encontramos entre as pequenas produções filosóficas de Pessoa inúmeros projectos de artigos, opúsculos e de outros textos de pequena dimensão. Os projectos de livros, ensaios e pequenas produções filosóficas do espólio de Pessoa correspondem à multiplicidade de géneros filosóficos que este autor pretendia e que, na verdade, chegou a desenvolver. Deste modo, o estilo filosófico e os diversos géneros nele incluídos foram para Pessoa a ocasião para o desenvolvimento de uma forma de literatura, que este autor deixou por concluir, mas cujos projectos e indicações presentes ao longo de todo o espólio nos permitem reconstruir.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 69-87
jul-dez, 2017

BIBLIOGRAFIA

BLANCO, José. *Fernando Pessoa. Esboço de uma bibliografia*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

CAEIRO, Alberto. *Poesia*. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

CAMPOS, Álvaro de. *Poesia*. Edição de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

LOPES, Teresa Rita (org.). *Pessoa Inédito*. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.

LOPES, Teresa Rita. *Pessoa por Conhecer, Vol. I*. Lisboa: Editorial Estampa, 1990.

LÓPEZ, Pablo Javier Pérez. *Poesía, Ontología y Tragedia en Fernando Pessoa*. Madrid: Editorial Manuscritos, 2012.

MOTA, Pedro Teixeira da. *Fernando Pessoa. Moral, Regras de Vida, Condições de Iniciação*. Textos estabelecidos e comentados por Pedro Teixeira da Mota. Lisboa: Edições Manuel Lancastre, 1988.

PESSOA, Fernando. *Cadernos, Tomo I*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009.

PESSOA, Fernando. *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*. Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

PESSOA, Fernando. *Escritos sobre Génio e Loucura*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2006a.

PESSOA, Fernando. *Eu sou uma antologia: 136 autores fictícios*. Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta da China, 2013.

PESSOA, Fernando. *Obras de António Mora*. Edição de Luís Filipe Teixeira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.

PESSOA, Fernando. *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Lisboa: Ática, 1994.

PESSOA, Fernando. *Philosophical Essays: a critical edition*. Edition, notes and introduction by Nuno Ribeiro (afterword by Paulo Borges). New York: Contra Mundum Press, 2012.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 69-87
jul-dez, 2017

PESSOA, Fernando. *Prosa Íntima e de Autoconhecimento*. Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

PESSOA, Fernando. *Textos Filosóficos de Fernando Pessoa. Vol. I*. Estabelecidos e prefaciados por António Pina Coelho. Lisboa: Ática, 2006b.

PESSOA, Fernando. *The Transformation Book — or Book of Tasks*. Edition, Notes and Introduction by Nuno Ribeiro & Cláudia Souza. New York: Contra Mundum Press, 2014.

PIZARRO, Jerónimo. *Fernando Pessoa: entre génio e loucura*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.

RIBEIRO, Nuno. *Fernando Pessoa e Nietzsche: O pensamento da pluralidade*. Lisboa: Verbo Editora, 2011a.

RIBEIRO, Nuno. “Heteronímia e Perspectivismo. “Espaço literário” e multiplicidade de estilos nos pensamentos de Nietzsche e Pessoa”. In: *Cadernos Nietzsche*, nº26. São Paulo: Grupo de Estudos Nietzsche, 2010, pp.155-176.

RIBEIRO, Nuno. “Os Livros Filosóficos Inacabados de Pessoa – Problemas e Critérios para a Publicação dos Escritos Filosóficos de Pessoa”. In: *Philosophica*, nº 38. Lisboa, Edições Colibri: 2011b, pp. 165 – 174.

RIBEIRO, Nuno. “Tive em mim milhares de Filosofias” - questões para a edição dos escritos filosóficos inéditos de Pessoa”. In: *cultura ENTRE culturas*, nº3. Lisboa: ncora Editora, 2011c, pp. 192 – 200.

RIBEIRO, Nuno. *Tradição e Pluralismo nos Escritos Filosóficos de Fernando Pessoa (Tomo I – 214pp.) / Escritos Filosóficos de Fernando Pessoa (Tomo II – 382pp.)*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2012. (Dissertação de doutoramento)

SOUZA, Cláudia. *Ciências do Psiquismo Humano, Política e Criação Literária no espólio de Fernando Pessoa (1905-1914)*. Belo Horizonte: PUC – Minas Gerais, 2011. (Dissertação de doutoramento)

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 69-87
jul-dez, 2017

Notas sobre os “Apontamentos para uma estética não-aristotélica” de Álvaro de Campos”

Notes on “Remarks for a non-Aristotelian Aesthetics in Álvaro de Campos”

Palavras-chave: Fernando Pessoa; Estética não-aristotélica; Corpo e Arte

Keywords: *Fernando Pessoa; Aesthetics non-Aristotelian; Body and Art*

**Fabrcio Lúcio
Gabriel de Souza**

Doutorando em Literatura –
PÓSLIT/UnB/FAPDF.

fabrciogabrieldeSouza@gmail.com

RESUMO: Os *Apontamentos para uma estética não-aristotélica*, entre outros escritos sobre arte, figuram na obra pessoana como ponto de relevância por se tratar de um esboço para uma “teoria estética” em via contrária à Tradição. Nem sempre atendendo às expectativas de muitos críticos quanto à aplicabilidade de tal pensamento à leitura do próprio Fernando Pessoa, nem demonstrando consistência suficiente enquanto reflexão sistêmica do ponto de vista filosófico, os Apontamentos, mesmo assim nos oferecem, em potencial, margens para uma releitura que transpasse à discussão restritiva de uma estética não aristotélica. Em suma, nosso intuito é mostrar que para além de uma descontinuidade da tradição estética aristotélica, Fernando Pessoa através do discurso de Álvaro de Campos vislumbra um estado em que corpo e arte estabeleçam estreita relação firmada em princípios de força pelo viés da sensibilidade em vez do tradicional caminho da razão. Nesse sentido, não pretendemos emitir conclusões definitivas concernentes aos escritos em questão, visto que entendemos e acolhemos o termo “apontamento” como um prospecto de um trabalho que não se concretizou.

ABSTRACT. *Pessoa’s Remarks for a Non-Aristotelian Aesthetics, as many other writings about Arts, are highly relevant inasmuch as they present a sketch for non-traditional theories on Aesthetics. In spite of this relevance, some critics argue that Pessoa’s Remarks are not quite useful to read Fernando Pessoa himself. Their criticism turns on the point that the Remarks have no sufficient consistency to be considered a systematic thought from a philosophical point of view. Diverging from this position, we assume that Fernando Pessoa’s Remarks allow us to present a “re-reading” that can go far beyond some restrictive readings based on some non-Aristotelian Aesthetics. Accordingly, we argue that Fernando Pessoa can be considered apart from the question about his discontinuity in relation to the Aristotelian aesthetic tradition. Our main point is that Pessoa, through Álvaro de Campos’ views, envisions some state in which body and art can establish a very close relation by means of principles*

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 88-97
jul-dez, 2017

of force from the perspective of sensibility. However, we do not here intend to reach definitive conclusions on this issue, since we understand the term “remarks” as a mere prospectus for a not accomplished work.

1

Devemos sempre ter em conta a produção teórica de Fernando Pessoa, visto que seus exercícios de reflexão podem ser entendidos como obras em sua própria obra. De igual modo devemos tê-la com leve cuidado. Se tais prospectos são capazes de lançar alguma luz sobre seu legado, talvez nem o tempo de árduo trabalho dos investigadores poderá trazer à tona o delineamento total e exato da produção pessoana. Basta lembrar que, quase maioria do que foi escrito pelo poeta português ficou guardada durante sua vida numa arca, vindo a público posteriormente, graças à dedicação e a um princípio de trabalho mais criterioso da Equipa Pessoa, no início dos anos de 1980.

Nossas considerações iniciais são no intuito, primeiro, de reafirmar que o que nós temos na atualidade publicado com o nome de Fernando Pessoa ou de seus autores fictícios são propostas editoriais. Algumas com critérios rigorosos, outras com menos e aquelas sem critérios algum, com o intuito apenas mercadológico. Afinal, o nome de Fernando Pessoa se tornou, não sem motivos, uma chancela em alta estima. Segundo, fazer lembrar que muitas publicações não possuem uma versão final pensada pelo seu autor. Exemplo disso é o alto grau de fragmentariedade da obra, que conta com mais de trinta mil papéis, entre eles diversos escritos ou notas, como planos de obras, ou lista de títulos para possíveis obras. O *Livro do desassossego* tem publicado cerca de dez edições com organizações diferentes, sendo algumas delas, nas visões de seus editores, pertencentes a dois ou três autores criados por Fernando Pessoa, incluindo fases distintas. Dos textos dramáticos, aos quais temos nos dedicado ultimamente, apenas *O Marinheiro* foi terminado e publicado em vida, no primeiro número da *Revista Orpheu*, em 1915. Partindo dessas observações, optamos pela cautela na apreciação dos textos, considerando a obra enquanto conjunto (todo), porém com elementos variáveis e, em sua maioria, inacabados.

Desse modo, apresentamos e propomos um breve olhar sobre dois textos teóricos escritos pelo heterônimo Álvaro de Campos: *A influência da engenharia nas armas nacionais*, com data de 1924 e *Apontamentos para uma estética não aristotélica*, com as datas de dezembro de 1924 e janeiro de 1925. Nosso intento primeiro é mostrar como as ideias do heterônimo pessoano aproximam (ou afastam) arte, ciência e cultura, colocando-se como antagonista à poética clássica, em especial a *Poética* de Aristóteles e buscando se afirmar enquanto nova te-

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 88-97
jul-dez, 2017

oria estética a qual corpo e sensações terão maior afirmação no processo criativo. Ressaltamos, por fim, que o nosso interesse maior é fazer emergir o pensamento pessoano não o colocando em condição de mero suporte de comparação para teorias de outros autores ou fazendo aplicações desses da teoria desses autores.

2

A influência da engenharia nas artes nacionais, apontamento com data de 1924, parece figurar como introdução “gênese” dos *Apontamentos para uma estética não-aristotélica*. Assinado pelo heterônimo Álvaro de Campos, dito poeta futurista e engenheiro naval, o primeiro texto supracitado, lacônico e inacabado, inicia-se trazendo como epígrafe uma frase de Leonardo da Vinci, que diz: “Quanto mais uma arte traz consigo a fadiga do corpo, tanto mais ela é vil”¹. Tal referência ao artista italiano, poderia tender nossos julgamentos para a aceitação da presença marcante da estética renascentista na reflexão proposta por Álvaro Campos, caso a posição do poeta da *Ode triunfal* não fosse contundentemente contrária a continuidade de tudo o que foi preservado pela tradição. Logo, a batalha do poeta contra a ação da “permanência”, da “tradição” e suas consequências, eclode quando ele expõe sua “teoria” acerca da civilização:

Há muito sustento a teoria que a civilização é a criação de estímulos em excesso constantemente progressivo sobre a nossa capacidade de reação a eles. A civilização é pois a tendência para a morte pelo desequilíbrio. A coisa mais inútil que a ficção real chamada povo pode fazer é resistir a civilizar-se por processos de civilização. Existir é não se deixar matar; ser civilizado é inventar reações para os estímulos que excedem já a reação possível. Isto é, inventar reações artificiais, quer dizer civilizadas, contra a própria civilização. (PESSOA, 2015, p.445)

A civilização para Campos representa a negação dos estímulos naturais (vitais), logo o homem civilizado torna-se incapaz da própria criação, pela imposição da carga de estímulos civilizadores que atuam de modo incisivo sobre ele. Por outro lado, torna-se inútil a resistência à civilização através do próprio processo civilizador vigente ao longo do tempo, porque efetivamente agindo assim não haveria ruptura, mas a continuidade do “mesmo” sob um mascaramento de formas diversificadas, tais como as crenças e os valores. Civilizar-se, dessa forma, tende a morte pelo desequilíbrio, visto que meios artificiais implicam

1 “Quanto più um’arte porta seco fatica di corpo, tanto più è vile.” – Consultoria e tradução em língua italiana de Sylvia Gouveia, doutoranda em Literatura pelo PósLit/UnB.

anulação das forças vitais de “integração” e “desintegração”; ou seja, a vida subsiste pelo equilíbrio entre tais forças, as quais são igualadas ao “anabolismo e o catabolismo dos fisiologistas”. (PESSOA, 2015, p.445)

Segundo o ciclo natural a força que “insiste” cria partindo da destruição, uma vez que destruição significa transformação; concomitantemente a força que subsiste permite a criação, ao mesmo tempo em que impede a destruição, logo a transformação para o outro. Contudo, na sociedade, ordem posta acima da ordem dos organismos vivos (*ordem biótica*), ocorre a inversão da “dinâmica dos fatores agentes”, assim: “a tendência para subsistir é que mata, a tendência para não subsistir é que faz viver. Isto porque a sociedade é um corpo artificial, e vive por isso segundo leis que são contrárias às leis naturais”. (*Ibidem*) Por essa artificialidade do corpo social, Álvaro de Campos expõe sua problematização partindo da questão da “subsistência”, isto é, da questão acerca de um estado de permanência, que seria *causa mortis* dos instintos do homem nas sociedades:

O que faz subsistir nas sociedades? A tradição, a continuidade, a tendência para permanecer, isto é, para não viver. E a tradição, a tendência para permanecer, tem três formas – o apego ao passado, que é tradição vulgar; o apego ao presente, que é a moda; e o apego ao futuro, que é o ideal social em que se confia. O que faz viver, isto é, não subsistir, nas sociedades? A antitradição, a tendência para não permanecer. E a tendência para não permanecer tem só uma forma – o apego ao não passado, ao não presente, e ao não futuro. Isto quer dizer o apego ao abstrato e ao ideal em que *não* se confia. Por isso a força que conserva as sociedades é a inteligência de abstração e imaginação. (PESSOA, 2015, p.445-446)

A vida para nas invenções de dispositivos “abióticos”, ou seja, nos costumes embebidos da necessidade de permanência, de conservação. Tais dispositivos têm-se manifestado, conforme vimos, sob três formas, porém girando em torno de um eixo apenas: o eixo do “apego”, volvendo-se, desse modo, alternadamente, aos períodos de tempo representados pela tradição vulgar, pela moda, e pela confiança em um ideal social porvir. Todavia, o antídoto contra a praga que põe por terra a vida opera no mesmo eixo do “apego”, girando em sentido contrário ao sentido da permanência, das crenças, do tradicionalismo, do conservadorismo. A trajetória defendida por Álvaro de Campos quer atuar apegando-se “ao abstrato e ao ideal em que *não* se confia”. Enfim, o que afirmará a vida nas sociedades é a substituição do apego ao “ido”, ao “estilo prevalente” de cada época, o “porvir” pelo “devir”.

A conservação do estado de permanência ou a tendên-

cia que “faz morrer” nas sociedades age através da “inteligência de abstração” e da “imaginação”. Estes dois agentes, por sua vez, desdobram-se nas formas “matemática” e “crítica”, donde:

A matemática abstrai de toda a experiência, exceto da essência da experiência; o único critério de verdadeira objetividade que temos é o critério de matematização. A crítica abstrai de toda a experiência exceto de ela ser nossa; o único critério verdadeiro de subjetividade que temos é o da confrontação, não das nossas impressões com as cousas, mas das cousas com nossas impressões. (PESSOA, 2015, p.445.)

Temos aí a confrontação de duas formas de percepção e juízo que reforçam o ciclo da permanência do “mesmo”: o juízo que parte do universal (abstrato) para a singularidade se atendo ao critério de objetividade pela matematização, que aqui entendemos como meio de ordenação das coisas; e a crítica que parte da experiência singular, obedecendo a um critério que relaciona o conteúdo das nossas percepções (impressões) vinculando-o às coisas que percebemos pelas sensações. Parece-nos estar criado, por essa via, mais uma delimitação que nos prende a tendência de “ordem” e “permanência” dos processos civilizatórios mencionados anteriormente. Acerca da definição de “crítica”², Campos ressalta que:

Deve-se compreender que entendo por crítica *toda* a atividade crítica: a crítica, no sentido em que emprego a palavra, inclui toda forma de atividade que ou não aceita, ou quer substituir a objetividade da experiência. Assim a arte é uma forma de crítica, porque fazer arte é confessar que a vida ou não presta, ou não chega. Assim, por assim dizer a parte dogmática da religião (não a sua parte social nem a sua parte metafísica) é uma forma de crítica, porque crer numa coisa sem ser com uma razão, embora aparente (como acontece na metafísica que procura explicar), não sendo essa coisa um elemento da experiência (objetiva), é querer substituir essa experiência... (PESSOA, 2015, p.446.)

Diante do exposto, podemos inferir que o conjunto das ideias e práticas civilizatórias arraigadas na tradição da permanência, do “mesmo” agem de modo constante a minar as forças vitais. Ora, com civilização não há vida, mas morte pelo desequilíbrio de tais forças, conforme vimos. Assim, tanto as formas de “inteligência de abstração” quanto de “imaginação”, sendo esta desdobrada em “matemática” e “crítica”, atuam como instrumentos de evasão da objetividade da experiência, seja arte,

2 Em manuscrito o texto é complementado no final: “A crítica é, em suma, todo o artifício que é feito com inteligência, e sem fim social nenhum. Desde que sirva um ideal em vez de uma impressão [?], a crítica é falsa como crítica, não é crítica, em suma, mas só opinião”. Cf. PESSOA, 2015, p.678-688.

seja religião. Nesse caso, a arte é que nos interessa, e essa mesma arte como forma de crítica desponta-se com duas faces: por um lado “a vida não presta”, logo faço arte para “suportar a vida”, aliviar o “Fado”, em um exercício redentorista através da obra, por outro, admite-se a brevidade e o pouco que a vida seja, e passa-se a afirmar e utilizar das forças que se dispõe para afirmação objetiva e plena da existência. Vale, assim, lembrar de uma passagem de uma ode de Álvaro de Campos: “Talvez porque a alma é grande e a vida pequena/E todos os gestos não saem do nosso corpo/E só alcançamos onde o nosso braço chega/E só vemos até onde chega o nosso olhar ...” (PESSOA, 2015, p.58)

Os textos em tela podem ser entendidos como um esboço daquilo que Álvaro de Campos denominou “estética não-aristotélica”. Nosso próximo intento é o de mostrar de forma concisa essa “doutrina”, que Campos afirma ter visto aplicada em apenas três poetas: “nos assombrosos poemas de Walt Whitman”, “nos poemas mais que assombrosos” do mestre Caeiro e nas duas odes, a *Ode triunfal* e a *Ode marítima*, de sua própria autoria. (PESSOA, 2015, p.436-444)

3

Divididos em duas seções, os *Apontamentos para uma estética não-aristotélica* partem, no primeiro momento, do seguinte pressuposto: há as geometrias não-euclidianas, ou seja, que se baseiam em postulados diferentes dos formulados por Euclides de Alexandria, e chegam a resultados também diferentes. Cada uma das geometrias possui desenvolvimentos lógicos peculiares, sendo “sistemas interpretativos independentes, independentemente aplicáveis à realidade”. Do mesmo modo que se formaram as geometrias que não seguiam os postulados euclidianos, seria útil a formação de uma estética que não fosse pautada nos princípios aristotélicos. Logo, Álvaro de Campos esclarece:

Chamo de estética aristotélica à que pretende que o fim da arte é (*sic*) a beleza, ou, dizendo melhor, a produção nos outros da mesma impressão que a que nasce da contemplação ou sensação das coisas belas. Para arte clássica – e as suas derivadas, a romântica, a decadente, e outras assim - a beleza é o fim; divergem apenas os caminhos para esse fim, exatamente como em matemática se podem fazer diversas demonstrações do mesmo teorema. A arte clássica deu-nos obras grandes e sublimes, o que não quer dizer que a teoria de construção dessas obras seja certa, ou que seja a única teoria “certa”. É frequente, aliás, tanto na vida teórica como na prática, chegar-se a um resultado certo por processos incertos ou mesmo errados. Creio poder formular uma

estética não na ideia de beleza, mas na de *força* – tomando, é claro, a palavra força no seu sentido abstrato e científico; porque se fosse no vulgar, tratar-se-ia, de certa maneira, apenas de uma forma disfarçada de beleza. Esta nova estética, ao mesmo tempo que admite como boas grande número de obras clássicas – admitindo-as porém por uma razão diferente da dos aristotélicos, que foi naturalmente também a dos seus autores, - estabelece uma possibilidade de se construírem novas espécies de obras de arte que quem sustente a teoria aristotélica não poderia prever ou aceitar. (PESSOA, 2015, p.436-437.)

A arte, na estética não-aristotélica de Álvaro de Campos, origina-se do mesmo princípio vital de toda atividade humana gerada pela “força ou energia”. Então, sendo a arte “um produto de entes vivos”, conforme ele disse, isto é, “um produto da vida”, as forças que se manifestam na obra são as mesmas formas as quais se manifestam na vida. Por essa via, a produção artística tende a acontecer a partir das forças de “integração” e “desintegração”, semelhantes ao “anabolismo” e “catabolismo” orgânicos. No entanto, “sem a coexistência e equilíbrio destas duas forças não há vida, pois a pura integração é a ausência da vida e a pura desintegração é a morte”. (PESSOA, 2015, p.437) Ademais, “a vida é uma ação acompanhada automática e intrinsecamente da reação correspondente. E é no automatismo da reação que reside o fenômeno específico da vida”. O “valor da vida” ou a “vitalidade do organismo” está condicionado à “intensidade”, igual e paralela de ação e reação, a fim de que se mantenha o equilíbrio, e que se evite uma proporcionalidade inversa na ação e reação das forças. Nesse sentido, Álvaro de Campos conclui: “Assim o equilíbrio vital é, não um fato direto – como querem para a arte (não esqueçamos o fim destes apontamentos) os aristotélicos – mas o resultado abstrato do encontro de dois fatos”.

Na concepção de Campos, “a arte é feita por se sentir e para se sentir – sem o que seria ciência ou propaganda”, logo “a sensibilidade é a vida da arte”. No interior da sensibilidade deve haver ação e reação atuando sobre a estrutura equilibrada de “integração” e “desintegração”, com a finalidade de fazer existir a arte. Álvaro de Campos crê que sua teoria “é mais lógica – se é que há lógica” do que a aristotélica, pelo fato de que na sua teoria “a arte fica o contrário da ciência – entendemos aqui ciência por técnica – o que na aristotélica não acontece”. (Ibidem, p. 242.) Segundo Georg Rudolf Lind, a diferença feita por Campos entre a teoria aristotélica e a não-aristotélica, implicam: a primeira, a qual, conforme afirmou o poeta, tem por finalidade “agradar”, estabelece-se em: “1) beleza, 2) inteligência e 3) unidade”; a segunda, enunciada por Campos, reivindica: “1) força, 2) sensibilidade e 3) unidade”. (LIND, 1981, p. 226) Das “analogias abstrusas”, observa Lind, o poeta e engenheiro

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 88-97
jul-dez, 2017

dá um salto abruptamente nas considerações, a fim de concluir que “a estética aristotélica tende do individual para o geral (...), a não-aristotélica, em contrapartida, do geral para o particular”. (Ibidem, p. 227) Se a primeira parte dos Apontamentos é passível de muitas ressalvas, a segunda o é mais ainda. Se o projeto de uma nova teoria estética é falível, ainda escreve Lind, “as demonstrações pseudológicas da 2ª parte contêm ainda uma quantidade maior de erros”. (LIND, 1981, p. 227) Ainda, se comparado ao *Ultimatum*, seu manifesto de vanguarda, a referida seção de tais apontamentos pouco foi modificada, sendo, dessa maneira, uma repetição das mesmas ideias do manifesto.

A complexidade e as abstrações dos conceitos criados por Álvaro de Campos no intento de fundar uma teoria estética vigorosa, contrária à tradição aristotélica, fizeram com que seu projeto com ares futuristas de unir ciência e arte falhasse, conforme acreditam comentadores tais como Almeida Faria, João Gaspar Simões e o já citado, Georg Rudolf Lind. Entretanto, ponto consideravelmente forte desenvolvido pelo não-aristotelismo de Campos foi, sem dúvida, a postura incisiva no combate aos atos civilizatórios, que “fazem morrer” no homem sua força natural, instintiva, de reação e criação.

Nesse sentido, cremos que a teoria de Campos tenha saído vitoriosa: o escrito sob o título *A influência da engenharia nas artes nacionais* aparece, conforme dissemos no início, de modo preliminar à ideia de negação da estética de Aristóteles. A relação desse primeiro momento das ideias de Campos com os seus Apontamentos para uma estética não-aristotélica pode ser estabelecida quando consideramos que a aceitação dos termos aristotélicos correlatos, harmonia e beleza, tende a um princípio de arranjo estruturado pela permanência aniquiladora dos instintos naturais não harmônicos do homem. Ora, se desarmonia e feiúra (fealdade, na ‘terminologia’ pessoana) constituem também a natureza, realmente não há sentido em crer-se apenas na arte fundada na estreita relação da harmonia das partes de um todo implicando princípio de beleza. Contudo, há no pensamento de Campos um requerimento de equilíbrio entre as forças de “integração” e “desintegração”, que poderia ser entendido tal como um princípio de harmonia, do mesmo modo que em Aristóteles, se o plano teórico do poeta da *Ode triunfal* não fosse baseado na ideia de “força”.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 88-97
jul-dez, 2017

4

Diante da possibilidade de a sensibilidade imperar no processo de fazer artístico, abrimos caminhos para pensar na substância física ou na estrutura do ser humano: o corpo. Quando Fernando Pessoa esboça a possibilidade de uma estética não-aristotélica, mesmo não concluída, mesmo não sendo para

alguns aplicável à própria obra ou a qualquer obra que seja, herdamos uma fenda larga como passagem pelo muro das representações cristalizadas. É muito evidente que o seu linguajar se aproprie da biologia e da matemática, num diálogo estabelecido entre arte e ciência, estética e epistemologia, estética e ética. Porém, evidente também é que o mesmo não desloca os instintos do gênero humano para fora da sociedade. Ao contrário, observa que esse meio artificial atenta de modo frequente às forças vitais, tendendo à perenidade e que cabe ao ser humano criador de arte, o artista, através da sensibilidade, das sensações recebidas pelo seu corpo se desvencilhar das amarras da tradição que faz morrer. Morrer no sentido de anular-se, não no de transformar-se dando lugar a outra coisa, à outra “vida”. Um poeta absorve impressões de toda ordem das vivências, faz com que as mesmas “morram” nele, transformando-as para dar à luz ao poema, que por sua vez provocará sensações no leitor, “E os que leem o que escreve/Na dor lida sentem bem,/Não as duas que ele teve,/Mas só a que eles não têm.” (PESSOA, 2001, p.164-165)

José Gil em, *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*, mesmo não abordando as reflexões sobre a estética não-aristotélica, aproximou os escritos de Campos ao conceito de “corpo sem órgãos” de Deleuze e Guattari o relacionando ao “plano de consciência” criado pelo poeta. (GIL, 1998, p.66-75) Em suma, a análise de Gil se estabelece na poesia de Álvaro de Campos, colocando o heterônimo pessoano enquanto “analisador de sensações” no espaço abstrato revelado nos poemas. Então, considerando as observações do crítico português seria possível uma relação entre o não-aristotelismo pensado pelo heterônimo sensacionista e o seu fazer poético? Da perspectiva sobre as sensações e do enfrentamento dos atos civilizatórios que negam a vida no plano da imanência, pelo alcance da beleza por meios não-tradicionais, a resposta é sim.

Por fim, a estética não-aristotélica figura não apenas enquanto pensamento oposto às poéticas clássicas, aristotélicas, mas também se apresenta como marco não-normativo, não-prescritivo de um modelo a ser seguido, ainda que seu autor afirme que a finalidade seja a mesma, o alcance da beleza, seguindo meios distintos, o mesmo autor desconstrói a rigidez da tradição, apontando-nos uma via de acesso à arte pelo corpo. Uma via de mão dupla na qual tanto quem faz da arte um acontecimento, independente do suporte (palavra, imagem, som, etc), quanto quem exerce a fruição, seja perpassado e afetado de alguma forma pela expressão estética.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 88-97
jul-dez, 2017

BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES. *Poética*. 7.ed. Tradução, prefácio, introdução, comentários e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.

GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio D'água, 1988.

LIND, Georg Rudolf. *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1981. (Estudos Portugueses).

LOPES, Teresa Rita. *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*. Paris: De La Différence, 2004. (Les Essais).

PESSOA, Fernando. Apontamentos para uma estética não-aristotélica. In.____. *Obra completa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2015, p.436-444.

____. ANEXO: Gênese dos “Apontamentos”. In.____. *Obra completa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2015, p.445-446.

____. *Obra poética*. Organização, Introdução e Notas de Maria Aliete Galhoz. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

____. *Obra em prosa*. Organização, Introdução e Notas de Cleonice Berardineli. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 88-97
jul-dez, 2017

Fernando Pessoa e sua Filosofia da Composição

Fernando Pessoa and his Philosophy of Composition

Palavras-chave. Heteronímia, identidade, não-identidade, autorreflexão, despersonalização, personificação, forma, sensação.

Keywords: *Heteronym, identity, non-identity, cogito, self-reflexion, depersonalization, personification, form, sensation.*

Rubens José da Rocha

Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFSCar. E-mail: ens_rubens@yahoo.com.br

RESUMO: Examinarei alguns níveis formais do paradoxo e da contradição no poema dramático *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa, explicitando aspectos formais do processo de despersonalização que move sua escrita poética. Mostrarei em seguida como, ao trilhar o caminho de despersonalização aberto pela certeza sensível de Alberto Caeiro, Álvaro de Campos condensa estilhaços de noções reflexivas do sujeito, levando às últimas consequências a despersonalização do eu lírico, tal como teorizado por Fernando Pessoa.

ABSTRACT. *This article aims to show some formal levels of paradox and contradiction on the dramatic poem The Sailor, taking into account the subjective drama that moves its poetic writing. Hope to show how Álvaro de Campos, treading the path of depersonalization opened by the sense-certainty of Alberto Caeiro, condenses fragments of reflective notions of the subject as propelling elements of depersonalization, such as it is treated by Pessoa.*

1. Despersonalização e personificação

Quando Fernando Pessoa escreve sobre os heterônimos, ele pensa imediatamente no ato de invenção literária capaz de unir, sob uma forma superior de composição, os efeitos dramáticos da despersonalização e as formas de expressão correntes na tradição literária ocidental. A despersonalização figura como responsável pela reunião de diferentes graus de elaboração do estilo numa forma superior de composição. Essa ideia encontra-se particularmente desenvolvida em dois fragmentos em que o poeta distingue os cinco “graus da poesia lírica”, entendendo-os como progressão intensiva da poesia lírica em direção à poesia dramática:

O terceiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, ainda mais intelectual, começa a despersonalizar-se, a sentir, não já porque sente, mas porque pensa que sente; a sentir estados de alma que realmente não tem, simplesmente por-

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 98-118
jul-dez, 2017

que os compreende. Estamos na antecâmara da poesia dramática, na sua essência íntima. O temperamento do poeta, seja qual for, está dissolvido pela inteligência. A sua obra será unificada só pelo estilo, último reduto da sua unidade espiritual, da sua coexistência consigo mesmo. O quarto grau da poesia lírica é aquele, muito mais raro, em que o poeta, mais intelectual ainda, mas igualmente imaginativo, entra em plena despersonalização. Não só sente, mas vive, os estados de alma que não tem directamente. Em grande número de casos, cairá na poesia dramática, propriamente dita, como fez Shakespeare, poeta substancialmente lírico erguido a dramático pelo espantoso grau de despersonalização que atingiu. (PESSOA, 1993, pp. 274-275).¹

Ao lado de noções como “temperamento”, “sentimento”, “emoção”, “imaginação” e “inteligência”, a despersonalização aparece como um dos conceitos centrais na caracterização do eu lírico e das personagens dramáticas. O poeta compreende o conceito segundo a ideia de uma progressão expressiva que se desdobra da poesia lírica em direção à poesia dramática e alcança sua forma ideal de expressão na poesia heterônima. A poesia lírica é o gênero que define as duas primeiras etapas. Na terceira, completa-se o primeiro ciclo de despersonalização, com o deslocamento da unidade expressiva do eu lírico para uma posição coadjuvante em face às exigências de unidade da forma dramática. Nas duas etapas finais, o poeta descreve a poesia heterônima em comparação à forma dramática, em particular nas peças de Shakespeare em que o monólogo se sobrepõe ao diálogo entre as personagens.

No primeiro grau de despersonalização, a escrita produz a unidade expressiva do eu lírico como forma poética ligada à personalidade do autor. A forma poética ainda não goza de autonomia com relação à “maneira de sentir” do poeta (seu temperamento), estando a unidade do eu lírico diretamente vinculada à sua atitude psicológica. O segundo grau ocorre quase exclusivamente no interior da forma poética, quando o temperamento do poeta e o estilo encontram-se enredados num complexo movimento de reflexão, na busca de uma saída possível para a

1 A esta passagem corresponde este trecho de um segundo texto sobre os graus da poesia lírica: “Um passo mais, na escala poética [terceiro grau], e temos o poeta que é uma criatura de sentimentos vários e fictícios, mais imaginativo do que sentimental, e vivendo cada estado de alma antes pela inteligência que pela emoção. Este poeta exprimir-se-á como uma multiplicidade de personagens, unificadas, não já pelo temperamento e o estilo, pois que o temperamento está substituído pela imaginação, e o sentimento pela inteligência, mas tão-somente pelo simples estilo. Outro passo, na mesma escala de despersonalização [quarto grau], ou seja, de imaginação, e temos o poeta que em cada um de seus estados mentais vários se integra de tal modo nele que de todo se despersonaliza, de sorte que vivendo analiticamente esse estado da alma, faz dele como que a expressão de um outro personagem, e, sendo assim, o mesmo estilo tende a variar”. (PESSOA, 1993, pp. 274-275).

oposição entre sentir e pensar (emoção e inteligência).

No terceiro grau, ocorre a despersonalização da “maneira de sentir” que conferia unidade ao eu lírico. O movimento de autorreflexão força a forma poética a distanciar-se ainda mais da atitude psicológica do autor, cindindo o eu lírico em duas ou mais identidades. Ocorre, então, a personificação dessas identidades em personagens que dialogam e interagem segundo exigências formais do gênero dramático. Como veremos adiante, a personificação será compreendida não apenas como figura de estilo cuja função consiste em atribuir características da personalidade humana a animais, objetos e ideias abstratas, mas também como composição de uma identidade a qual se atribui alternadamente, segundo certa dinâmica de oposição à não-identidade, o estatuto ficcional de uma máscara, uma figura ou de uma personalidade heteronímica.

No quarto grau, inicia-se a despersonalização da forma dramática. A não-identidade entre as maneiras de sentir, pensar e falar das personagens promove a suspensão das unidades de tempo e espaço, observando-se, no quinto grau de despersonalização, a personificação da alteridade simbólica do drama (o autor, o público, o leitor). As personagens abandonam aos poucos a série de oposições entre o pensar, o sentir, o falar e o agir para personificar a forma poética com a atitude psicológica de personagens que falam e atuam simultaneamente como autor, ator, diretor, público e leitor de seu próprio drama subjetivo.

2. A despersonalização no poema dramático *O Marinheiro*

O poema dramático *O Marinheiro* é um dos passos decisivos na caracterização do processo de despersonalização teorizado pelo poeta.² Escrito em 1913 e publicado no primeiro volume da revista *Orpheu*, em 1915, o poema conjuga características do terceiro e quarto graus de despersonalização do eu lírico. Estampada no frontispício da obra, a noção de “drama estático em um quadro”³ pode ser interpretada como execução de um plano de superação da estética aristotélica, plano que se encontra na base do drama subjetivo nos heterônimos.⁴ Desde o

2 Nas palavras de Carlos Felipe Moisés: “Os poucos estudiosos que se manifestaram a respeito, porém, sugerem, de um modo ou de outro, que é um texto decisivo para a compreensão do conjunto da poesia pessoana, quando menos porque o seu ‘drama estático em um quadro’, como o chamou o poeta, pode ser visto como ‘ensaio’ preliminar em torno de algumas linhas de força da obra heteronímica, ainda praticamente toda por criar”. (MOISÉS, C.F. *Fernando Pessoa: Almojarifado de Mitos*, p.163).

3 Praticado e teorizado por dramaturgos simbolistas como Strindberg e Maeterlinck. Cf. LOPES, M.T.R. *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste*.

4 Em sua proposta de superação do pensamento aristotélico, Álvaro de Campos opõe ao conceito de beleza o conceito de força, cuja principal característica seria o embate entre os princípios de integração e desintegração orgânica da vida: “A arte, para mim, é, *como toda a atividade*, um indício de força, ou energia; mas, como a arte é produzida por entes vivos, sendo pois

início do diálogo, é possível notar uma série de atitudes que faz as três personagens recuar diante da exigência tradicional da ação. Um recuo representado não só pela disposição espacial de cada personagem (que se encontram sentadas e, portanto, inertes diante de “uma janela, alta e estreita” no interior de “um castelo antigo”), mas também pela sequência de enunciações negativas, precedidas pelo advérbio de negação.

PRIMEIRA VELADORA — Ainda não deu hora nenhuma.

SEGUNDA — Não se pode ouvir. Não há relógio aqui perto. Dentro em pouco deve ser dia.

TERCEIRA — Não: o horizonte é negro.

PRIMEIRA — Não desejais, minha irmã, que nos entretenhamos contando o que fomos? É belo e é sempre falso...

SEGUNDA — Não, não falemos nisso. De resto, fomos nós alguma coisa?

PRIMEIRA — Talvez. Eu não sei. Mas, ainda assim, sempre é belo falar do passado... As horas têm caído e nós temos guardado silêncio. Por mim, tenho estado a olhar para a chama daquela vela. Às vezes treme, outras torna-se mais amarela, outras vezes empalidece. Eu não sei por que é que isso se dá. Mas sabemos nós, minhas irmãs, por que se dá qualquer coisa?...

(uma pausa)

TERCEIRA — Por que não haverá relógio neste quarto?

SEGUNDA — Não sei... Mas assim, sem o relógio, tudo é mais afastado e misterioso. A noite pertence mais a si própria... Quem sabe se nós poderíamos falar assim se soubéssemos a hora que é?

PRIMEIRA — Minha irmã, em mim tudo é triste. Passo Dezembro na alma... Estou procurando não olhar para a janela. Sei que de lá se vêem, ao longe, montes... Eu fui feliz para além de montes, outrora... Eu era pequenina. Colhia flores todo o dia e antes de adormecer pedia que não mas tirassem... Não sei o que isto tem de irreparável que me dá vontade de chorar... Foi longe daqui que isto pôde ser... Quando virá o dia?...

TERCEIRA — Que importa? Ele vem sempre da mesma maneira... sempre, sempre, sempre...

(uma pausa)⁵

um produto da vida, as formas da força que se manifestam na arte são as formas da força que se manifestam na vida”. (Obra em Prosa, *Apontamentos para uma Estética não Aristotélica*, p.241)

5 Obra Poética, Fernando Pessoa, *O Marinheiro*, pp.441-442.

Logo no início do poema, três irmãs velam a morte de uma quarta, que se encontra no centro do quarto, estendida sobre um caixão. O diálogo começa quando uma delas nota a ausência de relógio no quarto. A ausência de ação dramática entra aos poucos em evidência com a transposição do tempo linear do relógio para o tempo psicológico das veladoras. As enunciações negativas impulsionam o diálogo em sentido inverso ao tempo linear (o drama inicia-se ao anoitecer e termina ao romper do dia), o que leva as personagens a buscar no passado o sentido necessário para suprir a ausência de ação. Na busca pelo sentido, o diálogo se sobrepõe à ação: “Neste momento eu não tinha sonho nenhum, mas é-me suave pensar que o podia estar tendo... Mas o passado — por que não falamos nós dele?”. Falar do passado implica não só interromper o ritmo da ação dramática, mas também sobrepor à pulsão linear do relógio (para elas inexistente) uma pulsão lacunar de origem psicológica.⁶

A transposição do tempo linear para o tempo psicológico ocorre a partir da oposição entre o silêncio e a fala das veladoras: “As horas têm caído e nós temos guardado silêncio”. A oposição entre o silêncio e a fala aparece marcada pelas reticências e pausas, que costumam entrecortar não somente a fala das personagens como também os momentos críticos do diálogo. Se, de início, a transposição psicológica do tempo,⁷ “Passo Dezembro na alma”, representa o recuo da personagem diante da ação, ela representará a seguir a ultrapassagem do tempo psicológico pela ação estática do sonho. A oposição entre o recuo da ação em direção ao passado e a ultrapassagem do presente pelo sonho constitui um *continuum* temporal representado pelo quarto circular do castelo antigo. Ao destacar-se da pulsão linear do relógio, a oposição entre as atitudes de recuo e ultrapassagem impulsiona a fala das personagens (o vento e a luz cambiante da vela) para fora da clausura subjetiva: “Não desejais, minha irmã, que nos entretenhamos contando o que fomos? É belo e é sempre falso...”; ou para o plano horizontal da escrita (“Não: o horizonte é negro”). Um complexo movimento de reflexão, sobressalente ao jogo dos significantes (assonância e aliteração), interfere diretamente na orquestração simbólica do poema. A ultrapassagem da ação dramática pelo sonho, personificada na figura da irmã morta, torna-se cada vez mais evidente com a recusa da segunda veladora de levar a cabo o gesto de se levantar, ou seja, o gesto de projetar-se em direção

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 98-118
jul-dez, 2017

6 Maria Teresa Rita Lopes comenta da seguinte maneira essa ausência temporal: “Ce n’est que coupées de tout contact avec le monde quotidien, en flottant dans ce ‘nulle-temps et dans de ‘nulle part’ du rêve, que leurs paroles s’épanouissent en toute liberté, jusqu’à leur paraître étrangères à elles-mêmes. (RITA LOPES, Maria.Teresa. *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste: Heritage et Creation*, p.189).

7 BACHELARD, Gaston. *A Dialética da Duração*, pp.85-103. Mais tarde, para fixar com maior precisão a singularidade do parto heteronímico, o poeta sentirá ainda necessidade de sobrepor ao tempo psíquico dos heterônimos o tempo astrológico, calcado nos dados objetivos de nascimento de cada heterônimo.

ao futuro por meio de uma ação, atitude que impediria o sonho de avançar para fora dos tempos linear e psicológico. “Não, não vos levanteis. Isso seria um gesto, e cada gesto interrompe um sonho”. A tensão entre o gesto estático da fala (ou da escrita) e a encenação progressiva do sonho resulta na duplicação do impulso criativo, “Contemos contos umas às outras”, como promessa de saída do conflito entre as categorias temporais, a imaginação e a realidade.

SEGUNDA — Contemos contos umas às outras... Eu não sei contos nenhuns, mas isso não faz mal... Só viver é que faz mal... Não roçemos pela vida nem a orla das nossas vestes... Não, não vos levanteis. Isso seria um gesto, e cada gesto interrompe um sonho... Neste momento eu não tinha sonho nenhum, mas é-me suave pensar que o podia estar tendo... Mas o passado — por que não falamos nós dele?

PRIMEIRA — Decidimos não o fazer... Breve raiará o dia e arreponder-nos-emos... Com a luz os sonhos adormecem... O passado não é senão um sonho... De resto, nem sei o que não é sonho. Se olho para o presente com muita atenção, parece-me que ele já passou... O que é qualquer coisa? Como é que ela passa? Como é por dentro o modo como ela passa?... Ah, falemos, minhas irmãs falemos alto, falemos todas juntas... O silêncio começa a tomar corpo, começa a ser coisa... Sinto-o envolver-me como uma névoa... Ah, falai, falai!...⁸

Cada sonho desliza, portanto, sobre uma série de oposições simbólicas através da qual alternam-se os gestos da fala e da escrita. Gestos e atitudes que condensam ou dispersam, ao longo do diálogo, os diferentes níveis de elaboração do sonho, até a completa suspensão da aderência psicológica das irmãs ao ritmo linear do relógio, com a narração do sonho do marinheiro pela segunda veladora, núcleo da tensão dramática. Ao percorrer os diferentes níveis de elaboração do sonho, a atitude psicológica das veladoras oscila (a chama da vela) entre a direção perpendicular do pensamento (o segredo de pedra dos montes) e as direções oblíqua e horizontal da fala e da escrita (“porque não vale nunca a pena fazer nada”), tornando possível alçar a atitude psicológica das veladoras (pelo amor às ondas) ao plano de um *continuum* temporal onírico.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 98-118
jul-dez, 2017

TERCEIRA — As vossas frases lembram-me a minha alma. . .

SEGUNDA — É talvez por não serem verdadeiras... Mal sei que as digo... Repito-as seguindo uma voz que não ouço que mas está segredando... Mas eu devo ter vivido realmente à beira-mar... Sempre que uma coisa

8 Obra Poética, Fernando Pessoa, *O Marinheiro*, pp. 442.

ondeia, eu amo-a... Há ondas na minha alma... Quando ando em balo-me... Agora eu gostaria de andar... Não o faço porque não vale nunca a pena fazer nada, sobretudo o que se quer fazer... Dos montes é que eu tenho medo... É impossível que eles sejam tão parados e grandes... Devem ter um segredo de pedra que se recusam a saber que têm... Se desta janela, debruçando-me, eu pudesse deixar de ver montes, debruçar-se-ia um momento da minha alma alguém em quem eu me sentisse feliz...⁹

A despersonalização ocorre a partir desse desnível entre o ritmo linear (andar) e o ritmo lacunar (ondear), como expressão da descontinuidade entre o tempo linear da ação e o tempo psicológico da fala, ou seja, como ato criativo que evidencia o desnível formal entre a fala das veladoras e a ultrapassagem autorreflexiva do sonho. A despersonalização das personagens e a ultrapassagem da ação pelo sonho servem de mola propulsora para a personificação do marinheiro, personagem que figura no drama através da estória de um naufrágio, narrada pela segunda veladora. Ao reduplicar o processo criativo com a estória do marinheiro, a segunda veladora torna-se responsável pela dobra temporal que se situa na intermitência entre os dois mundos possíveis no drama: o mundo sonhado à luz da vela e o mundo sonhado à luz do sol.

SEGUNDA — Para quê?... Fito-vos a ambas e não vos vejo logo... Parece-me que entre nós se aumentaram abismos... Tenho que cansar a ideia de que vos posso ver para poder chegar a ver-vos... Este ar quente é frio por dentro, naquela parte que toca na alma... Eu devia agora sentir mãos impossíveis passarem-me pelos cabelos — é o gesto com que falam das sereias... (Cruza as mãos sobre os joelhos. Pausa). Ainda há pouco, quando eu não pensava em nada, estava pensando no meu passado.

PRIMEIRA — Eu também devia ter estado a pensar no meu...

TERCEIRA — Eu já não sabia em que pensava... No passado dos outros talvez..., no passado de gente maravilhosa que nunca existiu... Ao pé da casa de minha mãe corria um riacho... Por que é que correria, e por que é que não correria mais longe, ou mais perto?... Há alguma razão para qualquer coisa ser o que é? Há para isso qualquer razão verdadeira e real como as minhas mãos?...¹⁰

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 98-118
jul-dez, 2017

Ao ampliar a tensão entre o plano horizontal da fala ou

9 Obra Poética, Fernando Pessoa, *O Marinheiro*, p.443.

10 Obra Poética, Fernando Pessoa, *O Marinheiro*, p.443.

da escrita e o plano perpendicular do sonho, a despersonalização desestrutura os elementos de composição que cumprem função simbólica na individuação das personagens: “As mãos não são verdadeiras nem reais... São mistérios que habitam na nossa vida... às vezes, quando fito as minhas mãos, tenho medo de Deus... Não há vento que mova as chamas das velas, e olhai, elas movem-se... Para onde se inclinam elas?... Que pena se alguém pudesse responder!...”¹¹ O impulso de despersonalização desliza em direção oblíqua sobre o plano horizontal da escrita, criando diversas associações entre significante e significado (vela, vento, veladora, mar, marinheiro, onda, andar, alma, amar...) de modo a produzir um regime de significações instáveis que, no limite da tensão, gera um vácuo de sentido, responsável pela propulsão do sonho em duas direções temporais superpostas: primeiro, em direção ao passado, rumo ao universo infantil, simbolizado pelo ato de personificação de flores, ondas, rochedos, etc... e, segundo, em direção ao futuro, rumo ao nada existencial simbolizado pela presença da quarta irmã morta. A superposição temporal dessas duas direções suspende progressivamente qualquer apelo subjetivo à identidade do eu lírico: “É sempre longe na minha alma... Talvez porque, quando criança, corri atrás das ondas à beira-mar. Levei a vida pela mão entre rochedos, maré-baixa, quando o mar parece ter cruzado as mãos sobre o peito e ter adormecido como uma estátua de anjo para que nunca mais ninguém olhasse... As vossas frases lembram-me a minha alma...”¹²

A dissolução do apelo das irmãs à identidade do eu lírico será também o momento da completa dissolução da forma dramática tradicional:¹³ “Fito-vos a ambas e não vos vejo logo... Parece-me que entre nós se aumentaram abismos... Tenho que cansar a ideia de que vos posso ver para poder chegar a ver-vos...”¹⁴ Mas a dissolução do apelo à identidade (segredo de pedra do pensamento) não significa dissipação do sonho no plano horizontal da ação. Ao contrário, o sonho não só continua em seu movimento reflexivo de condensação e dispersão simbólica, como também assume a função de exprimir a *não-identidade* da forma dramática em seus diferentes graus de despersonalização.¹⁵

11 Obra Poética, Fernando Pessoa, *O Marinheiro*, p.443.

12 Obra Poética, Fernando Pessoa, *O Marinheiro*, pp.442, 443.

13 A propósito da dissolução da forma tradicional no drama simbolista, escreve Anatol Rosenfeld: “Toda a dramaturgia servirá apenas para revelar os mistérios da própria alma (de um eu central) a partir da qual se projetará — como meros reflexos, impressões ou visões — os outros personagens, já sem posição autônoma e sim transformados em função do Ego central”. (ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*, p.100).

14 Obra Poética, Fernando Pessoa, *O Marinheiro*, p.443.

15 Carlos Felipe Moisés descreve do seguinte modo a relação entre a dispersão do sentido e a despersonalização: “Abaladas pelo espectro de Thánatos, mergulhadas no real caótico gerado pelo poder persuasivo e diluidor das palavras, as veladoras chegam ao limiar da indistinção entre Ser e Não-ser. Mas as falas prosseguem, ainda mais ansiosas, diante da evidente

SEGUNDA — Dos montes é que eu tenho medo... É impossível que eles sejam tão parados e grandes... Devem ter um segredo de pedra que se recusam a saber que têm... Se desta janela, debruçando-me, eu pudesse deixar de ver montes, debruçar-se-ia um momento da minha alma alguém em quem eu me sentisse feliz...

PRIMEIRA — Por mim, amo os montes. . . Do lado de cá de todos os montes é que a vida é sempre feia. . . Do lado de lá, onde mora minha mãe, costumávamos sentarmo-nos à sombra dos tamarindos e falar de ir ver outras terras. . . Tudo ali era longo e feliz como o canto de duas aves, uma de cada lado do caminho. . . A floresta não tinha outras clareiras senão os nossos pensamentos. . . E os nossos sonhos eram de que as árvores projectassem no chão outra calma que não as suas sombras. . . Foi decerto assim que ali vivemos, eu e não sei se mais alguém. . . Dizei-me que isto foi verdade para que eu não tenha de chorar. . .¹⁶

Sob efeito da despersonalização, a ação autorreflexiva do sonho¹⁷ desliza sobre o plano oblíquo da fala, suprimindo a identidade das personagens e convertendo o vácuo existencial em polo de atração do sentido. A erradicação da clausura subjetiva da identidade e a personificação da não-identidade na figura da donzela morta forçam a atitude psicológica das irmãs a assumir uma forma indefinida, como se elas estivessem a falar de Ninguém para Ninguém. Nesse momento, elas abandonam o regime de oposições elaborado no jogo entre os significantes para assumir o *continuum* temporal onírico, volteando como uma serpente entorno a oposição entre fala e escuta, escrita e leitura.

PRIMEIRA — Contai sempre, minha irmã, contai sempre... Não pareis de contar, nem repareis em que dias raíam... O dia nunca raia para quem encosta a cabeça no seio das horas sonhadas... Não torçais as mãos. Isso faz um ruído como o de uma serpente furtiva... Falai-nos muito mais do vosso sonho. Ele é tão verdadeiro que não tem sentido nenhum. Só pensar em ouvir-vos me toca música na alma...

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 98-118
jul-dez, 2017

SEGUNDA — Sim, falar-vos-ei mais dele. Mesmo eu

dispersão do Eu no contexto circundante, um contexto que é o Eu, ao mesmo tempo em que não o é mais, pois já é, concomitantemente, o Outro. (FELIPE MOISÉS, Carlos. *Fernando Pessoa: Almojarifado de Mitos*, p.167).

16 Obra Poética, Fernando Pessoa, *O Marinheiro*, p.443.

17 Em ensaios de Álvaro de Campos sobre a estética sensacionista, o heterônimo refere-se à reflexão, assim como às demais atitudes introspectivas e autoanalíticas, como manifestação do impulso sensível, compreendendo-a como “sensação da sensação”. Cf. Obra em Prosa, *Ideias Estéticas*, pp. 424-454.

preciso de vo-lo contar. À medida que o vou contando, é a mim também que o conto... São três a escutar... (*De repente, olhando para o caixão, e estremecendo*). Três não... Não sei... Não sei quantas...

TERCEIRA — Não faleis assim... Contai depressa, contai outra vez... Não faleis em quantos podem ouvir... Nós nunca sabemos quantas coisas realmente vivem e vêem e escutam... Voltai ao vosso sonho... O marinheiro. O que sonhava o marinheiro?¹⁸

O diálogo entre as três veladoras ocorre no primeiro plano de composição da peça, no qual se consuma o terceiro grau de despersonalização do eu lírico, com a eclosão do horror que a donzela morta aos poucos desperta nas três personagens. A presença da personagem morta ocorre no segundo plano e funciona como elemento psicológico que impulsiona as veladoras para fora da clausura subjetiva, quando elas passam a contar e a ouvir a estória do marinheiro. O terceiro plano de composição corresponde ao quarto grau de despersonalização do eu lírico, no decorrer do qual cria-se a expectativa de personificação do marinheiro como solução para o problema da unidade, dada a ausência da ação dramática. Quando a segunda veladora passa a contar a estória do marinheiro, referido ora como personagem sonhado, ora como personagem real, o contraste entre a fala das veladoras (em primeiro plano) e o silêncio da donzela morta (no segundo plano) intensifica o processo de despersonalização dramática.

Náufrago numa ilha deserta, o marinheiro sonha viver numa pátria fictícia, capaz de apagar e substituir a lembrança da pátria natal. Assim como as veladoras, ele também se despersonaliza pelo sonho, de maneira a personificar um plano de composição autônomo com relação à estória narrada pela segunda veladora, passando as três veladoras a desejar personificar o sonho do marinheiro como promessa de vida superior à realidade por elas mesmas vivida: “Dizei-me isto...Dizei-me uma coisa ainda... Por que não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas um sonho dele?...”.¹⁹ O sonho do marinheiro sobrevoa de tal modo a inação dramática das veladoras que elas passam a acreditar na presença física do personagem ausente, renunciando a intervenção de uma “quinta pessoa” em cena: “Quem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir?”.²⁰

No limite da despersonalização, o movimento autorreflexivo do sonho desloca o diálogo para o plano de composição da quinta personagem, operando a transposição do ritmo

18 Obra Poética, Fernando Pessoa, *O Marinheiro*, p.448.

19 Obra Poética, Fernando Pessoa, *O Marinheiro*, p.449.

20 Obra Poética, Fernando Pessoa, *O Marinheiro*, p.451.

psicológico da fala para o ritmo lacunar do sonho.²¹ O plano de composição da não-identidade do marinheiro e da quinta pessoa será o mais alto grau de despersonalização da peça (quarto grau da poesia lírica). A personificação do personagem ausente ocorre ao nascer do dia com a supressão do tempo linear da ação e a transposição do tempo psicológico das veladoras para o tempo-origem do sonho. Esse processo de despersonalização prenuncia a entrada em cena da quinta pessoa como figura que representa a despersonalização do quinto grau da poesia lírica, primeiro passo em direção à certeza sensível de Alberto Caeiro e à escrita heteronímica.

O plano de composição da não-identidade do marinheiro não aparece apenas durante o ato de escrita, mas também como efeito compreensivo de leitura, ou seja, como apreciação crítica do processo de composição dramática. A quinta pessoa será a figura que exprime este efeito compreensivo, como um testemunho implícito de que, durante os momentos de pausa, descanso, ou interrupções descontínuas da escrita e da leitura, as irmãs não poderão existir senão a partir de uma série de antagonismos que reverberam na imaginação do leitor.

TERCEIRA (para a SEGUNDA) — Minha irmã, não nos devíeis ter contado essa história. Agora estranho-me viva com mais horror. Contáveis e eu tanto me distraía que ouvia o sentido das vossas palavras e o seu som separadamente. E parecia-me que vós, e a vossa voz, e o sentido do que dizíeis eram três entes diferentes, como três criaturas que falam e andam.

SEGUNDA — São realmente três entes diferentes, com vida própria e real. Deus talvez saiba porquê... Ah, mas por que é que falamos? Quem é que nos faz continuar falando? Por que falo eu sem querer falar? Por que é que já não reparamos que é dia?...

PRIMEIRA — Quem pudesse gritar para despertarmos! Estou a ouvir-me a gritar dentro de mim, mas já não sei o caminho da minha vontade para a minha garganta. Sinto uma necessidade feroz de ter medo de que alguém possa bater àquela porta. Por que não bate alguém à porta? Seria impossível e eu tenho necessidade de ter medo disso, de saber de que é que tenho medo... Que estranha que me sinto!... Parece-me já não ter a minha voz... Parte de mim adormeceu e ficou a ver... O meu pavor cresceu mas eu já não sei senti-lo... Já não sei em que parte da alma é que se sente... Puseram ao meu sentimento do meu corpo uma mortalha de chumbo...

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 98-118
jul-dez, 2017

21 “Retire-se, com efeito, a dupla significação do fingimento, não se considere nem o que se finge, nem por que se finge, e o que restará? Muita coisa: resta a ordem, o lugar, a densidade, a regularidade dos instantes em que a pessoa que finge deve forçar a natureza”. (BACHELARD, Gastón. *A Dialética da Duração*, p.97).

Para que foi que nos contastes a vossa história?²²

A progressão dos graus de despersonalização do eu lírico ocorre segundo uma série de exigências expressivas da forma poética. Ao despersonalizar os pensamentos e as emoções que caracterizam as personagens no poema dramático *O Marinheiro*, a autorreflexão da forma poética permite à alteridade do drama (público, autor e diretor) ocupar cada vez mais o espaço deixado pela dissolução da unidade dramática. Alternando-se na posição de autores, leitores e diretores, as personagens não apenas rompem com a unidade da ação, como passam a buscar no contato direto com o sonho um substituto para a unidade perdida.

3. Despersonalização e personificação em Alberto Caeiro

N' *O Guardador de Rebanhos*, a busca pela unidade perdida culmina na personificação da forma dramática com uma espécie de *cogito* heteronímico e, logo em seguida, no encontro desse *cogito* heteronímico com o mundo concreto das sensações e das formas sensíveis.²³

Quando me sento a escrever versos
Ou, passeando pelos caminhos ou pelos atalhos,
Escrevo versos num papel que está no meu pensamento,
Sinto um cajado nas mãos
E vejo um recorte de mim
No cimo dum outeiro,
Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas ideias,
Ou olhando para as minhas ideias e vendo o meu rebanho,
E sorrindo vagamente como quem não compreende
[o que se diz
E quer fingir que compreende.

22 Obra Poética, Fernando Pessoa, *O Marinheiro*, p.450.

23 É bastante conhecida a ideia de Descartes sobre a impossibilidade de o pensamento sustentar-se na certeza de si sem antes esgotar o percurso da dúvida, definindo seu ser pela negação do mundo sensível, do gênio maligno e do deus enganador. No limite desse percurso, o pensamento é forçado a desdobrar-se em sua completa autonomia com relação ao conteúdo negado, ou seja, como não-identidade entre a forma pura do pensamento e o conteúdo por ele pensado. Na despersonalização do eu lírico em Fernando Pessoa, o *cogito* heteronímico também adquire completa autonomia com relação ao conteúdo pensado por ele. A não-identidade entre o “eu penso”, a ideia de Deus, as sensações e as formas sensíveis projeta a escrita poética de Alberto Caeiro sobre um plano de composição que absorve o pensamento heteronímico em sua não-identidade, ou seja, ao mesmo tempo como sujeito pensante e como sujeito pensado. Desse modo, o *cogito* heteronímico passa a ser refletido como momento de não-identidade entre forma pensante e forma pensada, permitindo à escrita percorrer a distância entre a idealidade do “eu penso” e a realidade do “eu sou” como desdobramento interno à forma poética. Ao produzir um mundo, um *cogito* e um deus, a não-identidade entre forma pensada e forma pensante duplica um amplo espectro de atitudes reflexivas, dando ensejo à individualização da forma heteronímica.

A oposição entre o plano horizontal da ação (passear, caminhar, escrever) e o plano perpendicular do pensamento (o cajado e o cimo do outeiro) força os elementos estruturais da linguagem (o som, o sentido, a sintaxe) a aparecer ora como negação das formas sensíveis, ora como negação da forma poética: “Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas ideias/ Ou olhando para as minhas ideias e vendo o meu rebanho”. A oposição entre a visão estática das ideias e a ação de tanger o rebanho gera um vácuo de sentido (“E sorrindo vagamente como quem não compreende o que se diz”), abrindo espaço para a substituição da unidade dramática pela atitude psicológica do heterônimo (“E quer fingir que compreende”). A despersonalização passa então a agir sobre esse vácuo de sentido, substituindo a ação das personagens dramáticas pelo pensamento estático do heterônimo. Desse modo, a personificação de Alberto Caeiro encerra na forma poética o drama existencial de um personagem à procura de formas sensíveis capazes de doar unidade para seus pensamentos, suas ideias e suas sensações. A personificação da forma poética com as ideias estáticas de Caeiro (escrever, olhar, pensar, sorrir, falar), implica na personificação das formas sensíveis (o rebanho, o cajado, o outeiro) pelo movimento de autorreflexão da forma, em substituição à unidade da ação dramática:

Há metafísica bastante em não pensar em nada.
O que penso eu do mundo?
Sei lá o que penso do mundo!
Se eu adoecesse pensaria nisso.
Que idéia tenho eu das cousas?
Que opinião tenho sobre as causas e os efeitos?
Que tenho eu meditado sobre Deus e a alma
E sobre a criação do Mundo?
Não sei. Para mim pensar nisso é fechar os olhos
E não pensar. É correr as cortinas
Da minha janela (mas ela não tem cortinas).

(PESSOA, 2006, pp.206-207)

A autorreflexão projeta o drama subjetivo do heterônimo para fora da forma poética, como um “eu penso que não penso”²⁴ que “quer fingir que compreende” o que a forma sensível supostamente significa, tanto do lado interior como do lado exterior à forma poética. A forma autorreflexiva do “eu penso que

24 A despersonalização nos heterônimos percorre três estágios intensivos do pensamento: o “eu penso”, posição do eu lírico tradicional, o “eu penso que penso”, comum às personagens dramáticas ou às máscaras poéticas, e o “eu penso que penso que penso”, um heterônimo ou um personagem conceitual, capaz de pensar seu próprio pensamento através de um *continuum* temporal de reflexão, centrado na expressão poética.

penso” força o heterônimo a buscar a unidade perdida em ações como caminhar, passear, abrir cortinas, que passam a figurar a atitude psicológica do heterônimo. A unidade da ação cede espaço, portanto, à unidade da argumentação.

Mas se Deus é as flores e as árvores
E os montes e sol e o luar,
Então acredito nele,
Então acredito nele a toda a hora,
E a minha vida é toda uma oração e uma missa,
E uma comunhão com os olhos e pelos ouvidos.
Mas se Deus é as árvores e as flores
E os montes e o luar e o sol,
Para que lhe chamo eu Deus?
Chamo-lhe flores e árvores e montes e sol e luar;
Porque, se ele se fez, para eu o ver,
Sol e luar e flores e árvores e montes,
Se ele me aparece como sendo árvores e montes
E luar e sol e flores,
É que ele quer que eu o conheça
Como árvores e montes e flores e luar e sol.
E por isso eu obedeço-lhe,
(Que mais sei eu de Deus que Deus de si próprio?).
Obedeço-lhe a viver, espontaneamente,
Como quem abre os olhos e vê,
E chamo-lhe luar e sol e flores e árvores e montes,
E amo-o sem pensar nele,
E penso-o vendo e ouvindo,
E ando com ele a toda a hora.

(PESSOA, 2006, p.207)

A completa personificação do heterônimo ocorre quando a unidade da argumentação for colocada à prova pela despersonalização do próprio “eu penso que penso”²⁵ que estrutura sua forma subjetiva, opondo à autorreflexão da forma poética, um “eu penso que penso que penso” como autorreflexão da forma sensível.²⁶ A expressão da não-identidade entre forma poética e forma sensível inaugura um estilo de escrita capaz de conferir individuação à personalidade do heterônimo. A autorreflexão da

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 98-118
jul-dez, 2017

25 Nas palavras de Walter Benjamin: “O pensar do pensar do pensar pode ser abarcado e consumado de duas maneiras. Quando se parte da expressão “pensar do pensar”, este pode ser então no terceiro grau, ou o objeto pensado: o pensar (do pensar do pensar), ou então o sujeito pensante (pensar do pensar) do pensar. A rígida forma originária da reflexão do segundo grau é, no terceiro, abalada e acometida pela ambiguidade. Esta, no entanto, se desdobraria em cada grau consecutivo numa ambiguidade cada vez mais múltipla”. BENJAMIN, W. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, p.38.

26 Pode-se dizer, assim, que Alberto Caeiro aparece de um modo similar e, ao mesmo tempo, inverso à definição da identidade no *cogito* cartesiano, uma vez que, de um modo muito mais complexo, a personificação que dá

forma dramática, o “eu penso que penso que penso”, conserva na escrita do heterônimo a não-identidade entre forma poética, *cogito* heteronímico²⁷ e forma sensível, não-identidade sem a qual a personalidade de Alberto Caeiro não poderia se desenvolver, e sem a qual não seria possível atribuir a ele e aos demais heterônimos a autoria de uma obra em que eles mesmos se encontram implicados como personagens ao mesmo tempo reais e ficcionais. Nesse estágio de despersonalização do eu lírico e do eu dramático, Alberto Caeiro evidencia completo domínio sobre a atitude psicológica que o impulsiona em direção às sensações, dando ensejo a uma leitura compreensiva que o defina como poeta dramático que, além da simples invenção de formas e intensidades poéticas, é capaz de criar, por fingimento e ironia, formas e intensidades anímicas e não-anímicas sob o efeito combinado de despersonalização e personificação da forma dramática.

4. Despersonalização e sensacionismo em Álvaro de Campos

A sensação constitui o único meio de apreensão das formas sensíveis em Alberto Caeiro. Sua existência simples e imediata exclui qualquer prerrogativa idealista da linguagem e da representação. Observa-se uma concepção antípoda em Álvaro de Campos. Os elementos que melhor definem sua maneira de conceber a sensação encontram-se na vanguarda estética criada pelo heterônimo e que se intitula *sensacionismo*. Como observa Fernando Pessoa ortônimo, os ideais estéticos do sensacionismo são, em larga medida, inspirados no objetivismo de Caeiro, embora o objetivismo não possa ser reduzido à estética sensacionista sem desvirtuar os traços elementares de sua personalidade.

Dizem que Alberto Caeiro lamentou que o nome de “sensacionismo” tivesse sido dado à sua atitude e à atitude que ele criou, por um discípulo seu — discípulo um tanto quanto estranho, é verdade — o Sr. Álvaro de Campos. Se

origem ao *cogito* heteronímico conserva a não-identidade como momento de autorreflexão da forma ao apresentar o *cogito* heteronímico como *não-ser do pensamento* através do *objetivismo absoluto* do mestre heterônimo.

27 Ao assinalar a diferença entre sonho noturno e devaneio, Bachelard sugere a seguinte aproximação entre o *cogito* e a experiência poética do eu: “Ao passo que o sonhador de sonho noturno é uma sombra que perdeu o próprio eu, o sonhador de devaneio, se for um pouco filósofo, pode, no centro do seu eu sonhador, formular um *cogito*” (BACHELARD, Gaston. *A Poética do devaneio*, p.144). A noção de *cogito* heteronímico mostra-se de pleno acordo com a definição de filosofia proposta pelo heterônimo Antônio Mora, heterônimo-filósofo de Pessoa: “Toda a filosofia é um antropomorfismo. O erro fundamental é admitir como real a alma do indivíduo, o erigir a consciência do indivíduo em consciência absoluta e a Realidade em individualidade”. (*Obra em prosa*. Antônio Mora, p.527).

Caeiro protestou contra a palavra, como possivelmente parecendo indicar uma “escola”, a igual do Futurismo, por exemplo, estava no seu direito e por duas razões, pois a própria sugestão de escolas e movimentos literários soa mal quando aplicada a uma espécie de poesia tão incivilizada e natural. E, além disso, embora tenha ele, pelo menos, dois “discípulos”, o fato é que exerceu sobre eles uma influência igual àquela que algum poeta — Cesário Verde, talvez — exerceu sobre ele: nenhum deles se lhe assemelha absolutamente, embora, na verdade, bem mais claramente do que a influência de Cesário Verde sobre ele, possa ser vista sua influência em toda a obra deles. (PESSOA, 1993. p.129)

Desse modo, ao incluir Alberto Caeiro entre os poetas sensacionistas, Álvaro de Campos mostra-se muito mais preocupado em elaborar sua própria teoria do que em definir com precisão o ensinamento do mestre. Com efeito, uma lição que Álvaro de Campos aprendera, mas que Alberto Caeiro não ensinara é que uma sensação, embora possa ser objetivamente percebida como forma sensível exterior, também encerra em si um universo desconhecido de outras sensações, que podem ser sentidas ou percebidas internamente, em toda sua amplitude, pelo sujeito. Em primeiro lugar, lembremos que “sensação” era a palavra que o mestre heterônimo aplicava para designar a diferença ontológica entre as formas sensíveis. Concebida assim, a sensação não poderia ser um estado de apreensão interna do sujeito. Quando muito, ela poderia significar algo como o contentamento que acompanha o ato de observar as formas sensíveis ou a insatisfação de não poder observá-las com exatidão. Mesmo que se admitisse a existência de características comuns que autorizasse o emprego do mesmo nome para a cor vermelha numa pétala de flor e a cor vermelha que tinge um vestido, por exemplo, as duas formas sensíveis designadas pelo nome “vermelho” seriam sempre percebidas como sensações distintas, cuja realidade independia do estado subjetivo de quem as via.

A teoria sensacionista de Álvaro de Campos consiste, grosso modo, na tentativa bem-sucedida de transpor a espontaneidade sensível da criança para o campo intelectual da reflexão, conferindo realidade objetiva não apenas às formas sensíveis, mas também às representações puramente subjetivas que as sucedem. A diferença sensível que caracterizava o objetivismo absoluto de Caeiro será agora transposta para o plano da diferença intelectual da representação. A sensação não será somente a percepção imediata da forma sensível, mas também a ampliação subjetiva dessa percepção pelo ato de sentir. Ela será um “sentir que sente” que corresponde aos momentos de projeção e espelhamento da reflexão sobre si mesma: a projeção subjetiva sobre as formas sensíveis (idealismo) e a projeção das formas sensíveis sobre a reflexão subjetiva (realismo).

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 98-118
jul-dez, 2017

A forma sensível torna-se meio de reflexão do seu próprio ser, como reflexão exterior ao sujeito e, ao mesmo tempo, torna-se capaz de comunicar-se, por meio de representações, para a reflexão subjetiva do heterônimo. Percorrendo o caminho de reflexão que projeta o universo subjetivo do heterônimo sobre as formas sensíveis (idealismo), e depois, o caminho que projeta o universo objetivo das formas sensíveis sobre as representações subjetivas (realismo), Álvaro de Campos personifica o terceiro nível de reflexão, o *cogito* à terceira potência, no qual o “eu penso que penso que penso” incorpora e amplia os dois níveis anteriores.

O terceiro nível de reflexão marca o início da autonomização da sensação, que conta agora com uma dupla forma de expressão: primeiro, a sensação se expressa como multiplicação progressiva dos modos de representar as formas sensíveis (ou seja, como autorreflexão subjetiva da forma); e segundo, ela se expressa como multiplicação progressiva dos modos de ver, sentir, pensar e ser essa multiplicidade sensível (isto é, como autorreflexão objetiva da forma). A transposição do ato de ver para o ato de representar costuma vir acompanhada de uma descarga de energia que aparece sob a forma gradual de um sentimento, uma emoção, uma paixão ou uma perversão, segundo os graus de personificação que acompanham os atos de pensar, sentir e de ser as sensações. A cor vermelha de um vestido, por exemplo, pode ser investida de uma descarga histórica que a associa à cor vermelha do sangue e à intensidade subjetiva da raiva. Ou uma fórmula puramente abstrata, como o binômio de Newton, pode associar-se a uma forma sensível, como a Vênus de Milo, por meio do sentimento do belo e produzir um sentimento sublime.

A livre associação entre ideias, imagens e emoções implica, portanto, um plano de composição objetiva da diferença, centrada na multiplicação subjetiva das sensações. Esse o motivo porque o lema central do sensacionismo, “sentir tudo de todas as maneiras”²⁸ também implica uma fórmula do tipo “pensar tudo de todos os modos”. Uma sensação pode duplicar-se em inúmeras outras se acompanhada pela personificação do “eu penso”, do “eu sinto” e do “eu sou”, tornando-se a própria sensação capaz de pensar, sentir e ser todas as demais. A multiplicação das sensações depende dessa capacidade heteronímica de personificar o “eu penso”, o “eu sinto” e o “eu sou” como três identidades autônomas. Quando encontram a faísca produzida pelo embate entre a autorreflexão, a despersonalização e a personificação, como é o caso das grandes odes inspiradas em Walt Whitman, as sensações podem jorrar em alta velocidade, de maneira quase irrefletida, como uma combustão intelectual movendo a máquina de escrever e preenchendo longas páginas de prosa poética. Contudo, quando o que prepondera são vagas sensações de melancolia, os poemas assumem dimensões me-

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 98-118
jul-dez, 2017

nores, chegando mesmo, em alguns casos, a poemas formais como o *Opiário* ou sonetos em estilo moderno.

Vimos que, na obra-prima do mestre, o ritmo da escrita seguia a mesma naturalidade do vilarejo Ribatejo, palco da vida e da obra do heterônimo. A coleção de fragmentos poéticos compunha uma constelação de “agoras”, independente da representação e pensada a partir da autorreflexão das formas sensíveis. Toda a astúcia sensacionista de Álvaro de Campos consiste em transpor a simultaneidade espacial das formas sensíveis percebidas por Caeiro para o plano da sucessão temporal, que constitui a experiência subjetiva no espaço urbano. Nas odes de Álvaro de Campos, o palco subjetivo transporta-se para um porto marítimo, um edifício urbano, uma estrada ou uma ferrovia que interliga uma cidade à outra, de onde se segue uma viagem real ou imaginária de navio, um passeio real ou imaginário a pé, de comboio, de automóvel ou de cavalo pelas ruas e arredores de Lisboa. Note-se a transposição subjetiva da sensação logo nos primeiros versos da *Ode Marítima*:

Sozinho, no cais deserto, a esta manhã de Verão,
Olho pro lado da barra, olho pro Indefinido,
Olho e contenta-me ver,
Pequeno, negro e claro, um pacote entrando.
Vem muito longe, nítido, clássico à sua maneira.
Deixa no ar distante atrás de si a orla vã do seu fumo.
Vem entrando, e a manhã entra com ele, e no rio,
Aqui, acolá, acorda a vida marítima,
Erguem-se velas, avançam rebocadores,
Surtem barcos pequenos de trás dos navios que estão
[no porto.

Há uma vaga brisa.
Mas a minh'alma está com o que vejo menos,
Com o pacote que entra,
Porque ele está com a Distância, com a Manhã,
Com o sentido marítimo desta Hora,
Com a doçura dolorosa que sobe em mim como uma
[náusea,
Como um começar a enjoar, mas no espírito.

Olho de longe o pacote, com uma grande
[independência de alma,
E dentro de mim um volante começa a girar lentamente.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 98-118
jul-dez, 2017

(PESSOA, 2006. pp. 314-315)

Assim como outras odes de Álvaro de Campos, *Ode Marítima* concentra os esforços de síntese de estados subjetivos diversos com o intuito de atualizar o universo de representações históricas. Síntese que se desdobra no poema em meio a imagens amplificadas pelo impulso de despersonalização

internalizado nas sensações. O que se observa nesta primeira estrofe é a transposição gradual da forma sensível do navio para o universo subjetivo da representação. Um navio que se aproxima do cais, aparecendo primeiro como forma sensível exterior, aos poucos transporta o heterônimo para o plano intelectual da representação. Mais precisamente, para uma representação sintética do Absoluto, que se encontra além da Distância e aquém do Indefinido. Os versos isolados “Olho e contenta-me ver/ Pequeno, negro e claro, um pacote entrando” poderiam figurar como versos objetivistas de Caeiro. Mas, em seguida, a antístrofe que diz “Olho de longe o pacote, com uma grande independência de alma, /E dentro de mim um volante começa a girar lentamente” sela de vez a transposição do navio, como forma sensível, para dentro do universo subjetivo do heterônimo. Como na transposição da foto para o cinema, a representação temporal de Álvaro de Campos converte em movimento a imagem estática das sensações de Caeiro. A guinada subjetiva da reflexão promove, assim, a transposição do tempo natural da escrita espontânea de Caeiro para o tempo histórico-subjetivo, que tem início na escrita ortônima de Fernando Pessoa e oscila entre o subjetivismo e o objetivismo neoclássico de Ricardo Reis até o salto à multiplicidade oceânica das sensações em Álvaro de Campos. A escrita sensacionista percorre, assim, o espaço da página em branco como um fluxo de sensações que compõe o corpo literário do poeta-ninguém.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 98-118
jul-dez, 2017

BIBLIOGRAFIA

BACHELARD, G. *A Dialética da Duração*. SP: Editora Ática, 1994.

BENJAMIN, W. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. SP: Iluminuras, 2002.

BERARDINELLI, C. *Fernando Pessoa: Outra Vez te Revejo...* RJ: Nova Aguilar, 2004.

BLANCHOT, M. *O Espaço Literário*. RJ: Rocco, 2011.

COELHO, A.P. *Os Fundamentos Filosóficos da Obra de Fernando Pessoa*. Lisboa: Verbo. 2 vols, 1971.

COELHO, J. do P. *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. SP: Verbo, 1977.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Diferença e Repetição*. RJ: Graal, 2006.

_____. *O que é a Filosofia?* RJ: Editora 34, 1997.

DESCARTES, R. *Meditações Metafísicas*. "Os Pensadores". SP: Abril Cultural, 1983.

GIL, J. *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*. Lisboa. Relógio d'Água, 1987.

_____. *Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa*, RJ: Relume Dumará, 2000.

HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do Espírito*. Petrópolis: Vozes. 1992.

LOURENÇO, E. *Pessoa Revisitado: Leitura Estruturante do Drama em Gente*. Lisboa: Gradiva, 2003.

OSAKABE, H. *Fernando Pessoa, Resposta à Decadência*. SP: Iluminuras, 2013.

PESSOA, F. *Obra em Prosa*. RJ: Nova Aguilar, 2006.

_____. *Obra Poética*. RJ: Nova Aguilar, 2006.

NUNES, B. *O Dorso do Tigre*. RJ: Editora 34, 2009.

PERRONE-MOISÉS, L. *Fernando Pessoa: Aquém do Eu, Além*

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 98-118
jul-dez, 2017

do Outro. SP: Martins Fontes, 2001.

SENA, J. *Fernando Pessoa & Companhia Heterônima*. Lisboa: Edições 70, 1982.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 98-118
jul-dez, 2017

A liberdade do olhar: Erotismo e autonomia estética de Winckelmann a Fernando Pessoa

The freedom of the gaze: Erotism and aesthetic autonomy from Winckelmann to Fernando Pessoa

Palavras-chave: Winckelmann, Kant, Fernando Pessoa

Keywords: Winckelmann, Kant, Fernando Pessoa

Márcio Suzuki

Doutor e professor de estética e história da filosofia pela Universidade de São Paulo.

marciosuzuki@usp.br

RESUMO: Pretende-se estudar aqui o caminho de uma ideia winckelmanniana sobre a autonomia do olhar estético, que foi fundamental para a poética de Fernando Pessoa.

ABSTRACT: *It is intended to study here the way of a Winckelmannian idea about the autonomy of the aesthetic gaze, which was fundamental for the poetics of Fernando Pessoa.*

Hoje é quase ponto pacífico aceitar que Kant foi o primeiro a formular, de maneira inequívoca, a ideia de autonomia da obra de arte. Quando esse consenso é questionado, é porque em geral se quer saber apenas se o autor da *Crítica do juízo* teria sido influenciado por algum predecessor, como Adam Smith ou Karl Philipp Moritz. Teria Kant chegado sozinho às suas considerações sobre o juízo de gosto, ou são elas resultado de sua leitura de outros pensadores? E seriam estes meros antecipadores ou teriam deixado ideias apenas diferentes, mas igualmente interessantes, a respeito do tema?

Bem interessante para a compreensão desse tópico é investigar algumas evidências da presença do pensamento de Winckelmann no conjunto da obra kantiana.

Um dos textos mais interessantes nesse aspecto é por certo uma reflexão sobre antropologia, a de número 640, na qual se traça a diferença importantíssima entre beleza e atrativo ou, sem meias palavras, entre o prazer provocado pela bela forma e a atração oriunda do desejo sexual:

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 119-135
jul-dez, 2017

Em questões de gosto devemos diferenciar o atrativo da beleza; o primeiro se perde para este ou aquele, mas a beleza permanece. Quartos adornados permanecem sempre belos, embora tenham o seu atrativo com a morte da amada, e o amante escolhe outros objetos. Tais conceitos do belo, diz Winckelmann, são voluptuosos, isto é, não se diferencia o atrativo da beleza, pois de fato eles estavam tão vinculados entre os antigos como entre os modernos (embora não tão confundidos), mas talvez diferenciados nos conceitos dos ar-

tistas que queriam exprimi-los.

A bela pessoa apraz por sua figura e atrai por seu sexo. Digamos ao ouvido de alguém que a beleza que ele admira é um cantor efeminado, o atrativo desaparece num instante, mas a beleza permanece. É difícil separar esse atrativo da beleza; mas basta deixarmos de lado todas as nossas necessidades particulares e nossas relações privadas, em que nos diferenciamos dos outros, para que reste o frio juízo de gosto.¹

Segundo essa anotação de Kant, o ensinamento principal das considerações sobre o belo ideal por parte de Winckelmann estaria em ter ensinado a diferenciar aquilo que atrai sexualmente e aquilo que satisfaz como bela forma. Os exemplos que Kant traz como ilustração, como sempre, não são bons: o quarto da mulher permanece belo, mesmo com a morte desta, e o marido pode buscar outros objetos para a satisfação do seu instinto; o desejo manifesto por uma jovem desaparece quando fica sabendo que o cantor pelo qual se sente atraída não tem interesse por pessoas do seu sexo, ainda que, a despeito da frustração de sua propensão, a beleza do indivíduo permaneça.

Numa versão posterior um pouco diferente, as mesmas ideias são assim explicadas:

Com frequência não diferenciamos o que é objeto do gosto e o que é objeto do apetite. Winckelmann diz que a verdadeira ideia da beleza está entre os gregos. Nossos conceitos da beleza são muito partidários, e mais juízos sobre o atrativo. Beleza, porém, não é atrativo, e atrativo logo não é beleza; pois ela diz unicamente respeito à forma. Para julgarmos de modo universalmente válido para todos, nosso juízo tem de ser unânime, por exemplo, se uma moça é bela como moça, ou se a consideraríamos bela também disfarçada de homem. Para que algo deva ser visto como belo apenas por causa do gosto, esse juízo partidário não se volta para o gosto. Em nosso juízo de gosto não deve se imiscuir nenhum atrativo; pois o atrativo faz parte do Juízo sensível.²

Essa explicação dada no curso de antropologia *Menschenkunde* (inverno de 1781-1782) é a mesma da reflexão anterior (do ano de 1769), mas se detalha melhor a diferença entre o juízo de gosto e o juízo sensível, sendo este baseado no estímulo ou atração entre os sexos. Essa identificação entre estímulo sensível e atração sexual (*sinnlich* pode remeter tanto aos órgãos do sentido como à sensualidade) desaparece na *Crítica do juízo*, uma vez que nela se encontra apenas a distinção mais genérica entre aquilo que atrai a sensibilidade e aquilo que apraz o sentimento. Entretanto, ela é fundamental do ponto de

1 I. Kant, Refl. 640, AA 15, pp. 280-282.

2 I. Kant, *Antropologia Menschenkunde*, AA 25, p. 1098-1099.

vista genético, isto é, para que Kant chegue à diferenciação do belo em relação ao atrativo e à emoção, tratada no parágrafo 13 da crítica do Juízo reflexionante.³

Teria Kant lido diretamente as obras de Winckelmann, ou seu contato com elas seria de segunda mão? É grande, sem dúvida, a dificuldade de solucionar inteiramente a questão. Uma pista fundamental nessa direção é talvez uma anotação mais antiga de Kant, referindo-se àquele que é considerado por muitos o pai da história da arte:

A sensibilidade à beleza dos jovens deu origem ao amor grego pela paixão mais vergonhosa que jamais conspirou a natureza humana, e seus criminosos bem mereciam ser entregues à vingança e ao insulto das mulheres.⁴

Desta anotação de 1764-1765 às passagens posteriores, a posição em relação à homossexualidade é diametralmente oposta, e o ganho conceitual que essa perspectiva não moralizadora trouxe para a concepção estética kantiana também é considerável. Os textos, como também assinala corretamente a editora das *Notas às "Observações sobre o sentimento do belo e do sublime"*, fazem referência a uma passagem em que Winckelmann discute a capacidade de sentir o belo na arte e no seu ensino. Dois parágrafos deste opúsculo merecem ser citados na íntegra, por decisivos que foram para os caminhos da estética posterior:

Para a juventude noviça, essa capacidade [de sentir o belo] está envolvida em emoções obscuras e confusas como qualquer outra inclinação, e se anuncia como um forte comichão na pele, cujo verdadeiro lugar não pode ser encontrado ao coçar. Deve ser procurada antes em jovens bem formados do que em outros, porque pensamos em geral como somos feitos, mas menos na formação do que no ser e no modo de pensar e sentir. Um coração brando e sentidos dóceis são sinais de tal capacidade. Ela se mostra mais nitidamente quando, lendo algum escritor, o sentimento é mais ternamente comovido ali onde o senso inculto passa ao largo, como aconteceria diversas vezes no discurso de Glauco a Diomedes, isso que é a comparação comovente da vida humana com folhas arrancadas pelo vento e que voltam a brotar na primavera. Onde esse sentimento não existe, é como pregar o conhecimento da beleza a um cego, assim como a música a um ouvido não musical. Em meninos que não foram educados na arte, nem são propriamente destinados a ela,

3 "O juízo-de-gosto puro é independente de atrativo e emoção". I. Kant, Crítica do juízo. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. In: *Crítica da razão pura e outros textos filosóficos*. São Paulo: Abril, 1974, p. 318.

4 I. Kant, *Bemerkungen in den "Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen"*, edição de Marie Rischmüller, Hamburgo: Felix Meiner, 1991, p. 100.

um sinal mais próximo dele é o impulso natural ao desenho, que é inato como o impulso à poesia e à música.

Além disso, como para conhecer a beleza humana é preciso apreendê-la num conceito geral, observei que aqueles que atentam somente para as belezas do sexo feminino e são pouco ou nada tocados pelas belezas de nosso sexo, não possuem o sentimento do belo facilmente inato, geral e vivo. Neles, o belo na arte dos gregos permanecerá defectivo, já que as maiores belezas dela são mais do nosso sexo do que do outro. Exige-se, porém, mais sentimento para o belo na arte do que na natureza, porque aquele, como as lágrimas no teatro, é sem dor e sem vida, e precisa ser despertado e restituído pela imaginação. Mas como esta é muito mais fogosa na juventude do que na idade madura, a capacidade de que falamos deve ser exercitada a tempo e conduzida ao belo antes que chegue a idade na qual estremecemos ao confessar que não o sentimos.⁵

O opúsculo sobre a capacidade de sentir a beleza chamou logo a atenção de Kant (a primeira edição é de 1763), certamente tanto pelo seu aspecto cognitivo (em que consistiria a faculdade para apreensão do belo?), como pelo seu aspecto conceitual, pois o belo supõe um “conceito geral” que não se restringe a este ou àquele indivíduo, a este ou àquele sexo, mas deve levar o apreciador de arte à condição de alguém que julga universalmente. Mas alcançar esse sentimento da beleza ideal não é resultado de uma ciência, de um saber universalmente evidente. Antecipando outro ponto fundamental da estética kantiana, Winckelmann mostrará que não há uma ciência do sensível, ao contrário do que tentara ensinar Baumgarten:

A beleza pode ser reduzida a certos princípios, mas não definida. Geralmente se diz que ela consiste no consenso mútuo da criatura com os seus fins, e das partes consigo mesmas e com o todo; mas isso é confundir a beleza com a perfeição, a qual tampouco pode ser definida, nem pode definir-se por isso, porque a humanidade não tem capacidade para tal. Ora, é adequada ao belo uma definição que a confunde com o perfeito?

A impossibilidade de definir a beleza nasce de que ela é algo superior ao nosso intelecto; e como dessa superioridade não nos é possível idear algo que seja mais sublime e perfeito que a beleza, resultou que o belo e o perfeito nos pareceram duas coisas idênticas; e se não fosse assim, teríamos a verdadeira definição dele, como ocorreu a qualquer outra coisa da qual se conhece toda a essência.⁶

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 119-135
jul-dez, 2017

5 J. J. Winckelmann, *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterricht derselben* (Ensaio sobre a capacidade de sentir o belo na arte e no seu ensino). Dresden: Walther, 1771, pp. 8-9. Edição encontrável no site vd18.de.

6 J. J. Winckelmann, *Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati da*

Em virtude da dificuldade de definir os conceitos, a filosofia passou séculos confundindo a ideia de beleza com a ideia de perfeição: ela concebe o belo segundo um conceito de finalidade que é próprio apenas aos seres orgânicos. Ora, é precisamente essa identificação do belo com o perfeito que será rejeitada na *Crítica do juízo*. Ao mostrar que o “juízo-de-gosto é inteiramente independente do conceito de perfeição”, Kant lembra que a finalidade *objetiva* é justamente a referência de uma diversidade à unidade produzida por um fim determinado, isto é, por um *conceito*⁷, mas, em contraposição a ele, a beleza não pode ter conceito algum, não sendo, portanto, passível de definição. Noutros termos: a vitalidade, a saúde de um corpo tem como fim a sua conservação e à da espécie (mediante a reprodução), mas a beleza não precisa ou deve servir a este fim.

Winckelmann antecipa, assim, claramente também a crítica kantiana ao conceito objetivo de beleza, mas suas considerações são tanto mais interessantes, porque chegam à autonomia estética por um viés todo próprio, que inclui também uma libertação do preconceito em relação ao homoerotismo – algo que, como se viu, desaparece dos textos publicados por Kant, mas não das reflexões e, pelo menos, de um curso de Antropologia. E essa brecha que ele abre também será muito bem percebida e explorada pela estética e literatura posterior.

O Renascimento

Entre as tomadas de posição mais instigantes de Walter Pater com respeito à Renascença está certamente sua concepção de que o espírito renascentista é algo supra-histórico e supranacional, pairando como que acima das determinações circunstanciais e extravasando limites temporais e espaciais. Entre os “renascentistas” devem ser incluídos, segundo ele, nomes que não viveram na época do Renascimento, como Abelardo e Heloísa, os trovadores provençais, e também Johann Joachim Winckelmann, pensador setecentista alemão que, embora vivendo distante de todo o contato com a civilização antiga e num momento pouco favorável aos estudos clássicos, teve “o sentimento do mundo helênico”, foi irresistivelmente atraído por ele e adivinhou os canais secretos que levavam a ele.⁸ Graças a um poder divinatório que o fez perceber a permanência do espírito grego ao longo de toda a história, Winckelmann compreendeu muito bem que, diferentemente do que ocorre com outras forças espirituais, que são soterradas e absorvidas, por assim dizer, pelos tempos posteriores

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 119-135
jul-dez, 2017

Giovanni Winckelmann, Roma, edição do autor, 1767, cap. 4, parte I, p. XXX-VIII.

7 I. Kant, *Crítica do juízo*, § 15, trad. cit., p. 321.

8 W. Pater, *O Renascimento*. Apresentação e organização de Paulo Butti de Lima. São Paulo: Iluminuras, 2014, p. 190.

[...] o elemento helênico não se deixa absorver assim, nem se deixa contentar com essa vida subterrânea; de tempos em tempos, ele vem à tona; a cultura é levada de volta às suas fontes, para ser clarificada e corrigida. O helenismo não é apenas um elemento em nossa vida intelectual: é uma tradição consciente no interior dela.⁹

O historiador da arte antiga reconheceu todo um conjunto de características do mundo helênico mediante a compreensão de que o núcleo de sua arte estava baseado na idealidade ou generalidade (*Allgemeinheit*). A arte, principalmente a escultura, deve eliminar tudo o que é de apelo particular para se concentrar no que é típico, universal:

Obras de arte produzidas segundo essa lei, e unicamente estas, são realmente caracterizadas pela generalidade e amplitude helênicas. Esta é uma lei de limitação em todos os sentidos. Ela mantém a paixão sempre abaixo daquele grau de intensidade no qual é sempre transitória, sem jamais arrematar os traços numa só nota de ira, desejo ou surpresa.¹⁰

A idealidade estética de Winckelmann é retomada aqui em toda a força, mais de um século depois da publicação de suas obras e num momento em que já sofreu e continuava sofrendo ataques de todos os lados. Pater não tem vergonha de dizer, retomando as teses winckelmannianas, que essa idealidade estava ligada à serenidade (*Heiterkeit*) grega, à ausência do *pathos* desmedido, o que significa propriamente uma ausência de “sexualidade”:

A beleza das estátuas gregas era uma beleza assexuada: as estátuas dos deuses quase não tinham traços de sexo. Havia ali uma assexualidade moral, uma espécie de totalidade ineficaz da natureza, embora dotada de verdadeira beleza e de uma significação própria.¹¹

A arte grega mostrava uma atitude distanciada, serena para com a sexualidade e sensualidade. A imersão no elemento sensual não era um problema de consciência para os gregos, não causava vergonha, inibição ou desapontamento. Sem se deixar “intoxicar” pela sensualidade ou pela espiritualidade, Winckelmann também se tornou um grego entre os gregos:

[...] ele toca os dedos naqueles mármore pagãos sem se persignar, sem nenhum senso de vergonha ou de perda. Isso é lidar com o lado sensual da arte de uma maneira

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 119-135
jul-dez, 2017

9 Idem, pp. 190-191.

10 Idem, p. 204.

11 Idem, p. 208.

O ideal estético

O livro de Pater sobre o *Renascimento* teve grande repercussão, como se sabe, na literatura inglesa, mas por seu intermédio a estética winckelmanniana conhece também um desdobramento inesperado na obra de Fernando Pessoa. Na importante resenha que ele escreve ao livro *Canções*, do poeta António Botto, publicada no número 3 da revista *Contemporânea* em julho de 1922, Pessoa redige um verdadeiro programa estético baseado nos princípios da serenidade grega, tirando consequências fecundas das observações de Pater a respeito do historiador da arte grega.

Segundo o poeta português, somente o paganismo grego é realmente capaz de construir um ideal estético, já que o espiritualismo hindu e o espiritualismo cristão desprezam a imperfeição do mundo em prol de uma outra ordem, que seria a verdadeira e real. A civilização helênica, ao contrário, aceita o mundo terreno como sendo o que é, mera aparência, e a sua arte recria essa aparência e a vive – fatalisticamente – como tal. Só os gregos aceitam a imperfeição e buscam transformá-la, reconhecendo, ao mesmo tempo, que a perfeição é inatingível; só os gregos, portanto, construíram um ideal humano, trágico e profundo, de aperfeiçoamento subjetivo da vida.¹³ Sem se abalar com as limitações próprias da vida, com a calma, equilíbrio e harmonia que lhe são próprios, o homem grego foi o único a conseguir pôr a arte na trilha de um “ideal estético absoluto”.¹⁴

São três as formas pelas quais o ideal helênico se manifesta: ao ver que a vida é imperfeita, ele busca criar a perfeição substituindo a arte à vida.¹⁵ Esse ideal é encontrado em Homero e Virgílio, Dante e Milton. Na segunda forma de manifestação do ideal estético, o grego assume a vida imperfeita e tenta transformá-la em sua própria pessoa. É esta forma “emotiva e dolorosa do ideal estético” que criou a tragédia. Na terceira forma do ideal estético, os gregos, sem força espiritual para recriar artisticamente ou para assumir subjetivamente a imperfeição, a aceitam tal qual se apresenta, nos gestos, nas coisas, nos momentos particulares etc. Trata-se, sem dúvida, da forma mais ínfima e frágil do ideal, porque não é nem uma reação da inteligência, nem da emoção; mas ao mesmo tempo é, em certo sentido, a mais estética, porque não tem outro predicado moral ou emotivo

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 119-135
jul-dez, 2017

12 Idem, *ibidem*.

13 F. Pessoa, “António Botto e o ideal estético em Portugal”. In: *Obras em prosa*. Edição de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990, pp. 350-351.

14 Idem, *ibidem*.

15 Idem, *ibidem*.

a qualificá-la. Ela é o ideal estético “puro”.¹⁶

O caráter distintivo do verdadeiro esteta é produzir uma arte em que estão ausentes quaisquer elementos metafísicos ou morais. Entretanto, essa ausência de elementos metafísicos ou morais não significa ausência de *ideias* metafísicas ou morais. Pessoa tem plena consciência de que combate em duas frentes, tendo em vista que, se a autonomia estética não é puro formalismo, mera arte pela arte, por outro lado também não se pode recair no platonismo de assimilar o belo ao bem e à verdade:

Há uma ideia que, sem ser metafísica nem moral, faz, na obra do esteta, as vezes das ideias morais e metafísicas. O esteta substitui a ideia de beleza à ideia de verdade e à ideia de bem, porém dá, por isso mesmo, a essa ideia de beleza um alcance metafísico e moral. A célebre “Conclusão” da *Renascença* de Pater, o maior dos estetas europeus, é o exemplo culminante desta atitude.¹⁷

O esteticismo puro seria capaz de assimilar ideias metafísicas e morais. Eis a lição que Winckelmann-Pater dão tanto aos puros formalistas, quanto aos estetas impuros, ou melhor, aos cristãos ou decadentes travestidos de pagãos, como Wilde e Baudelaire (aos quais Pessoa não hesitaria em acrescentar o nome de Nietzsche...)¹⁸ O verdadeiro esteta não defende uma “causa”, ele é avesso a toda forma de doutrinação. A força de sua poesia, como em António Botto, advém de duas ideias simples, a ideia de beleza física e a ideia de prazer – ideias estas que lhe servem de metafísica e moral, ainda que sejam totalmente amorais e, ao mesmo tempo, estejam longe de toda espécie de imoralidade.¹⁹ E aqui Fernando Pessoa esmiúça e aprofunda as considerações de Winckelmann.

16 Idem, pp. 351-352.

17 Idem, ibidem.

18 Idem, ibidem. A crítica a Nietzsche, tão presente em outros textos do escritor português, talvez fique clara por essa diferenciação, que, alias, é explicitada em relação ao filósofo alemão na belíssima sequência desse mesmo texto: há nas *Canções* de António Botto “a intuição do fundo trágico do ideal helênico, do fundo trágico de todo o prazer que sabe que não tem além. Essa intuição, porém, se é do que é trágico, não é trágica em si. Este prazer não tem a cor da alegria, nem a da dor. ‘A alegria’, disse Nietzsche, ‘quer eternidade, quer profunda eternidade’. Não é, nem nunca foi assim: a alegria não quer nada, e é por isso que é alegria. A dor, essa, é o contrário da alegria, como a concebia Nietzsche: quer acabar, quer não ser. O prazer, porém, quando o concebemos fora de relação essencial com a alegria ou com a dor, como concebe o autor deste livro, esse, sim, quer eternidade; porém quer a eternidade num só momento.” Esse revide tardio do classicismo winckelmanniano a Nietzsche não deixa de ter seu interesse. O sentido verdadeiramente trágico de estar além de bem e mal sem motivação nenhuma é diferente do sentimento de estar além deles por um espírito de antagonismo ou razão profunda qualquer.

19 Idem, ibidem.

Das três formas, que podemos conceber, da beleza física – a graça, a força e a perfeição –, o corpo feminino só tem a primeira, porque não pode ter a beleza da força sem quebra da sua feminilidade, isto é, sem perda do seu caráter próprio; o corpo masculino pode, sem quebra de sua masculinidade, reunir a graça e a força; a perfeição só aos corpos dos deuses, se existem, é dado tê-la. Um homem, se se guiar pelo instinto sexual, e não pelo instinto estético, cantará, como poeta, só o corpo feminino. Essa atitude representa uma preocupação exclusivamente moral. O instinto sexual, normalmente tendente para o sexo oposto, é o mais rudimentar dos instintos morais. A sexualidade é uma ética animal, a primeira e a mais instintiva das éticas. Como, porém, o esteta canta a beleza sem preocupação ética, segue que a cantará onde mais a encontra, e não onde sugestões externas à estética, como a sugestão sexual, o façam procurá-la. Como se guia, pois, só pela beleza, o esteta canta de preferência o corpo masculino, por ser o corpo humano que mais elementos de beleza, dos poucos que há, pode acumular.²⁰

Não satisfeito com retomar-lhe as ideias, Pessoa cita diretamente Winckelmann, numa tradução que faz da tradução de Pater:

Como é confessadamente a beleza do homem que tem que ser concebida sob uma ideia geral, assim tenho notado que aqueles que observam a beleza só nas mulheres, e pouco ou nada se comovem com a beleza dos homens, raras vezes têm instinto imparcial, vital, inato da beleza na arte. A pessoas como essas a beleza da arte grega parecerá sempre falha, porque a sua beleza suprema é antes masculina que feminina.²¹

A nova maneira de olhar

A concepção de ideal estético exposta na resenha sobre *Canções* de António Botto não é certamente uma manifestação isolada na obra pessoana. Outro texto que mostra o interesse do poeta pela obra de Pater é a tradução que fez do belíssimo trecho dedicado à “Gioconda”, publicado na revista *Athena* de Lisboa, em novembro de 1924. Assim como a resenha sobre o livro de Botto, a seleção de um excerto tão curto, mas escolhido à dedo, merece atenção. E mesmo o melhor comentário a ele – como o comentário da própria obra de arte que descreve – não

20 Idem, p. 354.

21 Idem, p. 354. Como o leitor está lembrado, o trecho é exatamente o mesmo da *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterricht derselben* de Winckelmann citado à nota 5. Pessoa cita apenas um trecho do texto citado por Pater (trad. cit., pp.185-186).

poderia dispensar a sua transcrição:

La *Gioconda* é, no mais verdadeiro dos sentidos, a obra-prima de Leonardo, o exemplo revelador do seu modo de pensamento e de trabalho. Em sugestão, só a *Melancolia* de Dürer lhe é comparável; e não há simbolismo cru que perturbe o efeito do seu mistério esbatido e gracioso. Conhecermos todos o rosto e as mãos da figura, posta em sua cadeira de mármore, naquele círculo de rochedos fantásticos, como em vaga luz de sob o mar. Talvez de todos os quadros antigos seja aquele que o tempo menos desbotou. Como muitas vezes acontece com obras em que dir-se-ia que a invenção chegou a seu limite, há nela um elemento dado ao mestre, que não inventado por ele. Naquele inestimável fólio de desenhos, que um tempo Vasari possuiu, havia certos esboços de Verrocchio, rostos de beleza tão expressiva que Leonardo, jovem, muitas vezes os copiou. É difícil não relacionar com estes esboços do mestre pretérito, como com seu princípio germinal, o sorriso insondável, sempre como tocado de qualquer coisa de sinistro, que paira em toda a obra de Leonardo. Além disso, o quadro é um retrato. Desde a infância vemos esta imagem definindo-se no estofado de seus sonhos; e, se não fora o testemunho expresso da história, pudéramos pensar que não era esta mais que a sua dama ideal, por fim corporizada e vista. Que parentesco teve uma florentina real com esta criatura de seu pensamento? Por que estranhas afinidades assim cresceram separados o sonho e a pessoa, ainda que ligados de tão perto? Presente desde o princípio incorporeamente no cérebro de Leonardo, delineada vagamente nos desenhos de Verrocchio, ela encontra-se por fim presente em casa d'// *Giocondo*. Que há muito de simples retrato no quadro, atesta-o a lenda de que, por meios artificiais, a presença de mimos e de tocadores de flauta, se prolongou no rosto aquela expressão sutil. E, ainda, seria em quatro anos e por um trabalho renovado nunca em verdade findo, ou em quatro meses e como por um golpe de magia, que a imagem assim se projetou?

A presença que assim tão estranhamente se ergueu de ao pé das águas é expressiva daquilo que os homens, nos caminhos de um milhar de anos, tinham chegado a desejar. Aquela é a cabeça sobre a qual “vieram todos os fins do mundo” e as pálpebras estão um pouco cansadas. É uma beleza trabalhada de dentro sobre a carne, o depósito, célula a célula, de pensamentos estranhos, e devaneios fantásticos, e paixões esquisitas. Colocai-a um momento ao pé de uma dessas brancas deusas da Grécia ou mulheres belas da antiguidade, e como elas se turbariam desta beleza, para onde entrou já a alma com todas as suas doenças! Todos os pensamentos e experiência do mundo ali gravaram e modelaram, no que têm de poder de refinar e tornar expressiva a forma exterior,

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 119-135
jul-dez, 2017

o animalismo da Grécia, a luxúria de Roma, o misticismo da Idade Média com sua ambição espiritual e seus amores imaginativos, o regresso do mundo pagão, os pecados dos Borgias. Ela é mais velha que os rochedos, entre os quais se assenta; como o vampiro, morreu já muitas vezes e aprendeu os segredos do túmulo; e mergulhou em mares profundos, e guarda, cercanda-a ainda, o seu dia morto; e traficou em tecidos estranhos com os mercadores do Oriente; e, como Leda, foi mãe de Helena de Troia, e, como Santa Ana, foi mãe de Maria; e tudo isto não foi para ela mais que um som de liras e flautas, e vive apenas uma delicadeza com que lhe modelou as feições instáveis, e lhe coloriu as pálpebras e as mãos. A fantasia de uma vida perpétua, congregando dez mil experiências, é antiga; e a filosofia moderna concebeu a ideia da humanidade como trabalhada por, e resumindo em si, todos os modos de pensamento e vida. Por certo que a Dama Lisa poderia ficar como a encarnação da fantasia antiga, o símbolo da ideia moderna.²²

Esses dois parágrafos magistrais são, obviamente, uma *ekphrasis* poética da obra de Leonardo, mas também muito mais que isso.²³ Sem contar a admirável prosa (que levou Yeats a selecionar surpreendentemente um trecho dela para abrir a sua coletânea de “versos modernos” para a editora Oxford transformando-o em versos livres²⁴), Pater concentra neles tudo aquilo que há de essencial em sua “filosofia da história”, na qual se poderia notar a presença de certo hegelianismo, embora o fundamental seja provavelmente a sua dívida para com Heine, de quem cita um longo trecho em *Renascimento*²⁵. E, de fato, assim como Heine, Pater não vê a história desconectada dos impulsos religiosos que a movem, pois as religiões são “movimentos” naturais do espírito humano. Uma delas, aliás, como se viu anteriormente, o paganismo grego, estaria tão ligada à história do espírito, que pode ser considerada a verdadeira força motora e modificadora das atitudes humanas. Como os deu-

22 O autor agradece imensamente a Cláudia Souza pela indicação e pelo acesso a este texto.

23 Num pequeno comentário que redige sobre essa descrição de Mona Lisa, Fernando Pessoa escreve: “Quando Walter Pater descreve a Gioconda vê nela coisas que lá não estão. Mas a sua descrição é mais bela do que a Gioconda porque é Gioconda + música (ritmo da prosa) + ideias (as contidas nas palavras da descrição) + □” In: F. Pessoa, *Sensacionismo e outros ismos*. Edição de J. Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009, p. 284. O comentário se explica, pois, como se sabe, diferentemente de Pater, para quem todas as artes tendem à música, para Pessoa todas devem tender à literatura.

24 “She is older than the rocks among which she sits;/Like the vampire,/She has been dead many times,/And learned the secrets of the grave;/And has been a diver in the deep seas, And keeps their fallen day about her ./She is older than the rocks among which she sits; Like the vampire,/She has been dead many times, /And learned the secrets of the grave; /And has been a diver in the deep seas,/ And keeps their fallen day about her.”

25 Trad. cit., pp. 54-55.

ses exilados de Heine, a Madonna percorreu todas as épocas da história, tendo assumido os mais diferentes papéis e ofícios (foi Helena, Santa Ana, traficou com mercadores do Oriente), e suas pálpebras mostram o cansaço de alguém que, como Zeus-Odin na ilha dos Coelhos, é velho como o mundo.

Os *Deuses no exílio* são, efetivamente, o marco decisivo para uma nova forma de ver a história, na qual esta se mostra não só como “história do espírito”, nos moldes da filosofia hegeliana, mas como uma verdadeira “história da sexualidade”. O paganismo é manancial perene de rejuvenescimento, não tanto porque serviria de estimulante à fantasia lúbrica de homens decadentes, e sim por mostrar a possibilidade de um modo de encarar a sexualidade que nada tem que ver com a tara de sexo dos homens modernos. Partindo do neoclassicismo winckelmanniano e goethiano, Heine tornou patente a diferença entre a *visualidade natural*, inocente, do sexo entre os antigos e o acobertamento dele pelo cristianismo, acobertamento este sempre acompanhado de um voyeurismo doentio. Kierkegaard é outro autor que muito provavelmente seguiu Heine neste ponto, afirmação que, se é verdadeira, torna ainda mais interessante sua visão cristã de que a *sensualidade* é uma *representação* que surge somente com o advento do cristianismo. Ela existia entre os gregos, mas só se passa a ter consciência dela com o advento da espiritualidade cristã, de que ela é o *negativo*:

Enquanto princípio, enquanto força, enquanto sistema em si, a sensualidade [*Sandseligheden*] foi primeiramente posta com o cristianismo; posso acrescentar uma determinação que talvez mostre mais enfaticamente o que quero dizer: a sensualidade foi primeiramente posta com o cristianismo sob a determinação do espírito [*Aand*]. Isso é inteiramente natural, pois o cristianismo é espírito, e o espírito o princípio positivo que ele trouxe para o mundo.²⁶

Todas essas considerações sobre a dialética do espírito e da sensualidade, do cristianismo e do paganismo ajudam certamente a entender melhor o quadro no qual se constitui o estetismo de Pater e também – a partir deste – a formular melhor o que seria aquela volta do paganismo anunciada por Pessoa e seus heterônimos – doutrina que é explicitada especialmente por António Mora. Não caberia certamente elencar e discutir todos os ingredientes poéticos, estético-morais e políticos que estão em jogo na postulação salvífica do “regresso dos deuses” por Fernando Pessoa²⁷, mas valeria a pena sim destacar um deles: é que a retomada do paganismo perde pelo menos um pouco de sua aura místico-utópica quando se percebe que ela significa essencialmente uma *mudança na forma de olhar*. Essa transformação do modo de ver produzida por um retorno aos

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 119-135
jul-dez, 2017

26 S. Kierkegaard, *Enten – Eller*. Copenhagen: Gyndendal, 1994, p. 60.

27 A citação de um longo parágrafo dos *Deuses no exílio* de Heine é

gregos pode ser reconhecida, por exemplo, neste fragmento de *O regresso dos deuses*:

O grego reparava essencialmente na forma. É característico do visual e do atento notar as formas das coisas. A nascedora da fisionomia e correlacionadas formas de ciência, na Grécia, aponta isto. É na forma que repara primeiro o homem atento ao mundo exterior. O Cristianismo trouxe um adoecimento de sentimentos e de sentidos que levou a esmiuçar as formas e achar o sentimento das cores e das tonalidades. Mas perdeu-se por aí, caiu no erro regressivo de buscar na arte uma expressão de emoções, de sensações, de aspirações. A arte é isto, porém, apenas num seu estágio inferior; depois, chegada à Grécia, desde a Grécia, a arte passa a ser um fenómeno de trabalho, de esforço, de querer realizar a perfeição.²⁸

Uma forma de ver pagã em oposição à expressividade cristã sentimental: simplificando muito se poderia afirmar que a poética pessoana se faz precisamente por essa remissão à *visibilidade pura* – ou talvez: é pela proximidade ou afastamento em relação a essa pureza do olhar, é por ver mais distintamente ou por estar mais ou menos “doente dos olhos” que se mede o grau de paganismo ou de decadentismo dos poetas que compõem a plêiade heteronímica. Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, Fernando Pessoa ele mesmo, Fernando Pessoa autor dos sonetos ingleses...

Mas talvez nem um deles soube exprimir melhor que Bernardo Soares qual é o segredo dessa combinação mágica de erotismo e autonomia do olhar. É o que se pode ler num fragmento do *Livro do desassossego* intitulado muito precisamente “O amante visual” ou “Anteros”:

Tenho do amor profundo e do uso proveitoso dele um conceito superficial e decorativo. Sou sujeito a paixões visuais. Guardo intacto o coração dado a mais irreais destinos.

Não me lembro de ter amado senão o ‘quadro’ em alguém, o puro exterior – em que a alma não entra para mais que fazer esse exterior animado e vivo – e assim diferente dos quadros que os pintores fazem.

Amo assim: fixo, por bela, atraente, ou, de outro qualquer modo, amável, uma figura, de mulher ou de homem – onde não há desejo não há preferéncia de sexo – e essa figura me obceca, me prende, se apodera de mim. Porém não quero mais que vê-la, nem olho nada com mais horror que a

um documento de interesse para a formulação da ideia do regresso do paganismo em Pessoa. A edição que utiliza é da editora Macmillan, publicada em Londres em 1915. O contato com Pater (e Heine) pode, portanto, ser bem anterior à tradução do trecho sobre a Gioconda.

28 F. Pessoa, *O regresso dos deuses e outros escritos de António Mora*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Porto: Assírio & Alvim, 2013, p. 55.

possibilidade [?] de vir a conhecer e falar à pessoa real que essa figura aparentemente manifesta.

Amo com o olhar, e nem com a fantasia. Porque nada fantasio dessa figura que me prende. Não me imagino ligado a ela de outra maneira, porque o meu amor decorativo nada tem de mais psicológico [?]. Não me interessa saber quem é, que faz, que pensa a criatura que me dá para ver o seu aspecto exterior.

A imensa série de pessoas e de coisas que forma o mundo é para mim uma galeria intérmina de quadros, cujo interior me não interessa. Não me interessa, porque a alma é monótona e sempre a mesma em toda a gente; diferem apenas as suas manifestações pessoais, e o melhor dela é o que transborda para o sonho, para os modos, para os gestos, e assim entra para o quadro que me prende, e em que visiono caras constantes a essa afeição.

Para mim uma criatura não tem alma. A alma é só com ela mesma.

Assim vivo, em visão pura, o exterior animado das coisas e dos seres, indiferente, como um deus de outro mundo, ao conteúdo-espírito deles. Aprofundo o ser próprio só em extensão, e quando anseio a profundidade, é em mim, e no meu conceito das coisas, que a procuro.

Que pode dar-me o conhecimento pessoal da criatura que assim amo em *décor*? Não uma desilusão, porque, como nela só amo o aspecto, e nada dela fantasio, a sua estupidéz ou mediocridade nada tira, porque eu não esperava nada senão o aspecto que não tinha que esperar, e o aspecto persiste. Mas o conhecimento pessoal é nocivo porque é inútil, e o inútil material é nocivo sempre. Saber o nome da criatura para quê? e é a primeira coisa que, apresentado a ela, fico sabendo.

O conhecimento pessoal precisa ser também de liberdade de contemplação, a que meu género de amar deseja. Não podemos fitar, contemplar em liberdade quem conhecemos pessoalmente.

O que é supérfluo é a menos para o artista, porque, perturbando-o, diminui o efeito.

O meu destino natural de contemplador indefinido e apaixonado das aparências e manifestação das coisas – objetivista dos sonhos, amante visual das formas e dos aspectos da natureza.

Não é um caso do que os psiquiatras chamam onanismo psíquico, nem sequer do que chamam erotomania. Não fantasio, como no onanismo psíquico; não me figuro em sonho amante carnal, ou sequer amigo de fala, da criatura que fito e recordo: nada fantasio dela. Nem, como o erotómano, a idealizo e a transporto para fora da esfera da estética concreta: não quero dela, ou penso dela, mais do que o que me dá aos olhos e à memória direta e pura do que os olhos

viram.²⁹

Nesse fragmento Bernardo Soares confronta seu amor à visualidade com a monomania erótica da subjetividade moderna, procurando resgatar, em meio ao mundo adverso, um olhar divergente, diferenciado, voltado para o aspecto visual das coisas e das pessoas, enfim, para aquilo que nelas é tão-somente forma e visualidade. Esse encanto simples, quase infantil, com a manifestação primeira das formas tem sido uma armadilha em que constantemente voltam a cair leitores que tentam desvendar uma metafísica na obra do poeta, principalmente no que concerne ao heterônimo Alberto Caeiro. Não se pode certamente excluir que haja um fundo filosófico na poética pessoana. Mas seu alinhamento na tradição estética aqui discutida talvez propicie uma explicação mais plausível e simples para suas escolhas; e, de resto, ela também ajudou o próprio Pessoa a dar respostas claras aos clichês psicologizantes que procuravam (e continuando procurando) a todo custo rotular a sua (ausência de) sexualidade.

O ideal poético pessoano não está, portanto, numa recuperação ontológica do mundo, mas provavelmente numa transformação do poeta em alguma coisa que tem muito que ver com o artista visual, com o artista plástico, no sentido que lhe foi dado por Roberto Longhi. O filósofo, o homem adulto, já perdeu “aquele senso tão simples, intenso e verdadeiro da apreensão de uma realidade” que caracteriza a experiência perceptiva da criança e do artista. Só este é capaz de devolver aos olhos embotados àquela experiência primordial de sentir a beleza de uma linha, de um colorido, de um volume, de uma obra arquitetônica. Como explica o crítico italiano:

Cada estilo figurativo traz em si o dom essencialmente estético, primordialmente lírico de restaurar o contato do nosso espírito com a realidade visual corpórea, já que os hábitos cotidianos nos fizeram perder a empatia e a comunhão que mantínhamos com ela. Quando, por vias filosóficas, chegamos à convicção da existência do mundo, a ferrugem da vida metódica já nos fez perder a convicção original: a convicção plástica.³⁰

A busca de densidade psicológica, de aprofundamento introspectivo, é o avesso dessa convicção plástica da realidade, que é também um modo poético de apreender o real, assim

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 119-135
jul-dez, 2017

29 F. Pessoa, *O livro do desassossego. Composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. Organização de Richard Zenith. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010, pp. 479-480. Sobre a “visualidade” de Bernardo Soares, ver o belo texto de Leyla Perrone-Moisés “Introdução ao desassossego”, que figura na edição do *Livro do desassossego* publicada pela editora Brasiliense (São Paulo, 2a ed., 1996).

30 R. Longhi, *Breve mais veridical história da pintura italiana*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosacnaify, 2005, p. 19.

descrito por Longhi:

[...] o sentir para o artista figurativo é o ver, e o seu estilo, isto é, a sua arte se constrói inteiramente sobre os elementos líricos da sua visão.³¹

A transformação fundamental da lírica pessoana talvez possa ser pensada segundo esse “senso lírico particular da arte figurativa, essa “lírica figurativa”³² ou “aderência lírica à figura”³³ da tradição pictórica escultórica, conforme os termos de Longhi. Assim como requer um outro modo pelo qual deve ser vista, a poesia pessoana também procura instituir um modo novo de olhar. Sua insistente defesa e exigência desse outro modo de ver é o contraponto à miopia, à cegueira, à doença dos olhos, enfermidade que também muitas vezes a acomete e da qual é certamente difícil se libertar. Mas o combate vale a pena. Os sonetos ingleses e tantos outros estão aí para o confirmar. Se Kant disse que uma moça, para ser bela, tem de ser bela como moça ou mesmo disfarçada de homem, do mesmo modo só quem pud L. Marques, “Roberto Longhi e Giulio Carlo Argan – um confronto intelectual”. In: fevereiro, 5, outubro de 2012. ver olhar com olhos livres uma rapariga de modos masculinos terá toda a liberdade de dizer, contra as convenções sociais e as regras da gramática, mas *em absoluto, fotograficamente – aquela rapaz*.³⁴

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 119-135
jul-dez, 2017

31 Idem, p. 7.

32 R. Longhi, Rinascimento fantastico. In: *Scritti giovanilli 1911-1922*. Florença: Sansoni, 1961.

33 L. Marques, “Roberto Longhi e Giulio Carlo Argan – um confronto intelectual”. In: *fevereiro*, 5, outubro de 2012.

34 Idem, p. 112.

BIBLIOGRAFIA:

KANT, Immanuel. *Crítica do juízo*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. In: *Crítica da razão pura e outros textos filosóficos*. São Paulo: Abril, 1974.

KANT, Immanuel. *Bemerkungen in den "Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen"*, edição de Marie Rischmüller, Hamburgo: Felix Meiner, 1991, p. 100.

KIERKEGAARD, Soren. *Enten – Eller*. Copenhagen: Gyndendal, 1994, p. 60.

LONGHI, R. *Breve mais veridical história da pintura italiana*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LONGHI, R. Rinascimento fantastico. In: *Scritti giovanilli 1911-1922*. Florença: Sansoni, 1961.

MARQUES, L. "Roberto Longhi e Giulio Carlo Argan – um confronto intelectual". In: *fevereiro*, 5, outubro de 2012.

PATER. Walter, *O Renascimento*. Apresentação e organização de Paulo Butti de Lima. São Paulo: Iluminuras, 2014.

PESSOA, F. *Obras em prosa*. Edição de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.

PESSOA, F. *Sensacionismo e outros ismos*. Edição de J. Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009.

PESSOA, F. *O regresso dos deuses e outros escritos de António Mora*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Porto: Assírio & Alvim, 2013.

PESSOA, F. *O livro do desassossego. Composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. Organização de Richard Zenith. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.

WINCKELMANN, J.J. *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterricht derselben* (Ensaio sobre a capacidade de sentir o belo na arte e no seu ensino]. Dresden: Walther, 1771.

WINCKELMANN, J.J. *Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati da Giovanni Winckelmann*, Roma: edição do autor, 1767.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 119-135
jul-dez, 2017

Szondi e Hegel: notas sobre o conteúdo e a forma do drama moderno

Hegel e Szondi: notes on the content and form of modern drama

Palavras-chave: Hegel, estética, drama moderno, Peter Szondi.

Keywords: *Hegel, aesthetics, modern Drama, Peter Szondi.*

Marco Aurélio Werle

Doutor e professor de Estética e história da filosofia pela Universidade de São Paulo.

E-mail: mawerle@usp.br

RESUMO: Pretende-se analisar como Peter Szondi, a partir de um quadro teórico hegeliano, ressalta a contradição entre a forma e o conteúdo no drama moderno, o qual, por sua vez, conduz ao predomínio do épico sobre o dramático.

ABSTRACT: *We intended to analyze how Peter Szondi, from a theoretical framework Hegelian, emphasizes the contradiction between the form and the content in the modern drama, which, in turn, lead to the predominance of the epic over the dramatic.*

Em seu livro *Teoria do drama moderno*, Peter Szondi parte de uma perspectiva que procura situar as obras dramáticas no âmbito de uma “antinomia interior” (SZONDI, 1978, p. 13), determinada por uma relação de contradição entre forma e conteúdo. A matriz teórica dessa perspectiva remonta a Hegel, citado pelo próprio Szondi a partir da *Enciclopédia das ciências filosóficas*. No § 133 dessa obra, intitulado: “conteúdo e forma”, Hegel afirma que “o conteúdo não é senão o mudar da forma em conteúdo e a forma não é senão o mudar de conteúdo em forma” (HEGEL, 1995, p. 253).

Esse trecho corresponde, na chamada pequena lógica da *Enciclopédia das ciências filosóficas*, à lógica da essência da grande lógica, ou seja, à *Ciência da lógica*. Trata-se, grosso modo, na lógica da essência (situada no campo da primeira parte da lógica, a chamada lógica objetiva, a qual engloba ainda a lógica do ser) de examinar o segundo momento do elemento lógico [*das Logische*], marcado pelo princípio da reflexão e da aparência. Se na lógica do ser Hegel reinterpreta as categorias da quantidade e da qualidade, no horizonte de uma fusão entre metafísica e lógica, nesse segundo momento da primeira parte, a saber, na lógica da essência, estão em jogo as categorias de relação e modo. Dito de outra forma, se na lógica do ser as determinações puras de pensamento se mantêm relativamente isoladas, na lógica da essência passamos para o campo da

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 136-144
jul-dez, 2017

reflexão. As determinações entram numa relação, se dizem por sua alteridade, por seu contrário: “um-para-o-outro”, no âmbito de uma certa tensão entre ser e essência. Dominam então na lógica da essência pares de pensamento: essencial e inessencial; identidade e diferença; positivo e negativo; realidade e aparência, etc.

Transpondo esse princípio para o uso que Szondi faz dele, pode-se dizer que as obras dramáticas investigadas, e junto com elas o respectivo pensamento dos dramaturgos, são marcadas ou se resolvem estruturalmente por uma relação intrínseca de contrariedade e de oposição: são situadas no campo de um processo de reflexão, no qual vale mais a “relação” do que os extremos isolados. Szondi mesmo lida em muitos momentos com categorias que exprimem “relações” (o “entre”; presente/passado; diálogo/monólogo; interior/exterior, etc.), muito mais do que com “identidades”. As obras ou as peças teatrais, sob seu olhar, acabam sempre se colocando nesse domínio intermediário, revertendo uma na outra, uma vez que se encontram sob o princípio da alteridade, não de uma identidade atomística, fechada em si mesma. Simplificando, as obras encontram-se num processo de reflexão entre o conteúdo e a forma. Por isso mesmo, não se pode analisá-las a partir de categorias oriundas de uma poética da tragédia, que considera cada peça teatral operando num mundo por assim dizer fechado em si mesmo.

A partir desse princípio ou leitmotiv, torna-se principalmente possível falar da “crise do drama”, denominação que significa principalmente um questionamento do próprio gênero dramático, o qual, desde a antiguidade, se apresentou sob o signo do absoluto. “O drama é absoluto. A fim de poder estabelecer uma relação pura, isto é, poder ser dramático, ele necessita estar desconectado de tudo o que lhe é exterior. Ele não conhece nada que não seja ele mesmo e fora de si mesmo” (SZONDI, 1978, p. 17). Essa designação do drama como sendo marcado pelo “absoluto” já se encontra implícita na *Teoria do romance* de Lukács, um dos autores que inspira o estudo de Szondi. A tragédia grega, segundo Lukács, “encontrava-se acima do dilema entre a aproximação da vida ou a abstração, porque para ela a plenitude não era uma questão de aproximação da vida, a transparência do diálogo não era uma superação de sua imediatez ... seu sentido artístico é: conduzir a essência para um além de qualquer vida, de toda vitalidade e plenitude” (LUKÁCS, 1994, p. 33). Num outro registro, essa caracterização antiga do drama remete de alguma forma à lógica do ser de Hegel (não à lógica da essência), como se o drama se colocasse desde sempre como um ser posto ou como uma dimensão ontológica quase natural, de fechamento em si mesmo ou, se quisermos, de esvaziamento no que tange ao particular. Pois, não é o próprio Hegel que afirma que, devido à sua universalidade, “o puro ser e o puro nada são o mesmo” (HEGEL, 2011, p. 72)? Entretanto, a época moderna cada vez mais recusará essa concepção

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 136-144
jul-dez, 2017

de drama. O ser passa para o registro da essência, isto é, da reflexão, num campo de tensão e flexibilização dos pilares de sustentação tradicionais da tragédia.

Mas, como se apresenta esse quadro categorial nas peças mesmas? Szondi percorre cinco dramaturgos do fim do século XIX e começo do século XX: Ibsen, Tschechov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann. Cada um é examinado segundo peças representativas, tanto a partir de um certo momento temático que se desenvolve em sua produção teatral, ou melhor, a atravessa, quanto segundo um certo percurso que os envolve e transcende como um todo. No que se refere ao tópico geral da relação “forma e conteúdo”, temos então o seguinte desenvolvimento:

1) Em *Ibsen* emerge “o problema formal do drama” (SZONDI, 1978, p. 29) na impossibilidade de ser exposta dramaticamente a dimensão do presente e da interioridade dos personagens. Nas peças *Rosmersholm* e *John Gabriel Borkman* a trama é dominada pelo passado, gerando um imobilismo. Ao contrário do *Édipo Rei*, de Sófocles, observa Szondi, que punha o passado para funcionar dramaticamente como revelador do presente, em Ibsen, o passado prende os personagens diante da ação presente. Em *Rosmersholm* é o suicídio da esposa do protagonista que bloqueia os planos, bem como em *John Gabriel Borkman* são os negócios fracassados e as expectativas da cunhada e esposa em relação ao filho, que geram um imobilismo, impedindo qualquer tipo de ação.

2) *Tschechow*, por sua vez, deixa de apostar na forma do diálogo enquanto articulador positivo da ação presente e assume claramente essa impossibilidade apresentando seus personagens de imediato diante de uma “renúncia ao presente” (SZONDI, 1978, p. 31). Em *As três irmãs* estão entrelaçados o tédio da vida burguesa, o peso de um passado, tido como feliz, e um presente tomado pelo fracasso. Esse “conteúdo” leva Tschechow a renunciar à forma tradicional do diálogo. Muito embora os personagens falem intensamente de si, essas falas não possuem o propósito de entabular uma conversa e propiciar uma mensagem intersubjetiva ou compreensão recíproca e comunicativa: “o diálogo não tem força” (SZONDI, 1978, p. 35). No lugar disso, a dimensão lírica é incorporada no drama, tornando-se o diálogo uma espécie de monólogo, na medida em que se compartilha a solidão e a ausência de sentido da vida burguesa, que se aproxima de uma espécie de mutismo e imobilismo.

3) Como ponto de inflexão das análises de Szondi coloca-se o próximo dramaturgo: *Strindberg*, sem dúvida autor mais decisivo, com a sua “dramaturgia do eu”. Não se trata, porém, de um teatro que procura afirmar a potência da subjetividade, tal como vemos ocorrer em Shakespeare. Ao contrário, Strindberg parte do fato da quase impossibilidade de expressar a vida individual de cada ser humano. Na peça *O pai* surge justamente a

expressão: “conhecemos apenas uma vida, a própria...” (SZONDI, 1978, p. 39) e na peça de um ato *A mais forte emerge*, de maneira extremamente condensada, o elemento oculto e reprimido da vida dos homens. A novidade formal dessa última peça consiste justamente numa espécie de monólogo que, por sua vez, é quase um relato pura e simples.

Partindo, pois, da dificuldade de expressão da dimensão humana, Strindberg avança para o conceito de “drama de estação”, cujo princípio formal consiste em iluminar um “eu” a partir daqueles que o cercam, configurando-se assim uma unidade do eu que se coloca no lugar da unidade da ação. A unidade de ação é dissolvida e se destacam as “pedras isoladas” do eu que progride. Ou seja, o “eu” é de natureza essencialmente fragmentada, exposto a uma situação de signos existenciais (peça: *A mais forte*).

4) *Maeterlinck*, o próximo dramaturgo examinado, torna-se o autor que decididamente lida com a impotência do ser humano diante do destino. São homens que já renunciaram e estão entregues à situação existencial mais imediata. Estão à espera de algo que decididamente nunca chegará...

O termo “situação”, empregado por Szondi, nos remete novamente para Hegel, que o emprega na primeira parte dos *Cursos de estética* para designar uma determinidade do ideal da arte, colocada entre o chamado “estado de mundo” (pensado como heróico e prosaico) e a “colisão”. O ideal se apresenta na existência fazendo um sentido para o agir universal, de modo que “a situação em geral é o estágio intermediário entre o estado universal do mundo, em si mesmo imóvel, e a ação [*Handlung*] concreta aberta em si mesma para a ação [*Aktion*] e reação [*Reaktion*]” (HEGEL, 1999, p. 208). E Hegel ainda ressalta que a tarefa de encontrar situações interessantes, favoráveis à arte, foi “desde sempre o aspecto mais importante da arte” (HEGEL, 1999, p. 207).

Em *Maeterlinck*, porém, a situação exprime-se no âmbito dos homens no máximo como uma *Stimmung* [disposição anímica], diante da qual os diálogos são desprovidos de sentido e conexão intersubjetiva. Isso significa antes o que Hegel chama de “ausência de situação”, por exemplo, o que encontraríamos na rigidez de certos retratos medievais. Seja como for, essa remissão ao medievo não deixa de ser instrutiva para o teatro de *Maeterlinck*: um teatro marcado pela situação da ausência de situação. Poder-se-ia dizer que esse será um traço incorporado largamente pelo teatro em geral do século XX. Basta lembrar de *Esperando Godot* de Beckett.

5) Por fim, apresenta-se *Hauptmann*, em cujo teatro já se verifica uma autonomização total do chamado “drama social”. A dimensão social é o assunto principal que se sobrepõe sobre a dimensão propriamente dramática em que faz sentido a ação humana. Szondi chama a atenção para o carácter épico dessa denominação de “drama social”, que implica ao mesmo tempo

uma contradição, que já se coloca totalmente contra a própria possibilidade do drama (SZONDI, 1978, p. 60).

Nesse percurso vai se desnudando aos poucos o que vem a ser, em termos de significação, esse embate entre *forma* e *conteúdo* no drama moderno: grosso modo, trata-se fundamentalmente de um embate entre o dramático e o épico no interior da forma dramática. O *épico* é o conteúdo e *dramática* é a forma, sendo que a segunda acaba por ser questionada e forçada a aceitar as mudanças formais devido à primeira. No drama moderno cada vez mais se torna decisivo o conteúdo épico ou, dito de outro modo, a instância da prosa, que força o gênero dramático a recuar de seus pontos de sustentação basilares desde a antiguidade, que são a ação, o diálogo e a construção de um sentido intersubjetivo compartilhado. É como se o teatro não coubesse mais nos limites que lhe foram conferidos desde a *Poética* de Aristóteles, isto é, no espaço de jogo entre a mimese e a catarse.

Rompendo com uma poética da tragédia e pensando nos termos de uma filosofia do trágico, Szondi orienta-se ainda segundo a estética de Hegel quando privilegia o *conteúdo* diante da forma. Sabemos que a estética de Hegel é sobretudo uma estética do conteúdo e que, no fundo, o problema da relação entre conteúdo e forma somente surge quando se privilegia a instância do conteúdo. Nas estéticas que punham em primeiro lugar o princípio da forma, por exemplo, no âmbito do pensamento alemão da época, desde Baumgarten, Kant chegando até Schiller, esse problema não tinha como surgir: a forma resolvia de antemão a particularidade do conteúdo. Aliás, a temática do particular, de um universal particular, é o que justamente marca a instância do conteúdo e desencadeia o movimento dialético baseado nas transformações históricas da arte, que levam a uma problematização permanente da forma. Não significa que a forma se torna relativa. Pelo contrário, a forma se torna de fato e pela primeira vez uma questão efetiva de pensamento, a ser constantemente revista e observada com intensidade.

No entanto, a filiação de Szondi ao modo como Hegel lida com o problema da relação entre forma e conteúdo não deixa de ser isenta de críticas, se lembrarmos, por exemplo, das objeções que Adorno fez a isso, em sua *Teoria estética*. Para Adorno, Hegel e Kant tomam a forma como sendo conteúdo, ou seja, deixam a desejar no que se refere a uma transformação da própria forma. Hegel veria uma passagem tranquila do conteúdo social para o domínio da prosa da arte, quando essa “passagem”, lida a partir do conceito de ideologia, tornar-se-ia sobretudo problemática a partir do século XIX. “Hegel e Kant foram os últimos que, dito de modo brusco, puderam escrever grandes estéticas sem compreender algo acerca de arte. Isso foi possível porque a arte, por seu lado, se orientava pelas normas abrangentes que não eram questionadas pela obra de arte individual e sim eram diluídas em sua problemática imanente”

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 136-144
jul-dez, 2017

(ADORNO, 1973, p. 495). Certamente pode-se questionar o pensamento que lida com o esquema forma e conteúdo a partir da situação da arte no século XIX, já que a relação entre arte e cultura ingressou a partir de então numa tensão cada vez maior. Por outro lado, igualmente pode-se questionar o pressuposto adorniano de que toda obra de arte autêntica já é por si mesma um questionamento das chamadas “normas abrangentes” e que, portanto, as obras de arte estariam sempre em descompasso com o mundo social dominante. Assumir essa tese significa excluir uma grande parte da produção artística e literária dos séculos XIX e XX.

Poder-se-ia lembrar aqui também das objeções que Heidegger faz ao par matéria e forma, no ensaio *A origem da obra de arte*, cuja origem adviria de uma ausência de questionamento da “coisidade da coisa”. Por trás do questionamento da coisa reside a concepção de coisa como instrumento, de modo que o par matéria e forma depende de uma certa noção de serventia, isto é, de uma certa técnica aplicada pelo homem à coisa, mas que seria estranha a ela mesma em seu desenvolvimento ontológico. “A distinção entre matéria e forma, em suas mais diferentes combinações, é o *esquema conceitual puro e simples de toda teoria da arte e estética*. Mas, esse fato incontestável não comprova nem que a distinção entre matéria e forma seja suficientemente fundamentada nem que pertence originariamente ao âmbito da arte e da obra de arte” (HEIDEGGER, 2003, p. 12).

Ou seja, tanto Adorno quanto Heidegger questionam a legitimidade do pensamento que opera ainda com o par “forma e conteúdo”. Ambos podem ser mobilizados como contraponto crítico ao percurso indicado por Szondi, uma vez que se poderia supor algo de irreduzível no drama moderno e que se subtrai ao desenvolvimento dialético de forma e conteúdo.

Voltando ao problema central de Szondi, coloca-se, porém, a pergunta: de onde provém essa necessidade de emergência do épico na época moderna? Talvez possamos discutir esse ponto retomando o tema da posição da prosa na época da filosofia e da poesia alemãs clássicas, em particular desde a filosofia kantiana e segundo o centro do romantismo e idealismo, refletidos no classicismo de Weimar. Para tanto, parece-me instrutivo remeter ao romance de Goethe, intitulado *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, escrito entre 1794 e 1797, em particular ao modo como é encaminhado o tema do teatro.

No capítulo 7 do livro V de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* o grupo de teatro ocupado com a discussão do Hamlet de Shakespeare e de sua encenação se depara diante da seguinte questão: o que deve ser privilegiado, o drama ou o romance? A partir disso, discutem algumas características do drama e do romance que parecem, por assim dizer, anteciper o que ocorrerá com o drama posterior, objeto de análise de Szondi, principalmente quando se diz que “não seria impossível escrever um drama em forma epistolar” (GOETHE, 2006, p.

300). Elementos épicos, tais como o da passividade do herói, da ausência de destino, da evolução lenta, do jogo do acaso são confrontados com os elementos essencialmente dramáticos, tais como o predomínio da ação, a pressa e a aceleração, o destino e a eficácia do agir (cf. GOETHE, 2006, p. 300-01). Essa comparação entre o drama e o romance indica um pensamento que toma os dois gêneros como passíveis de flexibilização de seus princípios, de modo que permitem perceber o processo de como no drama do fim do século XIX pôde justamente ocorrer a emergência do épico. A leitura feita do Hamlet nesse romance como sendo uma peça que extrapola os limites do teatro prenuncia o que virá depois.

Ou seja, a impressão que se tem diante da leitura de Szondi é que ele, como grande conhecedor da estética alemã clássica, toma emprestado o esquema discutido por Goethe e Schiller, que possui algo de programático e visionário, e o mobiliza para compreender o teatro posterior. E aqui seria preciso ainda explorar o anexo *Sobre Poesia épica e dramática* da *Correspondência* de Goethe e Schiller, onde se coloca o mesmo problema. É como se Szondi tomasse esses apontamentos breves de Goethe e Schiller como uma espécie de prognóstico da própria tendência do teatro ao longo do século XIX: como se o teatro do futuro, a partir da essência da modernidade, tivesse de se deparar inevitavelmente com essa dimensão épica. No fundo, o problema parece ser esse: como é possível fazer teatro na época do paradigma do romance?

Com efeito, cabe lembrar que o problema em si não é lateral ou secundário na estruturação do romance de Goethe. Uma das teses mais fortes desse romance consiste em indicar como o paradigma humano se desloca do campo do teatro como instituição essencialmente representativa (no século XVIII) para o campo do romance como o paradigma de exposição do homem pós Revolução Francesa (século XIX). Um certo ideal, relacionado ao século XVIII, de que o gênero humano pode encontrar o seu sentido e destino no teatro, sendo a noção de representação o signo pelo qual o homem se reconhece enquanto tal, deixa de ter validade com o espírito de crítica radicalizado por Kant e as implicações sociais e culturais da Revolução Francesa. No romance de Goethe essa situação é pela primeira e talvez única vez enfrentado de frente: o ser humano passa a ser visto não mais como um ideal abstrato, um certo tipo universal, e sim encontra-se entregue a si mesmo no horizonte de uma tarefa de formação. Não há mais “representação” possível ou a possibilidade de o homem elaborar, pela via teatral, uma imagem representativa de si mesmo. Por isso, temos no romance de Goethe a passagem do teatro para a vida, o conflito da poesia do coração com a prosa do mundo (como interpreta Hegel). Goethe equilibra muito habilmente o teatro e a vida, de modo que nenhuma das duas instâncias prevalece sobre a outra, embora cada uma reivindique o seu direito.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 136-144
jul-dez, 2017

Esse é justamente o desafio colocado para o ser humano a partir da crítica kantiana e da Revolução Francesa: é preciso procurar a felicidade, a amizade, a dimensão íntima e afetiva, a realização individual (teatro), mas, ao mesmo tempo, não é possível deixar de lado o princípio da realidade (vida), a organização social com as suas exigências e compromissos (ditames do capitalismo). Na concepção de Goethe, esse será o dilema que acompanhará o ser humano e que estará no cerne do “novo” gênero, o romance, que terá que operar um delicado equilíbrio recíproco. Segundo a forma do romance (teorizada de modo magistral posteriormente por Lukács), a diversidade humana e sua contingência não cabem mais no palco, pelo menos não mais num palco equilibrado pelas categorias aristotélicas de mimese e catarse. A concisão representativa deve dar lugar ao amplo terreno do romance.

Ora, esse parece-me ser um dos motivos de surgimento da questão do épico nos principais dramaturgos do fim do século XIX, analisados por Szondi. Pergunta-se, porém, à guisa de conclusão: por que Szondi emprega preferencialmente o termo “épico” e não os termos “romance” ou “prosa”? Há diferença em dizer que o teatro do fim do século XIX se encaminha gradualmente para a dimensão épica ou que se encaminha cada vez mais para a “prosa” ou para o “narrativo” (enquanto procedimento típico do romance)? Parece-me que a primeira opção abriga um certo desejo de retorno à origem, uma certa nostalgia, a qual, porém, está irremediavelmente deslocada na época moderna e, principalmente, é impossível no quadro do drama. Talvez o caminho passasse antes pelo exame da teoria do romance e seus impasses...

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 136-144
jul-dez, 2017

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T. *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975

GOETHE, J. W. Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister, trad. de Nicolino Simone Neto, São Paulo, Editora 34, 2006

HEGEL, G. W. Enciclopédia das ciências filosóficas, vol. I – A ciência da lógica, trad. de Paulo Meneses, São Paulo. Loyola, 1995

_____. *Cursos de estética*, vo. I, trad. de Marco Aurélio Werle, São Paulo, Edusp, 1999

_____. *Ciência da lógica (excertos)*, trad. de Marco Aurélio Werle, São Paulo, Barcarolla, 2011

HEIDEGGER, M. “Der Ursprung des Kunstwerkes”, In: *Holzwege*, Frankfurt am Main, Klostermann, 2003 (8 edição)

LUKÁCS, G. *Die Theorie des Romans*, München, DTV, 1994

SZONDI, P. *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, In: *Schriften I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 136-144
jul-dez, 2017

A Musa laboriosa e a vitoriosa ode: a segunda *Ístmica* de Píndaro

The laborious Muse and the victory ode: Pindar's second Isthmian

Palavras-chave: Píndaro; epinício; *Ístmica* II; poesia grega arcaica

Key-words: Pindar; epinician; Isthmian II; archaic Greek poetry

Adriano Machado Ribeiro

Professor do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

email: adrianor@usp.br

RESUMO: Traduzo inicialmente a segunda *Ístmica* de Píndaro. Apresento, em segundo lugar, certas características gerais da poesia arcaica grega, centrando-me, sobretudo, na lírica coral. Busco, então, esboçar como nela se encontram determinados padrões que fazem emergir, sem prescritiva ou regras, diversos gêneros que se modelam por uma pragmática oral e performática. Discuto, a seguir, a estrutura básica das Odes dedicadas aos vencedores dos Jogos a fim de verificar se a segunda *Ístmica* é ou não um poema epinício.

ABSTRACT. First I translate Pindar's second Isthmian. Secondly, I present some general characteristics of archaic Greek poetry, chiefly choral lyric poetry. I try, then, draw up a framework on general patterns that bring to surface, without prescriptions or rules, diverse genres shaped by oral and performatic pragmatism. Finally, I discuss the fundamental structure of odes dedicated to winners of the Games in order to determine whether Pindar's second Isthmian is an epinician poem or not.

TRADUÇÃO

De antano os varões, Trasíbulo', que no carro das Musas com áureas fitas subiam, unindo-se à gloriosa lira, imediatamente flechavam melífluos hinos em garotos, qualquer um que, sendo belo, mantivesse a mais propícia estação evocadora de Afrodite em seu belo trono.

Porque então a Musa ainda não era amante de ganho nem laboriosa"; nem as doces canções de voz suave, argentadas na fachada", por Terpsícora^{iv} de meloso

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 145-162
jul-dez, 2017

*acento eram vendidas.
Mas agora ela insta observar do argivo^v
a conhecida palavra que caminha muito mais perto da verdade,*

*“Dinheiro, dinheiro, eis o homem!” dizia ele,
desamparado conjuntamente de posses e amigos^{vi}.
Porque és tu decerto conhecedor. Eu canto não ignorada
hípica vitória ístmica^{vii},
depois de a Xenócrates Poseídon concedê-la,
enviava-lhe para cingir à coma
uma coroa de dórico aipo selvagem^{viii}*

B

*laureando homem de belo carro,
a luz de Agrigento. Em Crisa^{ix} por ele olhou
poderoso Apolo e lhe deu esplendor,
também lá; e agraciado com as homenagens renomadas
dos Erectidas na luzidia Atenas não lamentou
a mão preservante do carro
do varão que golpeia cavalos,*

*mão com que Nicômaco, na medida
certa, bem controlou todas as rédeas,
a quem até os arautos das temporadas
dos jogos, os Eléios, portadores da trégua
de Zeus Cronida, reconheceram,
depois, decerto, de provar algum
ato de acolhedora hospitalidade.*

*Com uma voz, suave sopro, saudavam a ele
caindo no colo da áurea vitória sobre
sua própria terra, a que chamam de Zeus Olímpio
sagrado bosque, onde em honras imortais
os filhos de Enesidemo se misturaram.
De fato, Trasíbulo, não desconhecedoras são vossas mansões
nem das amáveis procissões cantadas nem dos melífluos
cantos.]*

C

*Pois não é penhasco nem se torna
escarpa o caminho se alguém conduz
à casa dos homens ilustres as honras das Heliconíadas.^x
Tendo atirado a lança
que eu possa arremessar tão longe
quanto Xenócrates obteve doce têmpera acima dos homens!
Era ele venerado por consociar com seus concidadãos,*

*respeitando o costumeiro cuidado dos cavalos
segundo o costume de todos os helenos.*

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 145-162
jul-dez, 2017

*E abraçava dos deuses os banquetes
todos; e jamais vento soprante em torno da hospitaleira^{xi}
mesa o fez recolher a vela.
Mas cruzava pelo Fásis no verão
e no inverno ia navegando até a margem do Nilo.^{xii}*

*Que agora o filho, já que invejosas
esperanças rondam suspensas as mentes dos mortais,
não silencie a virtude paterna
nem estes hinos aqui, porque
não os confeccionei para permanecerem imóveis.
Isso, Nicasipo, partilha, quando
chegares a meu hóspede leal!*

Ο ΡΟΕΜΑ

Α΄ Οἱ μὲν πάλαι, ὦ Θρασύβουλε,
φῶτες, οἱ χρυσαμπύκων
ἐς δίφρον Μοισᾶν ἔβαι-
νον κλυτᾷ φόρμιγγι συναντόμενοι,
ρίμφα παιδείους ἐτόξευον μελιγάρυας ὕμνους,
ὅστις ἐὼν καλὸς εἶχεν Ἄφ' ῥοδίτας
εὐθρόνου μνάστειραν ἀδίσταν ὀπώραν.

ἀ Μοῖσα γὰρ οὐ φιλοκερδῆς
πῶ τότ' ἦν οὐδ' ἐργάτις·
οὐδ' ἐπέρναντο γ' λυκεῖ-
αι μελιθόγγου ποτὶ (pros) Τερψιχόρας
ἀργυρωθεῖσαι πρόσωπα μαλθακόφωνοι ἀοιδαί.
νῦν δ' ἐφίητι <τὸ> τώργειο φυλάξαι
ῥῆμ' ἀλαθείας <u – ἐτᾶς> ἄγχιστα βαῖνον,

ἄχρηματα χρήματ' ἀνήρ'
ὅς φᾶ κτεάνων θ' ἅμα λειφθεῖς καὶ φίλων.
ἐσσι γὰρ ὦν σοφός· οὐκ ἄγ' νωτ' ἀεῖδω
Ἰσθμίαν ἵπποισι νίκαν,
τὰν Ξενοκ' ῥάτει Ποσειδάων ὀπάσαις,
Δωρίων αὐτῷ στεφάνωμα κόμα
πέμπεν ἀναδεῖσθαι σελίνων,

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 145-162
jul-dez, 2017

Β΄ εὐάρματον ἄνδρα γεραίρων,
Ἄκ' ῥαγαντίνων φάος· ἐν Κρίσᾳ δ' εὐρυσθενῆς
εἶδ' Ἀπόλλων νιν πόρε τ' ἀγ' λαΐαν
καὶ τόθι κ' λειναῖς <τ'> Ἐρεχθειδᾶν χαρίτεσσιν ἀραρώς
ταῖς λιπαραῖς ἐν Ἀθάναις, οὐκ ἐμέμφθη
ῥυσίδιφ' ῥον χεῖρα πλαξίπποιο φωτός,

τὰν Νικόμαχος κατὰ καιρὸν
νεῖμ' ἀπάσαις ἀνίαις·

ὄν τε καὶ κάρυκες ὦ-
ρᾶν ἀνέγ' νον, σπονδοφόροι Κρονίδα
Ζηνὸς Ἀλείοι, παθόντες πού τι φιλόξενον ἔργον·

ἀδυπνόω τέ νιν ἀσπάζοντο φωνᾶ
χρυσέας ἐν γούνασιν πít' νοντα Νίκας
γαῖαν ἀνὰ σφετέραν,
τὰν δὴ καλέοισιν Ὀλυμπίου Διὸς
ἄλσος· ἴν' ἀθανάτοις Αἰνησιδάμου
παῖδες ἐν τιμαῖς ἔμιχθεν.

καὶ γὰρ οὐκ ἀγνώτες ὑμῖν ἐντὶ δόμοι
οὔτε κώμων, ὧ̄ Θρασύβουλ', ἐρατῶν,
οὔτε μελικόμπων ἀοιδᾶν.

Γ'
οὐ γὰρ πάγος οὐδὲ προσάντης
ἀ κέλευθος γίνεται,
εἴ τις εὐδόξων ἐς ἀν-
δρῶν ἄγοι τιμὰς Ἐλικωνιάδων.
μακ' ρὰ δισκήσαις ἀκοντίσσαιμι τοσοῦθ', ὅσον ὄργαν
Ξεινοκράτης ὑπὲρ ἀνθρώπων γλυκεῖαν
ἔσχεν. αἰδοῖος μὲν ἦν ἀστοῖς ὁμιλεῖν,

ἵπποτ' ροφίας τε νομίζων
ἐν Πανελλάνων νόμῳ·
καὶ θεῶν δαΐτας προσέ-
πτυκτο πάσας· οὐδέ ποτε ξενίαν
οὔρος ἐμπνεύσαις ὑπέστειλ' ἰστίον ἀμφὶ τράπεζαν·
ἀλλ' ἐπέρα ποτὶ μὲν Φᾶσιν θερείαις,
ἐν δὲ χειμῶνι π' λέων Νείλου πρὸς ἀκτάν.
ἦ νυν, ὅτι φθονεραὶ
θνατῶν φρένας ἀμφικρέμανται ἐλπίδες,
μήτ' ἀρετάν ποτε σιγάτω πατρώαν,
μηδὲ τούσδ' ὕμνους· ἐπεὶ τοι
οὐκ ἐλινύσοντας αὐτοὺς ἐργασάμαν.
ταῦτα, Νικάσιππ', ἀπόνειμον, ὅταν
ξεῖνον ἐμὸν ἠθαῖον ἔλθης.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 145-162
jul-dez, 2017

Notas ao poema:

i Filho de Xenócrates de Agrigento. Nota-se ser o único poema de Píndaro supérstite endereçado a um ser humano na primeira linha. Verdenius (1988,

p. 119) explica que, embora seja uma ode para celebrar uma vitória, há nela forte caráter pessoal. Para além, porém, do sentido pessoal, convém, talvez, destacar a peculiaridade de um epinício cuja celebração da vitória se configura no passado, tornando presente a memória do pai para firmar o futuro como confirmação da *arete* familiar que só será futuro se configurar o que deve se confirmar na enunciação em que se apresenta, que, no entanto, sempre é futuro quando se celebra a vitória – aqui pretérita – na própria enunciação do poema. A presença das divindades, do mesmo modo, molda-se por tal relação de tempos.

ii O texto é de difícil tradução porque implica forte interpretação sobre o poema. Como nota Verdenius (1988, p. 123), Wilamowitz encontra no termo, que implica trabalhar por dinheiro, o sentido sarcástico de Arquíloco (206 *W.*) para significar prostituta. Outra forte conotação é traduzir a Musa por mercenária, implicando uma crítica a toda poesia epinícia, visto ser esta calcada no pagamento. Mas Píndaro aqui não seria incluído, cabendo uma crítica a Simônides, ou seja, a um tipo específico de vínculo acarretado pelo pagamento de um serviço.

iii Este é o sentido primeiro, a meu ver mais adequado do que rosto ou aparência, pois Píndaro pensa na fachada de um prédio. Verdenius destaca para confirmá-lo a *VI Olímpica*, v. 3 e a *VI Pítica*, v. 14.

iv Como diz Verdenius, tal nome talvez tenha sido escolhido porque Píndaro pensa na poesia coral, destacando, porém, que não deve haver uma oposição entre as musas, mas, sim, entre passado e presente (1988, p.123).

v Aristodemo que, no entanto, provavelmente era espartano. A razão aqui talvez seja aproximar a sonoridade argivo-argênteo.

vi O verso 12 implica uma quebra que mostra as dificuldades de Píndaro; com efeito, a conjunção explicativa γάρ é lida por Denniston (1996) como se referisse ao que se segue. Mas pode, como mostra Verdenius, implicar uma referência ao que se disse até agora, ou seja, como se não fosse preciso dizer mais nada.

vii Vitória referida na *II Olímpica*, v. 50.

viii Como nota Verdenius: “this plant was sacred to the gods of the underworld, and the schol. may be right in referring to the fact that the *Isthmia* were originally funeral games in honour of Melicertes.” (1988, p.131)

ix Local nas proximidades de Delfos.

x As musas que habitam o monte Hélicon, como aparece em Hesíodo no início da *Teogonia*.

xi Hospitalidade em grego é ξενία, que em Homero é marca maior de civilidade, já que acolher o estranho/estrangeiro separa, v.g., na *Odisseia* os feácios

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 145-162
jul-dez, 2017

como reencontro civilizador em contraponto às paragens em que Odisseu não fora devidamente acolhido, pois na esfera selvagem de um Ciclope não cabe a hospitalidade. Mesmo sendo um *topos* fortemente presente em Píndaro, aqui a hospitalidade ainda é sonoramente destacada pela presença da própria palavra no nome de Ξεινοκράτη. Note-se também que no reconhecimento dos arautos de Zeus realça-se ser φιλόξενον Nicômaco (que também destaca no nome a vitória).

xii Fásis e Nilo delimitam fronteiras polar e norte, respectivamente, do navegável, marcando também o frio/quente que, como nota Verdenius, sugeram a separação dos hemisférios pelas estações do ano. Efetiva a imagem a extensão e continuidade da hospitalidade de Xenócrates. “The fame of his hospitality extended to the eastern limits of the known world, reaching as far as Phasis, the distant river of the Euxine, in the summer, and as far as the Nile in the winter. The Euxine was open to navigation in the summer alone, and it was only to Egypt that the Greeks sailed in the winter” (SANDYS, 1915, p. 453, n. 2).

De generalizações e generalidades

O poema de Píndaro configura-se pelas marcas do que então lhe efetivava como um modo ou maneira própria, delineando em traços gerais o que ainda não é especificamente gênero, em seu sentido forte, mas que traça configurações que, no entanto, especificam-nos nos *topoi* e imagens adequados para a ocasião a que se destina¹. Há, pois, como afirma Carey, “*tendências*” que se modelam pela expectativa da audiência a que se destina, mas que muita vez se modela também pela quebra de tais expectativas, conforme os traços gerais de tal poesia então praticada na Hélade.

Para audiências do que se convencionou nomear como período arcaico² grego, de modo geral são muitas as variáveis nas apresentações de poemas³. Mesmo tendo em comum o fato de serem apresentados numa tradição fortemente oral, em performances, há enorme diferença se são eles ou recitados ou cantados. Este é um ponto bastante controverso para se apresentar

1 “however, as recent scholars have repeatedly emphasised, it is unwise to reify literary genres to the point of envisaging a set of objective rules – specially for the archaic and early classical periods. Though the tendency to categorise exists from the earliest period, the formulation of an explicit grammar of genres postdates the performance culture of archaic and early classical Greece. Equally, it is a mistake to view genres as completely homogenous and distinct. The boundaries are not fixed but elastic, porous, negotiable and provisional.” (CAREY, 2009, pp. 21-22)

2 A designação, já por si ruim, embora útil, conflitua com a utilizada para marcar etapas historicamente distintas. Sendo assim, o período arcaico que vai do século VIII ao VI a.C. não coincide com a lírica arcaica coral que, embora se inicie no século VI, está em pleno vigor com Píndaro no século V.

3 Este e o parágrafo seguinte seguem de perto as observações, embora gerais, bastante pertinentes para uma apresentação da questão no capítulo inicial de *Introducing Greek Lyric* de Felix Budelmann do livro por ele editado *The Cambridge companion to Greek Lyric* (2009, p.11-13)

na distância do tempo e ausência de informações mais precisas sobre a parte musical e características específicas das próprias performances. Há, no entanto, uma oposição clara: contrapõe-se a mélica (de *melos*, canto) por ser cantada à poesia recitada, fosse esta elegia, iambo ou até mesmo o *epos* da épica. Além da importante separação dos metros daí decorrentes, mais regulares na poesia falada, implica tal diferença acompanhamentos diversos, já que a mélica o era por instrumentos de corda como a lira, enquanto a elegia possivelmente fosse acompanhada por um músico tocando o *aulos*. Mas tais separações devem também ser nuançadas, pois o próprio Píndaro faz referências ao uso do *aulos* em seus poemas (Pind., *Ol.* 5, 19).

Nas canções marcava-se a diferença entre a apresentação solo (monódica) daquela que era cantada por um coro, a lírica coral. Os limites de tais distinções, no entanto, também não são nem um pouco claros. Na prática da composição, além de um mesmo poeta apresentar canções nas duas modalidades (Píndaro, v.g., com os ditirambos corais ou os curtos *enkomia* monódicos), podem também ter ocorrido, numa mesma apresentação, formas mistas, visto que uma obra poderia ser em seu início monódica e depois pudesse passar a ser um canto coral.

A audiência, por sua vez, podia se reunir para distintas ocasiões, como casamentos, funerais, simpósios ou cerimônias político-religiosas da *polis*. Além disso, cabe também destacar a especificidade de haver ou não um contratante com as diferentes finalidades disso decorrentes, como aqui se verá. Tais pontos gerais implicam as possíveis diferenças de gêneros que se possam distinguir na pragmática e composição dos poemas desse período.

Há, assim, um aspecto peculiar à poesia dita arcaica que, por maiores nuanças que possam implicar, é a ela peculiar e particularmente a modela: num gênero que não se compunha em vista de regrário escrito e programático, a oralidade se destaca, pois, para além dos limites do uso da escrita, importam os efeitos miméticos alcançados pela performance a que a canção se destina. Mesmo que o autor se servisse da escrita para a composição de suas obras, com as possíveis implicações de reescrituras a partir da reação prévia de uma performance anterior, importava sobretudo o modo de apresentação que se modelava, por canto ou rítmica, para a ocasião a que se destinava. Tal poesia, como lembra Gentili (1990, p.3), tinha assim evidente função pragmática conferindo-se a ela seu valor a partir da função própria que cumpria na *polis*.

Longe, pois, de um modelo *subjetivista* como emancipação de individualidades, tal pragmatismo implica as características comuns de tal poesia a se moldar particular e diversamente conforme a especificidade implicada na intrincada relação *política* presente entre vários elementos: o compositor; a audiência para a qual ele compõe⁴; a circunstância para a qual se destina

4 Para uma avaliação criteriosa e perspicaz sobre as interpretações de

sua obra a ser apresentada. A ocasião, pois, configura a especificidade que se celebra a partir de um *kairos* (momento oportuno) que delinea o que é ou não decorosamente apropriado que deve orientar o compositor para que sua trama configure adequadamente a recepção da audiência.

Não havendo teorização sobre sua função nem diretrizes demarcando uma prescritiva, ou seja, sem nenhum traço do que posteriormente se nomeará uma poética, verifica-se, no entanto, nas próprias obras a perspicácia do compositor sobre o que deve modelar sua própria prática. Píndaro especifica no fragmento de um treno a diversidade de possibilidades a se moldarem diferentemente em função da conformidade com a ocasião a que se destina o canto. Destaca-se aqui, especificamente, na maior parte do que se menciona, a divindade que delinea o tipo de canto pelo qual ela se direciona:

Ἔντι μὲν χρυσαλακάτου τεκέων Λατοῦς ἀοιδαί
ᾧ[ρ]ιαὶ παιάνιδες· ἐντὶ [δὲ καὶ]
θάλλοντος ἐκ κισσοῦ στεφάνων {ἐκ} Διο[νύσου
. [...μ]αιόμεναι· τὸ δὲ κῶι [..] αν
τρῆϊς [desunt ca. 15ll.] σῶματ' ἀποφθιμένων·
ἃ μὲν ἀχέταν Λίνον αἴλινον ὕμνει,
ἃ δ' Ὑμέναιον, <ὄν> ἐν γάμοισι χροϊζόμενον
[Μοῖρα] σύμπρωτον λάβεν,
ἐσχάτοις ὕμνοισιν· ἃ δ' Ἰάλεμον ὠμοβόλω
νούσω {ὄτι} πεδαθέντα σθένοσ

*Há peãs, canções na oportuna hora dos nascidos
de Leto de áurea roca; há também aquelas a partir
de Dioniso com guirlandas de vicejante hera
[. . .] desejosa ...
três [canções] [faltando cerca de 15 versos] dos corpos mor-
tos;
uma cantou um hino de lamento fúnebre a Lino;
outra (cantou) o Himeneu, a quem tendo sua pele tocada nas
bodas
pela primeira vez, a Moira arrebatou,
com últimos hinos; e outra (canção) de Ialemo, cuja força
foi agrilhoadada por doença devoradora de carne.*

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 145-162
jul-dez, 2017

Em que pesem as lacunas dos versos faltantes em tal fragmento, evidencia-se que o compositor sabe como seus poemas-canções devem moldar-se diversamente, conforme a ocasião, podendo ser entoado, pois, para diversa celebração, na diferenciação sempre possível de ser ou não o poema destinado para determinada divindade.

Importa, por outro lado, de maneira mais geral, marcar também a diferença de audiências no tocante à extensão de seu

Píndaro a partir do século XIX veja-se o artigo de Hugh Lloyd-Jones (1973, pp. 109-137).

caráter público. Havia assim aquelas que se caracterizavam por afinidades, seja de natureza política ou de grupo, mas sempre restritivas no tocante ao círculo de ouvintes; outra, porém, era a audiência própria da lírica coral. Aqui a performance era, em geral, extensivamente mais pública, muitas vezes com função religiosa e celebrante de eventos.

O público próprio da lírica coral é decorrente de uma série de mudanças específicas ocorridas na *polis* a partir do século VI. A mudança de audiência se caracteriza por implicar uma nova relação entre um patronato contratante e o poeta contratado, com a decorrente consequência tanto para o canto quanto para a performance que daí deriva:

Era baseada na relação direta entre patrão e poeta, que viu seu período de maior desenvolvimento no final do século VI e começo do V – resultado do advento de uma economia monetária baseada no comércio. A nova riqueza favoreceu as artes em geral, tanto a pintura e escultura quanto a poesia, embora não em razão delas mesmas, mas sim de um desejo por prestígio e poder. Para o nobre rico, o aristocrata urbano e, acima de todos, para o tirano, a obra de um artista era um meio de aumentar seu *status* e consolidar sua posição política. O poeta se torna assim um profissional intelectual que trabalha para um patrão e recebe de volta algum presente considerável – um *honorário* no verdadeiro sentido da palavra, capaz inclusive, se necessário, de ser aumentado. (GENTILI, 1990, p.115)

Gentili destaca as consequências de tal relação. De matiz aristocrático a função celebratória da lírica coral, seja para exaltação do divino, seja do humano, se serve de um repertório amplo das narrativas míticas, sempre com o cuidado de escolher na pluralidade de mitos as lendas e versões delas a que melhor conviesse para a apresentação que celebrava o contratante:

[...] escolher um mito adequado à ocasião significa conectar a pessoa a ser louvada com uma história tradicional de tal modo que ela pudesse ser glorificada por meio dos feitos de um exemplar mítico. E a audiência tinha de ver a conexão – de outro modo a significação efetiva e o valor paradigmático do mito estariam perdidos. (GENTILI, 1990, p.116)

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 145-162
jul-dez, 2017

Certos modelos são assim seguidos na lírica coral tanto no que tange à celebração humana quanto à divina. No que diz respeito a esta, especificamente, as canções dedicadas aos deuses dirigem-se a eles como oferendas de uma cultura calçada na relação de devoção com a recíproca expectativa de uma recompensa. As diferenças apontadas acima no gênero que se especifica pelo culto preciso de cada divindade não escondem a característica comum a todos eles:

In general one is more stuck by the shared features than by the divergences between these types. More substantial songs of worship contained a mythic narrative and it is normal for the myth to be connected with the god [...] Poetry composed for a specific occasion, including worship, usually has a pronounced deitic element; that is, it draws attention to its immediate context and/or function. Cult song also identifies its deity early, often (though not inevitably) in the form of invocation, and gives praise. A tripartite structure is normal (though not inevitably), with a central mythic section flanked by an introductory section dealing with the immediate context and a finale which returns to the (performer's) present. It is common but not inevitable for a prayer to be made. (CAREY, 2009, pp. 27-8)

Tal estrutura presente nos poemas dedicados aos deuses também se encontra nas canções dedicadas aos humanos, sejam trenos, epinícios, himeneus ou encômios. Como ressalta Carey, “though the performative occasion affects the content of these compositions, it has little significance for the structure, which almost invariably follows the tripartite model we find in the cult songs (2009, p.32). Há assim uma base sobre a qual se movem tais canções, modelando-se ora e vez diversamente em consonância com as expectativas esperadas pela audiência, mas surpreendentemente remodeladas pelo compositor para reforçar pela ausência o que no canto não se apresenta.

Do Epinício

Dado que, como se viu, os gêneros não sejam formas fixas e sempre existentes, sua molda ocorre em consonância com as peculiaridades que a fazem emergir e também, de certo modo, desaparecer. Em se tratando especificamente da lírica coral, tal é o caso da consagração que compositores dos séculos VI e V perpetuaram para os vencedores dos jogos pan-helênicos no devir de um gênero cujo brilho está atrelado ao que nele se celebra, com glorificação que, como se viu, dirige-se a homens e os immortaliza justamente porque só ocorre por completo a valorização humana pela presença divina, visto o próprio poema, o poeta e o vencedor partilharem de uma aura religiosa que os distingue:

Genres come into being and pass away. Thus the victory ode has its origins in the sudden explosion of interest in athletics in the sixth century BCE and is almost inconceivable before that [...] *Secular* forms such as the victory ode inevitably have a religious content in a society where sacred and secular

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 145-162
jul-dez, 2017

always to some degree coexist” (CAREY, 2009, p. 22).

Píndaro e o epinício são, pois, paradigmas de uma tradição firmada na valoração de consagrações, pois o modelar do gênero se faz em vista da celebração imortalizante da divina, porém humana, vitória nos jogos em que homens – com ou sem animais – competiam para consagrar uma divindade: Zeus (Jogos Olímpicos e as Nemeias); Apolo (Jogos Píticos) e Poseídon (Jogos Ístmicos) são as principais divindades cultuadas e celebradas pelo poeta divinamente humano que consagra o vencedor também divinizado humanamente.

A celebração do vencedor, via de regra, ocorria em sua cidade nativa, na de seus ancestrais ou mesmo no local da própria competição. Ser num ou noutro local acabava por implicar modos diversos de apresentação do canto-poema, pois este se modelava em consonância com a expectativa do público que poderia ali estar ou para consagrar seu governante; ou para os familiares quando a performance se fazia na terra de algum parente; ou mesmo, como salienta Gentili, quando inesperadamente se celebra a vitória no próprio local em que ela ocorreu. Em tal caso, como na VII *Pítica*, uma parte importante do poema como o mito central pode ser omitida para marcar *tematicamente* a improvisação da qual resulta o poema.

Há, como se viu no tópico anterior, uma estrutura tripartite básica a construir um epinício⁵. Nela omissões ou mudanças são sempre possíveis e mesmo esperadas, sem, contudo, que se percam todos os elementos para tal fundação:

A estrutura interna do epinício – para considerar apenas este gênero particular – era também determinada em certo grau pela necessidade cerimonial. Um epinício sem certos elementos é inconcebível: louvar o vencedor; referência – mais ou menos explícita – ao evento atlético; indicação das vitórias anteriores do atleta e realizações notáveis por parte de sua família, e, finalmente, máximas gnômicas que ajudavam a criar um elo entre a narrativa mítica e a realidade presente. O que não se determina é como tal ligação deveria ser realizada. Circunstâncias particulares na própria vida do vencedor ou algo em sua família poderiam oferecer uma via direta para o passado heroico, especialmente quando o mito

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 145-162
jul-dez, 2017

5 De modo geral tal estrutura se articula pela apresentação inicial do vencedor e de sua vitória; parte-se, num segundo momento, para uma narrativa mítica apresentada como paradigma do que ora se celebra, o que se evidencia pela máxima gnômica; retorna-se, num terceiro momento, ao ponto inicial da celebração, implicando agora uma valoração sobre a vitória presente numa perspectiva para o futuro. José Cavalcante de Souza assim a delinea: “por articulação temática entenda-se o agenciamento de estruturas tópicas que historicamente constituíram o gênero epinício: uma apresentação em certa medida coloquial do vencedor e de sua vitória, geralmente no proêmio mas podendo reaparecer em pontos estratégicos da sequência; uma intervenção mítica fundamental, ou sob a forma de uma ou mais narrativas ou no limite de breves esboços, alusões ou imagens, que avizinham

era relacionado com seus próprios ancestrais.[...]. (GENTILI, 1990, p. 117)

Havia, pois, uma grande variedade de mecanismos pelos quais o poeta poderia transitar do evento motivador da ode, a vitória especificamente tratada, para a variegada trama de ancestrais e relatos míticos que em menor ou maior grau se relacionassem com a consagração do vencedor. O mito e o presente da enunciação formam tessitura complexa e variada pelos quais o mito exemplarmente se torna paradigma do que canta o poeta. Para justificar tais liames o *gnômico* adentra para avaliar de maneira generalizante a particularidade dos eventos e narrativas apresentadas. Aforismas ou afirmações pessoais apresentam o propósito do mito e especificam seu papel no poema, dando margem assim, dentro de uma poesia bastante alicerçada em bases convencionais, à presença de uma enunciação do poeta mais incisiva.

Há assim em Píndaro forte presença estruturante de um código firmado e confirmado por convenções. Estas, no entanto, se abrem ao ouvinte-leitor numa mescla de imagens e recursos verbais que não só dificultam propositalmente a decodificação da mensagem como também mostram que o vigor, força e brilho do vencedor divinamente coroado por sua vitória só se eterniza pela presença também vigorosa, brilhante e luminosa que o poeta mimeticamente alcança, com labor e inspiração, na vitoriosa ode que presentifica em palavras a já passada vitória para ser proclamada no futuro.

Do poema

O poema aqui traduzido molda-se em conformidade com suas características performáticas próprias de sua apresentação lírica de um coro que possivelmente cantasse e dançasse para apresentá-lo. Para tanto compõe-se em três grupos triádicos, compostos cada um por estrofe, antístrofe e epodo:

Os dois primeiros são termos orquêstricos, de dança, e significam respectivamente volta e contravolta. Na antiga lírica grega os versos da estrofe e da antístrofe tinham exatamente o mesmo ritmo prosódico, baseado na duração longa ou breve das sílabas, e ritmicamente formavam um par, a que sucedia o epodo com ritmo diferente. Epodo deriva-se de uma forma adjetiva que corresponde a uma forma substantiva “epodé”, literalmente sobrecanto, isto é, o canto mágico atuando medicinalmente sobre o corpo. (SOUZA, 1999, p. 194)

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 145-162
jul-dez, 2017

o mito da apresentação e por assim dizer o incorporam no desenrolar da solenidade; e alternando com o mito, um jogo de ditos sentenciosos, *gnômai*, bem formulados no momento certo e bem apreciados no a propósito do que comentam e ensinam” (SOUZA, 1999, p. 195).

Se do ponto de vista métrico o poema segue um padrão adequado para a lírica coral, o mesmo no entanto não se pode dizer da presença típica dos elementos estruturadores do epinício; com efeito, é o único poema de Píndaro a apresentar um mortal em seu verso inicial. Ainda mais curiosamente a primeira estrofe do primeiro grupo triádico não determina e especifica um vencedor, mas, ao contrário, descreve um horizonte passado estranho à lírica coral.

Os versos iniciais, sendo assim, celebram uma atmosfera erótica própria da lírica monódica na qual o canto é flecha a atingir jovens garotos pelos encantos sob as graças de Afrodite, como fariam os poemas de Alceu e Anacreonte, v.g.. Contrapondo-se a tal canto regido pelas musas na imediatez amorosa, a antístrofe delinea uma musa que trabalha por um salário. Laboriosa, ela deve firmar sua construção em prata não na imediatez antes propagada, mas, nos novos tempos, celebrar sua voz suave e meloso acento, pois conforme o epodo a seguir sem dinheiro um homem não possui nem amigos nem posses.

A inesperada apresentação do poema fez que se o visse não como epinício, mas como uma espécie de epístola pública em que Píndaro declara a Trasíbulo seja seu amor por ele, seja uma espécie de consolação política ao filho e sobrinho de tirano cuja *polis*, ora democrática, o obrigaria a vender poemas, seja uma cobrança por parte do próprio Píndaro de uma dívida não paga por Trasíbulo a ele⁶.

Lê-se também o poema como denúncia da atividade da lírica coral de Simônides, ávida por dinheiro e pronta a se prostituir com máscara facial de prata por quem pagar melhor preço. Se não meretriz, a musa é mercenária e labora por avidez do ganho.⁷ Decorreria daí a crítica de Píndaro ao valor do homem mensurado em dinheiro, conforme propagado no poema pelo dito argivo.

Tais leituras, em que pese o valor de seus autores, incorrem numa questão complexa para a relação do poema com sua própria finalidade: por que Píndaro desqualifica sua própria atividade? Responder a tal questão implica deixar de lado as leituras que desqualificam a musa como mercenária e ávida, lendo, sem a desqualificar, a atividade laboriosa cujo valor e preço se justificam pela atividade que propaga para a eternidade seu próprio valor bem como o daqueles que por ela se eternizam.

Lido assim o poema justifica seu abrupto assíndeto que separa a introdução da passagem para a glorificação das vitórias do pai de Trasíbulo: “Dinheiro, dinheiro, eis o homem!” dizia ele, desamparado conjuntamente de posses e amigos. Porque és tu decerto conhecedor. Eu canto não ignorada hípica vitória ístmica” (vv. 15-18). O dizer argivo, verdade reafirmada, é compre-

6 Para um mapeamento da questão leia-se Woodbury (1968, pp. 527-542).

7 Cf. Simpson (1969, pp. 437-473).

endido por Trasíbulo que se liga ao poeta pela *xenia* que não descarta nem da poesia nem do poeta que imortaliza os feitos do pai.

A segunda tríade, então, confirma ser o poema uma canção de epinício, rememorando topicamente não só as vitórias de Xenócrates nos jogos Ístmicos e Píticos, bem como o valor do auriga que comandava seu carro em Atenas, terra dos filhos do mítico rei Erecteu. Do mesmo auriga se fala ao se descrever a vitória nos Jogos Olímpicos quando ele venceu como condutor do carro de Terão, irmão de Xenócrates, ambos filhos de Ene-sidemo. Culmina assim esta tríade na valoração da família de Trasíbulo, o que se confirma com o cuidado no trato das Musas que tornam sagradas suas casas.

A tríade final celebra e consagra topicamente a *xenia* que generosamente acolhe todos que a ela recorrem. Não mais flecha erótica, o poema é agora atlética lança que se distancia para no porvir alcançar a incomensurável distância da hospitalidade da família que aqui se consagra. Vencedores dos jogos, circundados de amizades e posses, a família de Trasíbulo encontra nele a confirmação de seus valores pela riqueza e pela generosidade. Longe de desqualificar os bens que eles possuem o poema confirma o alto valor do patronato que não guarda nem esconde o que deve ser amplamente partilhado e divulgado. Vale, assim, mesmo mais longamente, reafirmar as palavras de Woodbury:

The public nature of excellence and the dependence upon fame explain the Muse's commendation of the proverbial maxim of Aristodemus. For it was spoken, as Pindar says explicitly, when he was deprived at one stroke of possessions and friends. In the Pindaric world, there can be no fame without the approval of generous and approving friends, and wealth is in turn necessary to entertain them in comfort and distinction, whether they form a court, a clan, or a coterie. The Muse's celebration of excellence therefore testifies to the openhanded and conspicuous use of wealth. It now becomes intelligible why the poet goes on to say that Thrasybulus is wise and well-acquainted with his theme, which is the victory of Xenocrates with the chariot at the Isthmus. He is surely not performing any of the incongruous gestures that have been attributed to him, such as shaking his head silently with distaste for the avarice of a rival poet, winking to suggest that payment of his fee is either overdue or unnecessary, or nodding in sympathy with the predicament of a poet who must earn his living. He is congratulating his patron on the use of his wealth, which is made evident by the performance of his ode and its reception by the company of friends. The point is made even clearer a few lines later when, in a second apostrophe to Thrasybulus, he says that his house is well-acquainted with the songs of celebrating friends. The occasion itself is proof that Thrasybulus knows very well the importance of the victory and of poe-

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 145-162
jul-dez, 2017

try. Pindar displays a characteristically Greek frankness in his praise of wealth. That may be surprising to us but is without embarrassment for him, because of his secure approval of the purposes for which that wealth was used. It is even more surprising that he found it appropriate to enrol his Muse in the service of that same power. That he did so is convincing proof, if any proof is needed, that for him poetry was deeply implicated in the values and the attitudes of the society for which he wrote. (WOODBURY, 1968, p. 542)

A II *Ístmica* assim surpreende expectativas da audiência pela ausência do mito central, do vencedor no início do poema com a divindade, deus ou lugar, que mostra sua ligação com o divino. Mas confirma seu valor como epinício pela celebração de vitórias na parte central do poema que luminosamente é exemplaridade para Trasíbulo, filho a quem se destina a ode, que é lança a arremessá-lo, juntamente com seus ancestrais, para o futuro. Nesse mesmo sentido, consolida-se pelo largo uso de *topoi* que sedimentam os valores que o vencedor e seus familiares devem honrar e que cabe ao poeta propagar. O epodo final cumpre na inversão a função dêitica, via de regra apresentada na introdução, firmando e confirmando pelo movimento de um sugestivo Nicasipo, cujo nome associa vitória a cavalos, o cuidado com a grandiosidade invejada na agonística situação de disputa que canto e vitórias atléticas ocasionam. A grandeza e generosidade de Trasíbulo não podem ficar nem paradas nem silentes. O patrão contratante encontra no poeta contratado não uma situação mercenária de partes mobilizadas pela ganância, mas uma espécie de dom e contradom em que o dinheiro não afasta amigos, mas, sim, a ausência dele.

O final da ode reinscreve em seu final, no cuidado admoestante do poeta por meio de seu intermediário, a palavra ἠθαῖον, aqui traduzida como *leal*, mas para Verdenius valorada como *caro*, a construção pindárica própria da poesia coral por ele edificada:

A. van Groningen, *La composition littéraire archaïque grecque* (Amsterdam, 1958, p. 72), rightly observes that in choral poetry 'on constate une tendance, toute naturelle, à donner au dernier élément un accent particulier d'intensité. Au désir de bâtir au début *le splendide fronton* correspond celui de terminer par une phrase à grand effet, sentence, proverbe, expression remarquable, prière, note personnelle'. In the present case there is a close connection between the final *note personnelle* and the opening of the poem: by emphasizing the intimacy of their friendship Pindar strenghtens his appeal to the generosity of Trasybulus [...]. (VERDENIUS, 1988, p. 147)

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 145-162
jul-dez, 2017

Píndaro assim alicerça seu canto como epinício, pois, embora consagrada seja a vitória do pai e tio de Trasíbulo no passado, seus feitos ainda perduram, vencedores, na solidez dos valores

por eles firmados e presentes no filho, cuja generosa amizade sedimenta para o futuro a continuidade dos antepassados e do compositor que os canta em seu canto.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 145-162
jul-dez, 2017

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

BUDELMANN, F.; “Introducing Greek Lyric”, in _____ (org.); *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

CAREY, C.; “Genre, occasion and performance”, in BUDELMANN (org.); *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

DENNISTON, J. D.; *The Greek Particles*. 2ª edição. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1996.

COLIN, F.; *Pindare. Traduction Complète. Olympiques. Pythiques. Néméennes. Isthmiques. Fragments*. Strasbourg: Silbermann, 1841.

GENTILI, B.; *Poetry and Its Public in Ancient Greece – From Homer to the Fifth Century*. Tradução e introdução Thomas Cole. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1990.

LLOYD-JONES, H.; “Modern Interpretation of Pindar: The Second Pythian and Seventh Nemean Odes”, in *The Journal of Hellenic Studies*. Vol. 93 (1973), pp. 109-137.

MARCHI, M. A.; *Odi di Pindaro*. Milão: Presso Luigi di Giacomo Pirola, 1835.

NISETICH, F. J.; “Convention and Occasion in Isthmian 2”, in *Classical Antiquity*. Vol. 10 (1977), pp. 133-156.

PRIVITERA, A.; *Pindaro. Le Istmiche*. 5ª edição. Roma: Fondazione Lorenzo Valla, 2009.

ROMAGNOLI, E., *Pindaro. Le Odi e i frammenti*. Bologna: Nicola Zanichelli Editore, 1927. Disponível em: it.wikisource.org/wiki/Le_Odi_e_i_frammenti_I/Ode_Istmica_II (último acesso 22/11/2017).

SANDYS, J.; *The Odes of Pindar*. Londres: The Macmillan co., 1915.

SIMPSON, M.; “The chariot and the Bow as Metaphors for Poetry in Pindar’s Odes”, in *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. Vol. 100 (1969), pp. 437-473.

SOMMER, E.; *Pythiques et Isthmiques*. Paris: Hachette Édition, 1847.

SOUZA, J. C. “Píndaro. Pítica III. A Hiêron.”, in: *Revisa USP*. São Paulo, nº 43, set./nov. 1999, pp. 188-201.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 145-162
jul-dez, 2017

SVARLIEN, D. A.; *Pindar. Odes*. 1990. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0162%3Abook%3DI.%3Apoem%3D2>. (Último acesso: 22/11/2017)

VERDENIUS, W. J.; *Commentaries on Pindar. Olympian Odes 1, 10, 11, Nemean 11, Isthmian 2*. Vol. 2. Bibliotheca Classica Batava. Mnemosyne Supplementum. Brill. 1988.

WOODBURY, L.; "Pindar and the Mercenary Muse: *Isthm. 2*. 1-13", in *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. Vol. 99 (1968), pp. 527-542.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 145-162
jul-dez, 2017

O lugar do Fantasma na Filosofia – Agamben leitor de Freud

The place of the Phantasm in Philosophy – Agamben as a Freud's reader

Palavras-chave: acedia – melancolia – phantasma – eros – desejo - Dürer

Keywords: *acedia - melancholy – phantasm– Eros – desire – Dürer*

Camila Salles Gonçalves

Psicanalista, membro do Departamento de Psicanálise do Instituto Sedes Sapientiae, Doutora em Filosofia – USP

camila_salles@uol.com.br

RESUMO: No século passado (1976), Giorgio Agamben escreveu dois ensaios que expõem as ideias de fantasia e melancolia, destacadas no artigo de Freud “Luto e Melancolia”. Este trabalho mostra que a interpretação que Agamben faz da concepção psicanalítica de melancolia resulta da perspectiva por ele construída com base na relação entre esta e as noções correlatas de fantasia (*phantasma* ou *fantasia*) e *eros*. O assunto é de interesse, na medida em que possibilita uma compreensão a respeito de como a visão de Agamben, *da filosofia crítica* e *da filosofia poética*, realiza uma apropriação do pensamento psicanalítico contemporâneo. Nossa leitura assinala que algo do desenvolvimento daqueles ensaios permanece na obra recente do autor.

ABSTRACT: *In the last century (1976), Giorgio Agamben wrote two essays that expose the ideas of phantasy and melancholy in Freud's article, “Trauer und Melancholie” (1917). This paper points out that the author's interpretation of the psychoanalytical conception of melancholy depends upon the perspective constructed by him around the relation between this and the correlated notions of fantasy (phantasm or fantasia) and eros. The theme is of interest insofar as it also provides an explanation about how Agamben's view of critical philosophy and poetic philosophy perform an appropriation of contemporary psychoanalytical thinking. Our reading hints that there is something in the developing of those essays that remains in the author's recent work.*

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 163-176
jul-dez, 2017

No século passado, foi publicada a obra *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental* (1976), conjunto de ensaios de Giorgio Agamben, em que encontramos leituras suas de Freud. Destaco as de “Luto e Melancolia”, nos capítulos quarto e quinto da primeira parte, denominada “Os Fantasmas de Eros”. Nos anteriores, encontramos primeiro sua pesquisa referente à concepção de *acédia*, sobretudo aquela adotada pelos padres da Igreja na Idade Média, para os quais haveria um mal da alma, designado por nomes como *acedia*, *tristitia*, *tædium vitæ*, *desidia*.

Descrições estendem diante de nós o panorama desenhado por uma praga que se propagava, tida por muitos como pior do que a peste. Também chamada *demônio mediterrâneo*, esta se apoderava de membros de confrarias, em conventos ou abadias, e se caracterizaria por induzi-los ao desânimo e a uma crescente indiferença em relação aos estudos, ao conhecimento, e ao convívio com os pares, culminando na vontade de se afastar de todos:

Apenas este demônio começa a deixar obcecada a mente de algum desventurado, insinua-se em seu interior um horror do lugar em que se encontra, um fastio da própria cela e um asco pelos irmãos que vivem com ele, que lhe parecem agora negligentes e grosseiros (AGAMBEN, 2006, p.25).

Do “cortejo infernal das *filiae acediae*” (AGAMBEN, 2006, P.27), que nos é apresentado recorto:

o obtuso e sonolento estupor que paralisa qualquer gesto que nos poderia curar e, finalmente, *evagatio mentis* a fuga do ânimo em relação a si mesmo e o inquieto vagar de fantasia em fantasia¹ (AGAMBEN, 2006, p.27).

Aos poucos, a copiosa citação de parágrafos de vários tratados permite-nos acompanhar o modo pelo qual, ao longo das definições descritivas, a *acédia* vai mostrando sua quase coincidência com a *melancolia* e ambas são aproximadas do temperamento saturnino, que corresponde ao elemento terra, sombrio, avesso a qualquer entusiasmo.

Agamben não deixa de percorrer também os diagnósticos da medicina medieval, a permanência nestes da classificação dos humores, e as teorias sobre a *bile negra*, cuja nomeação já fora mantida por Aristóteles. Deparamo-nos com a fenomenologia do indivíduo *atrabiliário*, saturnino e, também aos poucos, com a tendência ao distanciamento, por parte deste melancólico, daquilo e daqueles que se encontram à sua volta.

Na sequência, contudo, é-nos revelado ter havido um outro lado, uma perspectiva a partir da qual o humor melancólico tenderia ao extremo oposto ao daquele caracterizado pela má saúde do corpo e por sinistras tendências a sonhos sombrios, à demência etc (AGAMBEN, 2016, p.38). Antes de o apontarmos, cumpre ainda destacar que, anterior àquela associação, feita pela astrologia, com Saturno, teria havido uma, e se mantido, com a figuração de um deus com o mesmo nome, o deus “canibal e castrado”(AGAMBEN, 2006, p.41). Apesar disto, teria

¹ Em nota de rodapé (nota 6), Agamben traz mais informações. Transcrevo apenas as primeiras linhas: “A incapacidade de controlar o incessante discurso (a co-gitatio) dos fantasmas interiores está entre os traços essenciais da caracterização patrística da acédia” (AGAMBEN, 2006, p.27).

ocorrido, paralelamente, *uma reabilitação da melancolia*, que “ia a par com um influxo de Saturno, que a tradição astrológica associava com o temperamento melancólico, como o mais maligno dos planetas” (AGAMBEN, 2006, p.40).

Agamben apoia em seu farto material a afirmação segundo a qual:

“uma antiga tradição, não obstante, associava o mais calamitoso dos humores com o exercício da poesia, da filosofia e das artes” (AGAMBEN, 2006, p.38).

Ele prossegue, respondendo àqueles que indagariam porque tal disposição encontrar-se-ia justamente em indivíduos sujeitos a sofrer, segundo os antigos, os efeitos mórbidos da bile negra. Responde mencionando uma lista de melancólicos, citada por Aristóteles, que seria demasiado extensa, mas que teria acompanhado o ponto de partida de um *processo dialético*. Na concepção de Agamben, trata-se de um processo da história no qual o mais negativo, no sentido de se opor à atividade, de modo paradoxal, é contraposto à afirmação do aspecto criativo da reflexão e da arte. Assim, no ponto de partida compreendido pela lista aristotélica, ter-se-ia iniciado um movimento no qual “a doutrina do gênio enlaça-se indissolúvelmente com a do humor melancólico na fascinação de um complexo simbólico cujo emblema plasmou-se ambigualmente no anjo alado da *Melancolia* de Dürer” (AGAMBEN, 2006, p.39).

Agora é preciso salientar que o ensaio que estamos acompanhando é escrito em um estilo associativo, a que precisamos nos habituar. A referência a uma passagem de Aristóteles é, na mesma frase, emendada com uma menção à famosa gravura de Dürer, cujas interpretações, por parte de autores que também vão ser citados, serão discutidas na sequência.

A lista atribuída a Aristóteles é acompanhada por exemplos de tipos melancólicos: “há alguns que se tornam torpes e estranhos”, outros “que se tornam maníacos e alegres” (AGAMBEN, 2006, p.39) e outros, que são de determinada maneira, não por morbidez, mas por um temperamento *natural*. Há o exemplo de um poeta de Siracusa que só era bom poeta quando estava fora de si e de outros indivíduos que se destacavam, alguns nas artes, outros nas letras, outros na vida pública. Deixo de reproduzir as considerações a respeito de quantidade, circulação, grau de aquecimento, local de depósito da bile etc que diferenciariam os melancólicos entre si. O que pretendo apontar aqui é o modo pelo qual vão se exemplificando as mudanças de sentido da melancolia, numa dialética peculiar, vinda à tona por meio de uma arqueologia do saber praticada por Agamben, que não deixa de evocar (embora sem referência explícita) a pesquisa realizada por Walter Benjamin, que encontramos em *Origem do drama trágico alemão*. Esta obra contém um exame ainda

mais minucioso da melancolia e, em grande parte, cita primeiro os mesmos autores.

Dentre estudos sobre alegorias que evocam a melancolia no campo das artes plásticas, aqueles dedicados à imagem criada por Dürer tem papel fundamental. No ensaio de Agamben, este é retomado contra o lugar “escasso” que Panofsky e Saxl², autores de interpretação da gravura³, “reservaram para a literatura patrística sobre o ‘demônio meridiano’ em sua tentativa de reconstruir a genealogia da *Melancolia* de Dürer” (AGAMBEN, 2006, p.41).

Adiante, o autor acrescenta: “É curioso que esta constelação erótica tenha escapado tão tenazmente aos estudiosos que trataram de rastrear a genealogia e os significados da *Melancolia* düreniana”(AGAMBEN, 2006, p.49).

No texto, as objeções de Agamben aos dois autores não retomam nem mencionam a importância que lhes deu Walter Benjamin, que, ao tratar da melancolia, revê concepções errôneas que historiadores e leigos mantiveram a respeito do Renascimento e da Idade Média. Além disto, apresenta-nos momentos, nessas épocas, em que houve um *enobrecimento* da melancolia, uma visão da *melancolia sublime*, que era preciso libertar “da melancolia comum e destruidora” (BENJAMIN, 2013, p.158).

Ao que tudo indica, Agamben quer, para além do ensaio histórico benjaminiano, pôr em destaque a Patrística, em que encontrou a valorização do temário da acédia e chamar a atenção para o componente erótico da melancolia. Com isto, deixa de assinalar que o papel da astrologia é analisado por Benjamin e levado em consideração no elogio que ele faz dos dois autores:

Anuncia-se um traço dialético da concepção de Saturno que corresponde de modo surpreendente ao conceito grego de melancolia. A descoberta deste núcleo vital da imagem de Saturno é o grande mérito de Panofsky e Saxl⁴ (BENJAMIN, 2013, pp.155-156).

Benjamin nos traz vários textos que precederam a obra düreniana ou foram seus contemporâneos. Detém-se na convivência de extremos, no campo de concepções do saber e analisa o quadro:

O quadrado mágico que vemos desenhado num quadro por cima da cabeça da ‘Melancolia’ de Dürer é o selo planetário de Júpiter, cuja influência se opõe às forças obscuras de

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 163-176
jul-dez, 2017

2 Os autores Panofsky e Sax são citados por Walter Benjamin (BENJAMIN, 2013, p.156).

3 Erwin Panofsky (e) Fritz Sax, *Dürers “Melancolie I” Eine quellen- und typengechichtlich Untersuchung* (A “Melancolia I” de Dürer. Um estudo de fontes e tipologia histórica), Berlim, 1922, pp.18-19 (=Studien der Bibliothek Warburg 2) (BENJAMIN, 2013, P.156) - Encontramos a referência em Benjamin, não em Agamben.

4 Erwin Panofsky apud Walter Benjamin (BENJAMIN, 2013, p.156).

Saturno. Ao lado desse quadrado está pendurada a balança, uma alusão ao signo astrológico de Júpiter” (BENJAMIN, 2013, p.158).

Trazendo mais autores, mostra que, sob inspirações nefastas e benéficas, Dürer teria posto, na fisionomia do melancólico, a concentração espiritual e dedica várias páginas aos elementos que compõem a obra.

Agamben também comenta a gravura do mestre renascentista, levando-nos de uma época histórica para outra, expõe o que garimpa nas diversas camadas arqueológicas. Suas pesquisas fundamentam a associação do humor negro com Eros, já nas conjecturas filosóficas e médicas da Idade Média. Assinalam um nexos, entre amor e melancolia, que já teria sido reconhecido por uma tradição, divulgada e mantida na medicina europeia medieval, que os tomava como enfermidades afins ou idênticas. A gravura alegórica é por ele situada na esfera do desejo erótico:

Toda interpretação que prescindia dessa pertença fundamental do humor negro à esfera do desejo erótico, por mais que possa decifrar uma a uma das figuras inscritas à sua volta, está condenada a passar ao largo do mistério que se plasmou emblematicamente nessa imagem (AGAMBEN, 2006, p.49).

Lembremos a imagem por meio de uma mínima descrição: à direita do espectador há uma figura sentada, que seria a personificação da *melencolia* (a palavra está gravada deste modo na obra), com a cabeça apoiada na mão esquerda, segurando um compasso com a direita e rodeada por instrumentos, alguns relacionados com a Geometria. À sua direita está, no chão, a seus pés, adormecido, um cão e, acima, sentada sobre a confusão de objetos uma figura menor (que Lacan chamou de *petit ange*), também com asas, que fica mais ou menos na altura da cabeça da figura maior e que, para nós, evocaria a imagem popularizada de Eros.⁵

Para Agamben,

Só se compreende que (a gravura) se situa sob o signo de Eros, é possível guardar e ao mesmo tempo revelar seu segredo, cuja intenção alegórica está inteiramente subentendida no espaço entre Eros e seus fantasmas (AGAMBEN, 2006, p.49).

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 163-176
jul-dez, 2017

Freud, melancolia e fantasia

No *Capítulo quinto* da Primeira Parte de *Estancias*, o autor introduz deste modo seus comentários a respeito de *Luto e Melancolia*:

⁵ A imagem pode ser obtida em vários sites na Web, por exemplo, em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dürer_melancholia.

Freud aponta o eventual caráter fantasmático do processo melancólico, observando que a rebeldia contra a perda do objeto de amor pode chegar a um ponto tal que o sujeito se esquiva à realidade e se aferra ao objeto perdido graças a uma psicose alucinatória do desejo (AGAMBEN, 2006, p.57).

Em seguida, ele nos remete para o “Complemento metapsicológico da doutrina dos sonhos”, frisando que este texto devia fazer parte, junto com o ensaio sobre a melancolia, de um volume em projeto denominado *Preparação para uma Metapsicologia*. Assinala a importância da relação entre os dois escritos, uma vez que é preciso consultar o segundo

para encontrar esboçada, paralelamente a uma análise do mecanismo do sonho, uma indagação do processo através do qual os fantasmas do desejo logram esquivar-se a essa instituição fundamental do eu que é a prova de realidade e penetrar na consciência (AGAMBEN, 2006, p.57).

Agamben faz-nos notar que é fundamental a relação de oposição entre fantasma e prova de realidade e ressalta que ainda ecoa em Freud a descrição do conjunto de sintomas feita na antiguidade clássica e na idade média, cuja causa era atribuída à bile negra, citando:

A melancolia se caracteriza no anímico por um enfado profundamente doído, um cancelamento do interesse pelo mundo exterior, pela perda da capacidade de amar, pela inibição de toda produtividade. (FREUD, 1955, p.242).⁶

Dentre os incontáveis comentários existentes, talvez o que possa ser destacado como peculiar, no de Agamben, seja uma visão da relação do Ego com a perda, cujo foco principal não está nos desenvolvimentos teóricos que investigam modos de identificação com o objeto perdido, mas na perda enquanto tal.

Lembremo-nos, nós leitores, de que para além de exemplos didáticos – Freud chega a dar, entre parênteses, o exemplo da melancolia da jovem que perdeu seu namorado –, de hipóteses sobre alterações no Ego, que perde a si mesmo. O criador da psicanálise faz uma retomada metapsicológica do narcisismo, mas somos levados, por Agamben, a nos determos no vazio que acompanha a perda. Não é o que ocorre, segundo as observações que se fazem na esteira de Strachey. Este comentador e primeiro organizador da obra de Freud assinala, em sua introdução, que de um determinado ponto de vista, o artigo “exigiu submeter a exame toda a questão da identificação” (in FREUD, 1955, p.239) e que “o mais significativo deste artigo

⁶ Para a tradução desta frase, optei pela comparação entre o texto em alemão e a tradução argentina, ao invés de passar para o português a citação da obra de Agamben, traduzida para o espanhol, que foi utilizada neste trabalho.

parece ter sido para Freud sua exposição do processo através do qual o investimento (*Besetzung*) de objeto é substituído, na melancolia, por uma identificação” (in FREUD, 1955, p.240).

Para Freud, tanto no luto quanto na melancolia houve perda, mas é preciso distinguir os tipos de perda que caracterizam um e outro estado. Na leitura de Agamben, não são ignoradas as semelhanças nem desqualificados os destinos das identificações. Muito menos o abatimento do Ego, na melancolia, diante da perda do suposto objeto de amor, expresso por aquela famosa formulação freudiana – “A sombra do objeto caiu sobre o ego” (FREUD, 1955, p.246). Mas somos conduzidos a valorizar a constatação de que não sabemos *que* objeto o melancólico perdeu, e, a admitir que ele também não.

É verdade que depois do exemplo da noiva abandonada, no qual o amado não morreu, mas o objeto de amor idealizado foi perdido, Freud escreveu:

E em outras circunstâncias cremo-nos autorizados a supor uma perda também, mas não atinamos com discernir com precisão o que se perdeu e com maior razão podemos pensar que tampouco o enfermo pode apreender em sua consciência o que perdeu (FREUD, 1955, p.243).

Acrescentou que, nessas condições, mesmo se a perda é evidente para o enfermo, ele não sabe *o que* perdeu naquela pessoa que ele perdeu, concluindo:

Isto nos levaria de algum modo a referir a melancolia a uma perda de objeto subtraída da consciência, à diferença do luto, no qual nada há de inconsciente no que diz respeito à perda (FREUD, 1955, p.243).

Para desenvolver a questão do *fantasma* relacionada com a melancolia, Agamben apoia-se principalmente neste parágrafo de Freud:

O Ego então despedaça seu laço com a realidade e retira do sistema consciente das percepções seu próprio investimento (*Besetzung*). É através deste esquivar-se do real que se evita a prova de realidade e os fantasmas do desejo não reprimidos, mas perfeitamente conscientes, podem penetrar na consciência e ser aceitos como realidade melhor (FREUD, apud AGAMBEN, 2006, p.58).⁷

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 163-176
jul-dez, 2017

Para o autor, em nenhum de seus escritos, Freud desenvolveu uma teoria explícita do *fantasma*⁸ e não precisou qual é

7 Tradução modificada por mim

8 É claro que há teorias sobre a fantasia ao longo da obra de Freud. Podemos consultar, por exemplo, Soliva Soria, Ana Carolina, “*Interpretação, sentido e jogo: um estudo sobre a concepção de fantasia (Phantasie) em Sigmund Freud*” – Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (2010).

a parte deste “na dinâmica da introjeção melancólica” (AGAMBEN, 2006, p.58). E é em seguida a esta afirmação que ele expressa sua maneira de conceber a psicanálise contemporânea e, ao mesmo tempo, de alertá-la para a importância que a questão tem para seu próprio desenvolvimento. Entende que a psicanálise contemporânea reavaliou o papel do fantasma nos processos psíquicos e tende a se considerar “uma teoria geral do fantasma” (AGAMBEN, 2006, p.59), de modo cada vez mais explícito.

Convém observar que a escolha da palavra *fantasma*, sinônimo de *fantasia*, segue uma tendência francesa, datada do século passado. Para Laplanche e Pontalis, “Em francês, o termo *fantasme* voltou a ser posto em uso pela psicanálise, e como tal, está mais carregado de ressonâncias psicanalíticas do que seu homólogo alemão/.../designa determinada formação imaginária e não o mundo de fantasias, a atividade imaginativa em geral” (LAPLANCHE – PONTALIS, 1970, p.238). Veremos que Agamben segue a tendência francesa, mas não parece evitar referências à atividade imaginativa em geral.

Tudo leva a pensar que Agamben tem uma visão filosófica que se apóia na psicanálise lacaniana, a qual, como se sabe, influencia certos temas e concepções que permeiam filosofias contemporâneas. Não exploraremos este campo, mas é preciso reconhecer que ele é indissociável das abordagens que autor faz da Cultura, da psicanálise e de um tipo de arqueologia do saber que pratica. No movimento de seu texto, constatamos que ele estabelece uma função, na história do saber, para a associação da melancolia com a fantasia (sinônimo de *fantasma*), que é esquadrihada com o auxílio de uma determinada visão da psicanálise e, desse fazer, resulta algo que é ofertado à própria psicanálise contemporânea. Esta, a seu ver,

“encontraria um útil ponto de referência em uma doutrina que, com muitos séculos de antecipação, tinha concebido Eros como um processo essencialmente fantasmático e tinha dado um grande lugar ao fantasma na vida do espírito” (AGAMBEN, 2006, p.59).

A escrita investigativa de Agamben, que segue a fecunda erudição de Walter Benjamin⁹, executa movimentos circulares, que encaminham as questões despertadas para uma camada arqueológica mais profunda, escavando, cada vez mais no passado, os sentidos efetivos do presente. Elaborava uma perspectiva a partir da qual a psicanálise beneficiar-se-ia com o conhecimento e o reconhecimento daquilo que se pensou há centenas e até há milhares de anos. Após a frase citada acima, o autor prossegue:

“A fantasmologia medieval nascia de uma convergência da

9 Encontramos pesquisas aprofundadas sobre acédia e melancolia, em *Origem do Drama Trágico Alemão* (BENJAMIN, 2013).

teoria da imaginação de origem aristotélica com a doutrina neoplatônica do pneuma como veículo da alma, a teoria mágica da fascinação e a teoria médica dos influxos entre espírito e corpo” (AGAMBEN, 2006, p.60).

A peregrinação de Agamben, através do cada vez mais arcaico, tem, para ele, a finalidade de elucidar os feitos da fantasia, que se liberta do princípio de realidade e se põe a serviço de Eros (ainda não visam a face de Tanatos como uma outra face). Expõe passagens do que ele denomina um “multiforme complexo doutrinal” (AGAMBEN, 2006, p.59), no qual a fantasia (*fantástikon pneuma, spiritus phantasticus*) é concebida como uma espécie de corpo sutil da alma que, situado na ponta extrema da alma sensitiva, recebe as imagens dos objetos, forma os fantasmas dos sonhos, e, em determinadas circunstâncias, pode separar-se do corpo para estabelecer contatos e visões sobrenaturais (AGAMBEN, 2006, p.59).

Para além do sabor desta linguagem, extraída da *Teologia* pseudo aristotélica e de alfarrábios eruditos, Agamben integrou a figura do *nó borromeano*, já utilizada por Lacan, na própria concepção de seu método filosófico. No Prefácio, afirma que a perspectiva a partir da qual trata do lugar do *fantasma* é aquela na qual “se pode falar de uma topologia do irreal” (AGAMBEN, 2006, p.14) e, nas últimas linhas, afirma que nos ensaios que compõem sua obra, dedica-se ao *topos outopos*¹⁰. E assevera:

Só uma topologia filosófica, análoga à que em matemática se define como *analysis situs*, por oposição a *analysis magnitudinis*, seria adequada ao *topos outopos* cujo nó borromeano tentamos aqui configurar (AGAMBEN, 2006, p.15).

É claro que o uso da figura composta pelo entrelaçamento de três círculos, dos quais a soltura de um implica na separação de todos, da qual Lacan fez uso famoso, referindo-se a *real*, ao *simbólico* e *imaginário* traz implícita a ideia de que o *fantasma* vem a ser no entrelaçamento dos três registros, três *domínios*, pode-se entender aqui. A mesma figura é trazida por Agamben para colocar em foco o tema de algo que *não é* e se faz com que seja, e do *lugar* em que se estabelece, que não é espacial e sim, “algo mais originário do que o espaço” (AGAMBEN, 2006, p.15). Aristóteles é citado porque teria feito menção a esse lugar, esse *topos*, “tão difícil de apanhar” e dotado de um “poder maravilhoso e anterior a qualquer outro”(AGAMBEN, 2006, p.14). Agamben pretende que se trata do mesmo lugar não espacial, de “um terceiro gênero” (AGAMBEN, 2006, p.14), talvez “uma pura diferença”¹¹ a que faz alusão o *Timeu* de Pla-

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 163-176
jul-dez, 2017

10 “*lugarnão lugar*” > *utopia*

11 Sugere a interpretação de Derrida, que, entre vários comentários, ressalta que *chôra* não é: “não pertence aos gêneros de ser conhecidos ou

tão.

Para que acompanhemos este desenvolvimento do texto agambeano é preciso que recordemos a passagem. No *Timeu*, como em outros Diálogos platônicos, foi posta a diferença entre o gênero de ser que compreende o mundo das Ideias, inteligível e imutável, e aquele que abrange o ser das coisas sensíveis e visíveis, em constante mudança. A personagem Timeu é levada a conceber um *terceiro gênero*, quando se chega à abordagem dos elementos, água, ar, terra e fogo, e é obrigada a reconhecer que estes têm sua forma em constante mudança e que só se pode falar deles quando suas propriedades estão presentes de modo perceptível. Mas os elementos são tão necessários e essenciais quanto as Ideias. Das especulações, surge então sua opinião *provável* de que é preciso conceber um terceiro gênero, que é denominado *chora*. É o lugar daquilo que vem a ser, que dá a forma, mas que permanece inalterado. É a *natureza que recebe todos os corpos (τάπανταδεχουμένηςσώματαφίσεως)*¹².

Qual a relação desse lugar, tão difícil de apreender, com o melancólico, que vive o vazio da perda do objeto desconhecido? Nos ensaios de Agamben, em sua leitura de “Luto e Melancolia”, é visado o vazio da perda, que recebe o *fantasma*, criação do imaginário inconsciente:

A perda imaginária que ocupa tão obsessivamente a intenção melancólica não tem objeto real algum, porque é à impossível captação do fantasma que dirige sua fúnebre estratégia (AGAMBEN, 2006, pp.62-63).

Lacan também fez referência à gravura de Dürer em seu Seminário 6, no qual trata do *fantasma* e do *desejo* e diz estar lançando questões sobre “uma articulação essencial” que o *fantasma* introduz “no interior dessa *vaga determinação da não oposição do sujeito e do objeto*” (LACAN, ...STAFERLA p.9) afirmando, mais adiante: “entendo que o *objeto imaginário do fantasma* é o próprio sujeito” (LACAN,p.273).

Não é possível seguir todas as pistas dos fundamentos ou das inspirações das conclusões de Agamben. Mas pode-se constatar que a psicanálise é convocada enquanto teoria do fantasma, para se associar a um tipo de pensamento filosófico, em que ele situa o seu, a que dá o nome de *crítica*. O autor menciona “uma teoria da arte apontada como operação fantasmática”, surgida quatro séculos antes de a psicanálise ser formulada, (AGAMBEN, 2006, p.61), teoria com frequência incluída na história do conceito de melancolia. Tudo leva a entender que o *fantasma* que Agamben pretende recuperar está na psicanálise

reconhecidos” (DERRIDA, 1987, p.270). Tratei do tema em outro lugar (SALLES GONÇALVES, C. 2004).

12 PLATON, *Timée*, (1949, p.12).

enquanto ligado a Eros e é na sua confluência com um objeto inseparável do sujeito e, ao mesmo tempo indefinível, que o autor situa o *lugar sem lugar* da palavra filosófica.

Voltando-se ao início da primeira parte de *Estâncias*, é possível constatar que o próprio método de pesquisa e investigação desenvolvido por Agamben aproxima suas concepções de psicanálise e de filosofia. Isto se dá por meio da relação que estabelece ou, a seu ver, *restabelece* entre filosofia e poesia. Para ele, quando se dá o surgimento da palavra *crítica* no vocabulário da filosofia ocidental, ela tem, sobretudo, o significado de uma indagação sobre os limites da consciência” (AGAMBEN, 2006, p.9). Para ele, equivale a uma indagação sobre aquilo que “não é possível nem fixar nem apreender” (AGAMBEN, 2006, p.9). Relembra então a proposição do Grupo de Iena¹³ e seu projeto de uma *poesia universal progressiva*, que teria tentado abolir “a distinção entre poesia e disciplinas crítico – filosóficas” (AGAMBEN, 2006, pp.9-10).

Esta construção de perspectivas de pensamento passa por uma certa ideia de negatividade. Em sua busca pela *crítica* capaz de apresentar um caráter criativo, Agamben refere-se a uma obra que seria capaz de incluir “em si mesma sua própria negação” (AGAMBEN, 2006, p.10) e declara não considerar a ensaística europeia “deste século”¹⁴ rica no gênero de obra designado e afirma que talvez só haja um único livro crítico, *Ursprung des deutschen Trauerspiel*¹⁵ (Origem do Drama Trágico Alemão), de Walter Benjamin.

Infelizmente, ele não esclarece aí os critérios de seu julgamento e passa para a camada da antiguidade, antes de retomar a referência ao projeto, que atribui aos poetas-filósofos do século XIX, de abolir a distinção entre poesia e teorias crítico filológicas. Menciona, então, associativamente, o poeta e filólogo alexandrino Filitas, ao qual se teria aplicado a fórmula “poeta e ao mesmo tempo crítico” (AGAMBEN, 2006, p.10).

Para Agamben, a *crítica* pode hoje se identificar com a

13 Grupo de Iena – a ironia, praticada por estes poetas e filósofos, possibilitaria, “segundo ainda o projeto romântico, redefinir um novo lugar para a filosofia. Ela estaria situada no espaço intermediário entre a ciência e a arte, entre o condicionado e o incondicionado, a liberdade e a necessidade. É um lugar que se define por uma ‘proporção entre ideal e real’ da qual a poesia romântica é a expressão maior. É um saber, diz Schlegel, em ‘nova figura’.../A ironia significa reconhecer que a harmonia experimentada entre os antigos já se perdeu, e que a filosofia, agora, antes de postular uma nova harmonia desdobra-se sobre si mesma no ato de fazer-se e se percebe em formação, com uma fisionomia.”- Almeida da Silva, Arlenice, “A evolução do conceito de ironia romântica na obra do jovem Györg Lukács”- in Cadernos de Filosofia Alemã no09 | pp. 49-70| JAN.JUN.2007. Cito o artigo da Professora de Estética e História da Arte no Departamento de Filosofia da UNESP, a guisa de esclarecimento, devido às sínteses que realiza com clareza em seu artigo, que não deixa de citar livros pertinentes ao tema, como é o caso de *O Gênio Romântico*, de Marcio Suzuki – São Paulo, Iluminuras.1998.

14 Lembremos que o texto de Agamben é do século XX.

15 Cita apenas o título original em alemão.

obra de arte, não só por ser criativa, mas também por ser *negatividade*. Neste ponto, ele faz referência a Hegel, à sua objeção à ironia *autonegante* ou *autonadificante*, praticada pelo grupo de poetas-filósofos de Jena. Hegel teria se oposto a Schlegel, Solger, Novalis e “a outros teóricos da ironia” (AGAMBEN, 2006, p.10), e afirmado que eles haviam “permanecido na infinita negatividade absoluta” (AGAMBEN, 2006, p.10), tomando o menos artístico por verdadeiro princípio da arte.

Segundo Agamben, aqueles adeptos da ironia, da perspectiva do filósofo, não teriam podido ir adiante porque, para Hegel, “a negatividade da ironia não é o provisional da dialética” (AGAMBEN, 2006, p.10). Ou seja, ao não ser ultrapassada, a ironia deixaria de integrar o movimento histórico da consciência. Vê-se que Agamben, por sua vez, é irônico (no sentido usual) em relação à postura que atribui a Hegel, ao escrever que “a varinha mágica da *Aufhebung* está sempre em ato de transformar a negatividade (da ironia) em algo positivo” (AGAMBEN, 2016, p.10).

Para Agamben, a ironia dos poetas seria “uma negatividade absoluta e sem resgate, a qual, entretanto, não renuncia por isso ao conhecimento” (AGAMBEN, 2016, p.10) e, da ironia romântica de um Schlegel pode brotar “uma atitude autenticamente filosófica e científica”. (AGAMBEN, 2006, p.11).

A peculiar interpretação (reduzida) de posições de Hegel é expressa por meio de algumas frases, sem indicação dos textos utilizados. Mas é evidente que Agamben se opõe à dialética de Hegel, na medida em que defende uma prática filosófica que pretenderia preservar uma negatividade insuperável, jamais subsumida pelo movimento do desenvolvimento da consciência descrito na *Fenomenologia do Espírito*.¹⁶

Os artigos que vão da *acedia* à *melancolia* percorrem as várias atribuições da melancolia a pensadores, escritores, poetas e o autor não deixa de mencionar alguma semelhança com o *mal* du *siècle* expresso pelos escritores do século XIX, nem de tirar partido da imagem de Kierkegaard (AGAMBEN, 2006, p.31) autor do *Tratado do Desespero*, que descreve o desesperar-se consciente de si e a ambiguidade de seu eu.

A dor pelo que não há, a dor cultivada nesse inverno da desesperança, com frequência está associada com críticas feitas pelo melancólico ao mundo circundante. Temos o pessimista, o descrente, o entediado, pondo o dedo nas feridas da cultura. Por outro lado, constatamos que o vazio do perder o que se não tem, inseparável da concepção de *desejo* para a psicanálise, é, nos desenvolvimentos da escrita de Agamben, associado com a fantasia e com o lugar utópico da criação.

Depois do livro do qual comentei algumas leituras, Agamben publicou vários outros e, dentre estes, tiveram repercussão no meio psicanalítico, sobretudo, os que desenvolvem o projeto

16 Muito posterior aos comentários de Hegele que Agamben não cita.

Homo Sacer, sendo o mais recente, *O Uso dos Corpos*, em que ele *abandona* o próprio projeto, de modo explícito e justificado. Para Giacoia, este livro marca “o abandono do projeto *Homo Sacer*, mas sob a condição de compreendermos abandonar como o único gesto consequente que se segue à plena realização de uma obra de poesia ou de pensamento” (GIACOIA, 2016, p.140).¹⁷

Lembremos do que Agamben escreveu a respeito da obra que seria capaz de conter em si mesma sua própria negação, citado acima. Embora haja uma distância de décadas entre os artigos trabalhados aqui e seu último livro, é possível constatar que a concepção de *vazio*, lugar não espacial, permanece nesse pensamento poético-filosófico. O título *Estância*, também inspirado em Walter Benjamin, é-nos apresentado com o significado que os poetas do século XVIII teriam dado ao nome, de “morada capaz e receptáculo”. Receberia, acolheria, “junto a todos os elementos formais da canção, aquela ‘*foi d’amour*’ na qual eles confiavam como único objeto da poesia” (AGAMBEN, 2006, p.11).

Desde a origem de nossa cultura teria havido uma cisão “entre poesia e filosofia, entre palavra poética e palavra pensante” (AGAMBEN, 2006, p.12). O acesso às interrogações que mereceria, estaria barrado pelo esquecimento. No percurso do autor, aquilo que, no século passado, foi apontado como parte de um sintoma, mantendo a ressonância de textos medievais e anteriores, tendo renascido como espiritualidade em companhia de Eros, na intrigante obra de Dürer, o *vazio melancólico* parece convocar ainda o *sem forma*, o lugar indefinível que recebe o pensamento que vem a ser.



ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 163-176
jul-dez, 2017

17 Giacoia, in *Percurso*, 2016.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G., *Estancias - La palabra y Elfantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, 2006.

BENJAMIN, W, *Origem do drama trágico alemão*; edição e tradução João Barreto – 2ed – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

FREUD, S. “*Duelo y Melancolia*” in *Obras completas* vol.XIV. Buenos Aires: Amorrortu, 1993.

DERRIDA, J., “*Chôra*”, in *Poikilia_Études offertes á Jean-Pierre Vernant*, Paris, EHESS, 1987.

GIACOIA, O., “Por uma filosofia do abandono (*L’uso dei corpi. Homo Sacer*)” in *Percurso – Revista de Psicanálise*, no. 54, ANO XXVIII: JUNHO DE 2015, pp.138 – 144.

LACAN, J, *Seminaire 6, Le Désir*, 1958, in <http://staferla.free.fr/>

PLATON, *Timée*, texte établi par A.Rivaud, Paris, Les Belles Lettres, 1949, p.12.

SALLES GONÇALVES, C. “*Chora, em Platão, Derrida e Fédida*” in *Percurso-Revista de Psicanálise*, no. 31/32, ANO XVI: 2º SEM.2003/1º SEM.2004.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 163-176
jul-dez, 2017

Politics without a subject: David Hume on general rules

Key-words: Hume, politics, subject, freedom, belief

Giulia Valpione

Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Filosofia, Sociologia, Pedagogia, Psicologia Applicata (FISPPA), Post-Doc
Pós-Doc em Filosofia - UFSCAR.

giuliavalpione@gmail.com

ABSTRACT. In this article, after having described the role and functioning of general rules and of customs by Hume, I will show that the centrality of these in his political reflection leads to a denial of the identification of man as the subject, intending with this concept the union of the conceptual pair *subjectum* (support of personal peculiarity) and *subditus*. Hume doubts the presence of an element that is able to impose itself on man, subduing him to its own will; the man himself, if he tries to impose a norm on himself, attains only useless sufferings.

1. Introduction

Hume's skepticism brings him to refuse to trust any norm with mathematical certainty that purports to regulate either nature or politics; both fields are domains of matters of fact, for which it is not possible to find rules that are always valid. For Hume, norms are descriptions of regular repetitions taking place: they are not an account of necessary phenomena. It is the constant repetition that defines laws and not the other way around. This counts both in the cognitive as in the political field: respect for a law is not a consequence of its intrinsic necessity, as the law does not derive from a government to which we necessarily must obey for a transcendent or rational necessity or for an ancient promise of submission. Power, understood as the probability that an element A is the cause of an element B¹, cannot be perceived and its existence is, for this reason, doubted by Hume²; just as, in the cognitive field, it is the repetitiveness of nature that brings us to the formulation of scientific laws, which imply a hypothetical causality that is not demonstrable, so in politics it is the repetitive inclination of man that leads to a hypothetical authority or the power of a government and of its laws. It is the custom and tendency to be obedient that mostly influences our actions, not a sovereign monopoly of force.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 177-196
jul-dez, 2017

1 «power consists in the possibility or probability of any action, as discover'd by experience and the practice of the world», David Hume, *A Treatise of Human Nature*, ed. D. F. Norton, M. J. Norton (Oxford: Clarendon Press, 2007), 204.

2 See David Hume, *An Enquiry Concerning Human Understanding*, in David Hume, *The Philosophical Works*, ed. T. H. Green, T. H. Grose (Aalen: Scientia Verlag, 1964), 4:50–60.

2. The general rules: analogy and imagination

General rules are considered throughout all three books of Hume's *Treatise on Human Nature*, as they concern the modality in which men produce reasoning, and they are implied in actions and behaviors. Such rules reveal human nature—which is inclined to repetition—the construction of series that follow one another connecting similar cases³: if there is a multiplicity of similar cases, the causes of our actions and thinking are moved to the background and they are replaced by habit, which is able to originate certainties and passions, even though they have not been caused.

The two fundamental passions to which Hume devotes ample space in the *Treatise* (pride and humility) are originally the result of the relationship of three elements⁴ (two ideas and one impression), among which our pleasure or sorrow are instigating causes. However, due to the existence of habits of thought, an instigating cause⁵ may not necessarily be present: passions can simply arise from two ideas⁶. The procedure is very similar when we consider causality: here, from an impression A we derive an idea, a belief in an object B. The judgment that derives B from A is not an analytical judgment, nor is it a synthetic a priori one (which can be only found in mathematics and geometry), since the knowledge of such relationship is not so much caused by the repeated experience of $A \rightarrow B$, as by the constant experience of the conformity of the future in comparison of the past: in other words, nature repeats itself and only through such repetitiveness does man infer the necessity that “if A always B”⁷. Therefore the

3 *Treatise*, 234.

4 See Section II-V of Book II, Part I (*Treatise*, 182–190).

5 We must [...] make a distinction betwixt the cause and the object of these passions; betwixt that idea, which excites them, and that to which they direct their view, when excited. [...] The first idea, that is presented to the mind, is that of the cause or productive principle. This excites the passion, connected with it; and that passion, when excited, turns our view to another idea, which is that of self. Here then is a passion plac'd betwixt two ideas, of which the one produces it, and the other is produc'd by it. The first idea, therefore, represents the *cause*, the second the *object* of the passion», *Treatise*, 183.

6 «When an idea produces an impression, related to an impression, which is connected with an idea, related to the first idea, these two impressions must be in a manner inseparable, nor will the one in any case be unattended with the other. 'Tis after this manner, that the particular causes of pride and humility are determin'd. The quality, which operates on the passion, produces separately an impression resembling it; the subject, to which the quality adheres, is related to self, the object of the passion: No wonder the whole cause, consisting of a quality and of a subject, does so unavoidably give rise to the passion. To illustrate this hypothesis, we may compare it to that, by which I have already explain'd the belief attending the judgments, which we form from causation», *Treatise*, 189–190.

7 I do not linger here on the discussion that tries to establish if for Hume

causal link does not derive its necessity from reasoning or deduction⁸. However, it is based on the experience of the similarity between past and future, that is, on something that cannot be demonstrated. In the case of the passions and *belief* in the necessity of a causal link, they are not the result of reasoning, but they are the effect of a tendency and habit. The necessity that we feel existing in the bond between two elements (for instance between fire and loose wax or between wealth and pride) is due to human nature, which tries to produce a series of repetitions which bring about *general rules*.

Habit acts on the human mind through imagination, a faculty that turns impressions into ideas and whose procedure is free, devoid of fixed rules⁹; if we observe it, we see that it is possible to identify some constants and to notice that it usually gathers impressions to create bonds of resemblance, bonds of contiguity in space and time, and of cause and effect¹⁰ among similar elements. The inferences of imagination are influenced by habit because the ideas produced receive such a strong vivacity that they are able to provoke the belief that the inferences will be confirmed by experience. Their vivacity equates these ideas with impressions, granting them the faculty to influence human passions.¹¹ From the perception of an object A and an object B, the mind is suited by custom to firmly believe that after the appearance of the first one, the second one should follow to the point of reaching the conviction that they are indeed tied up by a necessary relationship, which we believe follows a rule. However, no perception corresponds to the idea that we have of such necessity; therefore, it is a production of our mind and not an element that our senses can perceive.¹² The same procedures are at play in the formation of general rules that lead humans to create habits that influence our behavior. These rules are not

there is a nature outside the I or not. I hold that, to the goals of the present article, that topic is not relevant, because this article focuses on the normativity that crosses the act of humans and not on the adherence of objects to the causal law. For a possible close examination I refer to the following texts: Brian A. Chance, "Causal Powers, Hume's Early German Critics and Kant Response to Hume", *Kant-Studien* 104 (2013): 213–236; Winkler P. Kenneth, "Hume on Scepticism and the Senses", in *The Cambridge Companion to Hume's Treatise*, ed. D. C. Anslie, A. Butler (Cambridge: Cambridge University Press 2015), 135–164.

8 The deduction is possible only in *a priori* elaborations by imagination and by intellect, elaborations that are characterized for reaching propositions whose contrary is contradictory. The experience of "If A then B" and "If A then C (\neq B)" and their related propositions are not contradictory; if nature changes its course, if it does not repeat itself anymore, it does not contradict itself.

9 «nothing is more free than that faculty: But we are only to regard it as a gentle force, which commonly prevails», *Treatise*, 12.

10 *Treatise*, 13.

11 *Treatise*, 82.

12 «Here then it appears, that of those three relations, which depend not upon the mere ideas, the only one, that can be trac'd beyond our senses, and informs us of existences and objects, which we do not see or feel, is *causation*», *Treatise*, 53.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 177-196
jul-dez, 2017

dictated by reason, but they are the instruments through which man can extend principles and thoughts beyond the datum and present reasons by following the repetitiveness that characterizes nature as a whole.¹³

This is the tool that man possesses for the use of his abilities with a goal-oriented purpose to satisfy his needs:¹⁴ an inclination to repeat the same intellectual operation or to reproduce the same action.¹⁵ Custom is a principle of human nature,¹⁶ but it does not lead us to always behave in the same way: habit is not the eternal reproduction of the identical. For the observer to have the impression of a causal link between two objects, it is not necessary for him or her to have already experienced the same, identical situation; the typical necessity of the causal relationship that connects an object to another does not only occur in case that the observer perceives the same object A, definable as cause of object B, but also in the case of a more generally similar objects and similar conditions. The repetition that allows to reasoning to go beyond the datum does not develop in the terms of a narrow identity, but in terms of similarity: it describes a series of repetitions that follows a rhythm of analogy. While traveling, or considering history, we realize that men and women have altered their own institutions and creations (the way they build residences and the tools that they use) to suit them to given conditions with the purpose of reaching their goals: “Men, in different times and places, frame their houses differently; here we perceive the influence of reason and custom.”¹⁷ Objectives common to all men and women, such as the maintenance and the propagation of human species, can be pursued well only by adapting to existing conditions: general rules are not universal or necessary, but variable. If we perpetuate the reproduction of the identical, we will be reduced to the level of simple instincts, like animals, whose peculiarity consists in being submitted to the power of nature, which forces them to the simple repetition of behaviors and procedures.¹⁸

13 «to the force of this argument I so far submit, as to acknowledge, that general rules commonly extend beyond the principles, on which they are founded», *Treatise*, 353.

14 «Custom, then, is the great guide of human life. [...] [Without the influence of custom] We should never know how to adjust means to ends, or to employ our natural powers in the production of any effect. There would be an end at once of all action, as well as of the chief part of speculation», *Enquiry concerning Human Understanding*, 39.

15 *Enquiry concerning Human Understanding*, 37.

16 *Enquiry concerning Human Understanding*, 37.

17 Hume D., *An Enquiry concerning the Principles of Morals*, in David Hume, *The Philosophical Works*, ed. T. H. Green, T. H. Grose (Aalen: Scientia Verlag, 1964), 4:195.

18 «A man, who has contracted a custom of eating fruit by the use of pears or peaches, will satisfy himself with melons, where he cannot find his favourite fruit [...]. From this principle I have accounted for that species of probability, deriv'd from analogy, where we transfer our experience in past instances to objects which are resembling, but are not exactly the same with those concerning which we have had experience», *Treatise*, 100.

Human beings use “experimental reasoning”¹⁹ and thus are able to use their own knowledge derived from experience, elaborating it and suiting their own tools for the satisfaction of their passions. In turn, these innovations and diversifications become a habit and custom in a brief period of time: the motivations that led to their creation are forgotten and we perpetuate the following of such new precepts.

General rules are not determined to the least detail; they leave space for variations and, unlike instincts, do not have their own cause in themselves. They are the product of the faculty of imagination, which elaborates tools with the goal of resolving our tendencies²⁰, and this establishes them as norms hiding their instrumental character. This is what characterizes human nature: more than reason, it is imagination that identifies it. It is thanks to imagination alone, if men develop the belief that nature repeats itself, and so allow them to extend their faculties over the simple perceptions; only through it do men believe in the necessity of not interrupting the present habits but of proposing them again, in this way, building a chain of analogous elements.

3. General rules: strengthening and correction

The primary role of general rules is the extension of human faculties beyond their justified limits, with our passions and reasoning²¹ bringing order to experience without a stable base, making a systematization of experience that is not grounded on the necessity of certain mechanisms but on the probability that nature will not change its repetitive tendency. Both in the moral and cognitive fields, general rules are essential for the survival of human beings, allowing the production of reasoning that attempts to foresee the immediate future and the establishment of institutions that preserve the species.

In the absence of habit and repeated bonds among similar objects, it would not be possible to reach the conclusion that “those instances, of which we have no experience, resemble those, of which we have experience”;²² there would not be a principle on which the belief in necessity is created; therefore, without repetition, reasoning would be impossible.²³ That is, the procedure through which mind goes over what is immediately present to

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 177-196
jul-dez, 2017

19 *Enquiry concerning Human Understanding*, 88.

20 The “tendency” is a desire, an impulse immediately satisfied – following Gilles Deleuze interpretation – by an instinct and in human beings satisfied through institutions; see Deleuze Gilles, *Empirisme et subjectivité* (Paris: PUF 2010).

21 *Treatise*, 192.

22 *Treatise*, 62.

23 It is to note that the elevation of passed experience to criterion for future judgement, namely the belief that tomorrow will resemble to yesterday, it is not in itself a reasoning, but it is the ground of every possible reasoning. See *Enquiry concerning Human Understanding*, 28f.

the senses would be inconceivable. Particularly, causality (the only philosophical relationship to venture beyond the senses, informing us about the existence of objects that we do not see or feel)²⁴ could not occur. Without this ability to project and forecast, it would not be possible for human beings to manage to satisfy their own passions, make inferences,²⁵ or speculate or act in order to achieve a consequence.

Fixed habits cause the formation of stable institutions and constitute that network of use and custom within which every human being already exists and that cannot be described as a system of prohibitions. It is rather a tool to facilitate, thanks to the ability of the imagination²⁶ to arouse a passion lacking its own reason to be,²⁷ the actualization of principles that lead to the vigor²⁸ of such habits. Therefore, we are quite distant from a binary scheme of prohibition and permission, in which the law preserves human beings from their own wickedness or egoism. Hume proposes the idea that a rule is an entirety of habits intended to facilitate the attainment of goals (be they egoistic or prescribed by sympathy) of human beings that work together to generate an equilibrium between the repetitive nature of men and women and the conditions in which such habits are created.²⁹

This never fixed, always imperfect and to be reconstructed equilibrium, implicates the second peculiarity of general rules; they not only have the role of strengthening and facilitating thoughts and action, but they also develop the mutually corrective role to create an order in human relationships and in rational reconstructions. General rules, being the generalization of an individual idea,³⁰ applying the peculiarities of a single experience to different cases will lead to errors and prejudices whose defect does not consist so much in their falsehood (against the truth), but rather in the contrast and contradictions that they cause between other prejudices or beliefs.³¹

The ability of the imagination to generalize is not only applied to identical cases but also to similar elements, sometimes confusing necessary conditions of some effects with other, on the contrary, superfluous conditions that are only accidental;³² in this

24 *Treatise*, 53.

25 See note 14.

26 *Treatise*, 234.

27 *Treatise*, 234.

28 *Treatise*, 192.

29 On this aspect focused Gilles Deleuze; see: Deleuze Gilles, *Empirisme et subjectivité*.

30 «If ideas be particular in their nature, and at the same time finite in their number, 'tis only by custom they can become general in their representation, and contain an infinite number of other ideas under them», *Treatise*, 21

31 «An *Irishman* cannot have wit, and a *Frenchman* cannot have solidity; for which reason, tho' the conversation of the former in any instance be visibly very agreeable, and of the latter very judicious, we have entertain'd such a prejudice against them, that they must be dunces or fops in spite of sense and reason. Human nature is very subject to errors of this kind», *Treatise*, 100.

32 *Treatise*, 101.

way, the faculty leads to general rules that confuse the terms in play:

the same custom goes beyond the instances, from which it is deriv'd, and to which it perfectly corresponds; and influences his ideas of such objects as are in some respect resembling, but fall not precisely under the same rule.³³

Only reasoning can counterbalance this excessive amplification of habit, but the very same reasoning is constituted by the cause-effect relationship or by a further general rule. Conflict does not occur therefore among elements of different natures but is always between probability and stronger beliefs and not between possibility and certainty. Error emerges when among our thoughts we ascertain an incongruity, as when two probabilities appear in conflict; the only way to overcome this does not consist in appealing to an absolute truth, but on the contrary in opting for a general rule that brings with itself a degree of greater probability and in relegating to a simple exception the weakest impression, the least vivid thought.³⁴ In the field of experience (of what Hume calls "matters of fact"), every judgment is the result of relationships produced by the imagination thanks to the influence of habit and its relationship with general rules: they are grounded in belief, which must submit to a more or less founded probability, which increases or decreases through other formulated judgments³⁵, and that cannot flow in the field of certainty and truth:

this gradual increase of assurance is nothing but the addition of new probabilities, and is deriv'd from the constant union of causes and effects, according to past experience and observation.³⁶

Certainty is a feeling, provided by the senses and not by reasoning or demonstration: we live using illusions provided by the imagination, without regarding the fact that "all knowledge resolves itself into probability."³⁷

There are no fixed or stable laws, and certainty is replaced by probability, which has to be composed, turning resemblance into identity or contiguity or causes, because of the influence of the modality in which ideas and impressions are conceived. What is given are only singular impressions, and the rest is construction.

The operation of the general rule that exerts itself between correction and expansion does not lead us to exclude the exception from the rule itself, but rather to include it in a new series of repe-

33 *Treatise*, 101.

34 *Treatise*, 101.

35 *Treatise*, 121

36 *Treatise*, 121.

37 *Treatise*, 122.

titions and analogies. In the case of rebellion against a government, resistance overturns and interrupts the habit to obedience. This breach is not the breakdown of a rational order that finds its own justification in logic,³⁸ as it is not the transgression of an original contractual source of political legitimacy. Respecting an established order is not a necessary behavior, as necessity is a characteristic that is always and only attributed by the observer, it is not present in nature³⁹ and neither is it due to the presence of a real authority established by an original transfer of power and enacted by an unbreakable promise.⁴⁰ The (also moral) obligation of subjugation to a government is due to none of this.

If we are to explain constant obedience to a magistrate, we have to question and observe the opinions of men and women, who would never accept the idea that the origin of government consists in an original promise or contract.⁴¹ Loyalty to the magistrate does not consist in a promise or a necessary relationship. Rather, it is a consequence of general rules, thanks to which we extended our maxims beyond the first reason that pushed us to establish them⁴² and that induced us to get use to do something, to repeat ourselves in a regime of analogy, leading human beings to consider the magistrates or sovereigns as authoritative, not in respect of some legitimating promise, but rather because they have achieved their powerful position by inheritance or possessed the throne for a long time.⁴³ In other words, if it is possible to establish an analogy between the actual holders of authority and the predecessors, a similitude allows the imagination of the subject to pass from one to the other without unpleasant and difficult passages.

Rebellion against an established political order is not due to the breaking of some promise or the shattering of a rational regime that, for its own logical strength, should stay unchanged without being submitted to assault. Rebellion is possible, although it is an exception to the general rule of loyalty to authority, exactly because general rules are not laws inscribed in human nature. Such rules simply describe the general tendency to follow habits and customs. Resistance to a sovereign consists in the introduction of an unpredictable variable to a flowing series of analogies. This variable does not linearly correspond to principles through

38 *Treatise*, 101–102.

39 *Enquiry concerning Human Understanding*, 77.

40 «the magistrates are so far from deriving their authority, and the obligation to obedience in their subjects, from the foundation of a promise or original contract», *Treatise*, 350; «philosophers may, if they please, extend their reasoning to the suppos'd *state of nature*; provided they allow it to be a mere philosophical fiction, which never had, and never cou'd have any reality. [...] But however philosophers may have been bewilder'd in those speculations, poets have been guided more infallibly, by a certain taste or common instinct», *Treatise*, 316–317.

41 *Treatise*, 350.

42 *Treatise*, 353.

43 *Treatise*, 356f.

which knowledge can be extended beyond the simply given.⁴⁴

Rebellion is a sign that theory is not a rigid system of absolute truths to which faith must be lent and that one must adopt.⁴⁵

in this particular, the study of history confirms the reasonings of true philosophy; which, shewing us the original qualities of human nature, teaches us to regard the controversies in politics as incapable of any decision in most cases.⁴⁶

This does not make it a varying and unpredictable element that sometimes surges in a series of analogies that regulate the political life of human beings, simply splintering them. The operation of general rules is corrective not because it excludes what escapes from the planned repetition, decreeing a narrow invariability (even if only on the plan of analogy and not of identity); however, it is because in the actions of men and women, the exception becomes a rule. It does not rest on a binary plane of truth and untruth, in which right and injustice are in originally defined and opposed: knowledge moves in a field of probabilities. Hume accepts the inclusion of exceptions and admits equilibrium among what is more or less possible. Regarding cases of political resistance, their exceptionality is dissolved in two directions: first of all, human history has shown so many examples of rebellion⁴⁷ that it can be considered as a general rule. The exceptionality of resistance is inserted in a chain of usual obedience that, this way, is broken up, but its exceptional nature is darkened and integrated into another canon of behavior, not left to a chaos that could cast a shadow in repetitive order of humans' and nature's procedures. The occurrence of the unexpected is immediately included in a habit that explains it, normalizing it (also predicting its frequent resurfacing),⁴⁸ it is instantly integrated in an order of habits that collides against one another. Nature repeats itself, confirming our reasoning, which is—even though without necessity—grounded on that same repetition: this leaves room for possible subversions in what we take for certain;⁴⁹ we understand ordinary human behavior but nothing prevents it from

44 «we [...] make allowances for resistance in the more flagrant instances of tyranny and oppression. [...] Nor is it [the resistance] less infallible, because men cannot distinctly explain the principles, on which it is founded», *Treatise*, 353–354.

45 «Whoever considers the history of the several nations of the world; their revolutions, conquests, increase, and diminution; the manner in which their particular governments are establish'd, and the successive right transmitted from one person to another, will soon learn to treat very lightly all disputes concerning the rights of princes, and will be convinc'd, that a strict adherence to any general rules, and the rigid loyalty to particular persons and families, on which some people set so high value, are virtues that hold less of reason, than of bigotry and superstition», *Treatise*, 359.

46 *Treatise*, 359.

47 For a detailed study of Hume as historian, see: Spencer K. Wertz, "Hume, History and Human Nature", *Journal of the History of Ideas* 36 (1975): 481–496.

48 *Treatise*, 353.

49 *Enquiry concerning Human Understanding*, 33

contradicting our expectations.

4. General rules and freedom

The introduction of variation within general rules does not imply for Hume that human beings are, unlike other creatures, free. The nature of human beings, in which tendencies do not seek for their own satisfaction through blind instinctive repetition, but rather through the elaboration of strategies which result from an equilibrium among new habits, does not put him outside a world ordered by blind necessity, in which he intervenes to start a new series of repetitions by grounding it in peculiarities that do not belong to the deterministic reality.

Human beings do not impose themselves on nature within a proper moral order and with justice; their constitution does not separate them completely from natural repetition. In other words, human beings are not free beings intervening in a reality under a narrow regime of necessity. What we consider human “liberty” or “freedom,” that is, the capacity to enter an established order to change its repetitive series, is nothing else than the result of double ignorance: an error in our conception of the necessary and deterministic bond between events and the inability to recognize all the regular connections in which a human action is inserted (without interruptions or breaks). Human beings sometimes act in an apparently unpredictable way, practicing a real interruption of any regular and repetitive behavior, a fragmentation of any analogy with the past; in reality we simply ignore all connections, all general rules followed by the individual. Therefore, when a behavior that is consequence of a till now minor and less evident series, prevails on the principal general rule, when it alters the equilibrium through the more or less hidden breaking in of contrary causes,⁵⁰ an observer is not able to recognize the fluidity of the mutation and he motivates his incapacity to recognize a causal bond asserting that he has been spectator of an action which is not the effect of some determining cause but which is rather free.

The conviction that holds human beings to be entities endowed with liberty opposed to nature that obeys a regime of necessity is a reflex of a common error due to the consideration of the status of the bond between cause and effect. Human beings and nature obey the same type of necessity: the chain of natural causes and the chain of voluntary causes are not separated by the presence or absence of freedom. Necessity is not internal to the cause, as if it were itself bearer of such a determining element. It is rather the effect of the imagination of the observer. This faculty is able to produce such a firm conviction that when human beings reflects on themselves and do not see in their spirits a necessary connection comparable to that which he believes existing

⁵⁰ *Enquiry concerning Human Understanding*, 71.

among natural objects, they then consider themselves detached from the natural world, in possession of an exclusive characteristic: liberty. Incapable of remembering that necessity is not a quality of the agent or of the effect, but rather of what we consider their relationship to be, we build two different fields, one for human beings and the other for nature: the two kingdoms of liberty and determinism. Eliminating the possibility of freedom implies the elimination of its opposite, which is necessity: these are the results of the beliefs of the human mind. What we seem to know is simply a constant conjunction that we are able or not to foresee, and not the necessity or its contrary, in both cases. Liberty (as the contrary of necessity)⁵¹ and its opposite do not exist: human beings are the same as nature. The fact that human actions appear irregular and uncertain, opposed to natural regularity, does not make them exist on a different level.⁵² The bond between motives and actions has the same regularity as natural developments.⁵³

The ability of human beings to introduce an unexpected element does not make them free beings but only marks a faculty of adaptation in a mutable equilibrium. If human beings simply followed their instincts, there would be no change and they would continue to act in the same identical way, independently from every condition: birds build their nests without adapting to a varied situation, without any assessment and forecast.⁵⁴ The intervention of mutation within a repetitive series is possible only if it does not deal with impulses but custom and general rules, or when human minds expand beyond the given through imagination and habit, which reconstruct resemblance, contiguity, and causation,⁵⁵ producing such a vivacious conception of objects and consequences that we firmly believe them to be able to provoke specific effects despite mutable conditions.⁵⁶ Human beings are different from animals because they are not tied to their instincts: this is what we would think we can conclude. However, reason is not a faculty external to nature. On the contrary, it is a sort of instinct or mechanic power similarly to the blind impulse that induces animals to behave in a perpetual repetition.⁵⁷ What characterizes the human mind is the ability to go beyond the datum and simple perceptions, building series of resemblan-

51 We can talk about freedom only in the sense of the absence of constrictions: *Enquiry concerning Human Understanding*, 79.

52 *Treatise*, 259.

53 «I do not ascribe to the will that unintelligible necessity, which is suppos'd to lie in matter. But I ascribe to matter, that intelligible quality, call it necessity or not, which the most rigorous orthodoxy does or must allow to belong to the will», *Treatise*, 263.

54 «All birds of the same species, in every age and country, build their nests alike: In this we see the force of instinct», *Enquiry concerning the Principles of Morals*, 195.

55 *Enquiry concerning Human Understanding*, 43

56 See note 14.

57 «the experimental reasoning itself [...] is nothing but a species of instinct or mechanic power», *Enquiry concerning Human Understanding*, 88.

ces and causalities between them, whose conception can be more or less vivacious, provoking changes or simple repetitions in behavior, according to a resultant emergence from the intersection of different series of habits, reconstructed causal chains, and produced resemblances. We are in a domain not subdued to reasoning and built by belief, imagination, and the general rules, or by the human propensity to produce repetitions and to believe in them, building series whose members are based on each other and not on a cause or tendency. The results of this order are the praxis and the knowledge of human being, which do not originate from the imposition of pure reason external to nature, but they are rather the result of probability, of more or less certain reconstruction, and of already given conditions.

The human mind is a natural element among many others: it does not refer to some transcendent plan and it is not drawn by some liberty. It is rather a simple reaction to human passions and a tool that facilitates their satisfaction. We are then wrong, if we think that reason can command passions and impose on them a moral law or a truly and right order. When we think we are acting reasonably, our behavior in reality is due to a predominant passion, which in this case is calm, quiet, and not expressed violently.⁵⁸ Even if the human mind is able to introduce an unpredictable variable in the development of habits and of general rules, it is not able to produce a metaphysical reality. The only things from which it starts are impressions in their singleness and in their mutual isolation. Everything it reconstructs is only its product: the harmonious order that we think we are reconstructing in science⁵⁹ is not a revealed truth nor a discovery, but only a projection of our belief that allows us to direct our own tendencies.

5. Identity and difference: the absence of the “I”

Hume places the concepts of difference and becoming as prior to those of identity and being because identity is nothing more than a construction of imagination.⁶⁰ Moreover, the source from which such falsification is produced, cannot be understood as a constant “self” always identical to itself: among the flow of impressions there is no stable subject that arises as sovereign. The

58 «Men often counter-act a violent passion in prosecution of their interests and designs. [...] What we call strength of mind, implies the prevalence of the calm passions above the violent», *Treatise*, 268. About the possibility to have or not a practical reason in Hume, see: Camillia Kong, “Hume and Practical Reason: A Non-sceptical Interpretation”, *History of political Thought* 34 (2013): 89–113.

59 Michel Malherbe, *La Philosophie Empiriste de David Hume* (Paris: Vrin, 2001), 49.

60 «Our chief business, then, must be to improve, that all objects, to which we ascribe identity, without observing their invariableness and uninterruptedness, are such as consist of a succession of related objects», *Treatise*, 167.

identity that is usually attributed to the human mind is “fictitious”⁶¹ and what we are used to calling “I” is nothing else than an entirety of perceptions whose bond is something we have attributed ourselves⁶², building in this way a continuous chain of thought⁶³ that results in being identical to itself. There is no impression of the “I” and of its identity that is a demonstration of the fact that it is a construction. Philosophy must thus be empiricist: it has to be related to experience, obliging it to open and deconstruct identity and to radically resolve it into the difference.⁶⁴ Personal identity is the result of an operation of imagination that reflects on itself, on thinking,⁶⁵ thus perceiving a facility in the passage among the consideration of different perceptions and allowing the emergence of the feeling of necessity taking into consideration causal bonds as the effects of the same “I” and its faculties.⁶⁶ It is at this point of the discussion that Hume introduces the comparison between the mind and a theater (deprived, however, of scene, stage, or any other structure) where the perceptions incessantly follow one another, combining themselves to each other: “There is properly no *simplicity* in it at one time, nor *identity* in different.”⁶⁷ The fact that this theater has no scenes and materials is a marker that the same powers of the mind are not perpetually identical⁶⁸ and therefore that imagination, memory, and reason are not faculties in the sense that they do not constitute a transcendental structure laying between the subject and his object. They do not systematize knowledge and practice. They are rather attitudes to pursue a purpose in a determined way, similar to instincts that have been born and developed in nature. Therefore, as birds mechanically build identical nests – even though not implying a specific faculty of their mind in this action (however, only implying a tendency that is repetitively updated without variation) – human beings stir inside nature through similarly instinctive procedures that may also be constant but which cannot

61 *Treatise*, 169.

62 *Treatise*, 169.

63 «our notion of personal identity, proceed entirely from the smooth and uninterrupted progress of the thought along a train of connected ideas», *Treatise*, 169–170.

64 Malherbe Michel, *La Philosophie Empiriste de David Hume* (Paris: Vrin, 2001), 193.

65 «Identity depends on the relations of ideas; and these relations produce identity, by means of that easy transition they occasion», *Treatise*, 171.

66 In this last passage, memory plays an central role, because it allows to extend the chain of causes to every moment we remember: «In this view, therefore, memory does not so much *produce* as *discover* personal identity, by shewing us the relation of cause and effect among our different perceptions. ‘Twill be incumbent on those, who affirm that memory produces entirely our personal identity, to give a reason why we can thus extend our identity beyond our memory», *Treatise*, 171.

67 *Treatise*, 165.

68 «Our thought is still more variable than our sight; and all our other senses and faculties contribute to this change; nor is there any single power of the soul, which remains unalterably the same, perhaps for one moment», *Treatise*, 165.

be hypostatized.

6. The Absence of the Subject

Man, as a flow of perceptions, is deprived of any reason that is able to distance him from nature and capable of imposing a proper order; a human mind that results from a specific fold produced by natural processes; all of this makes the formulation of the self as a subject in contrast to objects impossible. Perception, before it has been elaborated and has been transformed into an idea, is pure presentation⁶⁹ without any distance between the object and the subject. Perceptions are singularities in which a perceiving subject and a perceived object are not distinguishable; both emerge in a second moment, as a consequence of the attribution of continuity and coherence to different perceptions. Every piece of information furnished by our senses is at minimum disconnected from any other perceptions that do not already carry within themselves the sign of possible relationships with other impressions. They do not have in themselves, singularly, a necessary bond to other perceptions, even if they are represented as inherent to the same object; as two points contingently connected by a segment are traced in a second moment, the relationship between impressions follows, it is not necessary, and it is a consequence of the attribution of a regularity they do not have.⁷⁰

The centrality of habit and of repetition not only involves the notion of a subject intended to be opposite to the object. Hume also expressly denies other characteristics attributed to this concept, which is reducible to a simple grammatical matter:⁷¹ taking into consideration the central peculiarities that characterize it, we are therefore able to distance Hume from the philosophical tradition identified by Alain de Libera, which gradually identifies the subject of the act, the subject of the inherence of attributes, and the cognitive subject.⁷²

From the beginning, the absence of the cognitive subject is de-

69 With this expression I intend the precedence of the impression in respect to every representation, which presupposes the distance between the thought and its object.

70 *Treatise*, 137.

71 To this is also reduced the personal identity: «The whole of this doctrine leads us to a conclusion, which is of great importance in the present affair, viz. that all the nice and subtle questions concerning personal identity can never possibly be decided, and are to be regarded rather as grammatical than as philosophical difficulties», *Treatise*, 171. Neujahr put in relation the Humean analysis on identity and the which one on time: Philip J. Neujahr, "Hume on Identity", *Hume Studies* 4 (1978): 18–28.

72 The path toward this identification is the subject matter of the research of Alain de Libera; in particular: Alain de Libera, *L'invention du sujet moderne. Cours du Collège de France 2013–2014* (Paris: Vrin, 2015). More extensively: Alain de Libera, *Archéologie du sujet I. Naissance du sujet* (Paris: Vrin, 2007), Alain de Libera, *Archéologie du sujet II. La Quête de l'identité* (Paris: Vrin, 2008).

terminated by the negation of an identity to which it is possible to submit rational and stable faculties. The denial of the subject as a center of inherence⁷³ excludes the possibility to think of actions and human faculties as attributes of a crucial point (be it a substance or a transcendental synthetic unity). This brings Hume to a tradition that is different from the one that places being prior to becoming and that – following Alain de Libera –⁷⁴ connects Aristotle to Thomas Aquinas to Kant:

The notion of *accidents* is an unavoidable consequence of this method of thinking with regard to substances and substantial forms; nor can we forbear looking upon colours, sounds, tastes, figures, and other properties of bodies, as existences, which cannot subsist apart, but require a subject of inhesion to sustain and support them. For having never discover'd any of these sensible qualities, where, for the reasons above-mention'd, we did not likewise fancy a substance to exist; the same habit, which makes us infer a connexion betwixt cause and effect, makes us here infer a dependence of every quality on the unknown substance.⁷⁵

Imagination, memory, and reason are not the faculties of a subject: this concept is replaced in Hume by an “I” that precedes the distinction between subject and object. There are only two uses of the term “subject” expressly accepted by Hume⁷⁶: the first one concerns one of the causes of a passion. The subject of a passion is not the man or woman who feels it, rather it is that thing to which a quality (identified with the second cause of that passion) inheres. With an example, the subject of proud is not the human being proud of itself, rather the cause of that feeling: his propriety, following an example of Hume.⁷⁷ The subject of passion is different from the self, which is on the contrary the *object* of proud⁷⁸ in case that it is related to the *subject* of that passion.⁷⁹

The second use – central for the demonstration of this article – of the term “subject” is that of *subditus*, a man or woman

73 This prevents, in Hume’s intentions, to think of the object as a substance (in particular, see: *Treatise*, 146–147). See also: Jay F. Rosenberg, “Identity and Substance in Hume and Kant”, *Topoi* 19 (2000): 137–145.

74 See Alain de Libera, *L’invention du sujet modern* (Paris: Vrin, 2015), 174–175. See also: Steven C. Patten, “Hume’s Bundles, Self-Consciousness and Kant”, *Hume Studies* 2 (1976): 59–75.

75 *Treatise*, 146–147.

76 I exclude here the use of “subject” in the sense of “argument”, “object of a discussion”.

77 «it appears necessary we shou’d make a new distinction in the causes of the passion, betwixt that *quality*, which operates, and the *subject*, on which it is plac’d. A man, for instance, is vain of a beautiful house, which belongs to him [...]. The quality is the beauty, and the subject is the house», *Treatise*, 183. For examples concerning other passions: *Treatise* 201, 214–215.

78 See quote in note 6.

79 «the subject, to which the quality adheres, is related to self, the object of the passion», *Treatise* 189.

subjected to an authority:⁸⁰ therefore Hume denies the tradition that relates the subject to the *subjectum* (the support of personal peculiarity); he only admits its meaning deriving from *subjectus* in the narrow sense of being subjugated.⁸¹

Refusing to identify the subject with the self, avoiding the conception of this as a totally subjugated entity, he leaves space for the possibility of thinking of human beings as a not already and always subjected being: not only subjected by the government, but also by a fixed (even substantial) identity, by an universal and stable description to which everybody must adhere.⁸² Hume does not pose human beings as subjects, in the sense that they are not subjugated to a universal anthropological structure, to some moral or epistemological law; they are not even subjugated to their own consideration, in which there is no impression of themselves. This prevents the antinomy that derives from the desire to write an anthropology that sets man as an object, falsifying him because of the consequent impossibility to describe his being a subject. Hume admits, instead, a science of the human being that is only restricted to the description of his (or her) absence of identity. Man is a subject only if he is subjugated; this however does not entail that the man is always free apart from the aspect of his or her subjection to the magistrate (as if freedom belonged to his private and apolitical space).

The attempt to subjugate his own desire to a rational or spiritual norm is also criticized: such effort is not only painful, but also useless,⁸³ and furthermore it is not the demonstration of liberty imposed by man on his or her life. Hume speaks in this case of artificial behaviors that derive from the split with the analogy and with repetition furnished by custom: they are not manifestations of a strong freedom that ranges inside what is given. They only concern the exasperation of some principles or inclinations that become dominant, subjugating all the other desires and affections.⁸⁴ Human beings cannot impose a norm on themselves or on others.

It is particularly clear in this sense what Hume intends to warn the skeptical philosopher (with whom we may identify Hume himself): skepticism must be limited to the philosophical matters. It must not lead to popular objections with the purpose of placing into question the bases of our daily behavior. Radical doubt is

80 Remaining in the *Treatise*, we can find the following recurrences of the word “subject”, in the sense of “submitted”, “subjugated”, “a person owing allegiance to a king or queen”: *Treatise*, 221, 222, 262, 343, 345, 358, 364, 375.

81 See the entry “sujet” in *Vocabulaire européen des philosophies: dictionnaire des intraduisibles*, ed. B. Cassin (Paris Le Seuil Le Robert, 2004), 1233–1254.

82 About this, see Étienne Balibar, *Citoyen sujet et autres essais d’anthropologie philosophique*, (Paris PUF, 2011), in particular the introduction (“Avant-propos – Après la querelle”).

83 David Hume, *The Sceptic*, in David Hume, *The Philosophical Works*, ed. T. H. Green, T. H. Grose (Aalen: Scientia Verlag, 1964), 3:231.

84 *The Sceptic*, 214.

easily swept away not due to solid reasoning, but through life itself. The occupations of daily life will be the agents that will wake up the skeptic from his dream full of questions: the skeptical principles “vanish like smoke, and leave the most determined skeptic in the same condition as other mortals.”⁸⁵

7. A politics without subjugation

General rules, imagination, and habit, thought of as central factors, lead to a conception of politics as a continuous rebalancing between repetitions, series of analogies, and without reaching a firm center that would be able to bring them (also in a teleological way) to stability and establish a fixed criterion to distinguish what is right and what is wrong.⁸⁶ Norms that regulate relationships among human beings develop independently from any law stipulated by the state or a rational or divine being, and they are not necessarily instituted by a constitution or by a philosophical system. Thus, it is possible to verify the source of obedience to norms without however implying that this obedience presupposes submission or a subject. It is therefore possible to think of a norm invested of a power that does not want to subdue man: the power still remains in his hands,⁸⁷ and it cannot be ceded to a sovereign. Instead of a binary order constituted by the pairs true/false and correct/wrong to which human beings should submit, Hume proposes probability, which totally replaces the possibility of certainty in the cognitive and practical fields. Thus, norms are not an instrument to include or to exclude, legitimate or not, but it is the result of what may be more or less probable. Its purpose is to allow man to proceed over what is simply given, hence strengthening his faculties. In a different way, in respect to the instincts, general rules include any element preventing the consideration of something as a transgression, a glitch among all analogies. These rules are not established to regulate the liberty of the individuals or allow their independence. They are rather the result of human imagination and nature. Obeying them is not a matter of subjugation and breaking them is not a sign of freedom: liberty is not something that should (or not) be folded to the general rules.

Hume’s skeptic and empirical philosophy has dethroned the subject from its grounding position and has made it the product of the general rules themselves, of the imagination and of habits. Nobody can impose on nature to make possible a condition of freedom: general rules are not the product of reasoning and they

ISSN 2359-5140 (Online)

Iipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 177-196
jul-dez, 2017

85 *Enquiry concerning Human Understanding*, 130.

86 For a summary about the interpretations of Hume as a conservative or as a reformer, see: D. W. Livingston, “On Hume’s Conservatism”, *Hume Studies* 21 (1995): 151–164.

87 «as FORCE is always on the side of the governed, the governors have nothing to support them but opinion», David Hume, *Of the First Principles of Government*, in *The Philosophical Works*, ed. T. H. Green, T. H. Grose (Aalen: Scientia Verlag, 1964), 3:110.

do not lead to a complete and perfect systematization of society and ethics. Whether it is a matter of liberty, truth, and moral or cognitive order, there is a continuous reconstruction and an equilibrium to be rebalanced; the human mind does not possess principles that could systematize experience. Originally, man is nothing else than a sort of a fold inside the immanence of the processes that characterizes nature, that does not leave a space for certain truths but only an eternal rebalance among probabilities. Thinking politics with Hume implicates the refusal of any element already given to the relationships and to empirical differences, the renouncing of any transcendent plan and the idea of human liberty previous to relationships, to the (violent) interaction of strength among men. Liberty is not an anthropological peculiarity, but it is rather already held within order and equilibrium. It is not even possible to think of an already given subject that enjoys liberty. Even if it would seem that man originally finds himself in the pair *subjectum–subjectus*,⁸⁸ he precedes it: identities and the elements that allow the emergence of that pair of concepts are later constituted. They are only a product of the imagination, which is able to hide the differences and ever-changing flows.

This is the advantage offered by Hume's philosophy: having difference and probability as points of departure for a philosophical reflection on politics, it is possible to trace the birth of identities, showing their fallacy and their mutability; departing from the relationships, the subject appears as a simple product. We are very far from the idea of a subject grasping the truth. We are instead in the field of mutability, in which human beings stir among probability and balances, in which norms do not forbid but rather strengthen their faculties.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 177-196
jul-dez, 2017

88 «We naturally suppose ourselves born to submission», *Treatise*, p. 355.

BIBLIOGRAFIA

BALIBAR, Étienne. *Citoyen sujet et autres essais d'anthropologie philosophique*. Paris: PUF, 2011.

CASSIN, Barbara. *Vocabulaire européen des philosophies: dictionnaire des intraduisibles*. Paris: Seuil/Le Robert, 2004.

DELEUZE, Gilles. *Empirisme et subjectivité*. Paris: PUF, 2010.

HUME, David. *A Treatise of Human Nature*. Ed. D. F. Norton, M. J. Norton. Oxford: Clarendon Press, 2007.

_____. "An Enquiry Concerning Human Understanding". In: HUME, David. *The Philosophical Works*. Ed. T. H. Green, T. H. Grose. Aalen: Scientia Verlag, 1964.

_____. "An Enquiry Concerning the Principles of Morals". In: HUME, David. *The Philosophical Works*. Ed. T. H. Green, T. H. Grose. Aalen: Scientia Verlag, 1964.

_____. "The Sceptic". In: HUME, David. *The Philosophical Works*. Ed. T. H. Green, T. H. Grose. Aalen: Scientia Verlag, 1964.

KENNETH, Winkler P. "Hume on Scepticism and the Senses". In: *The Cambridge Companion to Hume's Treatise*. Ed. D. C. Anslie, A. Butler. Cambridge: Cambridge University Press 2015.

KONG, Camillia Kong. "Hume and Practical Reason: A Non-sceptical Interpretation". In: *History of political Thought*, n° 34, 2013), pp. 89–113.

LIBERA, Alain. *Archéologie du sujet: Naissance du sujet*, vol. I. Paris: Vrin, 2007.

_____. *Archéologie du sujet: La Quête de l'identité*, vol. II. Paris: Vrin, 2008.

_____. *L'invention du sujet moderne*. Paris: Vrin, 2015.

LIVINGSTON, D. W. "On Hume's Conservatism". In: *Hume Studies*, n° 21, 1995, pp. 151–164.

MALHERBE, Michel. *La Philosophie Empiriste de David Hume*. Paris: Vrin, 2001.

NEUJAHN, Philip J. "Hume on Identity". In: *Hume Studies*, n° 4, 1978, pp. 18–28.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 177-196
jul-dez, 2017

PATTEN, Steven C. "Hume's Bundles, Self-Consciousness and Kant". In: *Hume Studies*, nº 2, 1976, pp. 59–75.

ROSENBERG, Jay F. "Identity and Substance in Hume and Kant", In: *Topoi*, nº 19, 2000, pp. 137–145.

WERTZ, Spencer K. "Hume, History and Human Nature". In: *Journal of the History of Ideas*, nº 36, 1975, pp. 481–496.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 177-196
jul-dez, 2017

Resenha

Resenha do livro *Teoria da heteronímia*, de Fernando Pessoa (Org. de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvin, 2012).

Luís Fernandes dos Santos Nascimento

Professor de filosofia pela Universidade Federal de São Carlos.

O Palco da Heteronímia

Teoria da heteronímia tem como eixo central o tema que seus organizadores consideram como sendo dos mais importantes para compreensão da obra pessoana como um todo: a questão da criação heteronímica, que aqui se apresenta em fragmentos, cartas, poemas, ensaios e textos escritos pelo poeta português ou por seus heterônimos ao longo de décadas. Muitas vezes sem datação precisa, os documentos praticamente cobrem toda a vida intelectual de Pessoa, dando-nos testemunhos das inquietações que o motivaram a formular e a desenvolver sua poética. No prefácio que escrevem a esse volume, quando buscam introduzir o leitor no universo da produção pessoana, os organizadores de *Teoria da heteronímia* recorrem a um exemplo cuja fonte seria o psiquiatra Ronald Laing e que teria sido citado por Eduardo Prado Coelho em um estudo que dedicou a Pessoa. Trata-se de uma criança que brinca com certo número de cadeiras:

“Cada cadeira tinha por função desencadear um imaginário específico: na primeira, ela [a criança] tornava-se um *cow-boy* do Oeste americano, na segunda convertia-se num *gangster* de Chicago, na terceira era um chinês negociante que atravessava a Ásia, na quarta um pirata dos mares do Sul segundo o modelo de Sandokan, e na última cadeira voltava a ser a criança ajuizada que sempre havia sido e que tinha que fazer os trabalhos da escola”¹

Como o menino e suas cadeiras, o poeta português tem uma obra múltipla, constituída de várias personas literárias ou personagens, dos quais, por vezes, o próprio nome *Fernando Pessoa* poderia ser visto como sendo mais um deles, mais uma das “cadeiras” às quais recorre quando desenvolve sua obra. Em carta a João Caspar Simões de 28 de julho de 1932, o poeta “explicita sua intenção final: toda a obra heterônima é para ser publicada sob o seu próprio nome, Fernando Pessoa, sem nenhuma espécie de hesitação”². Se aqui o nome *Fernando Pessoa* é visto como aquele que unificaria e para o qual culminaria todo o processo que é a própria dinâmica da criação heteroní-

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 197-203
jul-dez, 2017

1 *Teoria da heteronímia*, p.16 *apud* COELHO. E.P “O Viajante do Inverso”, Colóquio/Letras 96, março-abril de 1987, p.46.

2 *Teoria da heteronímia*, p.18.

mica, um nome que resume e abrange os demais, em outros momentos ele não parece ser mais que uma das assinaturas empregadas pelo poeta, tais como as de Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Alexandre Search, António Mora, Bernardo Soares etc. Assim, na medida em que é visto como apenas mais um nome usado pelo autor, *Fernando Pessoa* estaria submetido a mesma lógica que rege a produção e desenvolvimento dos outros nomes que aparecem na obra do poeta. De certo ponto de vista, ele pode mesmo ser considerado como sendo o menos real de todos os personagens do poeta. Quando tomado como uma espécie de veículo, meio pelo qual os outros nomes surgem, se exprimem e se reúnem em sua obra, *Fernando Pessoa* poderia ser visto como o menos coeso, o mais variável dos seus personagens, como afirma o próprio poeta ao falar de si mesmo: “Sou, porém, menos real que os outros, menos uno, menos pessoal, eminentemente influenciável por todos eles”³.

O que aqui estaria em jogo, dizem os organizadores de *Teoria da heteronímia* ao fazer menção a leitura de José Gil, estudioso da obra pessoana, seria uma outra concepção de subjetividade possibilitada pelo próprio movimento no qual surgem os heterônimos: um “sujeito de tipo novo, que consistiria no próprio intervalo entre os sujeitos que a escrita heteronímica põe em cena”⁴. Desse modo, a escrita heteronímica pressuporia um agente produtor ou autor que tivesse sempre de guardar algo de indistinto ou despersonalizado, na medida mesma em que ele deve estar sempre aquém ou além dos personagens que forma ou assume. Ao menos em um primeiro momento, para ser aquele que dá ocasião para que surjam todos esses personagens, o autor não poderia ser nenhum deles em particular. Por isso, quando assim considerado, a autoria, e com ela a subjetividade do autor, passaria a ocupar uma “situação intervalar”, explicam-nos os organizadores de *Teoria da heteronímia* – o autor sempre estaria no espaço entre o personagem que acabou de apresentar ou assumir e aquele que está prestes a expor ou a encarnar. Assim, a autoria passa a assemelhar-se a um espaço vazio, se por isso entendermos algo desprovido de forma definida ou mesmo amorfo, termo usado pelo próprio Pessoa quando descreve a “linha fluida de minha personalidade amorfa”⁵. Tal passagem nos parece interessante justamente por conjugar a ausência de forma a um movimento que é o da escrita: o escritor acaba por representar um papel no interior do processo de escrita, mas a condição de sua arte é que ele seja um tipo de personagem despersonalizado, que seja antes um fluxo e que, para assumir diversas personas, ele mesmo não possa ser nenhuma em especial. Desse tipo de relação complexa que sua poética exigiria, nosso autor parece bastante consciente quando, por exemplo, afirma que ele é “individuado por uma suma

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 197-203
jul-dez, 2017

3 *Teoria da heteronímia*, p.231.

4 *Teoria da heteronímia*, p.13, grifo nosso.

5 *Teoria da heteronímia*, p. 160. Texto 31, provavelmente de 1915.

de não-eus sintetizados num eu postigo”⁶. Neste processo, a necessidade de formar e, depois, unificar os diversos *não-eus* é tão forte quanto a consciência de que tal unificação se faz no interior da divisão e que aqui, paradoxalmente, o indivíduo apenas poderá se apresentar como sendo divisível ao infinito: ele formará outros *não-eus* para unificá-los sob um novo eu postigo que, em seguida, dará continuidade ao processo e originará outros *não-eus* e assim por diante. Designaria o nome *Fernando Pessoa* esse eu postigo que se unifica e se divide a cada momento de sua obra? Como vimos, em certo sentido podemos pensar que se trata de um nome privilegiado frente aos demais (corresponderia à assinatura do autor, distinta da de seus personagens, como a de Caeiro, Campos ou Reis), mas por outro lado ele ainda pode ser visto como sendo apenas mais um dos personagens: só mais uma “cadeira” entre as muitas que o poeta fabrica, talvez a mais irreal de todas, como nos dizia Pessoa em trecho acima citado. Assim como o garoto do exemplo, que encontra a cadeira na qual volta a ser o menino que era antes de iniciar a brincadeira, Pessoa teria esse momento em que seria ele mesmo, mas esse *ele mesmo* já não existe fora de um universo em que os seus outros eus também existem. Neste instante, o eu já está em uma situação em que ele só é na medida em que é muitos, em que é dois, para falar como Pessoa em um poema que também se detém na ideia de uma brincadeira infantil:

Brincava a criança
Com um carro de bois
Sentiu-se brincando
E disse, Eu sou dois!

Há um a brincar
E outro a saber,
Um vê-me a brincar
E outro vê-me a ver.⁷

Nesse sentido, o *eu* passaria a ser mais um personagem, uma vez que se mostra tal como um deles, em que se relaciona com os demais e em que aparece no mesmo jogo ou sob a mesma lógica⁸ que rege o surgimento dos outros: o *eu* que primeiramente poderia ser visto como o produtor do processo, da brincadeira, no caso das crianças, passa agora a integrar a própria criação, como se o autor no processo mesmo de autoria fosse levado a criar, em algum momento, o seu lugar, o

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 197-203
jul-dez, 2017

6 *Teoria da heteronímia*, p. 150. Texto 26, provavelmente de 1915.

7 *Teoria da heteronímia*, Poema 6 de 5/12/1927, p.337.

8 Vale lembrar que “lógica” é um termo usado pelo próprio Pessoa para designar uma forma de proceder ou certo modo de condução no desenvolvimento de algo, de um modo de escrever ou criar, por exemplo (Ver: *Teoria da heteronímia*, p.129 ou p.142).

seu espaço ou o seu papel, exatamente como criara para cada um de seus personagens. Sob tal perspectiva, toda criação de personagens, todo o nomear, feito no interior da lógica da heteronímia, seria também algo como um “heteronimiar”, com perda da expressão, isto é: dar um nome pressuporia levar em conta todos os outros nomes com os quais esse primeiro se relaciona e a partir dos quais o seu próprio nome ganha significado. Nesse sentido, a capacidade de formar um personagem seria também aquela de formar vários, isto é: os *seus* vários, os seus *não-eus*, os outros com os quais cada personagem se relaciona no interior dessa lógica criativa, talvez algo que com alguma liberdade pudéssemos chamar de os seus *não-nomes próprios*, todos aqueles nomes que não são o do personagem ou da persona literária, mas que estão a ele ligados e, por isso, ainda lhe seriam próprios. Posto assim em meio ao processo de criação heteronímica não acabaria por receber o nome *Fernando Pessoa* algo que o aproxima da condição de um heterônimo, justamente quando o vemos como o autor de uma obra que está plena de personagens que são, eles também, autores?⁹ Segundo o critério adotado pelos organizadores de *Teoria da heteronímia*, antes de tudo um heterônimo se caracterizaria por ser um escritor, por ter redigido um livro, um ensaio, um poema ou ter o projeto de fazê-lo. São então personagens ativos, eles mesmos criadores, e, sob essa perspectiva, muito próximos da atividade daquele que os forjou: o próprio Pessoa.

Termo que teria sido cunhado pelo poeta português por volta de 1928 para designar um modo de produção artístico que o acompanhava desde os cinco anos de idade, quando teria criado o Chevalier de Pas¹⁰, *heterônimo* já traz em sua letra a alteridade sem a qual ele não se define e não se individua. É nesse sentido que, malgrado seus traços próprios, seu estilo característico e tudo o mais que o distingue e o torna alguém único e particular, Caeiro (na medida em que é um heterônimo e como todo heterônimo) pode também ser visto como um ser plural, uma vez que o seu nome já pressuporia um universo de outros nomes com os quais ele se liga ou em direção aos quais ele se estende. Sua obra, como sua assinatura, iria além dela mesma e se completaria naquela de seus seguidores, como Álvaro de Campos, Ricardo Reis, António Mora. Tal convívio ou relação torna cada um desses heterônimos tão individuais, fechados e acabados em si mesmos, quanto dependentes desses seus *não-eus* – esses *seus outros*, a ele aparentados ou apropriados.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 197-203
jul-dez, 2017

9 Sem aqui querer entrar nos meandros das questões e das distinções que separam o que em Pessoa chama-se de *ortônimo*, *semi-heterônimo* e *heterônimo* propriamente dito, buscamos unicamente centrar-nos em um processo ou lógica de criação pela qual o poeta forja seus personagens ou autores, tal como sugere o volume *Teoria da heteronímia* ao reunir variados textos sob a rubrica maior da heteronímia.

10 Os organizadores de *Teoria da heteronímia* o consideram como sendo o primeiro dos heterônimos de uma lista de mais de cem criados por Pessoa.

Prova disso seriam os textos que Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Thomas Crosse escreveram sobre Caeiro, momentos em que se analisa a obra do mestre, em que se descreve seu modo de vida e, por vezes, lhe dão a palavra e o fazem falar, como o faz Álvaro de Campos ao relatar diálogos que teve com Caeiro.¹¹ O mesmo poderia ser notado em relação às transformações, modificações e intercâmbios que ocorrem entre os heterônimos, pelos quais Alexander Search talvez seja também Ceaser Seek ou quando Vicente Guedes “cede lugar (e o *Livro do desassossego*) a Bernardo Soares”¹², ou ainda quando pensamos no vínculo que se estabelece entre o mesmo Bernardo Soares e o seu livro e a obra de outro heterônimo, o Barão de Teive. Nesse movimento de criação que a crítica chamou de heteronímico¹³, tudo leva a crer que quanto melhor e mais acabada estiver a composição de um heterônimo, mais ela indicará ou pressuporá os desdobramentos em direção à alteridade que ele, o heterônimo, já compreenderia em seu interior como sendo o exterior que lhe é próprio: o seu universo. Ele traria então consigo uma exterioridade (que é também o seu outro, sua alteridade) que não lhe seria exata e completamente estranha ou alheia, mas que a ele ainda guardaria proximidade. Então talvez seja por ser tão bem caracterizado, por ter um estilo e personalidade tão marcados, que Caeiro possa também explicitar com tanta eficácia a ordem do universo que o ladeia e deixar claro o que Pessoa chama de “natureza dramática das minhas composições heterônimas”¹⁴. É, sobretudo, a partir da relação entre Caeiro, Campos e Reis que se poderia compreender a criação heteronímica como dramática e Pessoa, o criador, passaria ser um poeta dramático, como ele mesmo nos diz.¹⁵ “Criar”, escreve Pessoa, “é substituir a si próprio! (...) Que cada um seja muitos!”¹⁶ Ou então: “Para criar, destruí-me. Tanto me exteriorizei de mim, que dentro de mim não existe senão exteriormente. Sou a cena nua onde passam vários atores representando várias peças”.¹⁷

Toda criação demandaria um sair de si que, por sua vez, acaba por dar origem a uma comunidade ou, antes, a uma cena ou espaço em que atuam ou podem atuar diversos persona-

11 *Teoria da heteronímia, Notas para a recordação do meu mestre Caeiro*, p.315.

12 *Teoria da heteronímia*, p.31.

13 Vale lembrar que Pessoa cria apenas heterônimo, que por vezes aparece descreve o seu ato de compor, por exemplo: “minhas composições heterônimas”, em um trecho que citaremos a seguir. *Heteronímico* ou *heteronímia* são termos cunhados pela crítica pessoana. Ver: *Teoria da heteronímia*, p.111.

14 *Teoria da heteronímia*, texto 69, p.230, provavelmente de 1928.

15 “O ponto central da minha personalidade como artista é sou um poeta dramático; tenho continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo. Voo outro – eis tudo”, afirma Pessoa. *Teoria da heteronímia*, Carta a João Gaspar Simões, 11/12/1931, p.253.

16 *Teoria da heteronímia*, texto 50, p.198.

17 *Teoria da heteronímia*, texto 57, p.210, grifo nosso.

gens: um tipo de palco no qual a individualidade surge ao se relacionar com os seus próprios *não-eus*. A criação em geral, e a poética em particular, dependeriam do estabelecimento desta cena ou teatro, como nos explica Pessoa em uma passagem em que se faz menção a uma distinção aristotélica:

“Há duas feições literárias – a épica e dramática. O lirismo é a incapacidade comovida de ter qualquer delas. O que é ser lírico? É cantar as emoções que se têm. Ora cantar as emoções que se têm faz-se até sem cantar. O que custa é cantar as emoções que se não têm. Sentir profundamente o que se não sente é a flâmula de almirante da inspiração. O poeta dramático faz isto diretamente; o poeta épico fá-lo indiretamente, sentindo o conjunto da obra mais que as partes dela, isto é, sentindo exatamente aquele elemento da obra de que não pode haver emoção nenhuma pessoal, porque é abstrato e por isso impessoal. Fomos esboçadamente épicos. Seremos inviolavelmente dramáticos. Fomos líricos quando não fomos nada”¹⁸.

Anos mais tarde, provavelmente em 1932, Pessoa volta ao tema, agora explicitando a fonte aristotélica da distinção com a qual trabalha para ir além dela e chamar a atenção para o que aqui lhe surge como sendo o mais importante a destacar, a saber: a passagem de uma poesia lírica para uma poesia dramática:

“Dividiu Aristóteles a poesia em lírica, elegíaca, épica e dramática. Como todas as classificações bem pensadas, é esta útil e clara; como todas as classificações, é falsa. Os gêneros não se separam com tanta facilidade íntima, e, se analisarmos bem aquilo de que se compõem, verificaremos que da poesia lírica à dramática há uma gradação contínua.”¹⁹

Para Pessoa, não se trata mais de determinar com precisão cada um dos gêneros literários elencados, mas antes entender sua correspondência ou continuidade. Até mesmo a individualidade ou as características dos gêneros parecem aqui demandar a ideia de uma multiplicidade a eles vinculada: os gêneros são pensados em relação aos outros gêneros. O poeta passa então a mostrar que a gradação que iria da lírica ao drama é feita por uma “escala de despersonalização”²⁰ pela qual o poeta se tornaria cada vez mais um outro, cada vez menos ele mesmo, se por *ele* aqui entendermos o cantor de suas próprias emoções. Assim, o drama caracterizar-se-ia pela despersonalização daquele que cria, pela possibilidade de dar origem a ou-

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 197-203
jul-dez, 2017

18 *Teoria da heteronímia*, texto 61, “Entrevista à Revista Portuguesa”, 13 de outubro de 1923, p.221.

19 *Teoria da heteronímia*, texto 95, p.268, provavelmente de 1932.

20 *Teoria da heteronímia*, texto 95, p.269, provavelmente de 1932.

tros personagens, de inventar para si mesmo outros autores, e sentir intensamente o que eles sentiriam. O poeta dramático já não pode então sentir como nós comumente fazemos, pois o sentimento que revela em sua obra é o do outro, é o do personagem, portanto um sentimento fruto da ficção. Por esse motivo, embora na forma, um poema possa se parecer com aquela em que comumente se apresenta a lírica, ele passa a ser dramático quando atinge essa nível de despersonalização. Se, explica-nos Pessoa, Shakespeare retirasse Hamlet da forma como aparece no célebre poema dramático que leva o seu nome e fizesse com esse mesmo personagem uma espécie de monólogo, ele não perderia sua carga dramática: seria apenas um “drama de uma só personagem”²¹. A ideia de drama aqui não se restringe então à estrutura feita por diálogos e falas, como estamos acostumados a ver nos textos que se prestam à encenação teatral. Para Pessoa, a noção de poesia dramática alarga-se e é antes determinada pelo distanciamento do poeta frente ao personagem ou ao discurso que apresenta. O poeta aqui dá a palavra ao personagem e, nesse sentido, todo personagem é ele mesmo o autor de sua fala, possuidor de sua própria assinatura. Seria exatamente esse procedimento que estaria operando na composição dos heterônimos, como nos explica Pessoa a propósito daquele que talvez seja o mais conhecido dos autores por ele inventados, Caeiro:

“Alberto Caeiro, porém, como eu o concebi, é assim: assim tem pois ele que escrever, quer eu queira ou não, quer eu pense como ele ou não”²²

No prefácio de *Teoria da heteronímia*, os organizadores do volume ainda nos lembram que poderíamos reconhecer elementos desta dramaticidade aqui defendida por Pessoa em autores como Keats, Browning, Wordsworth e Novalis. “Tudo o que se passa numa mente humana de algum modo análogo se passou já em toda mente humana”²³, reconhece o próprio autor. E, no entanto, já é impossível não admitir a dimensão e o modo original com que a obra do poeta português trata o tema, relacionando-o com uma de suas características mais peculiares e marcantes: a dinâmica da produção heteronímica. Desta originalidade, os textos que compõem *Teoria da heteronímia* dão-nos muitas provas.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 197-203
jul-dez, 2017

21 *Teoria da heteronímia*, texto 95, p.269, provavelmente de 1932

22 *Teoria da heteronímia*, texto 95, p.270, provavelmente de 1932

23 *Teoria da heteronímia*, texto 65, p.225, provavelmente de 1925.

Resenha do livro STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho. Três leituras de Baudelaire*. São Paulo: Editora 34, 2014.

**Franceila de Souza
Rodrigues**

Doutoranda em Filosofia
pela Universidade Federal
de São Paulo.

**A melancolia diante do espelho.
Três leituras de Baudelaire.**

Com uma produção crítica heterogênea que inclui a análise da obra de filósofos como Rousseau e Montesquieu, Jean Starobinski é um dos mais respeitáveis críticos literários da atualidade. Em *A melancolia diante do espelho*, esse médico de formação analisa os desdobramentos do tema da melancolia nos poemas de Baudelaire.

No primeiro capítulo, o leitor é informado de que, embora consciente da clássica interpretação médica que associa a melancolia “a ofuscação do cérebro pela” bile negra, Baudelaire se apropria do tema de forma mais próxima às significações do seu tempo. Além disso, para evitar o uso excessivo do termo, o poeta de “As flores do mal” às vezes recorre à expressão *spleen*. Para tanto, o *spleen* vai assumir nos estudos de Walter Benjamin sobre o poeta da modernidade uma configuração importante: junto com o conceito de ideal, ele sintetizaria o cerne da vivência moderna, caracterizada pela impossibilidade de transmissão dos valores ligados à tradição. Segundo Starobinski, a interpretação benjaminiana que entrevê na melancolia um sintoma da não assimilação da experiência é uma perspectiva de leitura interessante.

Em “Ironia e reflexão”, segundo capítulo, nota-se que a representação da melancolia por meio da imagem refletida no espelho, mote principal dos estudos de Starobinski, começa a ser engendrada em “O Espelho”. A conexão entre a melancolia e o espelho, estabelecida nesse poema em prosa publicado pela primeira vez em 1864, é fruto do descontentamento de Baudelaire com o Golpe político de Napoleão II, que suplantou o governo revolucionário de 1848. É possível observar em “O Espelho” o lamento pela não efetivação dos ideais emancipatórios da Revolução de 1848:

ISSN 2359-5140 (Online)

Iipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 204-206
jul-dez, 2017

Um homme épouvantable entre et se regarde dans la glace.
«Pourquoi vous regardez- vous au miroir, puis que vous ne pouvez vous y voir qu’avec déplaisir?»
L’homme épouvantable me répond: «—Monsieur, d’après les immortels principes de 89, tous les hommes sont égaux en droits; donc je possède le droit de me mirer; avec plaisir ou déplaisir, cela ne regarde que ma

conscience.»

Au nom du bon sens, j'avais sans doute raison; mais, au point de vue de la loi, il n'avait past ort¹.

Outra forma de representação da melancolia espelhada pode ser observada em “L’Héautontimouménos”. Segundo Starobinski, esse poema em prosa faria parte de um epílogo inconcluso para “As Flores do mal”. A imagem do melancólico diante do espelho exibida em “L’Héautontimouménos” evidencia uma interioridade ferida. Em uma análise atenta do poema, é possível notar a presença da dualidade sadomasoquista. Ela seria intrínseca à melancolia. Diante dessa questão, Starobinski observa que a interpretação corrente que associa o masoquismo ao gozo conquistado por meio da inflicção de dor está distante da compreensão freudiana, para quem o masoquismo tem uma precedência sádica. Ou seja, de acordo com Freud, a dor dirigida a si mesmo na verdade é fruto de um tormento dirigido a outrem, e que recalcado retorna para o “eu” como num espelho:

Je suis la plaie et le couteau!
Je sui la soufflet et la joue!
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau!²

No terceiro capítulo, dedicado às figuras inclinadas, Starobinski analisa o poema “Le Cygne”, exemplo mais bem acabado de poesia sentimental. Nesse momento do texto, percebe-se que após estudar a longa tradição iconológica e literária sobre a melancolia, o autor conclui que a exaltação e o abatimento são duas características inerentes ao comportamento do melancólico. A figura inclinada apoiando a cabeça numa das mãos é a representação mais frequente dessa dualidade que pode dar ensejo tanto a tristeza estéril quanto a plenitude do saber.

A divisão de “Le Cygne” entre duas figuras icônicas, o Andrômaca e o cisne, produz um efeito de espelhamento que reforça o peso inerente à figura inclinada. Enquanto o cisne se caracteriza pela loucura e pela posse, *mon grand cygne*, o Andrômaca remete ao olhar pesaroso em busca do incorpóreo e do efêmero, ou ainda, a própria imagem refletida no espelho.

No entanto, uma análise atenta dos poemas com melancolias espelhadas revela o desejo de Baudelaire curar-se do estupor melancólico. Na análise de Starobinski, o conceito de ironia, desenvolvido pelos românticos, é fundamental para esse ponto de virada que possibilita a Baudelaire substituir os traços passivos e derrotados do melancólico pela agressividade. Sen-

1 BAUDELAIRE, C. *Le spleen de Paris*. Paris: Éditions de Cluny, 1943, p. 89.

2 BAUDELAIRE, C. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Editions Bibebook, p.108. Disponível em: http://www.bibebook.com/files/ebook/libre/V2/baudelaire_charles_-_les_fleurs_du_mal.pdf

do assim, a consciência reflexiva possibilita ao melancólico, que se encontra dissonante da música do mundo, refletir sobre a perda da totalidade, levando-o a um estado de humor capaz de transformar o masoquismo em potência afirmativa condutora do autoconhecimento socrático.

Por outro lado, como ressalta Starobinski a ironia não oferece uma possibilidade de emancipação da melancolia. Pelo contrário, ela é consequência dessa desordem. O homem melancólico estaria condenado ao riso eterno. Fenômeno que pode ser notado neste excerto de “Le Cygne”:

Paris change! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubougs, tout pour moi devient allégorie
Et mêt chers souvenirs sont plus lourds que des rocs³

Em “Espelhos derradeiros”, último capítulo, a figura melancólica pesarosa dá lugar à imagem da velha senhora que, diante do espelho, percebe a passagem do tempo sem perder a altivez. É como se estivéssemos diante de uma imagem refletida no espelho livre da imagem do peso inerente a um “eu” que só pode brilhar no vazio e na não existência. A partir da expressão da velha senhora diante do espelho é possível refletir sobre a vida que, mesmo contraditória, é o único lugar de realização das potencialidades humanas. É na contradição inerente à realidade que a vida se desdobra. É nela que nos realizamos como sujeito e que podemos ser felizes. Talvez seja essa a principal lição de Baudelaire.

BIBLIOGRAFIA

BAUDELAIRE, C. *Le spleen de Paris*. Paris: Éditions de Cluny, 1943, p. 89.

_____. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Editions Bibebook. p.121. Disponível em: http://www.bibebook.com/files/ebook/libre/V2/ baudelaire_charles__les_fleurs_du_mal.pdf.

STAROBINSKI, J. *A melancolia diante do espelho*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2014.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 204-206
jul-dez, 2017

3 BAUDELAIRE, C. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Editions Bibebook. p121. Disponível em: http://www.bibebook.com/files/ebook/libre/V2/ baudelaire_charles_-_les_fleurs_du_mal.pdf

Tradução

Algunos poemas de Rilke: Traducción y Comentario

Mario Caimi

Professor da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires/
Doutor em Filosofia pela Universidade de Mainz, Alemanha.

mcaimi3@yahoo.com

La idea de agregar comentarios a algunos de los poemas de esta antología se debe al propio Rilke, quien le pidió a su editor que intercalara páginas en blanco en un ejemplar de las *Elegías de Duino* y de los *Sonetos a Orfeo* para escribir en ellas sus explicaciones de los textos más difíciles.¹ Unas pocas aclaraciones se encuentran al final de los *Sonetos*. Los comentarios que aquí ofrecemos no pretenden sustituir a los que habría podido redactar el propio autor. Pero obedecen a una indicación del poeta y con eso adquieren, en alguna medida, legitimidad. En ellos procuramos justificar también nuestra traducción de algunos pasajes. La selección de los poemas aquí presentados se debe al azar. Son meros ejercicios de traducción; no estaban pensados para ser publicados y seguramente deberán ser corregidos muchas veces. Esperamos no haber dañado demasiado los poemas al traducirlos. Hemos tomado los textos de varias ediciones: Rainer Maria Rilke: *Gedichte*. Herausgegeben von Silvia Schlenstedt. Leipzig, Philipp Reclam jun., 1979; Rilke: *Werke* (selección). Tres tomos. Frankfurt, Insel, 1991; Rainer Maria Rilke: *Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens. Gedichte aus den Jahren 1906 bis 1926*. Insel Verlag, 3ra. ed., 1978. En cada poema indicamos, de manera abreviada, el lugar donde puede encontrárselo.

Archaischer Torso Apollos

Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,
darin die Augenäpfel reiften. Aber
sein Torso glüht noch wie en Kandelaber,
in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,

sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug
der Brust dich blenden, und im leisen Drehen
der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen
zu jener Mitte, die die Zeugung trug.

Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz
unter der Schultern durchsichtigem Sturz
und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle;

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 207-219
jul-dez, 2017

¹ Según J.-F. Angelloz: "Introduction" en: Rilke: *Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus. Les élégies de Duino. Les sonnets a Orphée*. Traduits et préfacés par J.-F. Angelloz. Paris, Aubier Montaigne, 1943, p. 32.

und bräche nicht aus allen seinen Rändern
aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
die dich nicht sieht. Du musst dein Leben ändern².

No conocimos su cabeza inimaginable
en la que estaban los ojos. Pero
su torso arde todavía como un candelabro
en el que su mirada, sólo retirada hacia adentro,

se conserva y brilla. Si no fuera así, la proa
del pecho no podría deslumbrarte; ni podría,
por la suave torsión de la cintura, llegar una sonrisa
hasta aquel punto medio capaz de engendrar.

Si no fuera así, esta piedra estaría mutilada y sería breve
bajo el dintel diáfano de los hombros,
y no brillaría como la piel de un animal de presa,

ni escaparía, de todos sus límites, la lumbre,
como una estrella; pues no hay allí ningún lugar
que no te vea. Debes cambiar tu vida.

Muchas de las palabras que aparecen en el texto están usadas con sentidos poco frecuentes, o con sentidos que sólo son posibles en los márgenes del campo semántico de cada una de ellas (esto como justificación de la traducción un poco arbitraria que sigue). El original está formado por endecasílabos rimados. Creo que el tema general del poema es la mirada del dios. La mirada que, perdida la cabeza, se ha refugiado en el torso. Al recogerse la mirada dentro del torso, todo él queda incandescente; todo él se transforma en mirada (“no hay allí ningún lugar que no te vea”).

Probablemente sea significativo, también, que se trate de un torso arcaico. Eso lo coloca más cerca del origen, y por eso, más cerca del dios mismo. Como si fuera una copia del natural, y no una copia de copia. Esto le da un carácter divino a todo el objeto. Eso parece estar presente, también, en la frase “no hay allí ningún lugar que no te vea”.

La mirada del dios tiene la propiedad de conocer cada cosa tal como es en sí misma. Por eso, quien recibe esa mirada (quien la percibe cuando ella se transluce desde el interior del torso) siente que toda su vida, con todos sus secretos, ha quedado expuesta, y con ello, han quedado expuestas todas sus debilidades. De ahí, probablemente, la frase final: “Debes cambiar tu vida”. El cambio a que aquí se hace referencia no es, seguramente, un cambio banal cualquiera; sino que debe de ser el cambio que resulta de poner toda la vida ante la mirada de un dios.

ISSN 2359-5140 (Online)

Iipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 207-219
jul-dez, 2017

2 Rainer Maria Rilke: *Gedichte*. p. 95. *Der neuen Gedichte anderer Teil*, en Rilke: *Werke*. Frankfurt, 1991 tomo 1, p. 313.

Abschied.

Wie hab ich das gefühlt was Abschied heisst.
Wie weiss ichs noch: ein dunkles unverwundnes
grausames Etwas, das ein Schönverbundnes
noch einmal zeigt und hinhält und zerreisst.

Wie war ich ohne Wehr, dem zuzuschauen,
das, da es mich, mich rufend, gehen liess,
zurückblieb, so als wärens alle Frauen
und dennoch klein und weiss und nichts als dies:

Ein Winken, schon nicht mehr auf mich bezogen,
ein leise Weiterwinkendes —, schon kaum
erklärbar mehr: vielleicht ein Pflaumenbaum,
von dem ein Kuckuck hastig abgeflogen.³

Cuánto sentí lo que es la despedida.
Qué bien lo sé: algo oscuro, algo invulnerable
y cruel, que muestra otra vez lo amado
y lo ofrece otra vez, y lo desgarrar.

Qué inerme estaba yo, mientras veía
aquello que, llamándome, me dejaba ir
y se quedaba. Como si aquello fuera todas las mujeres.
Y sin embargo era algo pequeño y blanco,
[y no era nada más que esto:

El agitarse de un pañuelo, que ya no se refería a mí.
Un suave agitarse del pañuelo, que seguía, ya apenas
reconocible: quizá un ciruelo
del que había salido volando, de súbito, un cuclillo.

No fue posible traducir todas las palabras. Se trata, supongo, de formaciones expresivas que no tienen equivalente en español. En especial “lo amado” del verso 3 es traducción aproximada de “ein Schönverbundnes”: “lo bellamente aliado”, “lo aliado en la belleza”. El Adiós (la despedida) se muestra cosificado aquí, como algo (escrito con mayúscula en el original: “Algo”, para subrayarlo) capaz de ser sujeto de acciones como mostrar, ofrecer, desgarrar. El Adiós se presenta primero en el primer cuarteto de una manera general, casi como si se presentara una definición de él. De ahí el tiempo presente de los verbos con los que se lo describe.

En el segundo cuarteto los verbos están en tiempo verbal pretérito, y sirven para relatar una experiencia concreta (que fue de donde se extrajo, probablemente, el conocimiento que permitió

³ *Neue Gedichte* (1907). En: Rilke: *Werke*. Frankfurt, Insel, 1991, p. 273.

la definición general de la estrofa primera). En los dos últimos versos el pañuelo que se agita en el adiós es ya indistinguible. Ya no se sabe si es un pañuelo o si son flores de un árbol, movidas por el súbito vuelo de un pájaro. Así es como la memoria evoca algunas imágenes que, de tan remotas, se han vuelto confusas. El pañuelo y su adiós comienzan a perderse en el pasado.

Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens

Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens. Siehe, wie klein dort,
siehe: die letzte Ortschaft der Worte, und höher,
aber wie klein auch, noch ein letztes
Gehöft von Gefühl. Erkennst du's?
Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens. Steingrund
unter den Händen. Hier blüht wohl
einiges auf; aus stummem Absturz
blüht ein unwissendes Kraut singend hervor.
Aber der Wissende? Ach, der zu wissen begann
und schweigt nun, ausgesetzt auf den Bergen des Herzens.
Da geht wohl, heilen Bewusstseins,
manches umher, manches gesicherte Bergtier,
wechselt und weilt. Und der grosse geborgene Vogel
kreist um der Gipfel reine Verweigerung. — Aber
ungeborgen, hier auf den Bergen des Herzens...⁴

Expuesto sobre los montes del corazón. Mira qué pequeño,
[allá,
mira, el último caserío de las palabras; y más arriba
- pero qué pequeña, también - una última
granja del sentimiento. ¿Alcanzas a verla?
Expuesto sobre los montes del corazón. Suelo de piedra
bajo las manos. Aquí también brotará, seguramente,
algo; del abismo mudo
brota cantando una hierba inocente.
¿Pero el que sabe? Ay, el que comenzó a saber
y ahora calla, expuesto sobre los montes del corazón.
Por ahí andará, quizá, con la conciencia intacta,
más de una cosa, más de un animal de la montaña,
que está seguro,
cambia y permanece. Y el gran pájaro, amparado,
da vueltas en torno de la pura negación de las cumbres. -
[Pero
desamparado, aquí sobre los montes del corazón...

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 207-219
jul-dez, 2017

Este poema parece un comentario y una prolongación de un texto de Goethe: "Über den Granit" ("Sobre o Granito")⁵. Allí Goethe, "sentado en una alta y desnuda cumbre", indica que el

4 Rainer Maria Rilke: *Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens*, p. 89.
5 Goethe, J. W. v. *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*,

granito es el fundamento primero de la materia terrestre; algo que no deriva de otra cosa, ni del fuego ni del agua, como las demás rocas; sino que sirve de principio del que las otras rocas derivan. El granito es “el fundamento de nuestra tierra, sobre el cual se han formado todas las demás montañas”; (“die Grundfeste unserer Erde [...], worauf sich alle übrigen mannigfaltigen Gebirge hinaufgebildet”). Forma, dice Goethe, “la entraña misma de la tierra” (“In den innersten Eingeweiden der Erde ruht sie unerschüttert”).

Los primeros cuatro versos son claros: se dejan atrás las casas de las palabras, y uno queda como desnudo, expuesto en lo que ya es puro corazón sin palabras, más allá incluso de los sentimientos (quizá porque éstos todavía pueden nombrarse). Este puro corazón no es puro sentimentalismo, sino algo que está más alto que los sentimientos. Es algo que está fundado en la roca viva (como lo dicen los versos quinto y sexto: “Suelo de piedra bajo las manos”). Aquí se llega a lo que es fundamento último de todo lo demás. Es algo más alto que las palabras e incluso más alto que sentimiento. Palabras y sentimiento descansan, sin saberlo, en esta roca viva.

(Cf. Goethe: “Hier ruhst du unmittelbar auf einem Grunde, der bis zu den tiefsten Orten der Erde hinreicht, keine neuere Schicht, keine aufgehäuften zusammengeschwemmte Trümmer haben sich zwischen dich und den festen Boden der Urwelt gelegt”. Trad.: “Aquí descansas inmediatamente sobre un fundamento que llega hasta los más profundos lugares de la tierra; ningún estrato nuevo, ninguna acumulación de escombros traídos por el agua, se interponen entre tí y el firme suelo del mundo originario”)

Goethe niega toda vida a esta cumbre: diese Gipfel haben nichts Lebendiges erzeugt [...], sie sind vor allem Leben und über alles Leben (“Estas cumbres no han engendrado nada viviente [...], son previas a toda vida, y están por encima de toda vida”). En esto Rilke disiente de él: Aun allí, en la roca viva y en el abismo mudo primordial, brota una vida misteriosa. Algo primitivo, de una inocencia elemental. Y lo primitivo lleva en sí alegría (o al menos, canto): “del abismo mudo brota cantando una hierba inocente”. Para tener esa alegría primitiva hay que ser inocente, en el doble sentido de libre de pecado y de insciente o inconsciente. La hierba está afincada confiadamente en el abismo, porque no es consciente de la profundidad de éste, ni del peligro. A ella se contrapone “el que sabe” (que es lo contrario del inocente).

¿Quién, o qué, es “el que sabe”? Es el que tiene conciencia, el que puede contemplar y ver con conciencia: el poeta mismo. Tal vez esté representado por el “gran pájaro” mencionado a continuación. Este puede sobrevolarlo todo y seguir estando seguro. Pero él mismo se vuelve inseguro, o desamparado, cuan-

hg. Von E. Trunz, Band 13: Naturwissenschaftliche Schriften, I, München, 1981, pág. 254 y siguientes

do alcanza esa altura máxima, la de los montes del corazón. Allí queda, él también, expuesto. Creo que también nos ayuda aquí el texto de Goethe: So einsam, sage ich zu mir selber, [...], wird es dem Menschen zumute, der nur den ältesten, ersten, tiefsten Gefühlen der Wahrheit seine Seele eröffnen will. [...] Ich fühle die ersten, festesten Anfänge unsers Daseins, ich überschau die Welt, ihre schrofferen und gelinderen Täler und ihre fernen fruchtbaren Weiden, meine Seele wird über sich selbst und über alles erhaben und sehnt sich nach dem nähern Himmel. (“Así de solitario, me digo a mí mismo, [...] se siente el ser humano que quiere abrir su alma sólo a los más antiguos, primeros, más profundos sentimientos de la verdad. [...] Siento los primeros y más firmes fundamentos de nuestra existencia; contemplo el mundo, sus valles empinados o suaves, y sus lejanas praderas fértiles; mi alma se eleva sobre sí misma y sobre todas las cosas, y anhela el cielo cercano”).

Lo extraordinario, lo verdaderamente novedoso, es la transmutación que opera Rilke, del fundamento granítico en un monte de corazón. Ya el mismo Goethe pone en relación esta piedra durísima e inmutable con el corazón humano, vulnerable y versátil. Precisamente esa oposición parece vincularlos: “Ich fürchte den Vorwurf nicht, daß es ein Geist des Widerspruches sein müsse, der mich von Betrachtung und Schilderung des menschlichen Herzens, des jüngsten, mannigfaltigsten, beweglichsten, veränderlichsten, erschütterlichsten Teiles der Schöpfung, zu der Beobachtung des ältesten, festesten, tiefsten, unerschütterlichsten Sohnes der Natur geführt hat. Denn man wird mir gerne zugeben, daß alle natürlichen Dinge in einem genauen Zusammenhange stehen” (“No temo a la objeción de que sea un espíritu de contradicción el que me lleva, de la consideración y descripción del corazón humano, la parte más nueva, más múltiple, más móvil, más mudable y más conmovible de la Creación, a la observación de la criatura más antigua, más sólida, más profunda y más inconmovible de la naturaleza. Pues se me concederá fácilmente que todas las cosas de la naturaleza están en una correspondencia exacta”).

Pero Rilke no establece sólo una relación por contraste, sino que opera una transmutación. Si uno fuera capaz de entender el mecanismo de esa operación, entendería lo que es la poesía y lo que es el don poético. Allí donde Goethe veía, con razón, una correspondencia de los opuestos, da Rilke un paso más, y muestra que lo que verdaderamente constituye el fundamento último, lo que está más allá de las palabras y de los sentimientos, lo que es el principio del que todo deriva y que no deriva a su vez de otra cosa, es el corazón. La montaña de granito se ha convertido en el monte del corazón; y las relaciones del sujeto expuesto, con el suelo primigenio que lo sostiene, se mantienen las mismas, tanto en el caso de estar sobre una montaña en la que aflora el fundamento granítico, como en el caso de estar expuesto sobre un monte en el que aflora la fuente misma de

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 207-219
jul-dez, 2017

la vida y de la sensibilidad. Ahora se ve qué es lo que hacía que aquel fundamento de granito fuera un fundamento (y no un simple suelo): era su analogía con el verdadero fundamento, la fuente de la vida, que es el corazón. Habría que trabajar más en la interpretación para ver qué es, exactamente, ese corazón. Uno piensa, naturalmente, en Pascal y sus razones del corazón. Y la evocación de Pascal no es desencaminada: también en él se oponen el granito, cognoscible con el *esprit de geometrie*, y el corazón, cuyos principios son accesibles sólo con el *esprit de finesse*.

Wir sind nur Mund

Wir sind nur Mund. Wer singt das ferne Herz,
das heil inmitten aller Dinge weilt?
Sein grosser Schlag ist in uns eingeteilt
in kleine Schläge. Und sein grosser Schmerz
ist, wie sein grosser Jubel, uns zu gross.
So reissen wir uns immer wieder los
und sind nur Mund. Aber auf einmal bricht
der grosse Herzschlag heimlich in uns ein,
so dass wir schreien—,
und sind dann Wesen, Wandlung und Gesicht.⁶

Somos sólo boca. ¿Quién canta al corazón lejano
que permanece intacto en medio de todas las cosas?
Su gran latido está repartido entre nosotros
en latidos pequeños. Y su gran dolor
y su gran júbilo son demasiado grandes para nosotros.
Por eso nos soltamos [de él] una y otra vez
y somos sólo boca. Pero a veces, en secreto,
irrumpe en nosotros el gran latido,
y entonces gritamos...
y entonces somos esencia, mutación y rostro.

Parece un eco o una reminiscencia de Spinoza: en el centro de todas las cosas, intocado por ellas, y dándoles vida a todas, está el gran corazón (lo que Spinoza llamaría la esencia actuosa de la substancia: el Ser que es activo, que ejerce su potencia infinita dándoles ser a infinitas cosas). La esencia en la que todo es, está repartida, se expresa en el pequeño y limitado esfuerzo con el que cada cosa singular trata de perseverar en el ser. Nosotros, en nuestra pequeñez (es decir, cuando estamos separados de esa Esencia; cuando nos hemos soltado o arrancado de ella y nos quedamos en nuestra singularidad), la expresamos: la decimos, somos sólo bocas que la nombran.

Pero a veces percibimos que, aunque seamos cosas sin-

⁶ Rainer Maria Rilke: *Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens*, 1978, p. 136

gulares y limitadas, somos parte de aquel Ser único y divino. Y entonces somos verdaderamente lo que somos: modos y afecciones de la Substancia única. Pero entonces gritamos: porque lo inmenso se apodera de nosotros, y nos volcamos hacia ello.

Ach, nicht getrennt sein

Ach, nicht getrennt sein,
nicht durch so wenig Wandung
ausgeschlossen vom Sternen-Mass.
Innres, was ists?
Wenn nicht gesteigerter Himmel,
durchworfen mit Vögeln und tief
von Winden der Heimkehr.⁷

Oh, no estar separado,
no estar excluído, por una pared tan delgada,
de la medida de las estrellas.
Lo interior ¿qué es?
Si no es el cielo ahondado,
surcado de pájaros, y profundo
de los vientos del retorno a casa.

La pared delgada viene a ser, probablemente, la piel, las paredes de la caja torácica, lo que separa el interior humano del espacio inmenso de las estrellas. Y sin embargo, esa pared insignificante es lo que hace posible que haya un *interior*. ¿Qué es el *interior*? ¿Qué es lo que queda separado, lo que existe contrapuesto al mundo externo, contrapuesto al mundo inmenso de las estrellas? Es algo significativo justo por esa contraposición, como si fuese algo capaz de igualar al universo estelar, o de servirle de contrapeso. Después leí en el Brockhaus que Rilke había empleado, en otras partes, el concepto de *Weltinnenraum*, que Eduardo García Belsunce tradujo bien por “espacio cósmico interior”. Aquí, en este poema, eso parece ser un espacio que se opone al infinito espacio cósmico, pero que se le opone como un igual. Lo interior es, también, cielo, pero cielo más hondo: cielo ahondado. Y no es cielo sólo astronómico, no es espacio sólo geométrico, sino viviente: surcado de pájaros.

En este espacio interior hay, sobre todo, algo que no está en el espacio de las estrellas: la casa, el retorno a casa. No hay casa en el espacio de las estrellas. Todo es igual en ese espacio, un lugar es igual a otro cualquiera. En cambio, en el espacio humano, en ese espacio interior, hay un centro, o por lo menos hay un lugar que es diferente de todos los otros: la casa. Es la casa de cada cual, y por tanto, es diferente para cada uno. Sin embargo, por diferentes que sean las diversas casas, en todos los humanos está ese lugar privilegiado, esa especie de centro de la intimidad. Eso es lo que le da al espacio interior cierta

ISSN 2359-5140 (Online)

Iipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 207-219
jul-dez, 2017

⁷ Rainer Maria Rilke: *Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens*, p. 172

superioridad cualitativa, ante el espacio infinito externo (ante el espantoso “silencio eterno del espacio infinito”, de Pascal).

Solang du Selbsgeworfnes fängst, ist alles

Solang du Selbsgeworfnes fängst, ist alles
Geschicklichkeit und lässlicher Gewinn —;
erst wenn du plötzlich Fänger wirst des Balles,
den eine ewige Mit-Spielerin
dir zuwarf, deiner Mitte, in genau
gekonntem Schwung, in einem jener Bögen
aus Gottes grossem Brücken-Bau:
erst dann ist Fangen-Können ein Vermögen, —
nicht deines, einer Welt. Und wenn du gar
zurückzuwerfen Kraft und Mut besässest,
nein, wunderbarer: Mut und Kraft vergässest
und schon geworfen *hättest*... (wie das Jahr
die Vögel wirft, die Wandervogelschwärme,
die eine ältre einer jungen Wärme
hinübershleudert über Meere —) erst
in diesem Wagnis spielst du gültig mit.
Erleichterst dir den Wurf nicht mehr; erschwerst
dir ihn nicht mehr. Aus deinen Händen tritt
das Meteor und rast in seine Räume...⁸

Mientras atrapes lo que tú mismo has arrojado, todo es
habilidad y ganancia fácil.
Sólo cuando, de repente, eres el que atrapa una pelota
que te arrojó, que lanzó al medio de ti,
una jugadora eterna,
con impulso exactamente logrado, en uno de aquellos giros
de los de Dios, cuando construye sus grandes puentes,
sólo entonces la habilidad de atrapar es una facultad
—no tuya, sino de un mundo— Y si llegaras a poseer
la fuerza y el coraje de devolver el tiro;
no, más maravilloso aún: si olvidaras el coraje y la fuerza
y ya hubieras lanzado... (como el año
lanza los pájaros, las bandadas de pájaros migrantes,
que un calor más viejo le lanza a otro más joven,
por encima de los mares) sólo cuando tienes ese arrojito
participas en el juego de manera válida.
Ya no te haces fácil el tiro; ya no te lo haces difícil.
De tus manos sale el meteoro
y corre veloz por sus espacios...

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 207-219
jul-dez, 2017

Creo que se trata de una reflexión sobre la creación literaria. Como si dijera: “mientras intentes expresar lo que está en ti; mientras sólo trates de expresar las ideas que se te ocurren, todo será comparativamente fácil.” Esa poesía que sólo expresa

8 Rainer Maria Rilke: *Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens*, p. 124.

a su autor está al servicio de éste. Con respecto a ella, dijo una vez un escritor colombiano, Fernando Vallejo, que “la poesía es uno de los males de nuestro tiempo”. Todos tenemos algo que podría ser expresado; pero que difícilmente les interese a los lectores, porque ellos, a su vez, tienen también cosas propias para expresar; cosas que, aunque no las expresen, les interesan más. Porque a cada cual le interesa, en primer lugar y muy justificadamente, lo suyo.

Pero hay una obra que no es mera expresión del autor (si en ella hay tal expresión del autor, es sólo como un momento secundario y accesorio). Esa poesía es, ante todo, *respuesta* a una sollicitación o a un desafío de origen divino (a un envío de la “jugadora eterna”). El autor es, entonces, sólo un momento, un segmento de un arco inmenso de los que traza Dios en su diseño del mundo. Y eso es más maravilloso aún si la respuesta, la devolución del tiro, no es premeditada, sino que obedece ella también a la ciega necesidad de la esencia del autor, como una respuesta inevitable e impensada. La obra sale del autor (en ese caso ideal) como salen del otoño las bandadas de pájaros migratorios. El autor, entonces, participa de un juego divino. Participa de manera válida en el inmenso juego (que en realidad exige fuerzas muy superiores a las de un individuo singular). El poema (ese poema así nacido) es, entonces, un cuerpo celeste que, por derecho propio (como un elemento más del diseño divino del mundo), “corre veloz por los espacios”. Lo mismo que se aplica aquí a la creación literaria podría aplicarse al pensamiento filosófico.

Jetzt wäre es Zeit

Jetzt wär es Zeit, dass Götter träten aus
bewohnten Dingen...
Und dass sie jede Wand in meinem Haus
umschlügen. Neue Seite. Nur der Wind,
den solches Blatt im Wenden würfe, reichte hin,
die Luft, wie eine Scholle, umzuschaukeln:
ein neues Atemfeld. Oh Götter, Götter!
Ihr Oftgekommenen, Schläfer in den Dingen,
die heiter aufstehn, die sich an den Brunnen,
die wir vermuten, Hals und Antlitz waschen
und die ihr Ausgeruhtheit leicht hinzutun
zu dem, was voll scheint, unserm vollen Leben.
Noch einmal sei es euer Morgen, Götter.
Wir wiederholen. Ihr allein seid Ursprung.
Die Welt steht auf mit euch, und Anfang glänzt
an allen Bruchstelln unseres Misslingens...⁹

Ya sería tiempo de que los dioses
salieran de las cosas en que habitan...

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 207-219
jul-dez, 2017

9 Rainer Maria Rilke: *Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens*, p. 173.

Y de que derribaran cada pared de mi casa. Nueva página.
Ya sólo el viento que esa página levantaría al volverse
alcanzaría para dar vuelta el aire
como el arado remueve la tierra:
un nuevo campo de respiración. ¡Oh dioses, dioses!
Vosotros, visitantes frecuentes que duermen en las cosas,
que se levantan alegres, que en fuentes
que nosotros sospechamos se lavan el cuello y el rostro
y que con ligereza añaden su descanso renovado
a aquello que parecía completo, a nuestra vida plena.
Que otra vez sea vuestra mañana, dioses.
Nosotros repetimos. Sólo vosotros sois origen.
El mundo se levanta con vosotros, y el comienzo relumbra
en todas las roturas de nuestros fracasos...

Creo que lo que figura como versos primero y segundo es en realidad un solo verso, de medida mucho mayor que los demás: “Ya sería tiempo de que los dioses salieran de las cosas en que habitan.” Ese primer verso del poema expresa, con su oleada rítmica arrebatadora, precisamente el viento gigante del que se habla en los versos siguientes. Se anhela un viento de cambio que renueve todo. Y esa inmensa renovación no sería más que una consecuencia del despertar de los dioses.

Los dioses habitan en las cosas. Hay en las cosas un núcleo, una dimensión, que no es de meras cosas inertes, sino de algo divino. Se ha dicho de muchas maneras la presencia de dioses en las cosas: Ya sea que habiten verdaderamente en ellas como almas de las cosas (“Todo está lleno de dioses”), ya sea que cada cosa sea la expresión finita y limitada de la infinita potencia del ser de Dios, ya sea que los dioses estén presentes en cada cosa al crearla continuamente y conservarla en el ser (Spinoza, *Ethices pars secunda: Propositio XLV. Unaquaeque cuiuscumque corporis, vel rei singularis actu existentis idea Dei aeternam et infinitam essentiam necessario involvit.*)

Lo nuevo aquí, el acontecimiento, es el despertar de los dioses; su salida de las cosas en las que habitan. Con toda naturalidad se produce ese despertar; porque lo verdaderamente natural es la presencia de los dioses en las cosas. Hay hasta detalles prosaicos: los dioses se lavan “el cuello y el rostro”. No es una aparición solemne la de ellos, sino que tiene “ligereza”. Somos nosotros los que, al medir todo por nuestro tiempo y por nuestra memoria, encontramos extraordinaria esa presencia de los dioses y esa manifestación de ellos. Para la verdadera manera de ser de las cosas, no hay nada más natural que esa presencia, y el despertar está dentro de lo normal, para el tiempo de los dioses.

Los dioses parecen ingenuos, alegres y despreocupados. Nosotros apenas sospechamos las fuentes en que ellos se lavan y se refrescan. Cuando ellos aparecen, descansados y alegres, advertimos que faltaba algo al mundo nuestro, que creíamos

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 207-219
jul-dez, 2017

completo. Advertimos que no hacíamos más que repetir una pauta o rutina que alguna vez nos fue dada como nueva. Ahora, con la renovación y el aire nuevo, vuelve el origen: lo originario u original, el inicio, lo que es absolutamente nuevo. Este es el verso central del poema: “Nosotros repetimos; sólo vosotros sois comienzo”.

Por más naturalidad que expresen los dioses en su despertar; por más que ellos no se sorprendan de él ni lo encuentren extraordinario, no deja de ser un comienzo absoluto todo lo que ellos hacen. Cada acción de ellos es creación. Ellos son origen. En eso consisten su ingenuidad y su despreocupación. Por eso, también nuestro ser gastado resulta renovado por su presencia. De lo roto mana la luz de un nuevo comienzo.

Bangnis

Im welchen Walde ist ein Vogelruf
der sinnlos scheint in diesem welchen Walde.
Und dennoch ruht der runde Vogelruf
in dieser Weile, die ihn schuf,
breit wie ein Himmel auf dem welchen Walde.
Gefügig räumt sich alles in den Schrei:
Das ganze Land scheint lautlos drin zu liegen,
der grosse Wind scheint sich hineinzuschmiegen,
und die Minute, welche weiter will,
ist bleich und still, als ob sie Dinge wüsste,
an denen jeder sterben müsste,
aus ihm herausgestiegen.¹⁰

Desasosiego.

En el bosque mustio resuena el llamado de un pájaro,
un llamado que parece no tener sentido en este bosque marchito.
Y sin embargo, el rotundo llamado del pájaro,
en este momento que lo hizo nacer
descansa, amplio como un cielo, sobre el bosque mustio.
Dócilmente se acomoda todo en el grito:
Todo el campo parece yacer en él, en silencio;
el gran viento parece refugiarse en él,
y el minuto, que quiere seguir su camino,
está pálido y silencioso, como si supiera que de ese llamado bajan
[cosas
que podrían llevar a cualquiera a la muerte.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 207-219
jul-dez, 2017

10 Rilke: *Das Buch der Bilder*, des ersten Buches zweiter Teil. En: Rilke: *Werke*, tomo 1, p. 152.

BIBLIOGRAFIA

ANGELLOZ, J-F.: "Introduction". In: *Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus. Les élégies de Duino. Les sonnets a Orphée*. Traduits et préfacés par J.-F. Angelloz. Paris: Aubier Montaigne, 1943.

GOETHE, J. W. v. *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Hg. Von E. Trunz, Band 13: Naturwissenschaftliche Schriften, I, München, 1981.

RILKE, Rainer Maria. *Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens*. In: RILKE, Rainer Maria: *Sämtliche Werke*, hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Frankfurt/Main, 1976.

_____. *Das Buch der Bilder*, des ersten Buches zweiter Teil. In: *Werke*. Frankfurt: Insel Verlag, 1991.

_____. *Gedichte. Der neuen Gedichte anderer Teil*. In: *Werke*. Frankfurt: Insel Verlag, 1991.

_____. *Neue Gedichte (1907)*". In: *Werke*. Frankfurt: Insel Verlag, 1991.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 207-219
jul-dez, 2017

Tradução

***A Canção de outono* de Paul Verlaine**

Renata Cordeiro*

Tradutora profissional, premiada pelo FNLIJ, dos idiomas francês, inglês, castelhano, alemão e italiano para o português. Organizou e traduziu antologias de poemas franceses e de sonetos de William Shakespeare.

Inédito quando foi publicado em 1867, *Canção de outono*, um dos poemas mais famosos¹ de Paul Verlaine, é o quinto da seção “Paisagens tristes” dos *Poemas saturninos*,² primeiro livro do autor. O título da recolta é o que exprime com mais verdade, concisão e elegância a própria essência do temperamento e da estética do poeta. No plano íntimo, Verlaine se julga marcado pelo selo original do infortúnio e da incapacidade de viver e atribui sua sina de eterno perdedor e de maldito à influência do planeta Saturno, considerado maléfico na tradição esotérica.³ É isso que a sua escritura, no que ela tem de mais original, tenta dizer, pela recusa da eloquência, pela métrica breve, e, sobretudo, pela busca constante de uma musicalidade do modo menor, “a música antes de tudo”, como ele dirá na sua *Arte poética*.⁴

A *Canção de outono* sugere a paisagem em vez de descrevê-la, esboça-a em vez de pintá-la. É um poema da sensação, do não-dito, do inexprimível, das nuances, em que o efêmero convive com o indefinido, em que os contornos se diluem na bruma das lágrimas, e a paisagem real se apaga para dar lugar ao reflexo torturado de uma consciência atormentada e indecisa. Aqui, o outono não é a estação do ano com as suas conotações positivas, as colheitas e o brilho das cores da natureza. É, na verdade, um fim melancólico, agonizante como uma morte. No poema, Verlaine tenta exorcizar pela música a inquietude da sua alma, mas nele a tristeza é precisa: saudade do passado, inquietação por sentir-se transportado por um “ar ruim”, sem

* renata.mparreira.cordeiro@gmail.com

1 Não apenas pelo seu valor literário, mas também porque a Rádio Londres utilizou a primeira estrofe, ligeiramente modificada, em 5 de junho de 1944, às 21 horas e 15 minutos, para avisar à rede de resistência Ventri-loquista que o desembarque na Normandia iria ocorrer nas horas seguintes. Parece que o exército alemão conseguiu decodificar a mensagem, embora não a tenha usado a seu favor. As duas primeiras estrofes estão gravadas no anverso da moeda de 2 euros comemorativa do aniversário de 70 anos do dito desembarque, em 6 de junho de 1944.

2 VERLAINE, P. *Poèmes saturniens suivi de Fêtes galantes*. Paris: LDP, s.d.

3 “É ridículo o riso e assim decepcionante/Aquela explicação do mistério noturno. Os que nasceram sob o signo de SATURNO, Planeta fero, fulvo e caro aos necromantes, Segundo os manuais de bruxaria d’antes, Têm um grande quinhão de infortúnios e bile.” O primeiro dos *Poemas saturninos*. (Tradução de Renata Cordeiro).

4 VERLAINE, P. *Jadis et naguère*. Paris: LDP, 2009.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 220-225
jul-dez, 2017

poder reagir. “E eu vou-me assim” não significa “eu parto”, mas “eu me deixo ir” para onde o vento me leva, deixo-me levar pela corrente, pelo “ar ruim” que me transporta. A fatalidade é um tema caro a Verlaine, porque Saturno, o planeta mau, não lhe dá trégua e o impede de ser feliz. O ritmo do poema traduz esse sentimento complexo feito de angústia e de abandono, pelo jogo delicado de versos de quatro e de três sílabas. Esses metros curtos dão à rima, que volta a intervalos regulares, ressonâncias particularmente sugestivas. Neste caso, o verso não é só um conjunto de palavras providas de uma sintaxe e de um sentido, mas também o agrupamento de sons escolhidos para encantar o ouvido. Verlaine revela possibilidades musicais do verso até então inéditas. Privilegia as assonâncias, repetições de vogais, as aliterações, repetições de consoantes, para repartir os ecos fônicos dentro dos versos em relação às rimas finais, que se dividem estritamente, em todas as estrofes, em masculinas e femininas (AAbCCb). O ritmo 4/4/3, adotado por Verlaine, é próprio da canção e confere originalidade ao poema.

Chanson d'automne

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone.

Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure.

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deçà, delà,
Pareil à la
Feuille morte.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 220-225
jul-dez, 2017

Análise formal

O poema é composto de três estrofes de seis versos cada qual. Em cada uma, os versos 1, 2, 4 e 5 têm quatro sílabas e os versos 3 e 6, três sílabas métricas. As rimas obedecem ao

esquema AAbCCb, sendo rimas masculinas (agudas) as maiúsculas, e femininas (graves) as minúsculas.

O ritmo de cada estrofe é o seguinte:

- - - / (4)
- - - / (4)
- - / - (3)
- - - / (4)
- - - / (4)
- - / - (3)

No esquema acima, as barras oblíquas representam as sílabas fortes; aqui, cada três versos formam um verso de onze sílabas métricas, integrado num ritmo maior.

- - - / - - - / - - / - (11)

- - - / - - - / - - / - (11)

E o poema na leitura fica assim:

Les sanglots longs de violons de l'automne
Blessent mon coeur d'une langueur monotone.
Tout suffocant et blême quand sonne l'heure,
Je me souviens des jours anciens et je pleure.
Et je m'en vais au vent mauvais qui m'emporte
Decà, delà, pareil à la feuille morte.

Para conseguir formar em cada estrofe dois versos hendecassílabos, resultando, ao todo, em seis, Verlaine obedece à alternância de rimas masculinas e femininas praticada pela poesia francesa desde a Idade Média e que se consolidou a partir do século XVI. Nenhuma tradução, nesse caso específico, que não observe essa alternância, conseguirá produzir na língua receptora seis versos de onze sílabas, com tônicas 4-8-11 sempre.⁵ Além disso, se é uma canção, deduz-se que é para cantar.⁶ Por-

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 220-225
jul-dez, 2017

5 “... a fidelidade retórico-formal não vale por ser uma norma externa a ser aplicada mecanicamente ao texto de poesia. Ela vale, sim, enquanto se prende a manifestações externas, a manifestações textuais da significância, condicionando o leitor para uma leitura inclinada em determinada direção, em determinado sentido. Ela implica fatores socioculturais e linguístico-estruturais cujo conhecimento e exame ponderado deve determinar no sujeito-tradutor a escolha de uma reescritura mais próxima do módulo original ou mais condizente com os usos poéticos da linguagem receptora.” LARANJEIRA, M. *Poética da tradução*. São Paulo: Edusp, 1993.

6 Por seu caráter predominantemente musical, Reynaldo Hahn, já no século XIX, fez uma composição a partir do poema para piano e voz. HAHN, R.; VERLAINE, P. *Chansons grises*. Paris: Au Ménestrel, 1891-1892. E no

tanto, o ritmo, resultante aqui também dessa alternância,⁷ que confere originalidade ao poema, deverá ser mantido, e caberá a quem traduz, em que pese as dificuldades, produzir um texto homólogo ao original, que provoque um impacto emocional e estético no leitor da língua de chegada semelhante ao causado pelo texto original no leitor da língua de partida.

Propõem-se algumas traduções para mostrar que esse trabalho, embora difícil, é possível:

Canção de outono

Ferem-me os ais
Dos outonais
Violinos
O coração
Com a inação
Dos seus trinos

E quando dá
Tal hora já
Rememoro,
Sem cor, sem ar,
Dias sem par
E então choro.

E eu vou-me assim
No ar que, ruim,
Me transporta
Pra cá, pra lá,
Tal e qual a
Folha morta.

Ferem-me os ais dos outonais violinos
O coração com a inação dos seus trinos.

século XX, na década de 1940, foi a vez de Charles Trenet fazer a sua canção, em que substituiu o verbo na terceira pessoa do presente do indicativo *blessent/ferem* por *bercent/embalam*. Já Georges Brassens, quando retomou a canção de Trenet, manteve o poema no original. Essa também foi a atitude de Léo Ferré, embora no DVD ao vivo, “Léo Ferré canta os poetas”, ele diga *bercent* na primeira vez, mas *blessent* quando retoma o final. Há várias gravações no Youtube de vários intérpretes tanto da composição de Hahn, quanto da canção de Trenet e de outras, em geral baseadas na de Trenet.

7 Em nenhuma das vinte traduções do poema encontradas na Internet, essa alternância de rimas é obedecida. Seguem os links:
<http://formasfixas.blogspot.com.br/2015/07/paul-verlaine-1844-1896.html>. (Acesso: 03/12/2017).
<http://miscelaneadoorejana.blogspot.com.br/2013/10/chanson-d-automne-paul-verlaine-1844.html>. (Acesso: 03/12/2017).
<http://culturafm.cmais.com.br/radiometropolis/lavra/paul-verlaine-cancao-de-outono>. (Acesso: 03/12/2017).

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 220-225
jul-dez, 2017

E quando dá tal hora já rememoro
Sem cor, sem ar, dias sem par e então choro.
E eu vou-me assim no ar que, ruim, me transporta
Pra cá, pra lá, tal e qual a folha morta.

Canção de outono

Cravam punhais
Com longos ais
Que dão sono
Dentro de mim
Os bandolins
Desse outono.

E quando já
Sem cor e ar dá
O momento
Dias me vêm,
Idos, porém,
E eu lamento.

E eu vou ao léu
Ao ar cruel
Que me enxota
De cá, de lá
Semelhante à
Folha rota.

Cravam punhais com longos ais que dão sono
Dentro de mim os bandolins desse outono.
E quando já sem cor e ar dá o momento
Dias me vêm, idos, porém, e eu lamento.
E eu vou ao léu ao ar cruel que me enxota
De cá, de lá, semelhante à folha rota.

Canção de outono

Causam-me dor
Com um langor
Morrediço
Os violões
E os seus bordões
Outoniços.

E quando sem
Cor, sem ar, vêm
Tantos, tantos
Dias não mais

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 220-225
jul-dez, 2017

Do tempo atrás
Caio aos prantos.

E eu sigo a errar
Ao malvado ar
Que me arrasta
Pra cá, pra lá
Semelhante à
Folha gasta.

Causam-me dor com um langor morrediço
Os violões e os seus bordões outoniços.
E quando sem cor, sem ar, vêm tantos, tantos
Dias não mais do tempo atrás caio aos prantos.
E eu sigo a errar ao malvado ar que me arrasta
Pra cá, pra lá, semelhante à folha gasta.

Traduções de Renata Cordeiro

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 220-225
jul-dez, 2017

“Revolta”: um poema antigo de Pound

Paulo R. Licht dos Santos

Professor de Filosofia –
UFSCar/CNPq

paulolicht2@gmail.com

“Revolta contra o espírito crepuscular na poesia moderna” faz parte de *Personae*, terceiro livro de poemas de Pound e o primeiro que publica em Londres, em 1909¹. Mais tarde, em 1926, Pound também denomina *Personae* uma versão ampliada do livro de 1909, com o subtítulo: “Poemas Reunidos de Ezra”.² Por que *Personae* para a obra de 1909? Um comentário autobiográfico de Pound no *Gaudier-Brzeska*, de 1916, pode dar uma pista: “Na ‘busca por si mesmo’, na busca pela ‘sincera expressão de si’, tateia-se, encontra-se algo que parece verdade. Diz-se: ‘Sou’ isto, aquilo ou o outro, e, mal proferidas as palavras, deixa-se de ser a coisa. Comecei esta busca pelo real em um livro chamado *Personae*, extraindo, por assim dizer, máscaras inteiras do eu em cada poema. Continuei em uma longa série de traduções, que foram apenas máscaras mais elaboradas. Em segundo lugar, fiz poemas como ‘O Retorno’, que é uma realidade objetiva e tem uma espécie complicada de significação (...). Em terceiro lugar, escrevi ‘Heather’, que representa um estado de consciência ou o ‘indica’ ou o ‘implica’. (...). Essas duas últimas espécies de poemas são impessoais (...)”.³

Não é possível aqui, mera apresentação de um poema e de sua tradução, analisar o que seja a constituição de “pessoas” (*personae*), prática de Pound “cuja importância jamais pode ser superestimada”.⁴ Basta afastar alguns juízos mais imediatos que poderiam impedir, de saída, que o poema pudesse falar por si mesmo. Em latim, *personae* (*persona*, no singular) possui diversos significados aparentados.⁵ *Persona* pode ser a perso-

1 De acordo com Thomas F. Grieve: “Embora se costume pensar que tenha sido o primeiro livro de poesia publicado por Pound, *Personae* foi, na verdade, precedido por *A Lume Spento*, que teve 150 cópias impressas em Veneza custeadas pelo próprio Pound, e depois por *Uma quinzena por este Yule*, de 1908. No entanto, *Personae*, de 1909, pode ser considerado ‘de fato’ o primeiro livro de poemas de Pound: teve uma impressão significativa (1000 exemplares, por uma editora respeitável) e atraiu interesse de críticos de importantes jornais literários britânicos” (GRIEVE, F. T., 2005, p. 216). Para a tradução do poema *Revolta*, tomamos como base o poema tal como se encontra em POUND 1982, p. 96 e p. 97. Agradeço a Rubens José da Rocha, Renata Cordeiro e Luiz M. Garcia pelas sugestões a uma versão prévia desse texto.

2 Nadel observa que mais adequado seria o subtítulo: *Obras selecionadas*, pois o *Personae* de 1926 inclui apenas alguns dos poemas anteriormente publicados por Pound (NADEL, B.I., 2007, p. 44).

3 POUND, 1916, p. 98.

4 Cf. NADEL, B..I., 2007, p. 44.

5 Sigo aqui, de modo não exaustivo, as indicações de Trendelenburg sobre a história da palavra *persona* (Cf. TRENDELENBURG, 1908). Esse artigo é também mencionado por Leonel Ribeiro dos Santos, que analisa extensamente o conceito de pessoa na filosofia moderna, particularmente em

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 226-233
jul-dez, 2017

nagem de um drama. Daí também a possível referência do livro de Pound a *Dramatis Personae*, obra de Robert Browning de 1864.⁶ Também pode ser o papel que alguém desempenha em diversas atividades ou ofícios; ou, então, o caráter que alguém possui ou exhibe. *Persona* também pode ter sentido jurídico. No direito romano, pode designar cada uma das funções exercidas em um tribunal (o acusado, o acusador e o juiz) ou, ainda, todos os que possuem direitos e podem reclamá-los em diversas circunstâncias (com exclusão dos escravos e das coisas). *Persona* pode designar, por fim, os homens em geral. Esses e outros significados não mencionados aqui provêm, por uma série de transposições, do significado originário de *persona*: as máscaras usadas no teatro pelos antigos atores romanos.

É nesse sentido que Pound usa o termo *personae* ao dizer ter extraído “máscaras inteiras do eu em cada poema”. De fato, “máscaras do eu” atravessam *Personae* de ponta a ponta. O “eu”, para dar alguns exemplos, aparece às vezes enfaticamente já nos versos iniciais, como em “Praise of Ysolt”, que abre o *Personae*, de 1909: “In vain have I striven/to teach my heart to bow”; ou como no próprio “Revolta”: “I would shake off the lethargy of this our time”. Às vezes aparece mais timidamente, como em “Xenia”, com o uso do possessivo “meu” (my): “And/unto thine eyes my heart/sendeth old dreams of the spring-time”. O poema “Occidit” também refere-se à primeira pessoa, mas do plural, com o possessivo “nosso” (“our”): “As in our southern lands brave tapestries”. Ou, por fim, o poema “Marvoil” inicia-se com a declaração de Arnaut de Marvoil sobre si mesmo pela ótica dos que o circundam: “A poor clerk I, ‘Arnaut the less’ they call me”. Em “Notas aos novos poemas”, que encerram *Personae*, Pound esclarece que as *personae* de “Marvoil” são, entre outros, o próprio Arnaut de Marvoil, trovador do século XI. Se aqui a primeira pessoa é a de um outro, não seria assim com os demais poemas de *Personae*? Ou seja, o próprio “eu” ou o “nós” também não seriam máscaras, mesmo quando Pound diz que o livro *Personae* faz parte de suas primeiras tentativas em busca da ‘sincera expressão de si’? A conjectura ganha fôlego caso se lembre a proveniência do nome e da categoria gramatical de pessoa. Trendelenburg apresenta alguns documentos históricos para mostrar que os gregos que fundaram nossa gramática, talvez os estoicos, recorreram à palavra grega πρόσωπον (face ou máscara), para designar as principais terminações verbais e, assim, as três pessoas do discurso.⁷ Portanto, transposição para a gramática de um termo proveniente do drama, primeiro pelos gregos e depois pelos romanos.

Se *persona* possui o significado originário de máscara, em que o “eu” fala e se apresenta por traços de outros, não estaria

Kant (Cf. SANTOS, 2011, pp. 7-40). Uma possível etimologia de *persona* é *per-sono*: “o que soa ou faz soar por meio de”. Trendelenburg, contudo, põe em dúvida essa etimologia, mencionando outras possíveis..

6 Essa é sugestão de Nadel (NADEL, B.I, 2007, p. 44).

7 Cf. TRENDELENBURG, 1904, p. 10.

em jogo na técnica de Pound a dissimulação de si ou do real? Não é o que se pode inferir do comentário de Pound: “Comecei esta busca pelo real em um livro chamado *Personae* (...)”. Essa busca só faz sentido, porém, porque o real não se apresenta imediatamente definido: “na busca pela ‘sincera expressão de si’, tateia-se, encontra-se algo que parece verdade (...)”. Nesse caso, até mesmo a “expressão sincera de si”, que talvez pudessem evocar algum lirismo ainda pouco elaborado, está longe de ser a transposição imediata para o poema de algum traço já definido de si. Pois não há, por um lado, o que eu sou realmente e, por outro, a linguagem que me convém ou não. Na construção de uma *persona*, a forma de expressão e o real, a máscara e o rosto, são concomitantes: “Eu sou’ isto, aquilo ou outro e, mal proferidas as palavras, deixa-se de ser a coisa”. Note-se que, no texto original de Pound, “Eu sou” vem entre aspas, pois não se é sem uma forma precisa de expressão. Por isso mesmo, uma *persona* não é a máscara que esconde o real ou dissimula o que sou, mas o que primeiro os molda para exibí-los de certo modo. Negativamente: se a forma de expressão é inadequada, o real, de início apenas entrevisto (“algo que parece verdade”), é completamente perdido: “deixa-se de ser a coisa”. Nesse caso, também não tem cabimento tomar determinada *persona* ou poema como a máscara autêntica por excelência. Cada uma delas é expressão parcial de um processo contínuo que apenas pode ganhar complexidade crescente, mas nunca alcançar a expressão definitiva de si e do que é. Vale a pena retomar Pound: “Comecei esta busca pelo real em um livro chamado *Personae*, extraindo, por assim dizer, máscaras inteiras do eu em cada poema. Continuei em uma longa série de traduções, que foram apenas máscaras mais elaboradas”. É precisamente como busca para dar forma ao opaco e concretude ao difuso que se pode ler a abertura do “Revolta”:

Queria sacudir a letargia deste nosso tempo e dar
Para sombras – formas de força
Para sonhos – homens.

A passagem autobiográfica de Pound, citada há pouco, classifica seus primeiros poemas em três fases.⁸ Se as duas últimas são de poemas impessoais, seria a primeira, a de *Personae*, de menor valor poético? Por buscar a “sincera expressão de si”, a primeira fase ficaria aquém da expressão precisa que se encontraria nas duas fases seguintes? Em outras ocasiões Pound irá desqualificar seus poemas iniciais. Mas, aqui, a transição dos poemas “pessoais” para os “impessoais” não marca uma escala de valor, apenas a diferença do domínio do real investigado. A primeira fase é a da busca pela apreensão e expressão de si mesmo: “Diz-se: ‘Sou’ isto, aquilo ou outro (...)”. A fase seguinte é busca pela expressão da realidade objetiva: “Em segundo

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 226-233
jul-dez, 2017

8 Cf. KENNER, H. 1985, p.121.

lugar, fiz poemas como 'O Retorno', que é uma realidade objetiva e tem uma espécie complicada de significação (...). Já a terceira, "representa um estado de consciência ou o 'indica' ou o 'implica'". Três modos, portanto, da investigação contínua do real por meio de uma linguagem que procura apresentá-lo e representá-lo em domínios distintos: expressão precisa daquilo que 'sou', apresentação da realidade objetiva do que é, e, por fim, representação dos estados de consciência.

Essa análise, até certo ponto vazia por ser muito geral, encontra apoio na leitura circunstanciada que Hugh Kenner faz de alguns dos poemas mencionados por Pound nas duas fases finais. Para reter apenas a conclusão dessa leitura, teríamos, na transição de Pound da primeira para as duas fases seguintes, não a passagem da personalidade para a impessoalidade, mas a passagem para uma *persona* mais ampla ou essencial. Teríamos "um experimento despersonalizado do eu", reconhecível em alguns dos *Cantos*: "a personalidade, despida de todas as contingências, tornou-se, extensivamente, um ponto de luz que se move por mundos possíveis, um modo de consciência capaz de ser transposto em um número indefinido de usos".⁹ Por nossa conta, *personae* como poemas de ninguém.

É plausível pensar que é com base nessa proposta, não por seu abandono, que Pound irá rejeitar seus poemas iniciais. A edição *Personae* de 1926 descarta o poema "Revolta", juntamente com noventa e oito poemas antes publicados.¹⁰ A justificativa de Pound: "Estava ofuscado pela linguagem vitoriana (...), a crosta do inglês morto, o sedimento presente em meu próprio vocabulário disponível. (...). Rossetti fez sua própria linguagem. Até 1910 eu não fizera uma linguagem, não quero dizer uma linguagem para usar, mas mesmo uma para pensar".¹¹ Ao abandonar alguns poemas anteriores, Pound recusa não a prática de personalização, mas o resultado alcançado, insuficiente para constituir uma linguagem capaz de pensar o real. Se for assim, por que teríamos de rejeitar, sem mais, uma máscara anterior de Pound com base em uma *persona* posterior (Pound como crítico de si mesmo)?

Prova dos nove de que o poema tem de falar por si mesmo está na recepção conflitante do poema "Revolta". Os críticos mais recentes consideram o poema um bem logrado malogro de Pound em tentar criar uma nova linguagem para lidar com as condições da vida moderna: "Entre os poemas que concluem *Personae* (1909), há um que defende bravamente uma 'Revolta', mas acaba, olhando-se melhor, por tornar-se igualmente um protesto crepuscular 'contra a letargia de nosso tempo'".¹² Já um leitor de primeira de hora de *Personae* vê em Pound uma "semente nova" que destoaria do gosto de parte do público por

9 *Idem ibidem*, p. 121.

10 Essa contabilidade é de Louis Martz, autor da introdução aos *Collected Early Poems of Ezra Pound* (POUND, E. 1982, p. vii).

11 Citado por RUTHVEN, K. K., 1983, pp. 17, 18.

12 RUTHVEN, K. K., 1983, p. 17. Opinião similar se encontra em p.62

“novas variedades dos antigos favoritos”.¹³ O poema “Revolta”, que o crítico considera “irregular, mas vigoroso”, seria um caso exemplar da “qualidade do Sr. Pound”.¹⁴ Mas o caráter exemplar não viria da singularidade do poema ou da excentricidade do poeta, mas do enraizamento de ambos no passado, mais remoto e mais próximo. Depois de ter lembrado a filiação de Pound a Browning, o crítico o compara aos trovadores provençais, “pelo senso de beleza das coisas e das palavras”, e a Walt Whitman, pela “vigorosa individualidade”.¹⁵ O crítico, assim, situa Pound na tradição, em plena conformidade com a epígrafe que abre o livro *Personae* de 1909: “Make-strong old dreams lest this our world lose heart”¹⁶.

Entre os dois críticos, o mais recente e o antigo, qual escolher? A pergunta é descabida, por dois motivos aparentados. Primeiro, que contradição poderia haver entre quem enxerga de perto com exatidão, mas não o que o ultrapassa, e quem tem a visão ampla, mas não o foco do que está próximo? Se for assim, não se impõe nenhuma escolha entre o crítico passado, que tem presente o nítido contraste dos poemas de Pound com a produção requeitada de outros autores contemporâneos seus, e o crítico mais recente, que tem presente a amplitude da obra posterior de Pound. A pergunta inicial é descabida, em segundo lugar, pela própria relação temporal que o poema propõe ao leitor. O ponto de partida é nosso momento presente (“este nosso tempo”), não necessariamente o “nosso tempo” de Pound. O ponto de chegada é a aposta que uma dicção antiga, mais vigorosa, possa abrir o futuro:

Grande Deus, se medrados estes filhos teus traços tão
[rápidos,
Rogo-te abraçar o caos e gerar nova prole:
Titãs que empilhem penhascos e revolvam
Esta terra outra vez.

O poema instaura, assim, uma relação entre passado e futuro que deve ser moldada continuamente a partir de nosso tempo presente. Se for assim, o poema, ou todo poema exemplar, ainda que jamais possa dar a última palavra, deverá ter sempre a primeira. Agora, só resta a pergunta se o “Revolta” e, em algum grau, sua tradução em português alcançam o que Pound ambi-

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 226-233
jul-dez, 2017

13 Trata-se da resenha de publicada, sem o nome do autor, em 23 de abril de 1909 no *Daily Telegraph*. A resenha encontra-se reproduzida em: “COURTNEY, W. L., 2009, pp. 44 e 45.

14 *Idem ibidem*, p. 45.

15 *Idem ibidem*, p. 45.

16 T. S. Eliot não vê nada de Walt Whitman em *Personae*; além dos provençais, apenas haveria, dos poetas modernos, marcas de Browning e de Yeats (cf. Eliot, p. 9). Diggory, por sua vez, entende ser Yeats o alvo do “Revolta” bem como a referência dos versos: “Or tread too violent in passing them”. Cita, como apoio, o último verso do poema de Yeats “Aedh Wishes for the Cloths of Heaven”: “Tread softly because you tread on my dreams” (Cf. Diggory, 2016, p. 40).

ciona: “dar às pessoas novos olhos, não fazê-las ver uma nova coisa particular”.¹⁷

REVOLTA

Contra o Espírito Crepuscular na Poesia Moderna

Queria sacudir a letargia deste nosso tempo
e dar
Para sombras – formas de força
Para sonhos – homens.

“É melhor sonhar que agir?”
Sim! E: não!

Sim! se sonhamos grandes feitos, homens de fibra,
Quente o coração, potente o pensar.
Não! se sonhamos flores sem cor,
Cortejo lento de horas que languidamente
Gotejam feito fruto passado de árvores pálidas.
Se assim morremos e vivemos, não a vida, mas sonhos.

Grande Deus, concede vida em sonhos,
Não fuga, mas vida!
Sejamos homens que sonham,
Não fracos, ocos, fâmulos
À espera que o Tempo morto acorde e mitigue
Inominados males.

Grande Deus, se a nossa sina é ser não homens,
[sonhos apenas,
Então sejamos sonhos que façam o mundo tremer,
Que nos reconheça senhores embora meros sonhos!
Então sejamos sombras que façam o mundo tremer,
Que nos reconheça mestres embora meras sombras.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 226-233
jul-dez, 2017

Grande Deus, se medrados os homens só espectros
[enfermos sem cor,
Que têm de viver apenas nestas névoas e luzes tépidas,
E tremem quando batem alto horas mudas,
Ou pisam demais brutais ao passá-las;

17 Relato de Pound sobre um correspondente russo, inicialmente perplexo com o poema “Heather” (POUND. 1916, p. 98).

Grande Deus, se medrados estes filhos teus traços
[tão rápidos,

Rogo-te abraçar o caos e gerar nova prole:
Titãs que empilhem penhascos e revirem
Esta terra outra vez.

REVOLT

Against the Crepuscular Spirit in Modern Poetry

I would shake off the lethargy of this our time,
And give
For shadows - shapes of power
For dreams - men.

"It is better to dream than do"?
Aye! and, No!

Aye! if we dream great deeds, strong men,
Hearts hot, thoughts mighty.
No! if we dream pale flowers,
Slow-moving pageantry of hours that languidly
Drop as o'er-ripened fruit from fallow trees.
If so we live and die not life but dreams,
Great God, grant life in dreams,
Not dalliance, but life!

Let us be men that dream,
Not cowards, dabblers, waiters
For dead Time to reawaken and grant balm
for ills unnamed.

Great God, if we be damn'd to be not men but only dreams,
Then let us be such dreams the world shall tremble at
And know we be its rulers though but dreams!
Then let us be such shadows as the world shall tremble at
And know we be its masters though but shadow!

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 226-233
jul-dez, 2017

Great God, if men are grown but pale sick phantoms
That must live only in these mists and tempered lights
And tremble for dim hours that knock o'er loud
Or tread too violent in passing them;

Great God, if these thy sons are grown such thin ephemera,
I bid thee grapple chaos and beget
Some new titanic spawn to pile the hills and stir
This earth again.

BIBLIOGRAFIA

COURTNEY, W. L. "Daily Telegraph". In: "Ezra Pound: The Critical Heritage Series". Ed. Eric Homberger. New York-London: Routledge, 2009.

DIGGORY, T. *Yeats and American Poetry: The Tradition of the Self*. Princeton: University Press, 2016.

ELIOT, T.S. *Ezra Pound, his metric and poetry*, New York, 1917. Disponível em: <<https://www.bl.uk/collection-items/ezra-pound-his-metric-and-poetry-by-t-s-eliot>> Acesso em: 19/12/2017).

GRIEVE, F. T., "Personae", in: *The Ezra Pound Encyclopedia*. Ed. D. P. Tryphonopoulos, and S. J. Adams. Westport- Connecticut - London: Greenwood, 2005.

KENNER, H. *The Poetry of Ezra Pound*. Reprinted edition. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1985.

NADEL, I. B. *The Cambridge Introduction to Ezra Pound*. New York: Cambridge University Press, 2007.

POUND, E. *Collected Early Poems of Ezra Pound*. Ed. por Michael John King. New York: A New Directions Book, 1982.

POUND, E. *Gaudier- Brzeska*, London: John Lante Company, 1916.

RUTHVEN, K. K. *A Guide to Ezra Pound's Personae (1926)*; Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1983.

SANTOS, L. R. "Do paralogismo lógico da personalidade ao paradoxo moral da pessoa: gênese e significado da antropologia moral kantiana", *Studia Kantiana* 11 (2011): 7-40

TRENDELENBURG, A. "Zur Geschichte des Wortes Person", *Kantstudien* 13 (1908), pp.1 -17.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 226-233
jul-dez, 2017

Inverossímil Verdade: As “Epístolas Cristãs” de Plínio o Jovem e Trajano

João Angelo Oliva Neto*

Livre-docente em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo – Professor do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas - USP

olivanelto@icloud.com

A epístola X, 96 de Plínio o Jovem (61–c. 113 d.C.) contém o testemunho mais antigo do conflito entre cristãos e Império Romano e das práticas rituais do Cristianismo primitivo. Apenas três autores latinos antigos “pagãos” escreveram sobre os cristãos: o epistológrafo Plínio o Jovem e os historiógrafos Cornélio Tácito (c. 56–c. 120 d.C.) e Suetônio Tranquilo (c. 69–c. 122 d.C.). O testemunho de Tácito (*Anais*, XV, 44) foi escrito por volta de 115 e 116 d.C. e descreve com alguma detença a dura punição que Nero (imperador entre 54 e 68 d.C.) reservou aos cristãos como supostos responsáveis pelo incêndio de Roma do ano 64 d.C. Os dois testemunhos de Suetônio (*Vida dos Doze Césares*, “Cláudio”, 25, 4, e “Nero”, 16, 2)¹ foram escritos por volta de 122 d.C. e brevemente informam que os cristãos foram expulsos de Roma por Cláudio (imperador entre 41 e 54 d.C.) e perseguidos por Nero como praticantes de perigosa superstição.

A epístola X, 96 foi escrita entre 18 de setembro e 3 de janeiro de 112 d.C. em Amástris ou Amiso (atuais Amasra e Samsun na Turquia) no segundo ano do governo de Plínio sobre a Bitínia e o Ponto (igualmente na atual Turquia), e era endereçada ao próprio imperador Trajano, que a responde, como se lerá a seguir. Plínio, para dar conta a Trajano das providências tomadas quanto aos cristãos, as quais incluíam pena capital, descreve como era o ritual daqueles seguidores de Cristo e quais eram, no caso, as ações que nessa qualidade eles confessavam praticar. Como entre tais ações constava o juramento de não roubar, não matar, não mentir e não sonegar impostos, mas apenas reunir-se na alvorada para rezar e cantar a Cristo, e como é sempre Plínio que o afirma, houve quem julgasse espúrias as epístolas, escritas ou interpoladas mais tarde com intuito de exhibir os cristãos como mártires e assim colaborar com a narrativa triunfalista do Cristianismo, como se a visão

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 234-239
jul-dez, 2017

* Agradeço ao CNPq pela bolsa de Produtividade em Pesquisa, que possibilitou a confecção deste artigo, integrante de trabalho maior, que inclui a tradução comentada de todas as cartas de Plínio, o Jovem.

1 Para eventual consulta menciono as seguintes traduções ao português: TÁCITO, *Anais*. Prefácio de Breno Silveira; tradução de J. L. Freire de Carvalho; Rio / São Paulo / Porto Alegre, W. M. Jackson, 1952, pp. 408-409; “Clássicos Jackson”, vol. XXV. SUETÔNIO, *Os Doze Césares*. Tradução e notas de João Gaspar Simões; Lisboa, Editorial Presença, 1973, p. 204 e p. 223.

favorável aos cristãos vinda aqui de insuspeitíssima parte, que é um governador romano que os persegue e até executa, fosse, por assim dizer, boa demais para ser verdade. Assim, longa querela teve início no fim do século XVIII, quando J. S. Sember na segunda edição de *Novae Observationes quibus Studiosius Illustrantur Potiora Capita Historiae et Religionis Christianae usque ad Constantinum*, (“Novas Observações pelas quais com Maior Detença se Explicam Capítulos Mais Importantes da Religião Cristã até Constantino”) as considerou *stolidissimae nugae fraudesque non piae, sed impudentissimae* (Halle, vol. II, p. 37, 1788) “ninharias estúpidas e fraudes nada piedosas, mas des-pudoradíssimas”, e de pronto foi contestado por A. C. Haversaat (*Vertheid. der Plinischen Briefe über die Christen, gegen die Einwendungen Semler’s*; Göttingen, 1788).² Hoje a epístola e Plínio e a de Trajano são consideradas verdadeiras, assim como eram na Antiguidade, quando foram igualmente célebres a julgar pelos numerosos testemunhos que delas nos chegaram³.

As epístolas exibem também exemplos, ainda que sempre anônimos, da coragem de quem se mantém fiel à própria crença, do humano medo de morrer de quem a renega, da sordidez que é a denúncia anônima. Quanto a Plínio, ele produziu, ainda que sem querer, efeitos retóricos dignos de nota: a credibilidade e sobretudo o patético, que adveio ironicamente de sua própria impassibilidade. O distanciamento que o ofício obriga, a desejada impassibilidade descritiva, na judicial frieza com que conduz o inquérito, de fato só fez ressaltar, malgrado seu, a comovente mansidão daqueles réus: nisso os partidários da falsidade das epístolas tinham razão.

Epístolas Cristãs 1

Plínio, o Jovem, Livro X, Epístola 96 (97)

CAIUS PLINIUS
TRAIANO IMPERATORI

CAIO PLÍNIO
AO IMPERADOR TRAJANO

1. Sollemne est mihi, domine, omnia de quibus dubito ad te referre. Quis enim potest melius uel cunctationem meam regere uel ignorantiam instruere?

Cognitionibus de Christianis interfui numquam: ideo nescio quid et quatenus aut

1. Para mim, senhor, é norma submeter-te todas as questões em que tenho dúvida, pois quem melhor pode guiar minha hesitação ou educar minha ignorância?

Nunca tomei parte dos inquéritos sobre os cristãos, de

2 Para etapas importantes do longo debate, ver os autores arrolados por Anne-Marie Guillemin, PLINE LE JEUNE, tome IV, *Lettres, Livre X; Panegyrique de Trajan*; Paris, “Les Belles Lettres”, 1947, pp. 70-72. É desta edição o texto latino adotado.

3 TERT., *Apol.*, II, 6-10; CLEM. AL., *Strom.*, V, 12 (*Patrol. Gr.*, IX, 400c); EUS., *H.E.*, III, 33; HIER., *Chron.*, 220a Olimp.; Sulp. SEV., *Chron.*, II, 45; OROS. VII, 12, 3; PAUL. DIAC., *Hist. Misc.* X, Traianus.

puniri soleat aut quaeri. **2.** Nec mediocriter haesitavi, sitne aliquod discrimen aetatum, an quamlibet teneri nihil a robustioribus differant; detur paenitentiae uenia, an ei, qui omnino Christianus fuit, desisse non prosit; nomen ipsum, si flagitiis careat, an flagitia cohaerentia nomini puniantur.

Interim, <in> iis qui ad me tamquam Christiani deferbantur, hunc sum secutus modum. **3.** Interrogavi ipsos an essent Christiani. Confitentes iterum ac tertio interrogavi supplicium minatus: perseuerantes duci iussi. Neque enim dubitabam, qualecumque esset quod faterentur, pertinaciam certe et inflexibilem obstinationem debere puniri. **4.** Fuerunt alii similis amentiae, quos, quia ciues Romani erant, adnotavi in urbem remittendos. Mox ipso tractatu, ut fieri solet, diffundente se crimine plures species inciderunt.

5. Propositus est libellus sine auctore multorum nomina continens. Qui negabant esse se Christianos aut fuisse, cum praeunte me deos adpellarent et imagini tuae, quam propter hoc iusseram cum simulacris numinum adferri, tunc ac uino supplicarent, praeterea male dicerent Christo, quorum nihil cogi posse dicuntur qui sunt reuera Christiani, dimittendos putavi. **6.** Alii ab indice nominati esse se Christianos dixerunt et mox negauerunt; fuisse quidem

modo que ignoro o quê e até onde se deve punir ou inquirir. **2.** Não foi pequena minha hesitação sobre se deve haver discrimen de idade ou se em nada diferem crianças, de qualquer tamanho, dos mais adultos; se se dá perdão ao arrependimento ou se àquele que foi cristão convicto de nada valerá renunciar; se se pune o mero nome de cristão, quando não houver delitos, ou os delitos ligados ao nome.

Entrementes, quanto àqueles que me foram denunciados como cristãos, procedi do seguinte modo: **3.** Perguntei-lhes se eram cristãos; aos que confessavam perguntei de novo e ainda uma terceira vez, ameaçando-os de suplício: os que perseveravam mandei executar⁴. E não tive dúvidas de que, qualquer que fosse a confissão, ao menos a persistência e a inflexível obstinação deviam ser punidas. **4.** Houve outros capazes de semelhante demência, os quais, porque eram cidadãos romanos, registrei para que fossem mandados de volta a Roma. Logo, como costuma ocorrer, ampliando-se no próprio processo a incriminação, muitos casos diferentes apareceram.

5. Um cartaz sem autor⁵ foi afixado, contendo o nome de muitas pessoas. Se os que negavam ser ou ter sido cristãos invocassem os deuses repetindo a fórmula que eu lhes ditava e com incenso ou vinho venerassem a tua imagem, que adrede eu mandara trazer junto com estátuas

4 **executar:** *duci*, infinitivo passivo de *duco*, *ducere*, “ser conduzido”, subentendendo-se *ad mortem*. Esse uso de *duci* implica que a execução era imediata e pela espada.

5 **cartaz sem autor:** *libellus sine auctore*, denúncia anônima, a que se referirá Trajano na resposta, Epístola 97 (98), 2.

sed desisse, quidam ante triennium, quidam ante plures annos, non nemo etiam ante uiginti. <Hi> quoque omnes et imaginem tuam deorumque simulacra uenerati sunt et Christo male dixerunt.

7. Adfirmabant autem hanc fuisse summam uel culpae suae uel erroris, quod essent soliti stato die ante lucem conuenire, carmenque Christo quasi deo dicere secum inuicem seque sacramento non in scelus aliquod obstringere, sed ne furta ne latrocinia ne adulteria committerent, ne fidem fallerent, ne depositum adpellati abnegarent. Quibus peractis morem sibi discedendi fuisse rursusque coeundi ad capiendum cibum, promiscuum tamen et innoxium; quod ipsum facere desisse post edictum meum, quo secundum mandata tua hetaerias esse uetueram. 8. Quo magis necessarium credidi ex duabus ancillis, quae ministrae dicebantur, quid esset ueri, et per tormenta quaerere. Nihil aliud inueni quam superstitionem prauam et immodicam.

9. Ideo dilata cognitione ad consulendum te decurri. Visa est enim mihi res digna consultatione, maxime propter periclitantium numerum. Multi enim omnis aetatis, omnis ordinis, utriusque sexus etiam uocantur in periculum et uocabuntur.

Neque ciuitates tantum, sed uicos etiam atque agros superstitionis istius contagio peruagata est; quae uidetur sisti et corrigi posse. 10. Certe satis constat prope iam desolata templa coepisse

dos numes, e além disso, amaldiçoassem Cristo – atitudes a que, diz-se, não se consegue obrigar os que são verdadeiramente cristãos – esses, julguei que devia dispensar. 6. Outros, delatados nominalmente por informante, afirmaram ser cristãos e logo disseram que não; que, de fato, haviam sido, mas que tinham renunciado, uns há mais de três anos, outros há mais tempo ainda, alguns até, há mais de vinte anos. Todos eles também veneraram não apenas tua imagem, como as estátuas dos deuses e amaldiçoaram Cristo.

7. Afirmavam que sua maior culpa ou erro tinha sido o costume de reunir-se num dia fixo antes do amanhecer e entre si entoar, um por vez, hinos a Cristo, como a um deus, e por juramento obrigar-se, não a algum crime, mas a não cometer furto, nem latrocínio, nem adultério, a não faltar à palavra dada, nem, intimados pela justiça, sonegar imposto. Que, cumpridos esses ritos, era seu costume separar-se e de novo reunir-se para receber o alimento, comum, porém, e inócuo, o que também deixaram de realizar depois de meu edito, pelo qual, segundo tuas ordens, eu proibira as confrarias. 8. Achei até necessário, mesmo por tortura, arrancar a verdade de duas escravas que, segundo se dizia, eram ajudantes: nada mais encontrei além de insensata e desmedida superstição.

9. Por isso, suspenso o inquérito, recorri a ti para consultar-te. A matéria pareceu-

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 234-239
jul-dez, 2017

celebrari, et sacra sollemnia diu intermissa repeti passimque uenire <carne> uictimarum, cuius adhuc rarissimus emptor inueniebatur. Ex quo facile est opinari, quae turba hominum emendari possit, si sit paenitentiae locus.

-me digna de consulta, sobretudo por causa do número de acusados: muitos, de todas as idades, de todas as ordens, de ambos os sexos, intimados, estão e estarão em perigo⁶. Não só as cidades, mas as aldeias e os campos o contágio desta superstição alcançou, que pode, ao que parece, ser detida e sanada. **10.** Consta, e é praticamente certo, que os templos⁷, antes quase desertos, começaram a ser frequentados e que solenidades sagradas, por muito tempo interrompidas, foram retomadas e que por toda parte se vende carne das vítimas, de que até agora se achava raríssimo comprador. Por isso, é fácil perceber que se pode corrigir a turba dos homens, se houver lugar para arrependimento.

Epístolas Cristãs 2

Plínio, o Jovem, Livro 10, epístola 97 (98)

TRAIANUS PLÍNIO

TRAJANO A PLÍNIO

1. Actum quem debuisti, mi Secunde, in excutiendis causis eorum, qui Christiani ad te delati fuerant, secutus es. Neque enim in uniuersum aliquid, quod quasi certam formam habeat, constitui potest. Conquirendi non sunt; si deferantur et arguantur, puniendi sunt, ita tamen ut, qui negauerit se Christianum esse idque re ipsa manifestum fecerit, id est supplicando dis nostris, quamuis suspectus in praeteritum, ueniam ex paenitentia impetret. **2.** Sine

1. Tomaste as providências que devias, meu querido Segundo⁸, ao investigar as causas daqueles que te foram delatados como cristãos, pois não é possível constituir um princípio universal que tenha, por assim dizer, forma precisa. Não há que ir ao enalço deles; se forem denunciados e inculcados, devem ser punidos, ressalvando-se, porém, que quem negar que é cristão e torná-lo manifesto pelos próprios atos,

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 234-239
jul-dez, 2017

⁶ **estão e estarão em perigo:** *uocantur in periculum et uocabuntur*; “perigo” em vista do suplício e principalmente da pena capital.

⁷ **os templos:** *templa*. Plínio refere-se aos templos romanos.

⁸ **Segundo:** Plínio chamava-se Caio Plínio Cecílio Segundo.

auctore uero propositi libelli
<in> nullo crimine locum habere
debent. Nam et pessimi exempli
nec nostri saeculi est.

isto é, venerando nossos deuses, por mais suspeito que tenha sido no passado, consiga perdão pelo arrependimento.
2. Cartazes sem autor⁹ não devem ter lugar em nenhuma acusação, pois são péssimo exemplo, que não é próprio de nosso tempo.

ISSN 2359-5140 (Online)

Ipseitas, São Carlos,
vol.3, n.2, p. 234-239
jul-dez, 2017

9 **cartazes sem autor: *libelli sine auctore***. São as denúncias anônimas mencionadas na epóstola anterior, §5. Plínio parece tê-las levado em consideração no processo.

APOIO

