



## Fernando Pessoa e a teoria da criação literária

Reginaldo Parciannelo\*

**Resumo:** Estabeleço as principais bases hermenêuticas da teoria literária pessoana, notadamente em conformidade com a teoria da formatividade de Luigi Pareyson. Neste artigo, apresento a coerência intrínseca à visão teórica da literatura, do poeta português, basicamente hermenêutica e afim à teoria de Pareyson. Com isso, a propalada multiplicidade de pontos de vista da teoria pessoana é sistematizada em uma estética coerente. A ótica principal de leitura consiste na teoria da “pessoalidade poética”, cuja tese desenvolvo.

**Palavras-chave:** Fernando Pessoa; hermenêutica; personalidade poética.

**Abstract:** I establish the main hermeneutical bases of Pessoa's literary theory, notably in accordance with the theory of formativeness Luigi Pareyson. In this article, I present the intrinsic coherence to the theoretical view of the literature of Portuguese poet, hermeneutics and related primarily to the theory Pareyson. With this, the purported multiplicity of views of Pessoa theory is systematized into a coherent aesthetic. The main optical reading is the “poetic personhood”, whose thesis I develop.

**Keywords:** Fernando Pessoa; hermeneutics; poetic personhood.

### 1 Interpretação da interpretação em Pessoa

Luigi Pareyson caracteriza o processo interpretativo da seguinte forma: “Pretender ter compreendido definitivamente uma obra é como pretender compreendê-la a um primeiro olhar”; “posse e busca são extremamente compatíveis e representam os dois gonzos da atividade do intérprete” (1997, p.229-230)<sup>1</sup>. Diante da possível antítese entre busca e posse, o filósofo italiano encontra uma síntese ou relação entre os dois limites conceituais possíveis, de maneira que podemos dizer, concordantemente, que não há posse sem busca verdadeira, que supõe a atividade, e não passividade, do leitor do texto e da realidade. Igualmente, a busca já é um encontro ou, no mínimo, um indício da descoberta, que pode ser revelada em grau crescente, conforme o movimento da compreensão.

“Interpretar é não saber explicar. Explicar é não ter compreendido.” (PESSOA, 1946, p.84) A explicação é positivista, para Fernando Pessoa: ou sociológica, ou científica, beirando o absoluto e o fechamento de uma determinada questão – por exemplo, a explicação de um

\* Doutorado em Literatura Portuguesa (USP).

<sup>1</sup> Adolfo Casais Monteiro insiste que Pessoa deve ser lido não com base em uma “chave”, mas interpretado sem perseguir uma explicação (1985, p.15). Seguimos essa orientação anti-positivista e anti-dogmática, aliás perfeitamente adequada ao espírito do pensamento e poesia pessoana.

fenômeno calorífico, pela física. No momento em que um crítico “explica” uma obra, dizendo que ela é “romântica” ou que é “burguesa”, ou que revela uma sexualidade reprimida, ele apenas comprovou que não compreendeu nada da obra em si, pois fecha o cerco definicional de um corpo orgânico, que é inexplicável, no sentido do texto de Pessoa citado acima. A interpretação é do domínio da compreensão, o que supõe um olhar aberto, ao mesmo tempo em que circunscreve um determinado ponto de vista dialógico, isto é, que não exclui os demais, mas, ao encerrar a massa de dados caóticos em uma nova obra (o autor) ou em encontrar a ordem na multiplicidade daquilo que é lido (crítico), o procedimento teórico deve mostrar-se permeável a outras perspectivas não dogmáticas, ainda que contrárias às que ele escolheu. Isso tem a ver com a estética poética e com a concepção de “*opera aperta*”, de Umberto Eco<sup>2</sup>.

Ao contrário de nossa leitura, Georg Rudolf Lind deduz que “a multiplicidade de sentidos repugna a Pessoa” (LIND, 1981, p.91), por causa do princípio da objetividade e universalidade da verdadeira arte (que é a arte clássica), em oposição à poética de Valéry, que admite a pluralidade interpretativa dos poemas. Ora, a arte clássica e todas as poéticas que visam o universal também são passíveis de múltiplas interpretações, e o princípio artístico de Shakespeare (exemplo dado por Pessoa) era/é lido e interpretado de diferentes maneiras ao longo do tempo.

Pessoa abre um pouco mais a possibilidade de uma hermenêutica, em outro texto teórico: “Devemos aceitar de cada epocha o que nella é eterno e diferente, e regeitar o que ella tenha de proprio, de seu, que é o limite, a barreira á sua contribuição para a civilização” (2009, p.75). A ótica dirigida para o “eterno” é, sem dúvida alguma, o reconhecimento da verdade, expresso historicamente nas produções culturais individuais ao longo da história. Nesse ponto, Pessoa sintoniza perfeitamente com Pareyson. O “diferente” de cada época é o que lhe é específico e, portanto, inimitável. Nem mesmo o propósito de reconstituir o paganismo – como se deduz facilmente – é algo que se faça sem a devida consideração do momento histórico. Por isso, em parte, a crítica de Pessoa a Teixeira de Pascoaes é inválida, pois este tenta conciliar paganismo e cristianismo seguindo um princípio ou paradigma

<sup>2</sup> “A forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria. [...] Neste sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original.” (ECO, 1986, p.40). Em Pareyson, ao contrário de Eco, cada fruição não é necessariamente uma execução/interpretação, pois a nova interpretação supõe uma mundividência que se transformou, e isso supõe o escoar do tempo ou a maturação de algum aspecto espiritual do sujeito leitor/executor.

hermenêutico, de modo similar ao que faz Pessoa.

“O crítico deve como Jano, ter a natureza de ver para dois lados; nem deve esquecer que um grupo de árvores é uma floresta, nem que uma floresta é um grupo d’árvores” (2009, p.163) – não há floresta, só árvores, provocaria Caeiro. Eis outra consideração hermenêutica, que supõe a pluralidade de pontos de vista do crítico, para saber apreciar o valor de uma obra. Ao escolher um ponto de vista interpretativo, o crítico deve estar consciente de que não exclui as inúmeras outras possibilidades interpretativas, ainda que ele não seja capaz de concebê-las ou aceitá-las. Também em outro texto teórico, sob a rubrica “sensacionismo”, a interpretação é abordada minuciosamente:

1º Uma interpretação é tanto mais completa quanto mais conserva todas as relações do objecto interpretado, a sua harmonia especial e typica tanto quanto possível. 2º Uma interpretação é tanto mais perfeita quanto mais consegue fazer esquecer o objecto interpretado na propria interpretação. (É assim que uma traducção é perfeita quando parece não ser uma traducção). (2009, p.174)

O primeiro princípio é inerente à obra vista em sua sincronia, sem levar em consideração os preconceitos e entulhos interpretativos de diversas espécies e épocas; o segundo diz respeito ao discurso do intérprete, que, ao tempo em que é fiel às especificidades do objeto interpretado, deve tecer um discurso original, com uma abordagem própria. No caso da tradução, que é necessariamente uma interpretação (mais notável ainda se a língua traduzida é de um grupo linguístico bem distinto nos aspectos sintáticos; ou se for texto poético), é como se a transposição fosse um texto inteiramente diverso do original.

Em anotação assinada por Bernardo Soares, no *Livro do Desassossego* (LD), encontramos outra ideia hermenêutica geral: “Tudo quanto o homem expõe ou exprime é uma nota à margem de um texto apagado de todo. Mais ou menos, pelo sentido da nota, tiramos o sentido que havia de ser o do texto; mas fica sempre uma dúvida, e os sentidos possíveis são muitos” (PESSOA, 1999, p.164). O texto em si não existe, ou, “borrado” e ilegível, é tornado legível pela prosa (“expõe”) ou pela poesia (“exprime”). O texto em si é algo deduzido, parcialmente vislumbrado, sem jamais aparecer em seu aspecto absoluto e definitivo. Isso é interpretação ou teoria da interpretação, e compreensão de que todo texto é plural, com múltiplos “sentidos possíveis”.

O valor dessa reflexão é coroado pelo trecho 191 do LD, no qual Soares aplica a materialidade da existência ao texto; embebe este àquela. Ele projeta suas ideias e escritos a um tempo vindouro, em que seus leitores, “família verdadeira”, o compreenderão, porém só projetarão uma imagem fantasmagórica do que ele realmente foi. “Um dia talvez compreendam que cumpri, como nenhum outro, o meu dever-nato de intérprete de uma parte

do nosso século” (1999, p.198), diz o Poeta, na voz do semi-heterônimo, com a mágoa de se sentir incompreendido por seus contemporâneos, mas enfatizando sua condição de intérprete, como alguém por cujos olhos toda a realidade passa, em prosa e verso. A personalidade poética – tese que desenvolvo: a onipresença da pessoa criadora, mesmo nas poéticas impessoais – é totalmente imbuída e impregnada de hermenêutica, nessa confissão via Soares. E Pessoa vai além da simples constatação da impossibilidade radical de comunicação humana, acrescentando que não é por boa vontade que o intérprete contemporâneo (de nossa época) o acolherá como alguém digno de ser lido:

E o que escrever isto será, na época em que o escrever, incompreendedor, como os que me cercam, do meu análogo daquele tempo futuro. Porque os homens só aprendem para uso dos seus bisavós, que já morreram. Só aos mortos sabemos ensinar as verdadeiras regras de viver (1999, p.198).

A morte confere um diploma emérito ao poeta. Ou, conforme Eduardo Lourenço, “também nós gostamos de reis. Sobretudo, mortos” (1984, p.10). A analogia entre os críticos atuais, que o compreenderam posteriormente (e postumamente), e os críticos da época em que ele vivia permanece inalterada. Paradoxalmente, os ensinamentos só se tornam regras práticas de vida quando a época em que seriam perfeitamente aplicáveis já passou. Uma das razões possíveis para isso o próprio Soares esclarece: “Tudo quanto é abstracto é difícil de compreender, porque é difícil de conseguir para ele a atenção de quem o leia” (PESSOA, 1999, p.256).

Se as coisas são assim, então por que escrever? Essa é uma questão decorrente das anteriores, também de cunho hermenêutico.

Por que escrevo então? Porque, pregador que sou da renúncia, não aprendi ainda a executá-la plenamente. Não aprendi a abdicar da tendência para o verso e a prosa. Tenho que escrever como cumprindo um castigo. E o maior castigo é o de saber que o que escrevo resulta inteiramente fútil, falhado e incerto” (1999, p.230).

Essa contradição nos remete, violentamente, para a pessoa de Pessoa. Na “tela” de Soares – “não sou eu que descrevo. Eu sou a tela”, para o ortônimo – nada disso tem sentido concebível.

Isso equivale ao “penso, logo não sou”, de Kierkegaard, se associarmos a reflexão de Soares à filosofia. É também a encarnação do mito de Sísifo, na variante em que ele não consegue se libertar de seu trabalho repetitivo e inútil; ou das Danaides, cuja sede jamais é saciada. É preciso ressaltar, no entanto, que as palavras atribuídas a Soares, ainda que façam parte da verve pessoana – “renúncia”; “abdicar” –, devem ser relativizadas não somente ao momento da escrita, mas principalmente ao espírito de dúvida característico de Pessoa,

mesmo em suas mais nobres atividades e produções bem-sucedidas, pois nada o envaidecia pelo simples efeito estético.

Há muitos outros aspectos hermenêuticos na obra pessoana. Vejamos outro, relevante para o tema que tratamos: a questão da hermenêutica da diferença entre erudição e cultura:

A erudição especializa; a cultura abrange e desintegra. O erudito, pelo próprio fim de *saber* que o guia, tem forçosamente de limitar sua actividade a um certo numero de assumptos; aprofundar envolve circumscrever. Um poço é uma cousa estreita e funda. / O homem culto, ao contrario, busca não especialisar. Saber não o preocupa, sendo na proporção em que saber é sentir. Da arvore da vida, o erudito colhe o fructo, e o culto a flôr. A mais desinteressada erudição tem um fatal fim utilitario, que é saber; a mais utilitaria cultura ergue-se porforça sobre um pedestal de inutilidade. (2009, p.415)

O domínio da compreensão e da capacidade de extrair o sentido das coisas é associado muito mais à cultura do que à erudição. A erudição tende a ser estática e com foco demasiadamente centrado em um objeto. A limitação é a sua característica, enquanto a cultura tende à expansão, abertura do objeto, buscando novas relações e associações inéditas, encontrando um sentido durante o processo de criação. Ainda que o erudito aprofunde o objeto de sua ocupação, ele tem uma mente “estreita”, conforme a metáfora do poço. O homem culto, pelo contrário, associa, necessariamente, o saber ao sentir. É o *esprit de finesse* de Pascal. Na verdade, todo ato formativo, na medida em que tende para o artístico, inclina-se para o lado cultural, em detrimento da erudição, ainda que esta possa se fazer presente, em alguma medida, no ato formador do artista.

Por admirar tanto a cultura e intentar o renascimento do paganismo, seria de se supor que Fernando Pessoa empregaria todas as suas energias para ao menos ler em língua grega. Ao invés disso, ele confessa: “Quasi não sei grego” (2009, p.415), o que evidencia seu espírito dirigido mais à cultura e à “desintegração” do que ao centramento nos estudos filológicos da língua grega, típico dos eruditos. Isso não exclui, evidentemente, a reunião de erudição e cultura em uma única pessoa.

Como contraponto, podemos citar o verso final do poema de Caeiro “Tu, místico, vês uma significação em todas as cousas”: “*Ser uma cousa é não ser susceptível de interpretação*” (PESSOA, 2007, p.233). Para Caeiro, a interpretação é algo inexistente, ou melhor, algo que vai além do olhar sobre as coisas, que simplesmente “são”. Claro que Caeiro levou ao extremo o significado de interpretação, imputando-o seja aos poetas místicos, seja aos místicos religiosos. Para Caeiro, nada é oculto, nem as palavras; não há símbolos, mas tudo é manifesto tal qual é. E isso é também um misticismo, às avessas? Conforme Maria Helena Nery Garcez, relevando os muitos pontos de contato entre a poesia de Caeiro e o “Cântico do Sol”, de São Francisco de Assis,

Nos poemas Caeiro encontram-se, com suficiente frequência, estruturas religiosas análogas às da linguagem franciscana, alusões muito claras ao seu vocabulário, mas usadas num sentido oposto àquele empregado pelo santo, o que me levou a ver em Caeiro uma espécie de subtil paródia da linguagem de Francisco, bem como da linguagem mística cristã, de um modo geral. (1985, p.49)

Note-se a expressão “estruturas religiosas”, e não poéticas ou mesmo filosóficas, o que significa, conforme a tese de Garcez, que a poesia da natureza de Caeiro é construída, ainda que de forma paródica, sobre o intertexto de São Francisco. A leitura superficial de Caeiro nos revela, com efeito, um “sentido oposto” ao de Francisco, mas a remissão incessante a este nos leva a suspeitar, no mínimo, a existência de uma estrutura profunda cujo sentido vai muito além do simples ato de menosprezar a poesia da natureza de Francisco. Essa suspeita está contida na interpretação dos outros “discípulos” de mestre Caeiro: ele busca a reconstrução do paganismo; ele é o fundador da nova objetividade poética, entre outras formulações.

Cabe lembrar que o “Caeiro” em si não existe sem a onipresença da personalidade (de Fernando Pessoa), que elabora os poemas Caeiro de acordo com um modo de fazer conveniente a um propósito, seja ele de dialogar com uma tradição literária, seja de contestar ou fazer sobressair as contradições inerentes ao pensar metafísico, e a presença da metafísica na “não-metáfísica” é a própria presença pessoana. Por isso, a inexistência de interpretação, conforme o verso de Caeiro, pode e deve ser lida como uma interpretação, ou o limite da capacidade humana de interpretar. Em outras palavras, também o negar a interpretação é uma interpretação. Essa é a lógica do indizível, conforme foi assentada por Wittgenstein.

De qualquer forma, nenhuma ideia pode ser atribuída a Caeiro, clara e distintamente. Como afirmou Teresa Rita Lopes, nem sequer individualista ele pode ser, “non par idéologie, mais justement parce qu’il est contre toute idéologie” (1985, p.297). Nenhuma ideologia, nem de direita, nem de esquerda, nem humanitária, nem contra a humanidade pode ser atribuída a Caeiro, sem contradição. Mencionamos o exemplo do rótulo de “materialista” que foi impingido a Caeiro, e de como ele reagiu jocosamente – conforme texto citado no capítulo 4 desta tese.

Se Caeiro se recusa a endossar qualquer ideologia que seja, então ele se coloca no caminho da verdade<sup>3</sup> (isso ele também não aceitaria, a não ser como jogo de palavras), que

---

<sup>3</sup> “Pessoa nunca foi e creio que nunca poderá ser bandeira poética de uma ideologia determinada, eco sonoro de combates políticos ou culturais de real importância mas sem mais alcance e fundura que a do tempo e da maneira que os formulava”. (LOURENÇO, 1984, p.10) Podemos levar ao extremo essa tese, e, na medida em que encontramos pela frente, nos estudos pessoanos, anotações de cunho liberal, nazista ou socialista – para dar um exemplo político – nenhuma delas serve para justificar corrente política alguma no vasto mundo de Pessoa.

equivale à verdade absoluta do saber olhar para o que está próximo e jamais incorrer em abstrações metafísicas que falseiam a imediatez das coisas. Essa indeterminação conceitual e suspensão de quaisquer juízos é uma atitude filosófica, ou melhor, o ponto de partida das filosofias cétricas. Ora, como a obra poética e prosa de Fernando Pessoa não se restringe a Caeiro, nem poderia se reduzir a um único heterônimo, então não é Pessoa que é cético, mas o seu heterônimo, que é **mestre** justamente por se colocar na perspectiva ideal de todo desvelamento da verdade, quer seja expresso em literatura, quer em filosofia. O mestre Caeiro ensinou aos seus discípulos como colocar-se de modo a encontrar um ponto de vista (e não a vista de um ponto) que sirva de ponto de partida para viver e sentir a existência de modo adequado – “*Sejam como eu – não sofrerão*” (PESSOA, 2007, p.221) –, fazendo ecoar os ensinamentos de Jesus. Mas, como é sabido, e os próprios discípulos o confessam, se o ponto de partida do filosofar ou da formatividade artística é simples, intuído por um golpe de vista direto, levar a cabo a obra de arte ou um sistema de pensamento é como passar de um simples algarismo (o número dois, por exemplo) à sua exponenciação, a cada passo dado. A realidade torna-se tanto mais complexa, quanto mais variáveis são acrescentadas à mundividência do autor. Aliás, se um autor pensar de modo extremamente simples, com o mundo já resolvido, e não problematizado, é improvável, para não dizer impossível, que ele produza verdadeira arte. Teríamos ou moralismo, catarse, puerilidade, ou algo do gênero. Se os discípulos reconhecem o estabelecimento da simplicidade do sentir desprovido do pensar, em Caeiro, eles, por seu turno, pensam e sentem ao mesmo tempo, e, a cada passo dado, acrescentam um novo expoente à complexidade da vida humana. Por outro lado, e nisso eles sempre reconhecerão sua dívida para com o mestre, é preciso ter em vista o modo de ser de Caeiro, para não se extraviar a todo o passo em devaneios que nada tenham a ver com a simplicidade que o mestre lhes ensinou a ter.

## 2 Pessoa descobriu a formatividade?

Do que foi acima discutido, ficou evidente que o ato formativo e performativo é artístico e filosófico, alternada ou simultaneamente, e assim a teoria da formatividade faz uma leitura hermenêutica e histórica da produção criativa em geral, principalmente estética. E, no

---

Apoiar-se nos ombros deste gigante permite-nos ver mais longe, mas não que vejamos com clareza e inequivocidade, se utilizarmos também os seus olhos, cujas cores não foram contaminadas pela ideologia – salvo em algumas questões, como o papel da mulher na sociedade, a questão do trabalho, entre outras, cujas mudanças históricas ainda estavam se operando em Portugal, país periférico aos grandes centros industriais do começo do século XX.

tocante à verdade ou fundo último do pensamento de um Autor, ela não exclui as suas contradições: conserva a sua pluralidade, ainda que busque a fonte de sua ação formativa.

Não pretendemos, com a ferramenta hermenêutica, engendrar um mosaico de elementos teóricos justapostos para nos dar a conhecer a imagem real de Pessoa. Nesse ponto, intervém a Crítica Literária e a necessidade de análise dos poemas mais sugestivos para cada uma das concepções e problemas estético-literários aqui tratados. A materialidade da pesquisa consiste justamente na abordagem dos poemas sem pré-concepções, ou seja, em encontrar um princípio espiritual no próprio veículo material (linguístico).<sup>4</sup>

Ora, o principal elemento da estética de Luigi Pareyson, o conceito de **formatividade**, não somente é aplicável aos estudos gerais sobre Fernando Pessoa, particularmente a pessoalidade poética, que aqui propomos, mas encontramos vários ecos dos estudos do filósofo italiano em um texto pessoano que praticamente define a formatividade *avant la lettre*. Depois de rejeitar o “momento de inspiração”, da teoria do romantismo, que implica a produção rápida da obra, “por um jacto”<sup>5</sup>, ele relativiza sua afirmação: “A não ser que o artista haja conseguido (como alguns de facto conseguem) de tal modo ter o espírito disciplinado que a obra nasça construindo-se” (PESSOA, 2009, p.168). Transcrevamos esquematicamente a parte que nos interessa:

#### QUE A OBRA NASÇA CONSTRUINDO-SE.

Em Pareyson, a formatividade é

Um certo modo de “fazer” que, enquanto faz, vai inventando o “modo” de fazer: produção que é, ao mesmo tempo e indissolivelmente, invenção. Todos os aspectos da operatividade humana, desde os mais simples aos mais articulados, têm um caráter, ineliminável e essencial, de formatividade. As atividades humanas não podem ser exercidas a não ser concretizando-se em operações, isto é, em movimentos destinados a culminar em obras. Mas só fazendo-se forma é que a obra chega a ser tal, em sua individual e irrepetível realidade, enfim separada de seu autor e vivendo vida própria, concluída na indivisível unidade de sua coerência, aberta ao reconhecimento de seu valor e capaz de exigí-lo e obtê-lo. (1993, p.20)<sup>6</sup>

A arte é sempre um fazer, um perfazer (verbo cuja raiz latina dá origem, em língua portuguesa, ao adjetivo “perfeito”), que gera necessariamente uma forma, a qual, por sua vez,

<sup>4</sup> Maria Helena Nery Garcez sintetiza esse processo, no artigo inédito “A estética de Luigi Pareyson: alguns princípios fundamentais”: “Na leitura de uma obra poética (ou de qualquer obra de arte) é, portanto, preciso ter em conta que nela não há nada de físico que não seja significado espiritual nem nada de espiritual que não seja presença física. Esse é o princípio que Pareyson nomeia como o *princípio da coincidência de espiritualidade e fisicalidade na obra de arte*”.

<sup>5</sup> Note-se que, na Carta a Casais Monteiro, de 1935, Pessoa confessa, em palavras equivalentes, que produziu trinta e tantos poemas de “O guardador de rebanhos” de um só jato!

<sup>6</sup> A ênfase no gerúndio do processo formativo é marcada da seguinte forma: “Os artistas encontram a forma enquanto a executam, isto é, só escrevendo, ou pintando, ou cantando, delineiam a imagem” (PAREYSON, 1997, p.187).

não subsiste por si mesma, mas está sempre atrelada à ação que a engendrou. Ora, insiste o filósofo italiano, a formatividade existe em qualquer ação humana, em que haja um mínimo de exigência de espírito, conjugado a um esforço operativo. A arte, por seu turno, tem uma especificidade em relação a outras operações formativas, qual seja, a de subsistir por si mesma, engendrar uma vida própria, após ter sido criada pelo artista/autor. Ao mesmo tempo, ela exige assentimento, reconhecimento de sua natureza bela ou simplesmente artística, o que revela a matriz kantiana do conceito de arte, do filósofo italiano.

A forma verbal do fragmento pessoano citado, no gerúndio, dá movimento ao verbo, como indica a própria semântica dessa forma de expressão verbal. O nascimento da obra não é dado previamente, nem planejado completa e previamente, de tal sorte que a obra possa vir à lume prematura, por assim dizer. Não: o nascimento progressivo significa o crescimento progressivo, dado paulatinamente no ato criador, que vai criando uma determinada forma, mutável de acordo com o evoluir do processo. Assim, a forma é gerada simultaneamente pelo fazer, *poiesis*. Isso conjuga a personalidade e a vivência do artista, enquanto ser humano, ao ato criador. Enquanto está “formando”, “engendrando” a obra, o artista vivencia uma situação histórica e pessoal que, de algum modo, acaba se concretizando no ato criador, ainda que ele não tenha nenhum tema definido. Observemos, no entanto, que a oração concessiva “a não ser que” indica que Pessoa não universaliza o processo criador formativo.

Assim, nota-se que a definição de arte enquanto formatividade, na estética de Pareyson, não apenas sintetiza as definições de “forma” e “atividade”, criando uma definição que é mais do que forma e mais do que atividade, mas também traz à baila as três definições de arte que perpassam toda a história ocidental: a arte como fazer, como conhecer, como expressão. O fazer é a *poiesis*, ou a *téchne*, definidos substancialmente na *Poética* de Aristóteles, que situa a arte na esfera das atividades miméticas. A arte como conhecimento ou modo de conhecer remonta a Platão, e assumiu diversas concretizações ao longo da história. Em Platão, a arte é um conhecimento, embora inferior em relação à razão; na arte como visão, o artista é concebido como um visionário que contempla uma realidade superior, ou mergulha no âmago humano, ou abre uma via para o conhecimento da realidade metafísica. A arte como expressão adquire também diversas conotações, entre as quais as modernas teorias linguísticas.

A formatividade, por sua vez, é um fazer, uma atividade, que também engendra um novo modo de fazer<sup>7</sup> (ou de exprimir) que resulta em um conhecer (intuitivo). Nenhuma

---

<sup>7</sup> “A arte é produção e realização em sentido intensivo, eminente, absoluto, a tal ponto que, com frequência, foi, na verdade, chamada criação, enquanto é não só produção de organismos que, como os da natureza, são

instância anula a outra, mas elas se articulam para constituir a arte como formatividade. Pareyson percebe a insuficiência de conceber a arte somente como expressão, ou somente como conhecimento, ou somente como práxis, e re-arranja esses elementos para definir com o máximo de consistência o que é propriamente a arte.

Interroguemos Pareyson: se a forma nasce a mesmo tempo que a obra se constituindo, como se explicam as formas fixas (soneto, rondel...) dos gêneros literários? No processo criativo, o autor escolhe, no início da formação da obra, a prosa ou o verso; a seguir, sua intuição e ação decide se deve seguir uma forma fixa; se escolher uma delas, a construção de seu soneto, por exemplo, deverá apresentar uma forma mais profunda que a aparente (catorze versos, decassílabo...), e nisso consiste basicamente o seu processo formativo, que, por ser tal, deve ser bem sucedido – julgado simultaneamente pelo autor, e, posteriormente, pelo crítico.

Curiosamente, nesse debate subjaz a reflexão sobre a criação do espaço cósmico, tanto em Pessoa como em Albert Einstein. Conforme a Teoria da Relatividade, o espaço não existe de modo absoluto, mas ele é criado/gerado, com a matéria e com a expansão do universo. Em Newton e para a mecânica clássica em geral, o espaço era algo dado, pré-existente, e portanto podia ser geometrizado, analisado e calculado, sem a preocupação com a curvatura do universo. Em Heidegger, encontramos ideia afim à Relatividade, no tocante à *Raumlichkeit*, que é sobretudo um espaço humano, próprio da ampliação do ponto de vista do *Dasein*, mas aplicável também à cosmologia. E assim observamos modos análogos de percepção do real na ciência, na filosofia, na arte – sem que a distinção entre esses três campos de atividade espiritual continue sendo inequívoca.

Para atingir o fim proposto, a arte deve organizar as “sensações do abstracto”, (PESSOA, 2009, p.171-172) e criar uma “realidade inteiramente diferente d’aquella que as sensações aparentemente do exterior, e as sensações aparentemente do interior nos sugerem” (*ibid.*). A realidade artística é, portanto, uma transmutação das condições da realidade vivida e, na medida em que opera sobre emoções e sensações, deve também “emocionar sem provocar a acção” (*ibid.*). A “acção” diz respeito à práxis (ética), que, conforme o sensacionismo, é essencialmente distinta da estética, que deve “emocionar” ou produzir catarse – para mantermos o paralelismo do comentário, seguindo a *Poética* de Aristóteles (1980, p.53)<sup>8</sup>. Conforme a teoria aristotélica, a catarse resolve a situação trágica

---

autônomos, independentes e vivem por conta própria, mas também alcança ser produção de objetos radicalmente novos, verdadeiro e próprio incremento da realidade, inovação ontológica.” (PAREYSON, 1997, p.25)

<sup>8</sup> Desde a redescoberta da *Poética* e sua tradução latina, na Renascença, a noção de catarse (*katharsis*; purificação) vem sendo interpretada em concordância com o paradigma do teatro. Por exemplo, no teatro moralizante, a catarse visa justamente a contribuir para que ocorra a purificação de sentimentos, para estimular

sob a forma estética, transformando as paixões, sem potencializá-las, pois isso conduziria a uma vitalização. (esta é a teoria de Nietzsche). Em Schiller, a explicação acerca da origem do trágico envolve elementos humanos, psíquicos e uma esfera maior (transcendente): o trágico é concebido enquanto elemento estético que representa o supra-sensível através da sensibilidade, ou a liberdade do mundo moral. Isso ocorre através da força da emoção desagradável: “É fenômeno comum em nossa natureza que o que infunde tristeza, temor e mesmo horror, nos atraia a si com irresistível magia e que, com igual força, nos sintamos repelidos e atraídos ante cenas de desespero e horror.” (1991, p.83)

A consequência última da tese pessoana, que quer separar a todo o custo a arte e a práxis (não arte e ética, pois esta é inerente ao discurso estético como um todo) é que não pode haver nenhuma concretização como resultado da construção/fruição da arte, salvo a “concretização abstrata” (SCHILLER, 1991, p.83). Por isso, também neste ponto do discurso Pessoa nega mais uma vez o valor artístico da arquitetura, escultura e pintura, por serem concretizações reais de sentimentos “artísticos”. O caminho da reflexão estética pessoana é bem diverso de outras vertentes do séc. XX, como o Surrealismo e a Escola de Frankfurt, que insistem sobremaneira na concretização real (e não abstrata) da arte.

Em uma Carta escrita a um editor inglês, para publicar uma antologia sensacionista na língua inglesa, Pessoa explica em que consiste o movimento por ele criado e com vários autores portugueses sob sua orientação. O terceiro princípio tem relação com a formatividade, conforme foi acima definida e comparada: “Art, fully defined, is the harmonic expression of our consciousness of sensations; that is to say, our sensations must be so expressed that *they create an object which will be a sensation to others*” (2009, p.403). Assentada em sensações, a arte é um processo que “cria um objeto” e gera uma forma, simultaneamente; a sensação resultante, na leitura ou na fruição, é de recriação ou reconstituição de um presumido sentimento na imaginação do leitor ou apreciador da arte. A formatividade completa seu ciclo no destinatário justamente por produzir uma forma inédita, no processo criador.

A dimensão formativa da arte apresenta-se com o máximo de vigor em um poema de Reis, por demais fixado na imaginação dos falantes da língua portuguesa:

Para ser grande, sê inteiro: nada

um determinado padrão de comportamento. No texto de Aristóteles não encontramos uma explicação definitiva para a catarse, mas por certo a descrição aristotélica da tragédia não está atrelada à moral, como ocorre em Platão. Conforme o comentário da edição citada (Dupont-Roc e Lallot), “ce n'est pas le spectateur qui est ‘purifié’, mais bien les troubles” (p. 189), isto é, as paixões correspondentes, nomeadamente a pena (*eleos*) e o temor (*phobos*). Trata-se sobretudo de um fenômeno estético, na teoria aristotélica, visto que os sentimentos acima são representados, mimetizados ou transformados pelos recursos do poeta, para atingir um objetivo puramente emotivo, causando prazer (estético) através do desprazer (diante da representação do sentimento).

Teu exagera ou exclui.  
Sê todo em cada coisa. Põe quanto és  
No mínimo que fazes.  
Assim em cada lago a lua toda  
Brilha, porque alta vive. (PESSOA, 2007, p.289)

TODO = inteireza formativa; é a maneira de Pessoa/Reis compreender que em quaisquer atos humanos há um determinado grau de formatividade. A ideia de perfeição formativa faz parte do significado de “inteiro”, “todo”, “toda”, e o círculo é a imagem dominante da perfeição, que não admite nem omissão nem exagero, tal como a lua, também um círculo, é perfeita naquilo que “pretende” ser, pois ela também é personificada, no contexto do poema. O aspecto formativo se torna tanto mais notório quando imaginamos que o heterônimo clássico, sob o risco de ser anacrônico, recuperou inúmeros aspectos da cultura grega, que, em consonância ou mesmo contraste com o restante da poesia pessoana, nos dão muito o que pensar sobre os próprios gregos e acerca das muitas maneiras como a cultura por eles engendrada continua sendo a raiz principal de toda a cultura ocidental, em que pese as transformações constantes e pluridimensão de seus povos e condições econômicas.

A pessoalidade poética deste poema também se torna manifesta, para além da forma imperativa, que generaliza o ser humano: “Sê”. O uso da segunda pessoa produz vigor e tensão, como uma espécie de dissonância no leitor, pois é fácil imaginar um estado de perfeição em que o sujeito sente toda a sua personalidade, vontade, espírito ou toda a sua pessoa projetada em uma realização pessoal ou em um objeto qualquer que carregue, como os seixos em um rio, fragmentos de um sujeito que pode contemplar esse rio como todo o seu eu, toda a inteireza e perfeição espelhadas nas águas correntes.

A razão da “tensão” mencionada é muito óbvia: desde a Modernidade, quer a concebamos desde a Renascença, quer em meados do séc. XIX, o sujeito passou a ser fragmentado, propositadamente, nas relações econômicas e na produção. Somente os artesãos têm, nos dias atuais, condições de controlar todo o processo de sua produção, de serem “todo naquilo que fazem”. Os leitores em geral podem sonhar, com o auxílio dos gregos – e essa é uma das razões da importância do heterônimo Reis – que vivem todo o seu ser, toda a completude imaginável, naquilo que fazem. Esse sentimento de perfeição ou de acabamento fazem-no identificar-se com o artista, que, em grande medida, também é um artesão, pois controla todo o processo criativo: é o agente ou ser-pessoa da formatividade que é, afinal de contas, uma atualização da *poiesis*, para os gregos antigos.

## Referências

- ARISTOTELES. *La poétique*. Paris : Seuil, 1980. tradução de Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot.
- ECO, Umberto. *A obra aberta*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- GARCEZ, Maria Helena Nery. *Alberto Caeiro: descobridor da natureza?* Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, 1985.
- LIND, Georg Rudolf. *Teoria poética de Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1981.
- LOPES, Maria Teresa Rita. *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*. 2ª ed. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais, 1985.
- LOURENÇO, Eduardo. *Fernando, rei da nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. *A poesia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Os problemas da estética*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. Tradução de Maria Helena Nery Garcez.
- PESSOA, Fernando. *Páginas de doutrina estética*. 2ª ed. Lisboa: Inquérito, 1946. Seleção, Prefácio e Notas de Jorge de Sena.
- \_\_\_\_\_. *Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Organização Richard Zenith.
- \_\_\_\_\_. *Obra Poética*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007. Organização, Introdução e Notas de Maria Aliete Galhoz.
- \_\_\_\_\_. *Edição crítica de Fernando Pessoa, Série Maior , Vol. X. Sensacionismo e outros ismos*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009.
- SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. 2ª ed. São Paulo: EPU, 1991. Tradução de Anatol Rosenfeld.