

A chave dramática e a lenta abertura das fechaduras pessoanas

Flávio Rodrigo Penteado

Universidade de São Paulo

Resumo

O artigo dá continuidade à revisão do tratamento das categorias “poeta dramático” e “dramaturgo” com base na tradição crítica sobre Fernando Pessoa, tarefa iniciada em texto publicado no número anterior da presente revista. Desta vez, são examinados não o trabalho de críticos que rejeitaram tal chave de leitura proposta por Pessoa, mas sim o daqueles que a incorporaram em suas abordagens da obra do autor. Desse modo, por meio da discussão de diferentes abordagens críticas, procura-se demonstrar que aquelas duas noções configuram menos elementos externos à obra pessoana do que um de seus componentes essenciais.

Palavras-chave:

Fernando Pessoa, Literatura dramática, José Augusto Seabra, Teresa Rita Lopes, José Gil

Abstract

This article continues the analysis of the categories “dramatic poet” and “playwright” based on the critical tradition on Fernando Pessoa, a task started in a paper published in the previous issue of this journal. In this article, I will not examine the work of critics who rejected this mode of reading proposed by Pessoa, but rather of those who incorporated it in their approaches to the author’s work. Thus, through the discussion of different critical approaches, I will try to demonstrate that these two notions configure less external elements to Pessoa’s work than one of its essential components.

Keywords:

Fernando Pessoa, Dramatic literature, José Augusto Seabra, Teresa Rita Lopes, José Gil

O título deste artigo faz referência a uma das mais conhecidas cartas de Fernando Pessoa, remetida a João Gaspar Simões em 11 de dezembro de 1931. Nela, o autor forneceu ao crítico o que então julgava ser a “chave” para a compreensão de sua personalidade e de sua obra:

Desde que o crítico fixe, porém, que sou essencialmente poeta dramático, tem a chave da minha personalidade, no que pode interessá-lo a ele, ou a qualquer pessoa que não seja um psiquiatra, que, por hipótese, o crítico não tem que ser. Munido desta chave, ele pode abrir lentamente todas as fechaduras da minha expressão. (Pessoa, 1999: 255-256)

Naturalmente, a aproximação à obra de Pessoa nos termos em que o próprio autor sugeriu não é a única possível, sequer a mais legítima – o próprio Gaspar Simões, aliás, foi dos primeiros a repelir a sugestão do “poeta dramático” nos anos seguintes à morte do escritor.⁴² Já nos anos 1970, porém, houve dois críticos que, particularmente sensíveis à “chave” fornecida por Pessoa, perseguiram de forma sistemática o estudo da “substância dramática” de sua obra: José Augusto Seabra e Teresa Rita Lopes. Ainda assim, existem diferenças significativas entre as duas abordagens. Enquanto Seabra enfatiza o procedimento de “dramatização da linguagem” e deixa em segundo plano a produção dramaturgical do autor, Lopes não apenas confere a esta posição de destaque, como ainda estende o epíteto “dramaturgo” a todo o conjunto da atividade criadora de Pessoa. Examinemos mais atentamente tais propostas, começando por Seabra.

*

Em seu clássico estudo *Fernando Pessoa ou o Poetodrama* (Seabra, 1974), versão em português da tese de doutoramento que defendeu na França em 1971, sob orientação de Roland Barthes, o crítico parte do princípio de que, a despeito de sua insistência em promover a separação entre autor e personagem, as autointerpretações de Pessoa desviam o foco da obra para o sujeito que a produziu, como na seguinte passagem:

Por qualquer motivo temperamental que me não proponho analisar, nem importa que analise, construí dentro de mim várias personagens distintas entre si e de mim, personagens essas a que

⁴² A este respeito, cf. Penteadó, 2017.

atribuí poemas vários que não são como eu, nos meus sentimentos e ideias, os escreveria (Pessoa, 2012: 270)

Se o poeta, por um lado, não se propõe a analisar o “motivo temperamental” da heteronímia e tampouco julga importante fazê-lo, a insistência em ressaltar esse ponto torna evidente, por outro lado, a sugestão para que o façam. Assim, balizou a teoria do “drama em gente”, o que, no dizer do estudioso, “fez concentrar a atenção sobre a hipótese de um drama da personalidade psicológica (os ‘desdobramentos de personalidade’ de que o poeta se reclamava) e não sobre a natureza dramática da própria poesia” (Seabra, 1974: XVIII).⁴³ Além disso, o crítico procura compreender as particularidades da noção pessoana de “drama” para além das convenções de “gêneros” literários, vislumbrando na obra do autor “a sobreposição de dois tipos de drama: um constituído pela obra de cada heterônimo, outro pelo conjunto da obra heteronímica”, isto é, “um drama em poemas”, ao qual nomeia “poemodrama”, e, simultaneamente, um “drama em poetas”, o “poetodrama” (*ibidem*: XIX). Trata-se, em síntese, de “contrastar, numa *encenação intertextual*, as réplicas dos diálogos poéticos do poemodrama, enquanto estes se personalizam no poetodrama, isto é, nos vários heterônimos” (*ibidem*: 8). Tal modelo de análise, conforme o próprio estudioso reconhece, claramente remonta à “Tábua Bibliográfica” de 1928, na qual se afirma que a obra de cada heterônimo, isoladamente, forma um drama e, todas juntas, um outro drama (Pessoa, 2012: 227).

Não se ater ao nível dos “gêneros” literários permite a Seabra lidar com o “paradoxo aparente de enquanto poeta lírico, que ele é por natureza intrínseca, [Pessoa] assumir no seu lirismo uma forma dramática”, sem que isso o leve a reclamar da obra poética deste autor a realização de um “drama” na acepção genérica (a exemplo do que já haviam feito outros críticos, como João Gaspar Simões); bem ao contrário, o estudioso termina por identificar tal drama “no diálogo das linguagens poéticas no interior da obra (das obras) dos heterônimos (...) por sua vez acompanhado de um diálogo entre linguagens críticas”, ou seja, “(...) um debate estético entre os heterônimos, que se vão lendo sucessivamente a si mesmos e uns aos outros” (Seabra, 1974: XIX).

Essas considerações, entretanto, não evitam que José Augusto Seabra se refira às realizações dramatúrgicas de Pessoa em termos similares àqueles praticados anteriormente por outros críticos: “o seu projeto do *Fausto* não é mais do que um drama poético frustrado, ao passo

⁴³ Convém acentuar que, tal como primeiro sugeriu Jorge de Sena, o crítico situa o poeta ortônimo no mesmo nível que os heterônimos.

que *O Marinheiro* se apresenta, significativamente, como um ‘drama estático’” (*ibidem*). Ainda assim, é preciso enfatizar que, para o autor de *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*, não se trata de acentuar um mero “fracasso” (embora não o negue), mas sim de vislumbrar, na tentativa de composição de um grande poema dramático, a condição essencial para que se desse o fenômeno da heteronímia.

O que Seabra defende, então, é que se terá processado “em Pessoa uma transferência da dramaticidade para o lirismo, do ‘poeta dramático’ para os poetas líricos que são afinal os heterônimos” (*ibidem*: XX).⁴⁴ Formaliza-se, assim, o ideal pessoano da “simples personagem, sem drama” (Pessoa, 2012: 269). Para que se efetive, esse raciocínio depende da aderência, aqui consciente, aos termos da ficção que Pessoa engendra:

(...) teremos numa palavra que tomar à letra (...) o “fingimento” dos heterônimos enquanto verdadeiros sujeitos poéticos (...) E assim, se Pessoa, enquanto “poeta dramático” (irrealizado), cria os heterônimos, estes, enquanto poetas-outros-que-Pessoa, criam as respectivas obras poéticas. Não é pois, em rigor, o “poeta dramático” que escreve “em” poesia lírica, mas sim os poetas líricos que escrevem, não “em”, mas poesia lírica. De fato, não dando Pessoa à poesia dramática “a forma de drama, nem explícita nem implicitamente”, restam os poetas líricos a que deu nascença através da sua frustração enquanto “poeta dramático”. Pode dizer-se, metaforicamente, que é a morte do poeta dramático que está na origem da sua metamorfose nos poetas líricos, os quais se nutrem da substância do seu corpo múltiplo. (*ibidem*: XXI).

Em essência, o raciocínio de Seabra afinal se baseia, apesar de tudo, na reafirmação do pressuposto de que Pessoa é um “poeta dramático irrealizado” ou “frustrado”. Cabe, porém, a pergunta: como entender a expressão “poeta dramático”? Qualificação de dramaturgo que efetivamente escreve para teatro? Do dramaturgo que compõe dramas em verso? Ou, ainda, daquele que dá vazão a dramas que se desenrolam não no âmbito do drama em sentido estrito, mas sim em poemas?

A última hipótese não é considerada na passagem acima, em que o Fernando Pessoa-“poeta dramático” figura como aquele que, não dando à poesia dramática a “forma de drama”, termina se metamorfoseando em diferentes poetas líricos, o que o tornaria, por definição, não um

⁴⁴ Seabra ressalta, ainda, em nota de rodapé, o débito dessa proposta para com o que antes intuiu Casais Monteiro, sem lhe dar desenvolvimento: “(...) poderíamos chegar, porventura, desmentindo Pessoa, teórico da poesia, ao reconhecimento de que a ‘sua’ poesia dramática é, afinal, lirismo” (Monteiro, 1985: 117).

“poeta dramático”, mas o “poeta lírico” que “é por natureza intrínseca”. Ora, tal “natureza intrínseca”, conforme Seabra não deixa de reconhecer, pressupõe a assimilação de um esquema ficcional, uma vez que converte “criaturas” em “criadores”. E, no entanto, não é esse, ao fim e ao cabo, o procedimento “dramático” por excelência insistentemente reclamado por Pessoa?

Vistas as coisas por este ângulo, perde força o argumento da relativização do “poeta dramático” em favor do “poeta lírico”, sobretudo se pensarmos que uma das facetas do projeto dramático de Pessoa pode ser assimilada como a tentativa de conduzir o drama para fora do seu espaço convencional, isto é, a esfera dramatúrgica propriamente dita. Sob tal perspectiva, seria mesmo possível associar o “drama sem drama” pessoano a realizações tão diversas quanto o *Igitur* de Mallarmé ou o capítulo dramático “Circe”, do *Ulysses* de Joyce, igualmente situados fora dos limites tradicionais da cena.⁴⁵

Passemos, agora, à segunda estudiosa particularmente sensível à “chave” dramática fornecida por Pessoa.

*

Em sua monumental tese de doutoramento redigida em francês (Lopes, 1985), a pesquisadora dedicou-se à análise das relações do escritor com o drama simbolista e o modo como encaminharam a criação, por ele, de uma nova espécie de drama. Alguns anos mais tarde, porém, ao prosseguir desenvolvendo sua proposta de leitura a partir da “chave” fornecida pelo próprio autor, a estudiosa falaria não apenas na criação de um novo modelo dramático, mas de um novo gênero literário, o “romance-drama-em gente” ou, mais simplesmente, o “romance-drama”, sobre o qual nos deteremos a seguir.

Nos dois volumes de *Pessoa por conhecer*, Teresa Rita Lopes propõe-se a articular e contar “esse romance dramatizado ou drama romanceado que é a obra-vida de Pessoa” (Lopes, 1990: 17). O primeiro, subtítulo “Roteiro para uma expedição”, é composto por formulações de responsabilidade da pesquisadora, que remetem constantemente ao segundo, “Textos para um novo mapa”, no qual se organiza a íntegra dos textos citados.

A estudiosa pondera que se Pessoa não ambicionou inventar um novo gênero literário, ao menos perseguiu “uma maneira nova de empregar um processo já antigo” (Pessoa, 2012: 218). Invertendo outra expressão do próprio autor, Teresa Rita Lopes define tal propósito como o de

⁴⁵ Para o aprofundamento da reflexão em torno de formas dramáticas que resistem à cena, cf. Puchner, 2002.

“ser um poeta lírico escrevendo poesia dramática”, de modo que a realização de tal propósito, segundo ela sugere, é responsável pela instauração de um novo gênero literário (Lopes, 1990: 183).⁴⁶

Assim como Seabra, a estudiosa basicamente se apoia na “Tábua Bibliográfica” de 1928 para defender que a originalidade do empreendimento pessoano reside no duplo alcance dos monólogos de cada heterônimo, o que permite tanto a sua apreensão em separado quanto a de todos em conjunto. É esse, aliás, o argumento que sustenta a recusa da autora em concebê-los sobretudo enquanto poemas líricos (afinal um dos fundamentos da leitura de Seabra, não obstante a “encenação intertextual” por ele proposta, conforme já vimos). Isso porque, segundo ela defende, os textos de Pessoa não seriam de todo autossuficientes, isto é, não se bastariam a si próprios e tampouco dispensariam qualquer espécie de relação com textos atribuídos a outros heterônimos ou mesmo a outros poemas de um mesmo livro eventualmente projetado por Pessoa.

Na perspectiva de Teresa Rita Lopes, deve-se ressaltar, ainda, a conjunção entre distintas modalidades discursivas que o universo da heteronímia mobiliza: o discurso indireto da narrativa, presente sobretudo nos textos em prosa nos quais as personagens se contam umas às outras, e o discurso direto do drama, em que cada personagem, como que sozinha em cena, conta-se a si própria, em monólogos que se formalizam nos poemas atribuídos a cada uma delas. Tratar-se-ia, assim, de uma “narrativa dramatizada” em que seriam dados a conhecer, segundo preceitua a “Tábua Bibliográfica”, tanto a perfeita definição da evolução moral e intelectual de cada personagem, em conformidade a uma cronologia específica, quanto a entreação entre elas, o que abrange os debates de ideias e as relações pessoais que conservam entre si. Quanto a esse aspecto, a pesquisadora complementa:

Não podemos, além disso, esquecer que Pessoa aparece nesse drama-em-gente como personagem também, ao mesmo nível dos outros: os Heterônimos contam, “criam” a personagem F. Pessoa pelos mesmos processos que Pessoa utilizou para os criar, compondo-lhes o retrato físico e moral, através de referências, descrições, metáforas. É sobretudo Campos que fala de Pessoa em textos de prosa (...) e até em poemas (...). (*ibidem*: 186)

⁴⁶ A referida inversão diz respeito à seguinte passagem: “(...) Dê-se o passo final, e teremos um poeta que seja vários poetas, um poeta dramático escrevendo em poesia lírica. (...)” (Pessoa, 2012: 269).

Segundo a concepção de Lopes, porém, o que ocorre é não apenas um duplo, mas um triplo alcance resultante desse novo “gênero” que Pessoa pratica:

O romance-“drama em gente” concilia três gêneros diferentes, e não apenas dois, como Pessoa deixava entender quando pretendia ser um poeta lírico escrevendo poesia dramática: como narrativa (que também é) *fala de*: um *eu*, o do narrador, situa-se face a um *ele*, coisa ou pessoa que o objectiva; como drama, *fala com*: um *eu*, o do actuante, está em tensão com um *tu*, explícito ou implícito, num *aqui* e num *agora*; como poesia, *fala, apenas*, com a solidão e a espontaneidade do canto e do grito. (*ibidem*: 184)

É possível que, nos termos em que ele é descrito por Teresa Rita Lopes, a consideração do “romance-drama” como um novo gênero soe um pouco exagerada, uma vez que este parece configurar mais uma simulação dos meios de funcionamento do campo artístico-literário do que propriamente fornecer condições formais mínimas para a produção e articulação de fenômenos similares. Conforme a própria estudiosa reconhece, aliás, é esse o traço mais original da obra de Pessoa. Por isso, parece estranha a noção de gênero, a qual pressupõe sempre algum nível de reprodução por outros autores, o que não é o caso da heteronímia, fenômeno exclusivo de Pessoa graças não ao recurso a diferentes *personae*, mas sim ao modo como ele as coloca em relação.

*

A esta altura, já é possível fazer um balanço das proposições do par de críticos abordados até aqui.

Ao recusar o modelo psicológico de leitura, Seabra se empenha em considerar Pessoa como um ser de linguagem. Recorrendo a uma “chave” fornecida pelo próprio autor, tal método de análise rejeita a inclinação explicativa de um João Gaspar Simões, mas, em comparação com a abordagem do primeiro biógrafo de Pessoa, a abordagem de Seabra não é plenamente bem-sucedida na proposição de uma imagem original de Pessoa.

Da mesma forma, a leitura de Teresa Rita Lopes, embora almeje avançar em relação às propostas feitas pelo próprio Pessoa, resulta, ao fim e ao cabo, em um modelo mais ou menos

obediente a critérios de análise já promovidos por Pessoa. Não parece ser esse o caso do terceiro e último crítico a ser evocado neste artigo.

*

Já em *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*, primeiro dos quatro livros que consagrou ao estudo da obra pessoana, José Gil manifesta a maneira singular como se apropria da “chave” dramática, ao propor o esclarecimento do estatuto ontológico de um heterônimo, sem se restringir à variação de modelos de análise já previstos pelo próprio autor. Chama a atenção, por isso mesmo, o método que elege para estabelecer um critério de heteronímia, recorrendo a textos diversos de Pessoa, em proveito, segundo sustenta o ensaísta, da diversidade de ângulos analíticos que tal procedimento proporciona.

Em um primeiro momento, a definição de heterônimo que se lê na “Tábua bibliográfica” – “uma individualidade completa fabricada por ele, como seriam os dizeres de qualquer personagem de qualquer drama seu” – provoca, em Gil, um questionamento de ordem enunciativa: em que, precisamente, se pode distinguir uma figura como “Caeiro” de Fernando Pessoa, autor empírico, e do “Fernando Pessoa” designado por ortônimo?

O raciocínio de José Gil se fundamenta na ideia de que a clivagem é um movimento intrínseco à expressão linguística e, por conseguinte, à criação poética: “a ruptura efectuada por cada devir-heterônimo testemunha a não-casualidade absoluta da arte: não sou ‘eu’ que faço o poema, mas um outro, separado de mim” (Gil, 1987: 196); portanto, a “despersonalização dramática” referida por Pessoa consiste não na desmontagem de um “eu” exterior à linguagem, mas sim na sua incessante construção na esfera da língua, o que justificaria afirmar que “toda a poesia é, na sua latência, e independentemente da sua expressão particular num outro poeta, heteronímica” (*ibidem*. 230; 227).⁴⁷ Segundo tal concepção, o que distinguiria a heteronímia de outras experiências de “outramento”, portanto, seria a assimilação sistemática e consciente, por Pessoa, da dramaticidade intrínseca ao processo de escrita, em que eu é sempre um outro.

Em um segundo momento, o crítico analisa especificamente a associação feita por Pessoa entre heteronímia e drama, pesando a distinção entre um heterônimo e uma personagem teatral,

⁴⁷ Tal concepção dialoga com as ideias desenvolvidas por Émile Benveniste quanto ao modo de funcionamento dos pronomes pessoais, em *Problemas de linguística geral I*: admite-se a existência de um “eu” apenas em relação a um “tu”, o que tem por consequência uma constante alternância de referentes. O mesmo pressuposto embasa algumas das reflexões feitas por Perrone-Moisés, 1982.

sobretudo quanto ao gesto de imaginar a criação de Hamlet por Shakespeare como “simples personagem, sem drama”:

A heteronímia é um drama “em gente”, em que as pessoas substituem os actos. Os “actos”, quer dizer, a acção em cena, os gestos, as atitudes – nada disto é representado já num palco, mas decorre dentro da personagem, que não age. Por outras palavras, o heterónimo possui algo mais do que a personagem de teatro, algo que substitui a acção desta última, algo que faz dele uma pessoa dramática, mas sem acção. Ora, é a acção (teatral) que constitui toda a especificidade do drama cénico. É preciso, portanto, que esse “algo mais” que o heterónimo possui seja um substituto da acção, conservando, no entanto, todo o poder dramático desta última. (*ibidem*: 210-211).

Vê-se que o crítico entende a concepção pessoana de “poesia dramática” como um modo específico de trabalhar a matéria poética, e não como aspiração à forma dramática propriamente dita, também praticada pelo autor, ainda que sob a rubrica “teatro estático”. Para Gil, embora não disponham de acção, os textos da espécie de *O marinheiro* comportam a dimensão da cena, na medida em que circunscrevem personagens que se falam umas às outras em um dado espaço, o que não ocorre nos poemas heterónimos.

Todavia, mais do que marcar as evidentes distinções entre a “dramaturgia heteronímica” (expressão empregada por ele) e aquela “externamente tal” (expressão de Pessoa), interessa a Gil explorar os efeitos da substituição da acção enquanto produção de acontecimentos cénicos pelo “valor de acção” que a produção de maneiras diversas de sentir adquire, o que implica compreender a maneira pela qual Pessoa se apropria de elementos do universo teatral e os transpõe para o poético.

Essa dinâmica é também o que, segundo propõe José Gil, distingue a heteronímia de outras experiências de “outramento”, assimilação consciente da dramaticidade intrínseca ao processo de escrita: “o heterónimo, resultado de um devir-outro, possui, por seu turno, a propriedade de devir-outro” (*ibidem*: 221). Assim, subjacente à intertextualidade por vezes observada na poesia de Pessoa, põe-se em funcionamento uma lógica de proliferação heteronímica que gera inúmeras ramificações, em que cada heterónimo se converte em produtor de multiplicidades e, em certo sentido, de outros heterónimos: “(...) encontramos em toda a parte, em todos os heterónimos, (...) vestígios (versos, ritmos, temas, estilos) de todos os outros heterónimos” (*ibidem*: 224) –

mecanismo que baseou a “encenação intertextual” tramada por Seabra e que também já havia sido analisado por Teresa Rita Lopes na tese redigida em francês.

Em um dos capítulos de *Cansaço, tédio, desassossego*, seu mais recente livro dedicado a Pessoa, José Gil retomou os problemas aqui mencionados, desta vez associando-os mais diretamente ao teatro, sobretudo em relação à forma como a personagem surge “encarnada” no palco. Daí resultou uma abordagem particularmente estimulante de Fernando Pessoa enquanto *autorator*, para lembrar a feliz expressão de Fernando Cabral Martins (2010).

No teatro, para que se efetive a “transformação” do ator em personagem, é preciso que o intérprete mantenha sua própria individualidade maleável o suficiente para que outro “eu” se manifeste a partir de seu corpo; mantém-se, no entanto, um grau mínimo de consciência: “(...) a consciência de que está ‘a representar’ acompanha, como uma sombra ou um eco, toda a acção da representação, não como uma consciência de si clara e distinta, mas como que incrustada na própria máscara adoptada” (Gil, 2013: 84). Tal processo é ilustrado pelo ensaísta através de uma passagem do *Livro do desassossego*:

Fui mosca quando me comparei à mosca. Senti-me mosca quando supus que me o senti. E senti-me uma alma à mosca, dormi-me mosca, senti-me fechado mosca. E o horror maior é que no mesmo tempo me senti eu. Sem querer, ergui os olhos para a direção do teto, não baixasse sobre mim uma régua suprema, a esmagar-me, como eu poderia esmagar aquela mosca. (Pessoa, 2012: 314)

O trabalho do ator se assemelha ao complexo processo de diferenciação-espelhamento que se verifica na passagem acima, em que o essencial da comparação não se estabelece a partir das formas exteriores, materiais: “Para que pudesse sentir ‘uma alma à mosca’, foi necessário transformar a sua própria alma e ‘incliná-la’ (...) para se tornar uma mosca”. É decorrência desta transformação interna, conclui, que o narrador possa atribuir “o corpo da mosca ao seu próprio corpo virtual (...) e só indirectamente o seu corpo actual”, sendo apenas nessa medida que todo o processo de devir “implica a transformação do corpo actual e a criação de um corpo virtual intensivo que se lhe sobrepõe” (*ibidem*: 85-86).

José Gil se beneficia da concretude desse primeiro ângulo de abordagem para esclarecer a forma clássica do processo de devir no teatro, ou seja, a partir de um texto. Ali, por não haver um “outro” que se ofereça à percepção imediata (como no caso da mosca que o narrador do *Livro do desassossego* viu diante de si), o ator se vê obrigado a construir esse “outro” a partir dos indicativos

textuais que compõem a personagem, isto é, através das palavras e frases que são atribuídas a ela pelo dramaturgo. Assim, observa o crítico, vão-se formando “unidades pontuais (...) ‘partes totais’ (...) de um corpo e de uma psique que se constituirão como autónomas e independentes”, processo que culmina na aquisição, pela personagem encarnada no/pelo ator, “de uma vida própria, de uma singularidade e de um estilo próprios e de um inconsciente único e separado” (*ibidem*: 90).

Conforme Gil observou, esse processo de individuação, de autonomização de um outro “eu” construído em/por si, conserva um traço mínimo de consciência: a individualidade à qual esse outro “eu” se sobrepõe jamais se apaga por completo; no entanto, toda a eficácia do processo de transformação depende desse *como se* ela se tivesse dissolvido:

Se o espelhamento reflectisse forças que eu reconhecesse como minhas, não haveria diferença e, portanto, indiscernibilidade. (...) O espelhamento de forças tem uma dupla acção: reenvia forças em espelho e cria uma individualidade outra, fora de mim. Paradoxalmente, eu recebo o reflexo das minhas forças como vindo de um outro, não me apercebendo da captura que se operou. (*ibidem*: 88-89)

É produtiva a comparação traçada por José Gil entre os pares ator-personagem e poeta-heterônimo, inclusive por envolver a percepção deles pelo espectador ou pelo leitor: “As forças que encerram agem realmente e não simbolicamente. Criam presenças reais com intensidades reais como as de um actor vivo de um drama em actos” (*ibidem*: 79). Aqui, a comparação com o teatro lança luz sobre um dos pilares fundamentais da poética pessoana: eventos imaginários são capazes de produzir efeitos reais sobre nossos corpos. De fato, o teatro pode nos levar ao choro, quer desempenhemos o papel de atores, quer ocupemos a posição de espectadores.

Assim, quando assegura a Adolfo Casais Monteiro ter chorado lágrimas verdadeiras ao redigir as “Notas para a recordação do meu mestre Caeiro” – aliás assinadas por Álvaro de Campos –, Fernando Pessoa nos direciona para o centro da experiência ficcional: seja como agentes, seja como agidos, uma parte de nós, para desfrutar da ficção, precisa aceitá-la como real. É significativo, então, que mesmo Eduardo Lourenço, ao propor sua conhecida “leitura estruturante do drama em gente”, não tenha subestimado o relevo mitológico com que o autor descreveu sua relação com as figuras que criou, sob pena de com isso se abolir a entrada no reino da compreensão heteronímica (Lourenço, 1981: 30).

*

Os três críticos aqui evocados demonstram, cada um à sua maneira, que a noção do “poeta dramático” configura menos um elemento externo à obra pessoana do que um de seus componentes essenciais, o que suscita reflexão de nossa parte, e não que simplesmente a descartemos, como se não representasse mais do que uma “chave” fornecida por Pessoa para nos explicar seus escritos (embora seja exatamente isso o que ele afirma a Gaspar Simões). Entendida dessa forma, então, a “chave” não revela: reveste. Configura mais uma camada da obra e é como tal que se apresenta para nós – não se trata, pois, de *fechar* uma leitura, mas de abrir caminhos. Nesse sentido, é possível conceber a lenta abertura das fechaduras pessoanas como um processo ainda em expansão.

Referências

- GIL, José (1987) *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*, Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luisa Faria, Lisboa, Relógio d'Água.
- _____ (2013) *Cansaço, Tédio, Desassossego*, Lisboa, Relógio d'Água.
- LOPES, Teresa Rita (1985) *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*, 2ª ed, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian [1977].
- _____ (1990) *Pessoa por conhecer: roteiro para uma expedição*, Lisboa, Estampa.
- LOURENÇO, Eduardo (1981) *Fernando Pessoa revisitado: leitura estruturante do drama em gente*, 2ª ed, Lisboa, Moraes Editores [1973].
- MARTINS, Fernando Cabral (2010) “O autoractor”, *O corpo em Pessoa: corporalidade, género, sexualidade*, Ed. Anna M. Klobucka e Mark Sabine, Trad. Humberto Brito, Lisboa, Assírio & Alvim, 299-309.
- MONTEIRO, Adolfo Casais (1985) *A poesia de Fernando Pessoa*, Ed. José Blanco, 2ª ed, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda [1958].
- PENTEADO, Flávio Rodrigo (2017) “Pessoa dramaturgo: uma questão crítica”, *Revista Estranhar Pessoa*, n.º 4, Outono de 2017: 48-62.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla (2001) *Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro*, 3ª ed, São Paulo, Martins Fontes [1982].
- PESSOA, Fernando (1999) *Correspondência: 1923-1935*, Ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.

_____ (2012) *Teoria da heteronímia*, Ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.

PUCHNER, Martin (2002) *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality & Drama*, Baltimore, John Hopkins University Press.

SEABRA, José Augusto (1974) *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*, São Paulo, Perspectiva.