

A EXALTAÇÃO DO GÊNIO: A CONSTRUÇÃO DO *ETHOS* EM FERNANDO PESSOA

ALEX NEIVA
CAIO GAGLIARDI

Universidade de São Paulo

Resumo

Nosso objetivo foi estudar a construção do *mito-Pessoa* a partir de uma fundamentação eminentemente teórica sobre o tema, conferindo ênfase à correspondência do autor, da qual se sobressai a célebre “Carta sobre a gênese dos heterônimos”. Procuramos especular a respeito do modo como o escritor lida com a noção de *gênio* e suas implicações sobre os projetos estético-literários que formulou.

Abstract

Our purpose was to study the construction of the myth-Pessoa based on a theoretical reasoning, with an emphasis on the author's correspondence, specially the famous “Letter on the genesis of heteronyms.” We speculate about how the writer deals with the notion of genius and its implications on the aesthetic-literary projects formulated.

Palavras-chave

Fernando Pessoa;
correspondência;
ethos.

Keywords

Fernando Pessoa;
correspondence;
ethos.

O atributo de “gênio”, conferido para designar um indivíduo dotado de extraordinária capacidade intelectual, que notadamente se manifesta nas atividades criativas, tornou-se um especioso lugar-comum na fortuna crítica de Fernando Pessoa.

Escusado seria listar exemplos de um emprego tão disseminado, a ponto de um dos mais importantes críticos do poeta ter afirmado na abertura de uma reconhecida leitura de sua obra: “O autor deste ensaio toma a sério e em toda a sua extensão a idéia de que Pessoa é uma natureza genial”.¹ Será o mesmo Eduardo Lourenço, aliás, que, décadas depois, abrirá um estudo não menos relevante sobre o mesmo poeta do seguinte modo: “Custa-me imaginar que alguém possa um dia falar melhor de Fernando Pessoa que ele mesmo”.²

Embora disseminado pelo uso corrente como sinal de uma admiração incontornável do crítico com relação ao autor estudado, “gênio” é também um termo de grande recorrência nos escritos deixados pelo poeta.

Se quando tomado, por um lado, como qualificativo crítico, revela não mais do que uma posição judicativa preestabelecida, quando considerado, por outro, como *autoqualificação*, o referido atributo desloca-se para o *espaço da obra*, na qual se articula, por hipótese, como um de seus eixos fundamentais. A atenção mais detida que temos voltado a essa constatação é o ponto de partida para o deslocamento a que este estudo se propõe.

Considera-se aqui o gênero epistolar, que constitui o *corpus* de análise desta investigação, como peça literária autônoma na qual o escritor pode refletir sobre

¹ Eduardo Lourenço, “Considerações pouco ou nada intempestivas”, in *Fernando Pessoa revisitado* – leitura estruturante do drama em gente, 2. ed., Lisboa, Moraes, 1981, p. 19.

² Fernando Lourenço, *Fernando Rei da nossa Baviera*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986, p. 9.

aspectos de natureza estética, filosófica, política e biográfica, influenciando sua recepção crítica.³

A carta, nesse sentido, ocupa o estatuto de crônica da obra de arte. A crítica genética, ao considerar a epistolografia um “canteiro de obras” ou um “ateliê”, busca descortinar a trama da invenção, o desenho de um ideal estético, quando examina as faces dos processos da criação.⁴

Fernando Pessoa, como construtor de mitos, também criou o seu próprio.

Uma das manifestações mais peculiares desse intento está no documento literário conhecido como “Carta sobre a gênese dos heterônimos”. Escrita em 1935, como resposta ao crítico Adolfo Casais Monteiro, essa carta tem particular importância para a crítica literária, pois se apresenta como um testemunho de Pessoa sobre o próprio modo de composição. Toma-se a *Carta* como um gênero literário no qual um sujeito se institui e se projeta muito além de seu remetente físico. O leitor confere maior estatuto de verdade às asseverações do sujeito projetado, por ser esse o detentor das estratégias argumentativas que têm por finalidade a, por assim dizer, “adesão dos espíritos”.⁵

Para entender a caracterização do sujeito projetado, ou seja, a imagem que faz de si no discurso, é necessário que se recorra ao conceito de *ethos*. Segundo a concepção aristotélica, o *ethos* é a imagem que o orador projeta de si mesmo no discurso, e que desempenha importante papel na persuasão.⁶

Na referida carta, Pessoa formula uma espécie de exórdio, no qual apresenta a primeira caracterização de sua imagem autoral: pede desculpas ao destinatário e evoca a precariedade do meio sobre o qual a escrita irá se desenvolver. Ao explicar, por exemplo, os motivos da publicação de *Mensagem*, Pessoa insiste na não premeditação do livro, reforçando, através do apelo ao acaso, a imagem de escritor extraordinário:

Coincidiu, sem que eu o planeasse ou o premeditasse (sou incapaz de premeditação prática), com um dos momentos críticos (no sentido original da palavra) da remodelação do subconsciente nacional. O que fiz por acaso e se completou por conversa, fora exactamente talhado, com Esquadria e Compasso, pelo Grande Arquitecto.⁷

Nesse trecho, insiste-se no caráter involuntário da decisão de Pessoa de publicar sua obra, ressalta-se a “coincidência” de que *Mensagem* veio a público em um

³ José-Luis Diaz, “Qual genética para as correspondências?” [trad. Cláudio Hiro e Maria Silvia Ianni Barsalini], *Manuscritica: Revista de Crítica Genética*, São Paulo, v. 15, 2007.

⁴ Marcos Antonio de Moraes, “Epistolografia e crítica genética”, *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 59, n. 1, p. 30-2, jan.-mar. 2007 [online].

⁵ Chaim Perelman, Lucie Olbrechts-Tyteca, *Tratado da Argumentação: a nova retórica*, 2. ed., São Paulo, Martins Fontes, 2005.

⁶ Aristóteles, *Retórica*, trad. Manuel Alexandre Junior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006, p. 49.

⁷ Antonio Tabucchi, *Pessoana Mínima – escritos sobre Fernando Pessoa*, Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984, p. 122.

momento de exaltação da nacionalidade, com a organização de concurso literário (promovido pelo Secretariado de Propaganda Nacional do governo português), no qual o poeta obteve menção honrosa. O êxito na publicação de sua obra é conferido a uma instância exterior ao indivíduo, a uma predeterminação do destino, orquestrada por uma espécie de Deus *ex-machina*. Recorre-se aqui a termos relacionados à maçonaria para justificar a involuntariedade na tomada de decisões do escritor. O que está em jogo é a imagem do artista pouco afeito a miudezas não tão nobres da realidade prática dos homens comuns. Nesse sentido é que a imagem de escritor projetada por Pessoa está no mesmo diapásão da imagem de herói apresentada em *Mensagem*: “Todo começo é involuntário./ Deus é o agente./ O herói a si assiste, vário/ E inconsciente”.⁸

A carta, em diversos momentos, fornece notícias sobre as intenções de publicação do poeta, refutando a ideia de que ele é incapaz de premeditação prática.

Em outro trecho, há a utilização da metalinguagem como forma de afiançar o mundo ético do escritor de gênio:

(Interrompo. Não estou doido nem bêbado. Estou, porém, escrevendo directamente, tão depressa quanto a máquina mo permite, e vou-me servindo das expressões que me ocorrem, sem olhar a que literatura haja nelas. Suponha – e fará bem em supor, porque é verdade – que estou simplesmente falando consigo.)⁹

A ideia de que a escrita se desenvolve com naturalidade se faz presente ao negar qualquer intervenção reflexiva na composição do texto. O remetente afirma escrever vertiginosamente sem se importar com o teor literário de sua escrita. O *ethos* é, assim, forjado a partir do não esclarecimento das condições de produção.

A carta não só congrega a autocrítica e a ironia, como é uma espécie de espaço de ensaio e de experimentação criativa. A ironia não está no texto somente como figura de linguagem, mas faz parte da visão de mundo do poeta. Assim, aquilo que podemos identificar como uma “poética da ironia” em Fernando Pessoa, está presente, na carta, como contributo para a ocultação das verdadeiras intenções daquilo que é dito e, por extensão, desestabiliza quaisquer certezas de leitura.

Ao ironizar com a possibilidade de ganhar o prêmio Nobel de uma obra ainda não publicada, Pessoa joga com as projeções que assume, com as expectativas do leitor e com a própria postura diante da vida. À primeira vista, tudo isso passa despercebido, devido ao tom bem-humorado e aparentemente descompromissado com que o autor se projeta. Todavia, não é demais ressaltar que o leitor acede somente àquilo que é consentido pelo escritor, pois esse é um agente histórico da cultura profundamente interessado na projeção do que produz.

Pode-se dizer que o eu representado na carta adota a concepção tradicional de *arte inspirada*. Essa crença não cumpre outra função que não a (auto)construção do mito-Pessoa. Para validar seu posicionamento, o poeta estrategicamente se

⁸ Fernando Pessoa, *Mensagem*, org. de Caio Gagliardi, São Paulo, Hedra, 2007.

⁹ Tabucci, *Pessoana Mínima*, op. cit., p. 122.

arvora da leitura romântica da noção de autoria, tão ainda em voga no senso comum, e segundo a qual o autor seria um ser de natureza genial, cuja criação adviria da comunicação de um “verdadeiro” estado de alma. Foi, sobretudo, com o romantismo que essa concepção se popularizou. Muito além das questões de natureza programática, esse tipo de concepção serviu a interesses diversos, como a valorização e (auto)promoção dos escritores como seres singulares e distantes do homem comum. De acordo com essa concepção, a composição artística é tributária de um mistério: o mistério da própria existência transfigurado em arte. O sagrado se faz presente como elemento partícipe de uma realidade imaginada.

Ao refletir sobre aspectos da crítica e história da filosofia em Schlegel, Suzuki postula que uma das distinções entre o homem comum e o filósofo é que, para o primeiro, a intuição intelectual desaparece, dando espaço às apreensões sensíveis. Trata-se, pois, de um gênio que não tem consciência de sua genialidade. Por outro lado, o filósofo seria aquele que mais se aproxima do gênio ao utilizar a intuição intelectual como forma de autoconsciência de suas ações. Está-se no âmbito do “gênio para si mesmo”, enquanto convicção da própria natureza genial.¹⁰

Ressalte-se que Pessoa lança mão da concepção de *homem de gênio* para afiançar a consciência de sua missão:

Hoje, ao tomar de vez a decisão de ser Eu, de viver à altura do meu mister, e, por isso, de desprezar a ideia do reclame, e plebeia sociabilização de mim, do Interseccionismo, reentrei de vez, de volta da minha viagem de impressões pelos outros, na posse plena do meu Génio e na divina consciência da minha Missão. Hoje só me quero tal qual meu carácter nato quer que eu seja; e meu Génio, com ele nascido, me impõe que eu não deixe de ser.

Atitude por atitude, melhor a mais nobre, a mais alta e a mais calma. Pose por pose, a pose de ser o que sou.¹¹

O trecho destacado, enquanto construção do *ethos*, não só marca o nascimento do gênio, como evidencia um suposto entusiasmo de um jovem escritor para com a ideia de “tomar posse de seu gênio”. Se afiançássemos, contudo, o caráter testemunhal desse fragmento, seríamos obrigados a menosprezar tudo aquilo que o poeta escrevera antes desse “dia triunfal”.

Em carta a Armando Côrtes-Rodrigues (1915), Pessoa declara “Agora, tendo visto tudo e sentido tudo, tenho o dever de me fechar em casa no meu espírito e trabalhar, quanto possa e em tudo quanto possa, para o progresso da civilização e o alargamento da humanidade”.¹² Nessa fundamentação, quase que religiosa e extemporânea, há algo de paradoxal, sobretudo para o poeta que afirmara em anos anteriores (1912), em artigo publicado na revista *A Águia*, a predileção pela civilização grega à romana, pelo período literário isabelino ao romantismo francês.

¹⁰ M. Suzuki, *O Gênio romântico*, São Paulo, Iluminuras, Fapesp, 1998, p. 88.

¹¹ Fernando Pessoa, *Páginas íntimas e de autointerpretação*, ed. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Ática, [1966], p. 63 e 64.

¹² Fernando Pessoa, *Cartas de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues*, Lisboa, Editorial Confluência, 1945, p. 37 e 46 (2. ed. 1960).

O paradoxo não funciona somente como um artifício do poeta moderno, tal qual resultante de uma contradição ontológica, mas contribui para a projeção do escritor na literatura universal. Essa atitude se revela, por outro lado, bastante coerente com os reais propósitos da carta, posto que, nesse mesmo texto de 1912, Pessoa lança as bases do famigerado mito do super-Camões. As reflexões do poeta de *Tabacaria* sobre a *Nova Poesia Portuguesa* seriam muito mais do que mera justificação elogiosa dos colegas da Renascença Portuguesa, mas se trata de uma antecipação, indireta e premeditada, de projetos futuros do próprio Pessoa.

E a nossa grande Raça partirá em busca de uma Índia nova que não existe no espaço, em naus que são construídas “daquilo de que os sonhos são feitos”. E o seu verdadeiro e supremo destino, de que a obra dos navegadores foi o obscuro e carnal antiarremedo, realizar-se-á divinamente.¹³

Pessoa, leitor de Carlyle, concebe a superioridade de um período literário como fruto da grandeza individual de seus representantes. Nada mais fiel ao pensamento do escritor escocês, que ensinara a seus contemporâneos, em uma série de conferências, a valorização dos espíritos superiores como forma de combate ao utilitarismo do século XVIII.

O poeta é uma figura heróica que pertence a todas as idades; todas as épocas o possuem, todas o podem produzir, desde os mais antigos tempos até aos mais recentes – todas o hão de produzir, sempre que tal apraza à Natureza. Que a natureza envie uma alma heróica; esta sempre poderá revestir a forma de poeta.¹⁴

Ao recuperar essa concepção romântica de autor, Pessoa aposta na assunção de um ser excepcional que dará a Portugal, cuja instabilidade política anuncia tempos sombrios, um leque de projetos culturais de variadas espécies. A ideia do *mito-Pessoa* é o embrião que lançou as bases para a poética do escritor; trata-se de uma primeira tentativa de se pensar como *ser cultural* e vislumbrar um itinerário estético literário delineado a partir do papel civilizador de sua arte.

Da concepção de “poeta vate”, à maneira dos escritores românticos, passa-se à concepção de “gênio desqualificado”, segundo a qual o poeta deixaria de se conceber como um gênio por incompatibilidade com o seu tempo/espaço decadente de *fin de siècle*. Segundo Leyla Perrone-Moisés, Pessoa se distancia da imagem do poeta como o guia da humanidade, aproximando-se de outro tipo de romântico, o desistente. “Não que Pessoa não acreditasse no Gênio. Mas sua crença é minada por um total pessimismo quanto ao reconhecimento social do Gênio e, na incerteza causada por essa falta de resposta, ele duvida da sua própria genialidade.”¹⁵

¹³ Fernando Pessoa, *Textos de crítica e intervenção*, Lisboa, Ática, 1980 (Banco de Dados Arquivo Pessoa). A edição *online* reproduz o cd-rom intitulado *MultiPessoa – Labirinto Multimidia*, dirigido por Leonor Areal e coeditado em 1997 pela Texto Editora e pela Casa Fernando Pessoa. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/>>.

¹⁴ Tomás Carlyle, *Os heróis*, Lisboa, Guimarães Editores, 1956, p. 121.

¹⁵ Leyla Perrone-Moisés, *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*, São Paulo, Martins Fontes, 2001, p. 53 ss.

Daí o pessimismo e a ironia de um certo Pessoa/Campos: “Gênio? Neste momento / Cem mil cérebros se concebem em sonho gênios como eu / E a história não marcará, quem sabe, nem um,/ Nem haverá senão estrume de tantas conquistadas futuras [...]”.¹⁶

Ressalta-se que a despeito do pessimismo e da falta de aptidão para mudanças, esses projetos funcionam como afirmação de vida, como vontade de potência nietzschiniana, e, por extensão, uma “resposta à decadência”. Haquira Osakabe analisa os fundamentos dessa reconstrução salvífica na obra de Fernando Pessoa. Sobretudo em torno do neopaganismo nasce uma nova esfera de influência, que favorece a multiplicidade e a aparição do contraditório, em contraste com o cristianismo, visto por Pessoa como fator fundamental no processo de decadência ocidental.

Assim, uma religião que expresse uma mentalidade mais vincada no sujeito do que no objeto irá ser sempre monoteísta, ao passo que aquela, resultante de uma mentalidade objetivista, será sempre politeísta. Isto porque o exterior e sua experiência não resultam num conhecimento efetivo quando apreendidos pelo contacto menos mediado (intervindo aqui, nos termos do autor, a observação e a atenção). Isto permite ao sujeito inserir-se na própria pluralidade do objeto. A visão subjetiva, ao contrário, fundada na meditação e na inibição (substituição da ação do mundo sobre nós por uma ação sobre o mundo, segundo Pessoa) criaria um falso-exterior.¹⁷

Uma visão subjetiva, voltada para o próprio mundo, incapaz de ter olhos para as múltiplas experiências exteriores (a partir das sensações que ela produz, com menor mediação possível), seria incapaz de trazer novos temas, de ampliar o olhar, reduzindo-se ao lamento, aos meios-tons, a uma melancolia em surdina, que se revela própria do momento histórico da “hora absurda” e do “gênio desqualificado”. É contra a influência do monoteísmo decadente que se rebela o neopaganismo. Vem a propósito considerar que Alberto Caeiro é considerado o mestre dos heterônimos (incluindo o próprio ortônimo) porque soube apresentar uma saída redentora à humanidade, por meio da defesa de uma ética pagã (calcada em uma espécie de “filosofia da natureza”) e da negação do mistério.

É preciso não saber o que são flores e pedras e rios
Para falar dos sentimentos deles.
Falar da alma das pedras, das flores, dos rios,
É falar de si próprio e dos seus falsos pensamentos.
Graças a Deus que as pedras são só pedras,
E que os rios não são senão rios,
E que as flores são apenas flores.¹⁸

O esforço de regeneração caeiriana está presente, com especial notoriedade, no poema VIII de “O guardador de rebanhos”, ao postular um retorno mítico à

¹⁶ Fernando Pessoa, *Obras poéticas*, ed. Maria Aliete Galhoz, Rio de Janeiro, Aguilar, 1986, p. 297.

¹⁷ Haquira Osakabe, *Fernando Pessoa: resposta à decadência*, Curitiba, Criar Edições, 2002, p. 80.

¹⁸ Fernando Pessoa, *Obras poéticas*, ed. Maria Aliete Galhoz, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986, p. 153.

infância nunca vivida, como se o poeta encontrasse de fato um sentido para a vida humana a partir da revelação do mistério que une o homem e *A Eterna Criança, o deus que faltava*. Segundo Osakabe,

Na verdade, o autor de “O Guardador de Rebanhos” é, dentre as criações pessoais, incluindo o ortônimo e os heterônimos, o único realmente imaturo no sentido de que permanece imune à deterioração a que eles se vêm convocados: todos são irremediavelmente decadentes, pagãos, modernos ou não; todos são perpassados pelo mesmo sentimento de inocuidade e de exdrúxula marginalidade que tomou conta de boa parte da inteligência finissecular. Todos, menos Caeiro, cuja intervenção no tempo será a da crítica severa à distensão moral e ao relaxamento do espírito. [...] É que o objetivo e racional Caeiro acaba por trair a tradição positivista de que teria sido postulado herdeiro, pois, no âmago da concretude objetual da sua humanidade, reside o mistério da criança de que o famoso poema VIII é a manifestação mais eloquente. Sem exagerar em nada, diria eu que o poema é explicitação de um fundo mítico que a obra inteira de Caeiro parece esconder com certa dificuldade.¹⁹

“O drama em gente” da heteronímia encontra refúgio nesse drama caeiriano de salvação, na medida em que esse é um modelo a ser seguido. A noção de gênio se vincula à discussão, pois também propõe indiretamente um modelo de autosuficiência e de excelência. Dar uma resposta à decadência, bem como flertar com a ideia de imortalidade são questões muito caras ao sujeito cultural Fernando Pessoa.

A noção de *gênio*, seja reformulada, ocultada ou ironizada, de uma forma ou de outra perpassa toda a produção do escritor, como consciência particular de sua “missão civilizadora”, que legou ao poeta o desejo de construir mitos. Nesse sentido, nada contribuiu tanto para o mito-Pessoa – que nos últimos cinquenta anos tem superado as barreiras dos países lusófonos – quanto o fenômeno da despersonalização, pois este já é, em si, um modo de perpetuação de vida, não enquanto ação, mas como existência intelectual e multiplicação de valores – estéticos, afetivos e poéticos.

Na supracitada “Carta sobre a gênese dos heterônimos”, apresentam-se diversas explicações que dimensionam a complexidade do fenômeno heteronímico, a partir da descrição dos heterônimos como sujeitos independentes com uma realidade biográfica, física e intelectual particular. O eu assume a perspectiva da gênese, ao confirmar a imagem de criador dos heterônimos. “O dia triunfal” é a realização máxima do mito pessoano, pois contém todos os elementos necessários para a construção do *ethos* do escritor excepcional. Essa imagem se desenha por meio da cena que postula a involuntariedade do processo criativo, como se “O guardador de rebanhos” fosse escrito em um jato, em um momento de transe. “O dia triunfal” é um relato fictício que confirma a explicação da gênese da obra de arte tal qual fruto da evocação de uma musa inspiradora, cuja natureza não se pode definir.

A discussão sobre a relação entre genialidade e comportamento de exceção está nas origens do pensamento ocidental. Desde Platão, está presente a ideia de

¹⁹ Osakabe, *Fernando Pessoa: resposta à decadência*, op. cit., p. 135.

que para escrever poesia o poeta teria que padecer de uma espécie de insânia, pois a representação de mundos e situações não vividas é entendida como desvirtuamento das faculdades intelectivas.²⁰ Em Aristóteles, a questão é retomada na obra que ficou conhecida como O Problema XXX, I, na qual se desenvolve uma reflexão sobre a criatividade a partir da proposição:

Por que razão todos os que foram homens de exceção, no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos, e alguns a ponto de serem tomados por males dos quais a bile negra é a origem, como contam, entre os relatos relativos aos heróis, os que são consagrados a Hércules?²¹

Para indagar sobre as relações entre homem de gênio e melancolia, Aristóteles recorre à analogia entre a natureza individual e o vinho. Vale a pena sintetizar seu raciocínio.

Para Aristóteles, o vinho permite uma série de sensações que correspondem a uma multiplicidade de comportamentos humanos, como a agressividade, a euforia, a letargia etc., variando conforme a dosagem ingerida, dentro de um espaço de tempo limitado. A natureza também contempla uma série de caracteres, pois o homem desenvolve, segundo Aristóteles, diversos estados emocionais pela configuração da mistura da “bile negra”. A bile negra, bem como o vinho são “modeladores de caráter”; o que os diferencia, no entanto, é que a bile negra age por toda a vida, produzindo no melancólico comportamentos diversos. O melancólico é aquele que possui todos os caracteres humanos. Daí resultaria a criatividade do artista, pois ele seria, essencialmente, um ser melancólico. Porém, nem todos os melancólicos são homens de gênio, visto que a mistura da bile negra estaria em diferentes graus de concentração e temperatura nos indivíduos melancólicos: “Se o estado da mistura é completamente concentrado, eles são melancólicos ao mais alto nível; mas se a concentração é um pouco atenuada, eis os seres de exceção”.²² As explicações de natureza fisiológica do Problema XXX, I, podem ser entendidas como metáforas para se discutir a formação da natureza genial. Segundo Pigeaud,²³ para Aristóteles a inspiração não adviria de uma fonte exterior a si mesmo (como discutido no *Íon* de Platão, em que Sócrates relaciona as palavras do poeta a uma musa), mas ao acaso da natureza da mistura.

Graças à causalidade física da bile, esse texto nos diz simplesmente que por certo são necessários uma violência e um dom, mas que o Outro está em nós. [...] Não é mais um problema de eleição divina, mas o fato de uma fisiologia. Deus não fala por nossa voz, mas são as condições de nosso corpo que nos determinam a falar.²⁴

²⁰ Platão, *A República*, trad. M. H. R. Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

²¹ Aristóteles, *O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX, I*, trad. do grego, apresentação e notas Jackie Pigeaud, trad. Alexei Bueno, Rio de Janeiro, Lacerda Editores, 1998, p. 81.

²² *Idem, ibidem*, p. 99.

²³ *Idem, ibidem*, p. 48.

²⁴ *Idem, ibidem*.

Aristóteles deixa de atribuir a uma insondável entidade exterior as causas da constituição do homem de gênio, preferindo apostar na formação de uma natureza genial como fruto de uma inclinação inata, desenvolvida a partir de determinações impostas pela natureza do indivíduo melancólico. O herói-poeta carlyliano se constrói justamente por meio dessa ideia, pois sua genialidade não é fundamentada por um ser eleito como um Deus *ex-machina*, mas se processa no interior de cada ser excepcional, dotado de “uma alma heroica” cuja natureza está, única e exclusivamente, nele. Com Aristóteles saímos da velha dicotomia entre *arte inspirada versus trabalho do artífice*, para uma reflexão sobre a natureza fisiológica do homem de gênio, como metáfora para se pensar a própria criatividade humana.

As diferentes acepções de homem de gênio na obra de Fernando Pessoa evidenciam, por um lado, conhecimento com relação aos usos da noção de gênio na tradição ocidental, por outro, uma constante reflexão sobre as implicações do termo para a projeção do *sujeito cultural*. No texto em que Pessoa assume a condição de gênio, há um poeta que opta pela explicação aristotélica ao aceitar o caráter inato de sua genialidade no interior do indivíduo. Na “Carta sobre a gênese dos heterônimos”, ao contra-argumentar com relação à possível opinião de seus leitores, explicitando que não está “doido nem bêbado”, Pessoa dá voz às explicações de senso comum para os prodígios da criação artística.

A noção de gênio desenvolvida em Aristóteles coincide com a poética de Pessoa no sentido de que essa reuniria as condições “necessárias” para a produção de um indivíduo melancólico de natureza genial, principalmente a partir do fenômeno da despersonalização, que confere ao poeta múltiplas experiências baseadas em distintos caracteres. Do cerne da (agora pode-se dizer) *bile negra pessoana* projetam-se distintos *ethè* para o ortônimo e heterônimos que darão a Portugal a suposta pujante vida intelectual, segundo Pessoa, inexistente no momento histórico de então. É essa, fundamentalmente, a imagem que o poeta projeta de si como sujeito criador.

A despeito de qualquer posição judicativa sobre *o autor* estudado, é interessante pontuar que a produção poética de Pessoa é acompanhada por noções (como a de gênio) de larga tradição no pensamento ocidental, principalmente na correspondência e nos textos de autoanálise que escreveu. Isso se explica em parte como forma de inserir o autor nas principais discussões do seu meio cultural, em parte como fundamento para a reflexão sobre a própria atividade de escrita e também como validação do trabalho artístico desenvolvido ao longo de toda a vida.

Dispensável seria listar outros usos na obra do poeta, o que nos cabe aqui é problematizar as possíveis razões do manejo de explicações de senso comum para um documento literário tão importante e fundamental como a “Carta sobre a gênese dos heterônimos”. Se considerarmos que a carta foi escrita meses antes da morte de seu autor, podemos afirmar hipoteticamente que ela também é um testamento ficcional em que Pessoa comenta e analisa o seu espólio cultural, reservando a si mesmo, indiretamente – pelas reminiscências pitorescas que apresenta –, um lugar no panteão dos grandes escritores. O diálogo de Pessoa não se estabelece somente com Adolfo Casais Monteiro, mas com todos os leitores. Registro incontestado de sua imortalidade é ter entrado nas instituições literárias,

sobretudo a partir da segunda metade do século XX, em que sua obra foi se tornando conhecida pelo grande público. O poeta cumpriria aquilo que Barthes entendeu como o papel típico do escritor na sociedade:

para o escritor, a verdadeira responsabilidade é a de suportar a literatura como um *engajamento fracassado*, como um olhar mosaico sobre a Terra prometida do real. [...] Naturalmente, a literatura não é uma graça, é o corpo dos projetos e das decisões que levam um homem a se realizar (isto é, de certo modo, a se essencializar) somente na palavra: é escritor aquele que quer ser. Naturalmente também, a sociedade que consome o escritor transforma o projeto em vocação, o trabalho da linguagem em dom de escrever, e a técnica em arte: é assim que nasceu o mito do *bem-escrever*.²⁵

É desse inescrutável *querer ser* que se alimenta o mito-Pessoa, como a realização de um projeto de vida que nasceu a partir da consciência de seu fracasso como pessoa física. Esse tipo de comentário de natureza psicobiográfica apenas vem a confirmar e explicar o mito, pois os diversos projetos que desenvolveu possibilitaram uma maior inserção na vida cultural portuguesa. A recorrente consagração de escritores pela crítica literária tem como antecedente histórico a ideia de conceber o autor como presença, isto é, para esse tipo de interpretação (que ganhou força a partir do romantismo) a obra é fruto da originalidade do autor, como multiplicação de experiências vinculadas ao espírito. O autor é o artista, é o gênio da raça, uma força divina. Nesse sentido é que a posse da autoria contribui sobremaneira para a instituição do mito. “No dispositivo romântico-positivista do *autor* como presença divina nas obras, *o autor* é a presença do *artista* na obra, que se anula como produto, substituído pela aura da criação como fetichismo da mercadoria.”²⁶

Na “Carta sobre a gênese dos heterônimos”, a noção de autor como presença é posta em xeque a partir das considerações sobre o fenômeno da despersonalização. Pessoa, em muitos momentos, trata seu ortônimo como um sujeito outro, ou seja, como se esse eu não se confundisse com aquele que escreve a epístola. O sujeito ortônimo está em posição medial entre o criador (dos heterônimos literários ou não literários) e os sujeitos heteronímicos. Segundo José Gil,

Ao escrever a Casais Monteiro, Fernando Pessoa torna a entrar na pele desse sujeito do devir, confundindo-o (porque é ele próprio, enquanto criador) com Fernando Pessoa ortônimo. É por isso que pode escrever: senti que nascera o meu mestre. O meu mestre, mestre de todos os heterônimos, aquele cujo nascimento desencadeia o de todos os outros por derivação horizontal ou vertical; mestre de mim também – de mim que de venho e que só sou eu (“si próprio”) ao tornar-me múltiplo –, porque Caeiro me ensinou o devir-heterônimo.²⁷

²⁵ Roland Barthes, *Crítica e verdade*, trad. Leyla Perrone-Moisés, São Paulo, Perspectiva, 2007, p. 55.

²⁶ João Adolfo Hansen, “Autor”, in José Luís Jobim, (org.) *Palavras da crítica*, Rio de Janeiro, Imago Editora Ltda., 1992, p. 19.

²⁷ José Gil, “Poesia e heteronímia”, in *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*, Lisboa, Relógio d’Água, 1996, p. 199.

O devir-outro, segundo o crítico, é distinto do devir-heterônimo. Os devires de que fala Gil estão aqui como ocupação de lugares enunciativos. A capacidade de “outrar-se” é a faculdade de criação de lugares de enunciação distintos daquele lugar ocupado pelo Eu. O lugar de enunciação característico de Fernando Pessoa ele-mesmo já é diferente do lugar enunciativo de Fernando António Nogueira Pessoa comentando sobre Fernando Pessoa ele-mesmo e sobre os diversos heterônimos. O eu, supostamente representante do sujeito biográfico, também já é um eu reinventado que está a serviço da projeção do mito do escritor ímpar. Em um excerto da “Tábua Bibliográfica”, Pessoa comenta:

As obras heterônimas de Fernando Pessoa são feitas por, até agora, três nomes de gente – Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos. Estas individualidades devem ser consideradas como distintas da do autor delas. Forma cada uma, uma espécie de drama; e todas elas juntas formam outro drama. [...] 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.)²⁸

“O drama em gente” advém da complexidade interior dos sujeitos heteronímicos. Nele, não há ação, mas uma postura reflexiva que busca a constituição de um universo particular pelos modos de pensar e de sentir dos poetas-heterônimos. Fernando Pessoa, com tom irônico e bem-humorado, aventa a possibilidade de seus heterônimos serem mais reais do que ele, pois joga com a ideia de que o ortônimo também é um heterônimo, e que forma, portanto, um drama particular. Todos esses personagens compartilham um drama maior.

Luigi Pirandello, em seu prefácio ao drama *Seis personagens à procura de um autor*, discute a gênese da obra de arte a partir da ideia de que é impossível descrever com racionalidade os processos de criação artística. A alegórica personagem Fantasia é quem lhe permitiu conhecer o drama dos seus seis personagens. A exemplo de Pessoa, Pirandello também teria tido seu “dia triunfal”, quando pôde conhecer os personagens que configurariam em sua peça. Cada personagem, como os de Fernando Pessoa, possui um drama particular e lutam entre si para dar a conhecer ao mundo esse drama. Como informa Pessoa na carta, “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”.²⁹

Pirandello valida a posição de Pessoa, ao alimentar a crença no mistério da composição da obra de arte. O artista seria “uma criatura viva, no plano da vida superior, acima da volúvel existência de todos os dias”.³⁰ A criatura viva é o

²⁸ *Presença*, Coimbra, n. 17, dez. 1928 (ed. facsimil. Lisboa, Contexto, 1993) (Banco de Dados Arquivo Pessoa). A edição online reproduz o cd-rom intitulado MultiPessoa – Labirinto Multimídia, dirigido por Leonor Areal e coeditado em 1997 pela Texto Editora e pela Casa Fernando Pessoa. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/>>.

²⁹ Tabucchi, *Pessoana Mínima*, op. cit., p. 124.

³⁰ Luigi Pirandello, “Prefácio”, in _____. *Seis personagens à procura de um autor*, São Paulo, Abril Cultural, 1978,

próprio Pessoa (como *persona*) imortalizado na carta por meio da forjada crença na existência da arte como revelação de uma verdade ocultada. O drama coletivo de que fala Pessoa (e de que também faz parte enquanto personagem) se relaciona ao enigma da despersonalização, e se intensifica na confusão validada pela carta.

O drama dos personagens não só é particular, como coletivo, na medida em que se trata de um drama maior: a pitoresca busca de um autor. O autor, para Pirandello, é aquele que pode responder à seguinte pergunta: “Acaso será que existe um autor capaz de indicar ‘como’ e ‘por que’ uma personagem lhe nasceu na fantasia?”.³¹ O autor explicaria racionalmente os motivos da gênese da obra de arte, e essa explicação não prescinde do mito. A existência de um autor, para Pirandello, passa pela ideia do autor como *auctor*, como aquele que consegue explicitar os mecanismos de criação artística. Daí, a ausência de um autor, pois o artista não reuniria as “condições necessárias” para discutir os processos de sua própria criação.

A destruição da presença do *autor* enquanto subjetividade na obra se deu na crítica literária francesa nos anos 1960 e 1970. Em “A morte do autor”,³² Barthes propõe que a escritura matou o autor, pois não conserva marcas de sua identidade. O tempo da escritura é o aqui e agora da enunciação (o presente da leitura). O autor seria apenas um passado distante que não interfere no eterno e renovado presente enunciativo. Valoriza-se a noção de “consumo autoral” em que os leitores desempenham uma função mais produtiva com relação à escritura (a partir de apropriações arbitrárias), deslocando para o leitor a função de autoria.

No fenômeno da heteronímia, Pessoa, ao propor personalidades com biografias, hábitos e caracterizações físicas particulares, impõe diferentes autorias aos poemas de temática e estilos diversos (tratando, inclusive, o ortônimo como uma máscara ficcional). Se, por um lado, a instituição desse jogo ficcional relaciona as produções poéticas a autores fictícios, por outro, paradoxalmente, contribui para a descentralização do sujeito da escrita.

Na medida em que Pessoa propositadamente não especifica as condições de produção da obra de arte, e, portanto, não se comporta como autor (segundo a concepção de Pirandello), pode-se afirmar que há um drama metafísico que se revela também aqui como uma espécie de busca pitoresca por um autor. Em um trecho da carta, Pessoa evidencia esse drama:

Criei, então, uma *coterie* inexistente. Fixei aquilo tudo em moldes de realidade. Graduei as influências, conheci as amigadas, ouvi, dentro de mim, as discussões e as divergências de críticos, e em tudo isto me *parece que fui eu, criador de tudo*, o menos que ali houve. *Parece que tudo se passou independente de mim*. E parece que assim ainda se passa...³³

³¹ *Idem, ibidem*, p. 326.

³² Roland Barthes, “A morte do autor”, in _____. *O rumor da língua*, São Paulo, Martins Fontes, 2004.

³³ Tabucchi, *Pessoana Mínima*, *op. cit.*, p. 125, grifo nosso.

O drama se potencializa através do paradoxo: ser criador ou não ser? O paradoxo é a justaposição de enunciados que se contradizem. Trata-se de complexas afirmações vertiginosas que desautorizam verdades preconcebidas.

Tanto o texto de Pessoa como o de Pirandello negam as ideias defendidas por Edgar Allan Poe, no texto *Filosofia da composição* (em que o escritor descreve ficcionalmente as etapas de criação do poema “O corvo”), por operarem como uma antifilosofia da composição, ao compartilharem a ideia de arte inspirada.

A defesa do inapreensível instante poético está a serviço da valorização do sujeito cultural – enquanto responsável pela legitimação da arte – e da manutenção da imagem do escritor de gênio.

O leitor facilmente se impressiona com a complexidade e excepcionalidade do escritor, mas isso só é possível graças à projeção do *ethos* da espontaneidade e da genialidade que se implicam e estão presentes ao longo de toda a carta. O artista é uma criatura viva e imortalizada que também sente o drama de suas personagens, vivendo o seu próprio no momento em que ele é submetido ao processo de mitificação. Pessoa é, portanto, um autor de si mesmo, profundamente interessado na instituição do próprio mito.

Em *Mensagem*, obra de toda uma vida, Pessoa apostou, como saída para as crises de seu tempo, no mito de um Império imaterial. Se sua Pátria é feita de sonhos, e ela é a língua portuguesa, a saída para o impasse estaria não num devir aguardado, mas ali à frente de todos, na materialidade linguística daqueles poemas. A noção de gênio se relaciona a *Mensagem*, pois é a partir dela que se vislumbra o papel “decisivo” do poeta dentro da perspectiva messiânica da obra, como no trecho já citado em que Pessoa se veste como Gênio e aceita sua missão. O anúncio da chegada do super-Camões, pensado no início de sua produção cultural, retorna aqui (embora talvez nunca tenha deixado de existir) como uma das chaves de interpretação da obra pessoana. Para parte de seus críticos, o anúncio da chegada do “super-Camões” seria, em vista dessas evidências, uma forma de autoproclamação do poeta como sendo ele mesmo “o novo imperador do mundo”, o protagonista dessa “segunda vinda”.

O esperado por todos, então, seria *a persona* responsável pela construção daquele universo simbólico. Mas, da resposta que o mito é o próprio Pessoa decorre uma outra pergunta, de difícil resolução: quem é Pessoa? Diante dessa especiosa pergunta, é importante que situemos nosso objeto de interesse para além das ilações de caráter psicobiográfico, e adotemos a noção mais específica de *sujeito cultural* Fernando Pessoa.