

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**Edgar González Galán**

**O Sensacionismo vigente: seu método crítico e as formulações de criação  
estética. O caso da peça de teatro “O Marinheiro”**

**Santa Maria, RS  
2019**

Galán, Edgar

O Sensacionismo vigente: seu método crítico e as formulações de criação estética. O caso da peça de teatro "O Marinheiro" / Edgar Galán.- 2019.

160 p.; 30 cm

Orientadora: Rosani Úrsula Ketzer Umbach

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, RS, 2019

1. Sensacionismo; 2. Fernando Pessoa 3. Teatro estático 4. Teoria literária 5. Cognitivismo literário  
I. Ketzer Umbach, Rosani Úrsula II. Título.

**Edgar González Galán**

**O Sensacionismo vigente: seu método crítico e as formulações de criação  
estética. O caso da peça de teatro “O Marinheiro”**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do  
Programa de Pós-Graduação em Letras, Área  
de Concentração em Literatura Comparada, da  
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM,  
RS), como requisito parcial para obtenção do  
grau de **Doutor em Letras**.

**Orientador: Professora. Rosani Úrsula Ketzer Umbach**

**Santa Maria, RS  
2019**



**Edgar González Galán**

**O Sensacionismo vigente: seu método crítico e as formulações de criação  
estética. O caso da peça de teatro “O Marinheiro”**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Literatura Comparada, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Doutor em Letras**.

Aprovado em 18 de fevereiro de 2019:



Rosani Úrsula Ketzer Umbach, Dr<sup>a</sup>. (UFSM)  
(Presidente/Orientador)



Jerónimo Pizarro Jaramillo, Dr. (Uniandes) - Parecer



Alberto Pérez-Amador Adam, Dr. (UAM) - Parecer



Andrea do Roccio Souto, Dr<sup>a</sup>. (UFSM)



Marcus De Martini, Dr. (UFSM)

---

Santa Maria, RS

2019



O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001





## RESUMO

### **O Sensacionismo vigente: seu método crítico e as formulações de criação estética. O caso da peça de teatro “O Marinheiro”**

AUTOR: Edgar González Galán

ORIENTADORA: Rosani Úrsula Ketzer Umbach

Este trabalho aborda a relação entre os fundamentos do Sensacionismo, projeto estético, cultural e político de Fernando Pessoa, com a escrita dramática do autor para revelar sua qualidade bifuncional: como método de análise e como formulação de criações estéticas sob condições vigentes. Essa relação é estabelecida de maneira sistemática para aprofundar o conceito de sensação; desde sua origem, até sua função como meio de conhecer a realidade, e assim demonstrar que Pessoa concebeu sua teoria como um método crítico que contempla contextos alheios àqueles que o poeta experimentou, deixando desse modo um outro legado para as gerações futuras. Comparando os conceitos e as teorias estéticas com as de autores como Gustav T. Fechner, Paul Valéry ou Gilbert Durand, percebe-se como a partir das semelhanças e diferenças surgem valores que são encenados na peça de teatro “O Marinheiro”. Como um drama onde a realidade se apresenta como um conflito, “O Marinheiro” surge aqui como um proto-sensacionismo porque são colocados em diálogo distintos níveis de sensação e realidade, argumento a favor de uma revalorização do conhecimento da realidade que a literatura contém. Esta interpretação de “O Marinheiro” está amparada pela coleta de estudos críticos de pesquisadores do século XXI, como Claudia Fischer, Jerónimo Pizarro ou Nicolas Barbosa, por mencionar alguns, que conferem o valor projetivo da literatura pessoana, especificamente no âmbito da dramaturgia. Neste sentido, o Sensacionismo vigente destaca-se, ao contrário de outros métodos, por fornecer pautas tanto para abordar os objetos epistemologicamente, quanto para criar objetos estéticos que eventualmente substituem ou modificam objetos da realidade por conhecer. Assim é como, conseqüentemente, para testar esse método, adaptei a peça de teatro a roteiro para curta-metragem de animação seguindo as pautas que resultaram da sistematização apresentada, atendendo também à análise sensacionista da peça, o que resume uma conclusão natural da pesquisa. O trabalho finaliza com uma reflexão pertinente sobre as possibilidades que a aplicação do método e o seguimento das pautas sugerem quando são reinterpretadas.

Palavras chave: Sensacionismo; Fernando Pessoa; Teatro estático; Teoria Literária; Cognitivismo literário.



## RESUMEN

### **El Sensacionismo vigente: su método crítico y las formulaciones de creación estética. El caso da pieza de teatro “O Marinheiro”**

**AUTOR: Edgar González Galán**

**ORIENTADORA: Rosani Úrsula Ketzer Umbach**

Este trabajo aborda la relación entre los fundamentos del Sensacionismo, proyecto estético, cultural y político de Fernando Pessoa, con la escrita dramática del autor con la intención de revelar su cualidad bifuncional: como método de análisis y como formulación de creaciones estéticas sobre condiciones vigentes. Esa relación es establecida de manera sistemática para afianzar el concepto de sensação; desde su origen, hasta su función como medio de conocer la realidad, y así demostrar que Pessoa concibió su teoría como un método crítico que contempla contextos ajenos a aquellos que el poeta experimentó, dejando de ese modo otro legado para las generaciones futuras. Comparando los conceptos y las teorías estéticas con las de autores como Gustav T. Fechner, Paul Valéry o Gilbert Durand, se percibe como a partir de las semejanzas y diferencias surgen valores que son escenificados en la obra de teatro “O Marinheiro”. Como un drama donde la realidad se presenta como un conflicto, “O Marinheiro” surge aquí como un proto-sensacionismo, porque son colocados en diálogo distintos niveles de sensación y realidad, sugiriendo una revalorización del conocimiento de la realidad que la literatura contiene. Esta interpretación de “O Marinheiro” está amparada por la compilación de estudios críticos de investigadores del siglo XXI, como Claudia Fischer, Jerónimo Pizarro o Nicolas Barbosa, por mencionar algunos, que enfatizan el valor proyectivo de la literatura pessoana, específicamente en el ámbito de la dramaturgia. En este sentido, el Sensacionismo vigente destaca, a diferencia de otros métodos, por proporcionar pautas tanto para abordar los objetos epistemológicamente, como para crear objetos estéticos que eventualmente substituyen o modifican objetos de la realidad por conocer. Así es como, consecuentemente, para poner a prueba ese método, adapté la obra de teatro a guión para cortometraje de animación según las pautas que resultaron de la sistematización presentada, atendiendo también al análisis sensacionista de la obra, lo que resume una conclusión natural de la investigación. El trabajo finaliza con una reflexión pertinente sobre las posibilidades que la aplicación del método y el seguimiento de las pautas sugieren cuando son reinterpretadas.

Palabras clave: Sensacionismo; Fernando Pessoa; Teatro estático; Teoría Literaria; Cognitivism literario.



## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> A mise-en-scène de O Marinheiro. ....	108
<b>Figura 2</b> “Parmenides Bettwskin” .....	119
<b>Figura 3</b> “Gebo et l’ombre” .....	120
<b>Figura 4</b> Gravação de “Oddsac” .....	121
<b>Figura 5</b> Encenação de “O Marinheiro” com véu, de Calé Miranda .....	122
<b>Figura 6</b> Encenação de “O Marinheiro” na beira do mar .....	123
<b>Figura 7</b> Cena da peça de videoteatro “O Marinheiro” .....	124
<b>Figura 8</b> Cena da peça de videoteatro “O Marinheiro” II.....	124
<b>Figura 9</b> Roteiro programa Write Duet.....	130
<b>Figura 10</b> Cenário representando ideias. ....	131



## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	<b>17</b>
<b>2. POR QUE A INQUIETUDE DE FERNANDO PESSOA PELA SENSAÇÃO? O FLUXO INCESSANTE ENTRE <i>SENSAÇÃO</i>, EXPERIÊNCIA E REALIDADE.</b> .....	<b>25</b>
2.1 INTERSECÇÕES NO CONCEITO DE <i>SENSAÇÃO</i> NA LITERATURA PESSOANA .....	28
2.2 A RELEVÂNCIA DA <i>PSICOFÍSICA</i> DE G. T. FECHNER NA CONFIGURAÇÃO DO PROJETO SENSACIONISTA .....	31
2.3 FICÇÃO PESSOANA E REALIDADE. ....	48
2.4 A REALIDADE E A REPRESENTAÇÃO DA POÉTICA DA AUSÊNCIA .....	61
<b>3. A NECESIDADE DO MÉTODO CRÍTICO: A ANÁLISE LITERÁRIA E A ESPECULAÇÃO ESTÉTICA</b> .....	<b>67</b>
3.1 O MÉTODO CRÍTICO. COMO PENSAR O LEGADO SENSACIONISTA .....	71
3.2 OS DESAFIOS DO MÉTODO .....	83
<b>4. “O MARINHEIRO” APROPRIAÇÕES DO DRAMA</b> .....	<b>91</b>
4.1 MONTAGEM DOS VALORES ENCENADOS EM “O MARINHEIRO” .....	99
<b>5. PROPOSTA DE ROTEIRO PARA CURTA-METRAGEM DE ANIMAÇÃO DA PEÇA “O MARINHEIRO”</b> .....	<b>126</b>
<b>6. CONCLUSÕES</b> .....	<b>156</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>165</b>





## 1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho explora minuciosamente as possibilidades do *teatro estático* de Fernando Pessoa como pauta criativa, partindo do estudo teórico-analítico da *sensação*<sup>1</sup> que o autor desenvolve na estética do Sensacionismo. Tendo o propósito de contribuir para a teoria dos estudos literários comparados e para a Teoria Literária, essa análise busca realizar uma releitura dos objetos e das metodologias que as disciplinas utilizam, pois na medida em que se propõe o Sensacionismo como ferramenta da análise, a peça de *teatro estático* começa a mostrar qualidades que atualmente poderiam ser consideradas como intertextuais.

A ideia de organizar a tese deste modo deve-se ao fato de que no desenvolvimento da pesquisa surgiram questões que precisavam ser resolvidas e que, além de afetarem apenas uma área particular da literatura, atingiam questões como a relação da *literalidade* com os suportes pelos quais esta qualidade é transmitida na contemporaneidade<sup>2</sup>. Os textos revisados, tanto os que compreendem o *corpus* teórico e o de análise, quanto as obras de Pessoa, constituem o material de análise cuja finalidade é deslocar as bases estéticas do teatro e da literatura a partir em uma teoria de alcances epistemológicos e criativos. Isso significa que, na medida em que tais questões vão se apresentando, é necessário aprofundar conceitos que podem ficar fora do campo literário, mas que esclarecem o entendimento do que pode ser um *legissigno*<sup>3</sup>, que não só estabelece ligações entre diferentes códigos como também entre distintas épocas.

A síntese que é proposta neste primeiro Modernismo português vai além de intervir nas artes e nas ciências com o conceito de *sensação*: ela é uma recomposição da realidade, de como ela nos modifica e como pode ser modificada. Nos diálogos da peça “O Marinheiro”, de Fernando Pessoa, objeto a ser analisado, já é possível conferir tal asseveração. Neles se desenvolve uma tábula que apresenta a realidade em níveis, dependendo do tipo de relação entre os estímulos externos e a psique. Tendo em vista que esse percurso é fundamental para a exposição da pesquisa como um texto de reflexão abrangente sobre as consequências da teoria pessoana, compreendi que tinha que responder a uma pergunta basilar: por que a inquietude e expectativa de Fernando Pessoa pela *sensação*?

---

<sup>1</sup> O uso da palavra em itálico é para distinguir o uso comum do conceito pessoano. Tal sinalização se mantém ao longo da tese.

<sup>2</sup> É um fato que a *literalidade* já excedeu o formato do livro, prova disto é o recente Prêmio Nobel de Literatura concedido a Bob Dylan, que consegue impregnar suas músicas da referida qualidade.

<sup>3</sup> Uma lei que é um signo. É um tipo real, e não um objeto singular. É um protótipo, diríamos –em termos de *design*— que se manifesta e se significa por corporificações concretas, chamadas *réplicas*. Exemplo: a palavra *signo*, enquanto abstração, enquanto *word-type* (palavra-tipo), é um legissigno; a palavra *signo* concretamente reproduzida no presente texto, enquanto *word-token* (palavra-sinal ou ocorrência), é uma *replica*, um exemplar, da palavra-tipo. (PIGNATARI, 2004, p. 51).

O segundo capítulo é uma réplica provisória a essa pergunta que buscará não apenas resolver e compor uma ordem da teoria estética de Pessoa, mas também explicar como aquela *sensação* é uma narrativa que vai dos conhecimentos místicos de Pessoa até um projeto que envolve uma revolução estética, social e política. As abordagens da pesquisa focam-se na utilização dessa narrativa como uma analogia da *sensação* e os momentos em que ela pode ser desmontada, para, assim, estabelecer a relação com o mundo exterior. Diante disso, surgiram novas demandas como a viabilidade de ler na ficção pessoana e, mais ainda, no teatro, essa transição entre *sensação* e realidade que, como síntese, é observável desde as primeiras aproximações à peça.

Para resolver tais questões, as análises comparativas ocupam um lugar permanente dentro do texto, pois acarretam interpretações inusitadas do projeto mais conciso do autor português, dadas as similitudes com as pesquisas em *psicofísica* de Gustav Theodor Fechner, as conjecturas estéticas de Paul Valéry e a mitocrítica de Gilbert Durand, as quais apontam para um campo que explora determinados aspectos que possibilitam projetar a teoria pessoana a noções que têm a capacidade de transcender no contexto atual, seja ele considerado como pós-moderno ou contemporâneo.

A crítica organizada do Sensacionismo que se apresenta nesse capítulo é uma tarefa cuidadosa, pois os conceitos fundamentais se acham espalhados pela obra ficcional e pela obra teórica de Fernando Pessoa<sup>4</sup>: prólogos, apontamentos, ensaios, poemas, correspondência, prosa, peças de teatro, incluindo a heteronímia, na qual é possível encontrar uma síntese das inquietudes teóricas e como elas são abordadas por meio de cada heterônimo. A pauta para organizar o Sensacionismo vem, portanto, da observação das interações entre os heterônimos, o que deriva em um debate teórico para tentar definir o que são as sensações e como elas vão mudando no decorrer do tempo, de sociedade para sociedade, de indivíduo para indivíduo e, inclusive, intersubjetivamente.

Para Pessoa, a *sensação* é um conceito que se encontra nos distintos tipos de conhecimentos que configuram a nossa experiência de mundo, mas para saber o que isso significa é preciso conhecer como o conceito evolui na obra do autor. Antes de colocar a sensibilidade como centro da teoria, Pessoa ensaiou com cada um dos seus elementos (que

---

<sup>4</sup> As principais fontes de consulta da obra do autor foram o X volume da edição crítica de Fernando Pessoa “Sensacionismo e outros ismos”, que faz parte da extensa coleção auspiciada pela Imprensa Nacional - Casa da Moeda, de Lisboa, assim como a obra digitalizada e disponibilizada na página [www.arquivopessoa.net](http://www.arquivopessoa.net), que é um projeto impulsado pela Fundação Calouste Gulbenkian e o Ministério de Cultura de Lisboa, entre outros. Já os títulos sobre estudos pessoanos que se sobressaem são: “Fernando Pessoa ou o poetodrama”, de José Augusto Seabra, e “Adverse Genres in Fernando Pessoa”, de K. David Jackson, que foram encaminhando minhas reflexões sobre a dramaturgia de Pessoa.

posteriormente organizará em um cubo), criando assim pequenas parcelas que vão se sintetizar, finalmente, na visão sensacionista do mundo. Assim, no Interseccionismo e no Neo-paganismo, projetos prévios ao Sensacionismo, Pessoa começa um processo que envolve a representação de unidades que subjazem à *sensação*: as ideias, cuja definição seria: “Ideas are sensations whit only one dimension. A line is an idea”<sup>5</sup> (PESSOA, 2009, p. 153). Portanto, as ideias são linhas cuja montagem resulta nas sensações que nós temos do mundo real, composto de três dimensões<sup>6</sup>.

Além desses conceitos que vão delimitando as dimensões do Sensacionismo, apresento, também como modulador desse projeto pessoano, uma poética da ausência, a qual se faz sensível na ficção pessoana por meio de alusões à fragmentação da realidade e do sujeito. Observa-se que Pessoa recorre à ausência com diferentes propósitos, às vezes destacando sua necessidade, às vezes decidido a preencher os vazios. A diferenciação de cada um dos conceitos pessoanos (ideias, sensações e realidade) e a expressão dessa poética da ausência são tão relevantes que funcionam dentro da peça “O Marinheiro” como uma interseção de dimensões carregadas de um conteúdo estilizado pela estrutura dramática do *teatro estático*, que se caracteriza, entre outras formas, por carecer de ações encaminhadas a resolver um conflito.

O propósito de revisar e apresentar juntos esses conceitos é garantir uma crítica sistemática do Sensacionismo, pois são valores representados simbolicamente que se espalham pela obra pessoana, o que os torna uma via para contribuir nas futuras discussões sobre as possibilidades da peça “O Marinheiro” como um projeto susceptível de evoluir e trasladar sua *literalidade* para outros formatos distintos do teatro. Consequentemente, o propósito será demonstrar a capacidade do Sensacionismo para traçar pontes entre diferentes linguagens, aproveitando os recursos simbólicos que caracterizam cada uma. É, portanto, nesse sentido que o Sensacionismo pode ser avaliado como um método de análise comparativa.

Assim, o terceiro capítulo contém uma organização dos conceitos e as consequências da aplicação do Sensacionismo como método epistemológico e de criação. Na organização que proponho, esse vínculo passa a ser também uma ferramenta que torna possível a evolução da teoria em um modelo que se atualiza conforme a mudança da sensibilidade e, portanto, perdura nos atos criativos que reproduzem essas transformações em obras artísticas diversas.

---

<sup>5</sup> Ideias são sensações de só uma dimensão. Uma linha é uma ideia. (Tradução própria)

<sup>6</sup> Uma análise desta representação tridimensional é detalhada no terceiro capítulo, pois esta representação estrutura o Sensacionismo e, portanto, pode ser replicada.

A finalidade de fazer uma análise da peça “O Marinheiro” é desvendar os elementos do texto que possam estabelecer um vínculo entre sistemas simbólicos diferentes. Desta maneira, a problematização inicial tem como objetivo questionar a possibilidade de encaminhar uma linguagem metodológica para uma representação estética.

Considero que tal peça é ideal para demonstrar como a *sensação* cria pontes entre diferentes códigos; por exemplo, a figura do marinheiro, personagem que intitula a peça, mas que só existe no imaginário das personagens, destaca-se porque confere a presença de um problema ontológico (além do estético e cognitivo) na maneira de representar níveis de discursos diferenciados; assim mesmo, o valor, que as imagens têm na construção da realidade, acompanha a caracterização daquelas personagens: três veladoras sem nomes próprios nem detalhes de caracterização. A prioridade do discurso em detrimento das ações; o espaço cênico designado como um lugar fechado, um quarto redondo com uma única janela por onde se vê o mar; e o tempo como um passado atemporal, projetado nas imagens de um futuro possível que as veladoras discutem nos diálogos inaugurais da peça, dão conta de uma estrutura que coloca em dúvida a consistência da realidade (o que significa que existem níveis de realidade; há coisas mais reais que outras). A trama, composta em sua maioria por diálogos sobre o sonho do marinheiro (que ao mesmo tempo é um sonho duma das veladoras), é uma declaração de que a vida desse sonho é mais real que aquela das personagens, mas também de que aquilo que dota de realidade esta imagem onírica é a sobre-exploração da psicologia das personagens, junto com a multiplicidade de vozes e as mudanças entre diferentes planos de percepção.

A troca de ideias das veladoras, então, passa a ser o único registro de sua existência física, pois nessa troca é possível observar quais são os limites da percepção de cada uma e como estes vão se atualizando progressivamente, selecionando e classificando os estímulos. Assim, a trama passa a ser aquela sucessão em que está guardada nossa percepção do mundo; uma descoberta do que se pode compreender como dimensões sobre as quais as sensações do universo exterior assentam-se no fenômeno abstrato da consciência. Portanto, o argumento central da peça é criar uma narrativa entre o mundo psíquico e o mundo material, uma narrativa caracterizada por sua sensibilidade. Nesse sentido, as personagens possuem uma sensibilidade criadora na medida em que percebem os estímulos e assim geram, nos elementos psíquicos mais elementares, as ideias, o que também envolve um raciocínio das mudanças do mundo exterior.

Conceber a sensibilidade como um ato criativo é possível devido ao grau de autoconsciência que implica o fato mesmo de sentir, o que cria uma realidade paralela àquela

que está se percebendo. Esta sensibilidade criadora é capaz de reestruturar o mundo constantemente, aquela autoconsciência passa a ser uma realidade dentro de outra realidade.

Dado que na análise da peça de teatro são utilizados, como base metodológica, os conceitos já mencionados e que foram extraídos do próprio Sensacionismo, entender como funcionam esses conceitos dentro da peça fornece um sistema de representações e símbolos que pode ser transmitido em diferentes linguagens, criando, assim, a possibilidade de traduções e adaptações que transcendem o texto escrito.

No quarto capítulo, para conferir que essas relações entre Sensacionismo e o *teatro estático* de fato existem na peça, e determinar os valores que serão adaptados de uma linguagem a outra, foram consultadas aquelas fontes que, focadas na análise da peça, propõem novas interpretações do projeto pessoano, baseadas, sobretudo, em estudos que abordam as traduções da peça feitas pelo mesmo Pessoa e por outros autores, tudo isto, com o intuito de reinterpretar o sistema de representações e símbolos da peça. Após este processo, é desenhado um plano para adaptar a peça de teatro à linguagem audiovisual, sem corromper os conceitos básicos e acrescentando as ideias, sensações e realidades da peça, aproveitando os recursos tecnológicos da animação. Portanto, para efetuar tal plano, é importante que a tese inclua uma organização sistemática das ideias, sensações e realidades da peça que sejam aptas para a análise semiótica e a representação visual. A informação resultante da análise da peça dá conta de representações e símbolos que se significam em vários níveis discursivos, susceptíveis, portanto, de serem levados a outras linguagens. Acredito que, dentro das possibilidades que a peça projeta, atingir uma representação visual é uma prioridade, porque nela existe uma apelação à mudança da sensibilidade literária.

No percurso para atingir as qualidades de uma representação visual de cunho sensacionista, as análises comparativas fornecem uma estrutura que demonstram o modo como a pesquisa está sendo conduzida. Assim, é possível observar que cada uma dessas análises é uma constatação de que a leitura e compreensão da literatura de Fernando Pessoa exige e carrega um débito dos recursos que ela precisa para sua composição. Aliás, nos primeiros três capítulos, manteve-se uma preocupação por reconhecer as reminiscências na origem e consolidação do conceito de *sensação* na obra de Pessoa, o que me levou a examinar, entre outras teorias afins, a *psicofísica* de Fechner<sup>7</sup>, pois as similitudes na descrição

---

<sup>7</sup> As contribuições de Fechner destacam-se inclusive em nossos dias. Como ferramenta científica, as leis que ele formulou com a finalidade de medir as distintas variáveis que compõem a sensação, continuam sendo aplicadas e revisadas em ciências aplicadas com objetivos diversos. Schilling, (2005) e Horn e Jann (2007) têm citado e aplicado a Lei de Fechner em problemas práticos próprios da época contemporânea.

do fenômeno da sensibilidade ampliam e aprofundam não somente o conhecimento da obra pessoana e sua evolução, como também as possibilidades da literatura como objeto plural que constantemente precisa vincular conhecimentos diversos, o que por si só já atualiza os conceitos chave do Sensacionismo. Posteriormente, na proposta metodológica, a organização dos conceitos sensacionistas evolui como um sistema capaz de encarnar signos que contém significados opostos, ou seja, aqueles que apresentam, sob certa ordem, os posicionamentos necessários para estabelecer um diálogo e um conflito.

No que corresponde à segunda parte da tese, a que contém o teor pragmático, na medida em que é abordada a análise da dramaturgia da peça, é planejada e elaborada uma reinterpretação do texto sob a forma de roteiro para curta-metragem de animação. A eleição deste formato e técnica obedece à inquietude de refletir sobre os vínculos da literatura com as representações imagéticas, mas, sobretudo, por responder o que é a realidade quando ela é uma representação do mundo feita pelas nossas sensações.

Assim, os conceitos organizados em um sistema nos primeiros capítulos, passam a adquirir valor prático nos capítulos finais. Aliás, considero que este processo resgata uma parte da obra de Fernando Pessoa pouco pesquisada: a relação do Sensacionismo com a obra dramática. A partir de tal relação, vão se evidenciando dicotomias que delimitam os tópicos pessoanos e, até os dias atuais, suscitam o interesse dos pesquisadores. Dentre elas, destacam-se as relações entre realidade e ficção; símbolo e sensação; teoria e processo criativo; texto e hipertexto. Citando a figura de Jerónimo Pizarro, a experiência de ler Fernando Pessoa é a experiência de ler múltiplas literaturas:

Tendo editado e traduzido Pessoa, tendo mantido uma revista acadêmica internacional, dedicada a estudos sobre Fernando Pessoa (Pessoa Plural), tendo organizado encontros e participado em eventos sobre temas de língua e cultura portuguesa, hoje sinto, com gratidão, que ler Pessoa me levou um dia a descobrir “toda uma literatura”, quer a do próprio Pessoa, que utilizou esta expressão, quer a escrita em português. Ler Pessoa levou-me a ler mais Pessoa e até livros da sua biblioteca particular. Ler Pessoa levou-me a ler os seus inúmeros leitores, os seus mais alquímicos críticos e os seus diversos biógrafos (PIZARRO, 2018, p. 7).

A originalidade da literatura pessoana consiste em prestar um interesse particular em se mostrar como uma organização de conhecimentos diversos atingindo, inclusive, a interação desses conhecimentos num universo ficcional. Uma noção como “A obra de Fernando Pessoa” parece imprecisa porque nela se inscrevem experiências que não são exclusivas da literatura, mas que são uma necessidade que a vida atual impõe àqueles textos que transcendem. Neste caso, a tarefa dos estudos literários é revelar como é essa organização e

como ela garante um diálogo com demandas mais concretas e atuais da sociedade, pois essas relações (que existem também fora do texto) criam pontos de partida para futuras pesquisas. É de supor, portanto, que *as literaturas* de Fernando Pessoa possam ser uma noção mais adequada para se referir aos textos deste pensador, mas, mesmo assim, não é possível ignorar o caráter projetivo da natureza da sua escrita.

Cumprindo com este programa, na última instância da tese adaptei a peça “O Marinheiro” em forma de roteiro para curta-metragem animado. O intuito desta realização é aplicar os conceitos e métodos de criação organizados a partir do Sensacionismo, para assim demonstrar que é um projeto que se destaca por considerar as mudanças na sensibilidade que os novos estímulos da sociedade incitam. Ao mesmo tempo, o roteiro para desenho animado é apresentado como resultado natural da pesquisa, pois este formato está apto para a montagem dos símbolos e das representações da peça que foram identificados na análise.





## 2. POR QUE A INQUIETUDE DE FERNANDO PESSOA PELA SENSACÃO? O FLUXO INCESSANTE ENTRE *SENSACÃO*, EXPERIÊNCIA E REALIDADE

O *corpus* das pesquisas em análise literária estão sempre em construção, é por isso que é possível presumir que em cada proposta existe algo que nos remete às bases da literatura. No caso da presente pesquisa, a coletânea de textos e intertextos parecia sempre incompleta e, portanto, uma pergunta tão básica como “O que é o Sensacionismo?” merece uma reorganização do conhecimento<sup>8</sup> que emana da literatura. Em relação à teoria pessoana, uma vez que a *sensação* é o veículo pelo qual toda arte constrói seu objeto, é possível observar na literatura uma relação entre as mudanças da sensibilidade e as marcas e inquietudes que definem cada época. Assim, sendo essa *sensação* um elemento necessário para organizar esse conhecimento e ao mesmo tempo um termo muito amplo, a pergunta inaugural tem a ver com o modo como evoluiu o termo até se tornar a base de grande parte das *literaturas* pessoanas. O que está por trás das mudanças de paradigma na literatura; como é que essas mudanças trazem uma evolução; e como elas podem ser previstas são questões que acompanham o interesse de Pessoa por saber o que é a *sensação*.

Ainda que já exista uma copiosa quantidade de estudos sobre o tema, e que Pessoa mesmo se preocupasse por explicar o termo exaustivamente, o propósito de traçar um trajeto próprio, e expor as possibilidades do conceito para inspirar a criação de novos objetos literários a partir das experiências que a literatura tem incorporado ao longo da sua história, conduz a várias análises comparativas, inclusive na ordem das ciências exatas. No poema-manifesto “Ultimatum”, por exemplo, é evidente que Pessoa evoca um contexto inexistente, consequência da intervenção do Sensacionismo nos âmbitos psicológico, político e social, tomando como base a lei de Thomas Malthus sobre as mudanças na economia política geradas pela recém inaugurada ciência da demografia. Pessoa atinge, com toda seriedade, problemáticas que persistem até hoje em diversos âmbitos culturais.

A obra inteira de Fernando Pessoa é uma procura contínua que contempla a existência de novas formas de sentir a realidade, e é nesse sentido que é sempre um projeto que vai modificando-se com o decorrer do tempo. Essa ideia é patente no momento em que o conceito de *sensação* é explorado pelo autor desde suas origens. O heterônimo António Mora

---

<sup>8</sup> Refiro-me aqui ao conhecimento científico, susceptível de ser objeto de análise epistemológico e, portanto, da Teoria Literária.

e seu Neo-paganismo têm proporcionado um entendimento das estruturas mentais que é levado até o Sensacionismo e que sustenta uma *Weltanschauung* a partir da *sensação*, sem alterar as formas clássicas da arte. A recriação de um pensamento panteísta em um mundo moderno é imprescindível para entender como é que o modelo pessoano contém, no seu núcleo, reflexões bastante lúcidas sobre as conjunturas entre a tradição e a modernidade.

Segundo Mora, uma dessas conjunturas seria uma linha que vai da formação filogenética da consciência, que parte da experiência até a sensação e que começa com o nascimento da abstração. Desse processo se traduz o nascimento dos deuses, que é detalhado no seguinte exemplo:

Vendo a árvore florir, verdecer, dar fruto, murchar nas suas folhas, e perdê-las; depois, reverdecer, dar outra vez flor e fruto, e assim indefinidamente, o homem primitivo, que colhia, aliás, nos frutos um proveito dessa actividade ou vida da árvore, passou a reparar nos fenómenos de vida vegetal, no florescer, no frutificar, na primavera e no outono dos arvoredos. De aí, logo, um resultado: a cisão da noção concreta de tal árvore em duas coisas — uma, observada como estática, a árvore propriamente que permanecia sob a florescência, a frutificação e a queda das folhas; outra, vista como dinâmica, essa florescência, essa frutificação, essa velhice vegetal. Assim, a noção concreta da árvore, sem deixar de ser concreta, cinde-se em duas noções concretas, e no fenómeno “tal árvore”, concreto em absoluto, a própria observação concreta abre brecha, cindindo-o em dois fenómenos concretos, apresentando, à mesma própria observação, os dois visíveis característicos opostos, de árvore-que-fica, de verdura-que-passa. (PESSOA, 1996, p. 304).

Assim, seguindo o argumento da citação, a sensibilidade que existiu num estado elementar teve uma mudança que se origina, em grande medida, na importância que vai adquirir o fenómeno da frutificação, como fenómeno abstrato, na vida psíquica e social do homem. Só quando os fenómenos da vida vegetal se tornam essenciais na vida social do ser humano, que observa o fenómeno da frutificação nos distintos tipos de árvore e no percorrer do tempo, é que aquela sensibilidade desenvolve a capacidade de perceber o mundo abstrato, pois conhecer as semelhanças entre uma e outra árvore permitiu observar o fenómeno abstrato em uma ideia concreta: “Logo que esta semelhança é vista, está encontrada uma ideia concreta que serve de aproximação de duas ideias concretas: a de florescência servindo de aproximação de tal árvore e tal-outra árvore.” (PESSOA, 1996, p. 304). Nessa mudança, é possível apreciar como a utilidade social da abstração tem gerado condições que conduzem a mentalidade na construção de novas abstrações, como é o caso dos deuses:

Assim vemos como se entremetem os fenómenos social e psíquico na criação das ideias abstractas. Na época mental do homem em que ele pode chegar a um estado social que lhe permite formar-se a ideia de Útil — nessa época um concomitante e

conexo fenómenos mental o faz atingir com atenção aqueles fenómenos do concreto que são de natureza a conduzi-lo às ideias abstractas (PESSOA, 1996, p. 304).

O princípio das religiões está na divinização do fenómeno vegetal e de outros fenómenos da mesma natureza útil, dinâmica. Desse modo, vê-se que todos os deuses se reduzem a combinações e misturas de dois gêneros de deuses: os deuses da vegetação e os solares e astrais, por assim dizer.

Por outro lado, no estudo de Jean-Pierre Vernant sobre a noção de *persona* πρόσωπον na Grécia antiga é possível resgatar conceitos que reforçam o processo sintético de Pessoa. O *individualismo* e a *humanização* do sujeito só foi possível, constata Vernant, quando a base mítica da explicação dos fenómenos naturais e do comportamento humano cede perante a transformação da *persona*: do homem homérico, àquele que é consciente dos seus atos<sup>9</sup>. Este momento, na história psicológica do ser humano, é um ponto de inflexão no desenvolvimento da sensibilidade, do seu estudo sistematizado e seu valor na construção do conhecimento.

Tanto em Vernant, quanto em Pessoa, o interesse colocado na vida grega torna-se matéria para explicar a socialização do ser humano, sendo os âmbitos estético e psicológico os que chamam a maior atenção de Pessoa porque neles tem origem a tensão entre pluralidade e individualidade. Quando estes dois âmbitos, desde que aderidos ao mundo, colocam diante de nós uma série de combinações inusitadas e desestabilizadoras, produto do conhecimento entre seres humanos, os valores gregários e individuais adquirem uma força vital.

Os deuses pagãos, portanto, neste caso os da Grécia antiga, seriam essa passagem do concreto ao abstrato denotando uma mudança da sensibilidade que foi possível graças a uma progressão. O modo de começar a sentir coisas intangíveis, como a frutificação e até sentimentos (estudados também pelo autor em instâncias mais desenvolvidas), precisou da evolução de estruturas mentais que só lograram a mudança progressiva quando um fator externo interveio na sua sensibilidade. Para que fosse possível a existência dos deuses, a natureza agiu como fator externo que determinou o modo de sentir naquela época<sup>10</sup>.

Na explicação de Mora, tal genealogia da abstração adquire uma consistência que permite observar o modo como uma realidade (o fenómeno vegetal) que faz parte de uma experiência (social) muda a consciência para que esta tenha a capacidade de perceber novas sensações, as quais, por sua vez, modificam a realidade dependendo de quão úteis sejam na experiência. Esse percurso marcado é relevante não só no planejamento do Sensacionismo,

<sup>9</sup> Cf. Mito e pensamento entre os gregos, p.19.

<sup>10</sup> Pensando particularmente nesse fator externo, é simples deduzir que, no transcurso daquela abstração primogênita até nossos dias, centenas de mudanças têm ocorrido, advertindo-me em relação à necessidade de abordar algumas dessas mudanças, sobretudo no âmbito social e técnico.

mas também na base da heteronímia, pois acredito que na concepção de cada um dos heterônimos existe esse mesmo processo, mas com resultados peculiares que geram distintos modos de sentir o mundo. Isto significa dizer que a heteronímia é uma espécie de *pantheon* pagão que existiu apenas quando Pessoa conseguiu levar diferentes realidades a diferentes sensações, dando passo assim a *literaturas* diferenciadas em uma mesma obra; não é à toa que o Sensacionismo tenha, além dos autores “reais”, ou seja, Fernando Pessoa, Mario Sá-Carneiro e, em certa medida, Almada Negreiros, aquele outro conjunto de autores que são os heterônimos.

## 2.1 INTERSECÇÕES NO CONCEITO DE *SENSAÇÃO* NA LITERATURA PESSOANA

O conhecimento das literaturas que percorrem a obra pessoana tem gerado estudos dos mais variados tipos: desde aqueles dirigidos a tratar os problemas poetológicos, como é o caso do artigo “Las fronteras de la lengua: Acerca del problema de los heterónimos de Fernando Pessoa a la luz de los principios poetológicos de Octavio Paz” (2007), do Dr. Pérez-Amador Adam, até aqueles que acrescentam a discussão da teoria dos gêneros a partir da heteronímia, como é o caso do volume “Adverse Genres in Fernando Pessoa” (2010), de K. David Jackson; sem deixar de lado os de ordem estruturalista, filosófico, comparatista e até místico, para mencionar apenas alguns. Tudo isso adverte-nos sobre um entendimento que só é possível na medida em que são abordados diferentes tipos de experiências que derivam dos confrontos entre as sensações e as realidades que vão marcar a modernidade.

Desse modo, evidencia-se que o núcleo da teoria, isto é, a *sensação*, não pode ser tratada como um objeto isolado, já que ela é atravessada por diversas linguagens cujos significados vão depender do tipo de experiência. A este exemplo temos a escrita de Alberto Caeiro, baseada nas suas sensações de conforto perante um mundo sem metafísica, mas essa mesma falta de metafísica terá como consequência as sensações desassossegadas de Álvaro de Campos. A partir de dois modos distintos de sentir gera-se uma experiência similar que vai compor a realidade representada em “Tabacaria”, no caso de Campos e, no caso de Caeiro, aquela representada em “O Guardador de rebanhos”. Neste *legissigno* que é a *sensação*, encontra-se um elemento atemporal que dota de consistência a poética heterônima. Esse elemento possui uma permanência no programa da teoria e da criação até um grau que

contempla noções que ultrapassam o contexto e as circunstâncias da época, pelo fato de estarem ligadas à utilidade das sensações, as que tanto permitem aproveitar a realidade.

Em síntese, existe um código que nasceu da necessidade de registrar o passo de um fenômeno abstrato até um concreto. Esse código é um modo de manipular a realidade, pois uma das suas funções é explorá-la, mas, ao mesmo tempo, levar um registro que permita providenciar experiências novas no futuro que sejam uma manifestação do código, assim como leituras que derivem daquela experiência. Tal exercício mental, na proposta de Pessoa, inaugura a sistematização da teoria, mas as intersecções vêm desde uma origem mística, percebida a partir das incógnitas sobre o vínculo entre o mundo material e o mental. A ciência de uma mística *psicossomática* leva Pessoa a se perguntar pelo modo como a psique e o entorno modificam-se mutuamente para criar realidades diversas. Essa primeira ligação, que nos conduz da mística até a psicologia, tem sido bem pouco explorada (e da psicologia à dramaturgia, ainda menos), porém é uma contribuição significativa à Teoria Literária e aos estudos pessoanos que vale a pena revisar a partir de uma leitura contemporânea.

Retomando o “Ultimatum”, e fazendo uma comparação com a literatura do heterônimo António Mora, será possível conferir o fluxo constante de um conceito que vai se tornando código e vai adotando as diferentes intersecções que sofre no percurso do tempo; como incidem tais adaptações e para que servem é o trabalho imediato a ser exposto. A propedêutica psicológica de Mora permanece no poema-manifesto “Ultimatum” no sentido de propor uma intervenção na psique, com a finalidade de revelar as encruzilhadas daqueles códigos que acontecem dentro dela. É assim que o social se reencontra com o individual e, conseqüentemente, o sujeito é revalorizado por meio da ciência, pois a enunciação da *Lei de Malthus da sensibilidade* e a intervenção da sensação marcham paralelamente no sentido de revisar a utilidade social da sensibilidade e reinventa-a para alcançar uma inovação.

Essa intervenção tem que ocorrer desde os cimentos psicológicos, tal como observa Mora, mas, no interstício entre o sujeito que sente e a realidade que pode perceber, existem degraus que constroem as realidades ligadas ao entorno de cada sujeito. Assim, por exemplo, para a existência do enunciado de Caetano “o único mistério das coisas é elas não terem mistério nenhum”, há um entendimento prévio da estética das religiões pagãs e uma intenção de estreitar o vínculo entre as representações dos deuses, do sujeito e do mundo. Outro modo de expressar a importância daquela intervenção no nível da psique é observada na escola psicanalítica de Carl Gustav Jung que afirma, também no modo de norma ou “lei”, o seguinte:

I should like merely to express the hope that the present world situation may be looked upon in the light of the psychological rule alluded to above. Today, humanity, as never before, is split into two apparently irreconcilable halves. The psychological rule says that when an inner situation is not made conscious, it happens outside, as fate. That is to say, when the individual remains undivided and does not become conscious of his inner opposite, the world must perforce act out the conflict and be torn into opposing halves<sup>11</sup> (JUNG. 1959, p.70-71).

O que é importante destacar na observação de Jung, além da formalidade com que coloca todos os objetos em interação, é que ele assinala a existência de um conflito na falta de reconhecimento das “situações internas”. Para resolver esse conflito é necessário levar em consideração como acontece o encontro dos opostos na consciência do sujeito, pois, caso contrário, essa contradição vai resultar em uma realidade amedrontadora e iniludível. Essa intervenção no nível psicológico é similar à proposta pessoana e, em ambos os casos, as mudanças estendem-se aos âmbitos culturais, sociais e políticos. No que diz respeito à literatura, e seguindo a minha proposta, observa-se uma inquietude bem marcada por fazer transcender o texto ao seu estágio de representação. Progressivamente, essa representação vai abordar o conflito por meio do *poetodrama* que é, em termos simples, uma encenação do drama da realidade-ficção em um mundo sem metafísica e, portanto, o único modo de conhecê-lo é por meio das sensações (códigos) que se abrigam no encontro dos opostos.

Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis não são poetas, nem poemas, mas sim poética, junto com um outro Fernando Pessoa, que atingem uma existência civil e até um futuro imaginário, ou seja, tais representações surgem como soluções no momento que os opostos precisam se encontrar, como num cubo.

Agora que está claro como para Pessoa a interação dos elementos que correspondem à realidade constitui um problema, presente desde os escritos que compõem a etapa pré-heterônima até as últimas tentativas para sistematizar o Sensacionismo, e passando pelas dramatizações, é necessário entender que há noções psicológicas que constantemente vão estar interagindo, exemplo disso é o *cube of sensation* que, do meu ponto de vista, é o “brinquedo” para jogar sob as regras imanentes da figura geométrica. Neste jogo, a única intervenção do destino estaria no lance do dado<sup>12</sup>, pois considerando a relevância das noções psicológicas do Sensacionismo, observa-se que a *sensação* tem um caráter trágico, porque

---

<sup>11</sup> Gostaria apenas de expressar a esperança de que a presente situação mundial possa ser encarada à luz da regra psicológica acima referida. Hoje, a humanidade, como nunca antes, é dividida em duas metades aparentemente irreconciliáveis. A regra psicológica diz que quando uma situação interior não é feita consciente, acontece fora, como destino. Ou seja, quando o indivíduo permanece indiviso e não se torna consciente de seu oposto interno, o mundo deve forçar o conflito e ser dividido em metades opostas. (Tradução própria).

<sup>12</sup> Isso não significa assim que seja uma condição insuperável, pois Pessoa é consciente de que quem domina as regras domina o jogo. Cf. “O banqueiro anarquista”.

representa o limite de nossas experiências que só pode ser ultrapassado nas contingências do devir ontológico da psique.

O momento em que Pessoa alude a uma intervenção nas sensações a partir de suas causas psicológicas nos dá um indício de que o conflito por ultrapassar o limite das nossas experiências tem lugar tanto dentro como fora do sujeito. Assim, os conteúdos de cada *sensação* se correspondem com vias de resolução que merecem ser estudados.

## 2.2 A RELEVÂNCIA DA *PSICOFÍSICA* DE G. T. FECHNER NA CONFIGURAÇÃO DO PROJETO SENSACIONISTA

O propósito do presente capítulo é esclarecer o vínculo entre a *psicofísica* de Gustav Theodor Fechner (1801-1887), psicólogo experimental reconhecido por formular a *Lei Weber-Fechner da sensibilidade*: “Wenn der Reiz geometrisch wächst, die Empfindung arithmetisch zunimmt”<sup>13</sup> (FECHNER, 1964, p. 57), que é uma equação da ideia de que a matéria é dotada de um espírito que se acopla aos processos físicos. O Sensacionismo de Fernando Pessoa, para demonstrar que a sensibilidade é uma realidade que abrange tanto a matéria, quanto o espírito, formula a *Lei de Malthus da sensibilidade*: “Os estímulos da sensibilidade aumentam em progressão geométrica; a própria sensibilidade apenas em progressão arithmetica” (PESSOA, 2009, p. 261). Por ser análoga à de Gustav Theodor Fechner, ela permite supor que o valor psicológico da *Lei* pessoana tem um lugar predileto nos fundamentos do Sensacionismo<sup>14</sup> e que esse valor pode ser o catalizador do afã por sistematizar as sensações e seu estudo para gerar um conhecimento claro e concreto, viável para ser aplicado em distintas ciências. Os antecedentes desta *Lei*, adaptada por Pessoa, tem data provável entre os anos de 1914 e 1917, em um texto com o cabeçalho “Nota à margem de não haver ainda Portugal”, onde também se faz menção do papel fundamental da *Therapeutica psychica*<sup>15</sup> para obter a “artificialização da sensibilidade”. Neste contexto, a *Lei* é enunciada da seguinte maneira:

<sup>13</sup> Quando o estímulo cresce geometricamente, a sensação aumenta aritmeticamente (Tradução própria).

<sup>14</sup> A relação de Fechner e Pessoa com o malthusianismo é verificável pelo contexto histórico, porém, acredito que a relação teórica entre a *psicofísica* e o Sensacionismo precisa de uma análise mais detalhada, e que os resultados desta análise são contribuições importantes para os estudos pessoanos.

<sup>15</sup> Retomo este período da tese da pesquisadora Paula Cristina Costa, quem situa o texto entre o fim do Interseccionismo e a publicação de “Ultimatum”. É importante levar em conta este período porque é provável que a exposição ao pensamento de Gustav T. Fechner tenha acontecido nestes anos. Cf. PESSOA, 2009, p. 560.

Lei Malthus da sensibilidade.

Os estímulos da sensibilidade aumentam em proporção geométrica; a própria capacidade de sentir aumenta apenas em progressão arithmetica.

Ao principio, não se distingue bem entre as duas progressões, mas algum tempo passado, torna-se evidente; tempo depois evidentissima. Na Renascença ainda no principio da nossa civilização, existia esta pequena differença, porquanto a progressão arithmetica 2.4.6.8. coincide no seu segundo termo com a progressão geometrica 2.4.8.16.....

É do romantismo para cá que se accentuou deveras com uma nitidez cada vez maior, a distancia cavada pela virtude creadora dos numeros entre as duas progressões. De ahí a incapacidade moderna de sentir o que sente (PESSOA, 2009, p. 237-238).

A solução para este problema é a já citada *Therapeutica psychica*, pois seu objetivo é mudar a sensibilidade para se adaptar aos tempos modernos. Contudo, fazendo uma leitura detalhada, também é possível observar as razões pelas quais Pessoa se interessa tanto por uma sensibilidade nova, múltipla, que seja apta para sentir as mudanças. Isto exige uma intervenção sobre os limites que a *Lei* impõe, pois naturalmente é impossível acontecer. Portanto, entender a importância desta *Lei* nos auxilia a conjecturar como Pessoa se apropria dos seus próprios limites e os torna um mecanismo de contingência perante as exigências modernas culturais, sociais ou políticas.

Então, “Que maneira ha de aproximar a sensibilidade da rápida multiplicação dos estímulos?” “Como pode o homem tornar-se, effectivamente, o constructor do seu proprio emotivismo?” (PESSOA, 2009, p. 238). Em outras palavras, como educar a *sensação* e o que isso implica? Para responder as questões referidas, Pessoa fornece três processos em sequência: o primeiro, sendo imprescindível para atingir o segundo, e, estes dois, por sua vez, como elementares para o terceiro. Os três processos sofrem alterações até sua versão final, quando são parte de “Ultimatum”, porém, é possível observar que a escala se mantém sobre três pautas: a personalidade, a individualidade e a temporalidade<sup>16</sup>; todas elas enfrentam um obstáculo que é formado de dogmas e preconceitos, os quais têm seus precedentes na sensibilidade. Assim, a atenção de Pessoa focaliza-se em detalhar as mudanças necessárias para que os “interesses politicos e sociaes que fazem com que um individuo se feche a certos grupos, por pertencer a outros” (PESSOA, 2009, p. 241) sejam abolidos. Em sua primeira versão, os processos se acompanham do seguinte modo:

(1) a abolição do preconceito da personalidade. Acabemos com a idéia de que cada individuo é só elle-proprio. Todos nós coexistimos ao mesmo tempo que existimos. Todos nós somos todos os outros.

(2) A abolição do preconceito da individualidade. Deixemos de aceitar como verdade a tese fundamentalmente theologica da indivisibilidade da alma. Somos aggregados de cellulas, agrupamentos de psychismos, de sub-nós, somos

---

<sup>16</sup> Cf. PESSOA, 2009, p. 238-241.



inteiramente tudo menos nós-proprios. Submerjamo-nos no mar de nós-próprios, afogados no Universo de lhe pertencermos.

(3) A abolição do dogma da continuidade lateral. Não julguemos mais que nós, do presente, somos um laço, um hyphen mobil, entre o passado e o futuro. Não somos. Somos sim contínuos mas não com o passado ou o futuro (PESSOA, 2009, p. 238).

O texto, “Nota à margem de não haver ainda Portugal” é um esboço da *Intervenção cirurgica* que, posteriormente, no “Ultimatum”, apresenta-se como uma solução mais definitiva à divergência entre sensação e estímulos, que dá como resultado um plano sensacionista em matéria cultural e sociopolítica. É importante destacar que os conceitos que subjazem à *Intervenção*, assim como à *Lei de Malthus da sensibilidade*, são da ordem do psicológico, e que a presença deles habilita-nos a entender porque o Sensacionismo vai se tornando mais operante com o passar do tempo.

Com um programa político mais claro, característica natural de um manifesto, o “Ultimatum” também descreve um antes e um depois na sensibilidade, determinado por uma tensão dialética histórica. Por meio dos princípios da relação entre o mundo físico e o mundo psicológico, observa-se que ambos contribuem, sobretudo na atualidade, para valorizar o conhecimento sobre o mundo físico e concreto que os sentidos nos proporciona como uma via para modificar a matéria. Isto vai me permitir reabilitar algumas questões em torno do uso de tal relação como forma válida de conhecer a natureza e, inclusive, a cultura. Neste sentido, os conflitos assinalados por Pessoa se elucidam devido à proximidade de sua *Lei de Malthus da sensibilidade* com a *Lei da sensibilidade* de Fechner, pois uma das funções que realizam as duas leis incide nas mudanças das condições naturais, em sua diferenciação e nas relações sociais novas geradas a partir disso.

A relação entre mente e matéria é uma inquietude bem conhecida e recorrente por consistir numa discussão tão antiga quanto paradigmática. A partir da psicossomatização do fenômeno, é demonstrado que esta relação poderia ser analisada com critérios científicos, o que impulsionou uma renovação dos estudos cognitivos, principalmente, daqueles que apelaram à integração dos estudos científicos e humanísticos para resolver os vazios teóricos incubados pela sucessão, cada vez mais apressada, das revoluções padecidas em todos os âmbitos em que a atividade humana havia logrado modificar e esquematizar as condições naturais.

É sabido que, no campo do conhecimento, muitas destas revoluções foram auspiciadas por personagens históricas cuja grandeza não se funda apenas em seus atos, mas em seu discurso, o qual descobre uma visão orientada a escrutinar o vínculo entre o mundo interno e o externo: o sujeito e seu entorno. Isso concede a tais personalidades uma posição

universal por serem neutras e contemplar à mesma distância o passado e o futuro. Mais do que constituir um objetivo claro, isto abre o caminho para mais questionamentos metafísicos dos que previamente existiam.

Considerando o parágrafo anterior e orientando-se a partir da análise de tal conjuntura no campo da literatura, posso inferir que, se existe um padrão que se pode distinguir na evolução literária, deve-se, principalmente, ao fato de, nas interseções entre disciplinas, os elementos que posteriormente são afetados entre si começam o processo em uma forma pura até atingir e configurar uma obra de manufatura universal. Neste capítulo, o intuito é reconhecer as qualidades conceituais do Sensacionismo para formar um produto acabado do conhecimento, tal como uma lei de tipo científica, uma tradição cujas bases metafísicas se misturam com a técnica para propor uma configuração de leis poéticas e estéticas capazes de prever e providenciar a evolução das literaturas.

Para abordar uma representação deste fenômeno é preciso demonstrar que existe um interstício entre duas formas de conhecimento cujos objetos de estudo são, à primeira vista, incompatíveis como realização de um método único, mas que, ao avançar em sua análise, torna possível observar uma série de conjecturas emanadas de um método de ordem teosófica. Uma de tais conjecturas trata a antiga questão sobre a verdade do conhecimento que se funda na *adaequatio res ad intellectum*, pois neste tipo de proposições o problema sobre a unidade do enunciado (*λογος*) com a coisa (*πραγμα*) reflete a dialética entre duas entidades similares às que examino ao longo do texto. Assim, é imprescindível atender tal postura, contudo, é mister clarificar que a questão relevante em torno dessas duas entidades é o aparelho metodológico que as constrói como vias de acesso à realidade.

Caso seja necessário retomar o interstício entre o conhecimento que procede do sujeito e o que procede do objeto, convém lembrar o ensaio de Heidegger “Vom Wesen der Wahrheit”, pois nele está assinalada uma aporia que persiste numa verdade-*adaequatio* sem termos teológicos (fazendo referência, principalmente, ao Intelecto divino, cuja presença habita tanto nas coisas que podem ser inteligíveis, como no intelecto), e tenta resolvê-la através da re-presentação.

El enunciado que representa dice su dicho de la cosa representada, cómo es ésta en cuanto tal. [...] Re-presentar significa, con exclusión de todos los prejuicios “psicológicos” y de “teoría de la conciencia”, el dejar contraponerse la cosa en cuanto objeto. Lo contrapuesto (*Entgegenstehende*), en cuanto puesto así, debe medir [que está] enfrente abierto, y sin embargo permanecer en sí como cosa y mostrarse como constante (*Standig*). Este aparecer de la cosa en la mediación de ese enfrente (*Entgegen*), se cumple dentro de lo abierto, cuya apertura no fue creada por

el representar, sino sólo referida y asumida como ámbito de relación<sup>17</sup>  
(GONZALEZ, 1992, p. 458).

Dessa maneira, a *adequação* torna-se mais complexa devido à impossibilidade de transmutação dos materiais da *coisa* para o *enunciado* por outro meio que não seja a representação, pois nela se permite a troca entre *enunciados* de valores diferenciados e a *coisa*. Isto é viável, uma vez que a representação mostra um comportamento aberto ao *ente* entre o *enunciado* e a *coisa*. O ente, que em Heidegger assume uma qualidade marcadamente padrão, encontra-se contraposto ao estado de abertura do homem, o qual é variável e distinto por ser o âmbito de uma das possíveis representações dentre todas as que podem acontecer no transcurso do comportamento, de acordo com o que acontece ao *enunciado*, concordando não com a *coisa*, mas com a representação.

Aventurar na transferência do conhecimento sobre a busca da verdade para disciplinas como a psicologia, a arte e a política, inclusive, torna possível observar que existem resquícios imanentes derivados de um domínio das matérias que se manifestam de forma similar em cada uma das disciplinas. É possível detectar vestígios nas descrições do que Heidegger denomina *Dasein*, embora seja preciso acrescentar, acerca desta verdade acessível por meios não teológicos, que atividades como a literatura se abastecem de um sincretismo que ainda oculta tanto formas minimamente variáveis do *enunciado*, quanto formas revolucionárias de representação que também conservam ou perpetuam o domínio das matérias ou do objeto de estudo.

Parece fundamental, portanto, que os esforços em organizar o conhecimento em um sistema metodológico que supere a ideia da verdade como emanção do Intelecto divino despontem em habilidades para contemplar a relação entre o *enunciado* e a representação como instância essencial de nossa experiência no mundo. Na abordagem da experiência estética sob esta perspectiva, há autores que explicam a presença de uma representação que é universal, mas que se particulariza quando ela se torna ação estética, a qual contribui para reinterpretar o sentido da relação alma-matéria. Dois desses autores são Gustav T. Fechner e Fernando Pessoa, e para conferir a interpretação da relação alma-matéria de cada um, darei início à análise comparativa.

---

<sup>17</sup> O enunciado que representa diz o que ele diz sobre a coisa representada, como ela é assim. [...] Re-presentar significa, com a exclusão de todos os preconceitos "psicológicos" e da "teoria da consciência", permitir que a coisa seja oposta como um objeto. O oposto (Entgegenstehende), assim que é posto desta maneira, deve medir [o que está] diante dela aberto, e ainda permanecer em si como uma coisa e mostrar-se como constante (Standig). Essa aparição da coisa na mediação desse oposto (Entgegen), se realiza dentro do aberto, cuja abertura não foi criada pela representação, mas apenas referida e assumida como uma esfera de relação. (Tradução própria).

Após chamar a atenção para as similitudes entre a teoria *psicofísica* de Fechner e a teoria estética de Pessoa, será possível habilitar um objeto teórico entre eles que pode ser abordado em termos de uma *psicofísica* ficcionalizada na ideia de transpersonalização, que emana da certeza nas mudanças que partem de um reconhecimento da tradição. Desta forma, encontra-se uma inquietude primordial que se pergunta pela função do pensamento na elaboração de estruturas prévias à experiência do mundo, mas indispensáveis para a compreensão dele.

Tanto no caso de Pessoa como no de Fechner, esse objeto teórico está estreitamente vinculado à natureza, e, por este motivo, conhecer sua ação é conhecer o devir do mundo físico. Sendo assim, o sujeito que se torna consciente do vínculo entre suas sensações e a natureza torna-se um meio pleno para dar direção ao seu conhecimento efetivo, ou, em termos concretos, do discernimento do ser a se desenvolver no mundo. Entretanto, tal desenvolvimento descreve-se como a relação das ações humanas inscritas na história com o transcurso cotidiano de cada sujeito em um tempo subjetivo, convertendo à transpersonalidade no mito da modernidade, na medida em que o homem contemporâneo e, sobretudo, o artista, vive com a inércia de perpetrar em seus atos cotidianos a instauração do mito enquanto, simultaneamente, tais atos modificam sua forma de ver a vida e a existência.

No período em que Fechner estabeleceu a sua *Lei da Sensibilidade*, acontecia no mundo ocidental uma grande secularização dos conhecimentos que, conseqüentemente, precisou de metodologias mais precisas, mas também abrangentes. Neste sentido, o malthusianismo, que penetrou tanto nessa *Lei* como na *Lei de Malthus da Sensibilidade*, de Fernando Pessoa, tem sua raiz numa forte inquietude do pensamento iluminista tardio, no que diz respeito à prossecução da pobreza, da guerra, do crime e outras máculas da sociedade, não obstante, do progresso científico. Os efeitos de tal arguição fizeram com que os métodos científicos pudessem reconhecer as diferenças individuais e, a partir delas, construíssem novos códigos éticos, pois naquele momento era evidente a existência de um defasamento entre a matéria (os recursos) e as necessidades particulares. Assim, Fechner detecta que tal defasamento acontecia também no interior de cada sujeito, e que tem uma origem metafísica, mas que podia ser objeto de escrutínio científico. Para corroborar este fato, basta ter em mente os testemunhos que fazem referência à “febre metafísica” que motivou Fechner a formular tal lei:

Su psicología experimental tiene un origen metafísico: Fechner, en efecto, atravésó, en 1839, una crisis metafísica; quería probar científicamente que el alma, difundida en todo el universo, no moría. En su obra *Elemente der Psychophysik* (1860),

estableció una relación entre el alma y la materia y buscó su ecuación. Esto le llevó a investigar con mayor precisión la relación entre los excitantes físicos de los órganos de los sentidos (pertenecientes a la materia) y la sensación producida (pertenecientes al alma). [...] La ley de Fechner se enuncia así: “La sensación varía según el logaritmo de la excitación”, es decir, que la sensación es proporcional a la intensidad de la excitación <sup>18</sup> (HUISMAN, 2979, p.350).

Henri Piéron<sup>19</sup> aponta também que parte da iniciativa de Fechner é descrever como a relação entre as ações exercidas pelo meio, quer dizer, os estímulos, e a resposta dos sujeitos que assimilam ativamente a matéria, a temporalidade e o espaço nos quais tais ações acontecem produzem neles alguma alteração da consciência: “Fechner teve, no curso de uma reflexão noturna, o 22 do outubro de 1850, uma “revelação” que permitiu-lhe explicar o que ele considerava o fundamento geral da medição dos fenômenos da consciência” (PIÉRON, 1957, p. 89). Não obstante, uma referência mais clara ao diálogo com o movimento teosófico da segunda metade do século XIX pode ser encontrada em “Schelling, Hegel, Fechner En De Nieuwere Theosophie” (1910), documento que torna evidente a relevância das ideias de Fechner além da *psicofísica*.

Por outro lado, o interesse por abordar a teoria de Fechner como uma contribuição às ciências humanas é patente em Sandra Richter, que resgata a teoria filosófica e estética de Fechner para incorporá-la em sua “History of Poetics” (2010). Além disso, ela destaca o caráter empírico subjetivo da teoria estética para argumentar contra a ideia de beleza como especulação filosófica, dado que a natureza do que pode agradar ou desagradar, cria raízes no sentimento de prazer, concebendo assim o belo, num sentido geral, como o que gera prazer: aquilo que conta com a particularidade de atrair nossos sentidos, *Gefallen*, é uma categoria prática, que em seu sentido específico “reaches beyond mere sensual pleasure but it still within the área of the sensual<sup>20</sup>” (RICHTER, 2010, p. 138). A beleza, quando é valorizada tanto no sentido específico, como no geral, adquire valores parciais e estratificados, diante disso, a autenticidade não se encontra na beleza, mas na adjudicação desses valores e seus estratos.

---

<sup>18</sup> Sua psicologia experimental tem uma origem metafísica: Fechner, de fato, passou, em 1839, por uma crise metafísica; ele queria provar cientificamente que a alma, espalhada pelo universo, não morreu. Em sua obra *Elemente der Psychophysik* (1860), ele estabeleceu uma relação entre alma e matéria e buscou sua equação. Isso o levou a investigar mais precisamente a relação entre os estímulos físicos dos órgãos sensoriais (pertencentes à matéria) e a sensação produzida (pertencente à alma). [...] A Lei de Fechner é declarada da seguinte forma: "A sensação varia de acordo com o logaritmo da excitação", isto é, a sensação é proporcional à intensidade da excitação. (Tradução própria).

<sup>19</sup> Psicólogo francês (1881-1964) que foi o pilar da psicologia científica no seu país. Suas teses também se fundamentaram no estudo das sensações.

<sup>20</sup> Vai além do prazer sensorial, mas ainda dentro da área sensorial (Tradução própria).

A *Lei* de Fechner vai além de estabelecer as relações internas da *psicofísica*, e o próprio Fechner é quem assim o adverte, clarificando seus interesses em “Zend-Avesta, oder Über die Dinge des Himmels und des Jenseits com Standpunct der Naturbetrachtung” (1851) ou em “Nanna, oder Über da Seelenleben der Pflanze” (1848), inclusive no “Elemente der Psychophysik”. Com o fim de enunciar a *Lei* para descrever a relação entre forma e conteúdo da sensação, Fechner retoma os estudos empíricos de Bernoulli, e os textos teóricos de Laplace, para pensar em uma relação logarítmica, a mesma que funciona como conjuntura na poética de Fernando Pessoa.

A ligação entre Fechner e Pessoa fica estabelecida não apenas por seus interesses esotéricos, e a firme crença em uma alma que guarda em si a compreensão do mundo físico, além do ato especulativo ao que tem sido reduzido tudo o que conotam as emanções que provêm dela, mas também porque ambos consideram que é possível explicar e difundir leis para socavar os preceitos do Idealismo, até converter a experiência na narrativa de suas flutuações, sejam mínimas, quase imperceptíveis, ou revoluções no âmbito ético.

Mas, para afinar as ideias de Fechner, e dar lugar à teoria de Pessoa sobre a experiência do sujeito no mundo, é preciso revisar o postulado do cientista alemão simplesmente para analisar como consegue logaritmizar entre os resultados qualitativos e quantitativos de um estudo da subjetividade reagindo ao mundo físico, dotando tal fenômeno de um significado cognoscível para a consciência humana.

Para poder apreciar o espaço entre a intensidade do estímulo e a intensidade da sensação é necessário estabelecer uma escala<sup>21</sup>, tomada por Fechner dos estudos experimentais de Ernst Heinrich Weber, que introduz a noção do umbral diferencial para avaliar as mudanças na intensidade da estimulação sensorial e na intensidade da sensação.

As mudanças nas intensidades são sucessivas e recíprocas, mas delimitadas por duas situações: a progressão geométrica e a progressão aritmética, ambas como causa e efeito do discernimento das sensações. Deste modo, por um lado estudam-se os estímulos, ou seja, aquelas qualidades que permitem estabelecer um antes e um depois do objeto que causa o estímulo; e, por outro, as sensações desses estímulos, quer dizer, a percepção desse decurso temporal que, em função de sua intensidade, pode se enunciar para constituir o que eu chamo

---

<sup>21</sup> Reformulando em termos físicos, utilizarei como exemplo a forma em que acontece a percepção do peso de acordo com o logaritmo já descrito: sustendo na mão uma massa de 100 gramas, o mais provável é que não seja possível distinguir de outra de 105 gramas, mas sim de uma de 110 gramas. Neste caso, o umbral para diferenciar a mudança de massa é de 10 gramas. Mas no caso de suster uma massa de 1000 gramas, 10 gramas não serão suficientes para notar a diferença, por ser o umbral proporcional à magnitude do estímulo; será preciso adicionar 100 gramas e não 10 como no primeiro caso, para notar a diferença.

uma *narrativa regulatória da sequência*, com a qual as transformações dos estímulos vão acontecendo.

A magnitude objetiva de um estímulo conduz à sua percepção cognitiva, o que significa que para apreciar um estímulo, precedido por um número variável de estímulos alternados, assim como por suas próprias variações, é preciso discernir entre a multiplicação deste por um fator constante, e a evolução da intensidade da sensação mediante quantidades adicionadas. Este logaritmo é descoberto devido a uma série de experimentos, dos quais os procedimentos e resultados são apresentados em “Elemente der psychophysik”, em que expõe sua expressão matemática. Após explicar os primeiros resultados, afirma:

Dieses Resultat des Zusammengehörens der arithmetischen Empfindungsreihe und geometrischen Reizreihe ist nicht an die besonderen Einheiten geknüpft, die hier gewählt sind; sondern allgemein entspricht jeder arithmetischen Reihen von Empfindungen, auch bei anderen Einheiten und anderer Differenz, eine geometrische der Reizwerthe <sup>22</sup> (FECHNER, 1964, p. 57).

Podemos observar que a relação entre a progressão geométrica dos estímulos e a progressão aritmética das sensações é contemplada no início como fonte para harmonizar sua ideia de Natureza e estabelecer a *psicofísica* como razão de estudos posteriores, com o propósito de exercer uma modificação experimental da sensação.

A relação logarítmica inserida na *Lei* é a conjuntura que comunica os tratados de Fechner e Pessoa sobre a sensação, embora Fernando Pessoa nunca tenha feito alusão à influência de Fechner ou à *psicofísica* dentro de suas teorias. A ideia de um intercâmbio progressivo entre uma forma de vida completa e diferenciada e os elementos formativos e determinantes que produzem no sujeito tal diferenciação encontram-se implícitos no contexto que enquadra ambas as Leis.

Outra condição destacada neste contexto é o programa político. Particularmente em Pessoa, tanto em “Nota à margem de não haver ainda Portugal”, como em “Ultimatum”, existem elementos destinados a mudar a relação do sujeito consigo mesmo, ou seja, a sua identidade, mas isso é só um começo para habilitar a mudança do sujeito com seu entorno, ou seja, a personalidade. Esta habilitação descobre a nitidez da poética de Fernando Pessoa como mito transpersonalizado (uma espécie de proto-heteronímia), o que em termos de política significa que a função pragmática do mito é auxiliada pela identificação do sujeito como parte

---

<sup>22</sup> Este resultado de pertencer conjuntamente às séries aritméticas e às séries de estímulos geométricos, não está vinculado às unidades particulares escolhidas aqui; mas, em geral, cada série aritmética de sensações, incluindo outras unidades e outras diferenças, corresponde a um valor geométrico do valor do estímulo. (Tradução própria).

de um grupo heterogêneo, em um contexto atual de confusão e limites pouco claros entre os estímulos. Assim, Pessoa propõe remover o *dogma da personalidade* para intervir diretamente na sensibilidade e sincronizar-se com o entorno, para ter a possibilidade de se fundar Outro em um meio ou entorno distinto, pois orientando-se na descoberta dos motivos de determinada situação percebe-se de tal maneira, refletindo, ao tempo, a possibilidade de Ser em outras situações e em um sentido ontológico. Tal mudança é uma mudança organizada e focada na conciliação do sujeito com seu entorno, do mesmo modo que com a *Lei* busca estabelecer um vínculo coerente entre ciência e estética.

Para que acontecesse o desenvolvimento do Sensacionismo foi necessário reconhecer que as novas fontes de inspiração e de criação, embora estejam em uma situação evoluída (que em parte se deve aos novos logros da ciência), não podem ser consideradas como modelos no uso legítimo da inventiva e da imaginação se não integram para si mesmas o conhecimento que deriva das experiências estéticas elementares. O caráter de legitimidade que a ciência incita também pode ser uma qualidade da arte, pois pensar na capacidade que ela tem de conjugar elementos do entorno muito variados pode contribuir para constituir as bases de uma cultura que terá a capacidade de seguir crescendo conforme absorve as qualidades que lhe são alheias; inversamente, a ciência por si mesma só é capaz de conceber uma coisa por meio de outra. Inclusive, eu poderia assegurar que a arte excede o limite de legitimidade pelo fato de que existem possibilidades quase inesgotáveis de se fazer arte.

Dessa forma, se o limite de legitimidade que existe na arte é mais amplo que o da ciência, pode-se reconhecer um caráter de distinção devido às invenções da realidade que fornecem invenções que acrescentam, e, às vezes, substituem a realidade mesma, pois existe um anelo em adaptar as condições que nos rodeiam a nossas necessidades, tanto materiais quanto sensoriais, quer dizer, preocupa-nos o que queremos sentir mais do que nos preocupa o que queremos pensar. A reiteração na *Lei de Malthus da sensibilidade* de Fernando Pessoa significa, do meu ponto de vista, um motivo para o desenvolvimento conjunto das artes e da ciência. A arte é um ritual no qual se interpreta individualmente o sentimento perante um referente geral; a arte, em poucas palavras, é necessária para lograr a síntese de uma expressão vital. O Sensacionismo, segundo os seus próprios métodos de análise, é a arte que integra tudo o que foi descoberto pelas sensações, devido ao encontro da metafísica pagã com o mundo moderno.

A similitude entre a *Lei* de Gustav T. Fechner e a *Lei* de Fernando Pessoa chama fortemente a atenção, pois além de expressar fórmulas paralelas com os mesmos termos, existe uma contribuição metafísica fundamental que apela à concepção de uma realidade



cognoscível através da relação entre a mente e a matéria, na qual as duas manifestações encontram sua materialização nos conteúdos e efeitos da cultura. Isto é mais característico em Pessoa, pois a intervenção que espera alcançar na sociedade e na cultura é dentro do logaritmo que demonstra as diferenças que acontecem em torno do tempo interno com relação ao externo. No caso da literatura, ela encontra dentro da narrativa da sensação uma claridade que permite ordenar e construir uma taxonomia da experiência estética que, tomada no seu sentido mais amplo, é a base de toda criação civilizada, resultante da adaptação da sensibilidade ao meio em que funciona. Quando Fernando Pessoa toma posição a partir das flutuações sensoriais, e realiza um programa político, deixa claro que é em sua obra sensacionista está compilada fielmente sua contribuição à *Geisteswissenschaften*.

Assim, é importante enfatizar que a *Lei* também é uma coordenada para o mapa político de Pessoa, o que torna ainda mais necessária uma abordagem de suas implicações, pois não se pode esquecer que os textos citados neste capítulo fazem parte de um projeto que procurava intervir radicalmente na vida cultural e política de Portugal.

Portanto, considerando este conjunto de relações, é preciso descrever com agudeza crítica os elementos estéticos enquanto se consideram os objetivos políticos; assim, a dilatação de uma perspectiva multigenérica e interdisciplinar vai se tornando necessária. No tocante a este ponto, não se pode desconsiderar a tarefa da Teosofia como ponte entre diversas disciplinas, pois, de fato, o estudo de tal conhecimento tem perpetuado a tradicional essência eclética desse ramo do conhecimento. O projeto de uma obra que dissemina seus avanços em diferentes disciplinas é ratificado pela diversidade dos estudos críticos seculares modernistas em Portugal, Europa e América, que têm derivado da obra de Pessoa.

Para aclarar a ideia do que este meio cosmopolita representava para Pessoa, é preciso levar em conta que a primeira tentativa a se desligar da poética nacionalista, que praticava a *Renascença portuguesa*<sup>23</sup>, traduziu-se em um modernismo primordial que apelou a uma reorganização do passado estético e histórico sem romper com ele. Partindo do que a geração de *Orpheu* chamará um *artemoto* das artes locais, as ruínas da literatura portuguesa vão servir para alimentar a chama de um novo fogo místico. De acordo com a *Lei de Malthus da Sensibilidade*, esta desnacionalização supõe a primeira ação, no nível social, encaminhada a adaptar a sensibilidade da nação ao meio cosmopolita que estimulava Portugal. Erguido em

---

<sup>23</sup> A influência deste movimento se encontrou truncada porque a tentativa, embora tendo as melhores intenções, foi incapaz de combinar um órgão de princípios poucos definidos e vagos com uma estrutura política que atravessava pela turbulência própria do período histórico, perante isso não existia possibilidade de que uma gama desmaterializada de símbolos pátrios sustentaria todo o sistema; o que precisava era uma base que, sendo nacional, não pecasse de provincianismo ou falta de cosmopolitismo.

“Mensagem”, este fogo místico renovador precisa da transferência da antiga mitologia portuguesa para uma ritualização da imagem poética, que representa tanto a subjetividade do discurso lírico como a objetividade onipresente do mundo moderno, alcançando esta síntese através da *sensação*.

A tentativa de Pessoa em estabelecer vínculos claros entre a alma e a matéria recorre, para além deste interstício, a uma série de questões sociais que têm sua origem nas tensões dialéticas que se intensificam quando a modernidade confronta o ser humano consigo mesmo e com o Outro. Isto é, do meu ponto de vista, a origem de uma nova cultura cujas unidades estéticas vão perdendo clareza e começam a confundir-se entre si (como uma espécie de contracultura). Basta discutir a possibilidade de uma arte que seja, simultaneamente, nacional e cosmopolita para entrever como é que se diluem os limites entre línguas e linguagens, e como isto altera a relação da literatura com o social. Pensemos, por exemplo, em como o signo linguístico passa a ser *representamen* ao valorizar o contexto do sujeito que o traduz, que, por sua vez, age como signo portador de significado próprio. Em consequência, o sujeito adquire uma função significativa, com o que a necessidade de esclarecer onde começa e onde termina a sensibilidade do sensor vai acompanhada com a impugnação da acumulação de signos, que pode ocorrer de forma eclética em um indivíduo. Do mesmo modo, as culturas civilizacionais têm de ser capazes de discernir entre os agentes que lhe são próprios e aqueles que percebe do estrangeiro, os que são uma derivação ou desvio fútil de um princípio regente e institucionalizado, assim como os que são contribuições revolucionárias que mudaram o rumo dessa civilização, isto com o intuito de absorver o conjunto de agentes que lhe são úteis para as diferentes tarefas civilizacionais.

Esta série de acontecimentos são as que têm gerado minha inquietude por abordar a nova sensibilidade humana e cultural, centrando-me na Teoria Literária que Fernando Pessoa tem desenvolvido para descrever ambas as sensibilidades. Quando falamos de sensação e estímulo, falamos de um conflito ou confrontação entre a forma e o conteúdo, e parte de sua solução tem raízes em aspectos inerentes à modernidade, na qual entram em andamento as alterações de diversas condições culturais. Levando o conflito ao âmbito estético, é possível destacar os seguintes processos dialéticos característicos da modernidade, segundo Peter Bürger:

- 1) Continuidade e descontinuidade em relação ao passado.
- 2) Defesa e ataque do estatuto autónomo da arte como instituição.
- 3) Concepção orgânica/inorgânica da obra da arte.
- 4) Objetivação/subjetivação da sensação (BÜRGER, 1974, p. 51).

Tais dicotomias são tratadas por Pessoa a partir de suas múltiplas poéticas, e são estruturadas dentro de cada uma de tal forma que os processos dialéticos se conciliam mediante uma estética não-aristotélica, em que a vitalidade da arte emana de uma tensão dialética progressiva, à maneira do logaritmo fechneriano, entre um princípio de *coesão* e um princípio de *ruptibilidade* da sensibilidade: o primeiro com origem no sujeito; o segundo procedente do exterior do sujeito<sup>24</sup>. Portanto, para conceber uma unidade capaz de conter e objetivar os contrários que emanam da modernidade, é possível apelar à sensação como uma metáfora que contém em si uma abstração dos estímulos internos e externos que o indivíduo percebe, universalizando assim a reescrita do seu próprio sujeito e do objeto ou entorno que precisa ser percebido.

Tal aspiração suscita uma dificuldade quando observamos a desadaptação da sensibilidade perante a civilização, pois pode-se afirmar que a primeira vai perdendo a capacidade de modificar de forma direta a segunda, por estar condicionada e restrita àquilo que nomeamos personalidade; restrita a um estatuto dogmático que não permite configurar um conjunto de interseções públicas e privadas, que tem preferido liquidar o sujeito. É evidente que a própria heteronímia reformula o papel do sujeito como imagem poética quando esta perturba a relação do Eu com suas sensações e a do Outro como objeto que questiona e critica a tradição na qual tal sujeito está envolvido, assim como sua operação dentro dela, criando uma via comunicante entre o devir estético e a moral do ser.

Desta forma, podemos afirmar que a heteronímia recupera a questão em torno da liquidação do sujeito, e, acompanhando esta questão, uma revisão da continuidade da tradição que alude à alteração do padrão geracional da “razão arithmologica de ser” (PESSOA, 2009, p. 238), já que, não obstante, a possibilidade de pôr em dúvida que tal liquidação efetivamente continue acontecendo afirma que o simples questionamento já representa uma transgressão às bases religiosas, estéticas e sociais do Ocidente<sup>25</sup>, dado que a forma de perceber estes fenômenos é inseparável do seu conteúdo.

Perante o deslocamento do que significa o passado para as gerações contemporâneas, pode-se asseverar que se tem gerado uma nova organização social, algo muito parecido com o que Paz denomina *tradição moderna*<sup>26</sup>, na qual cada nação reformula a relação que tem com seu passado histórico e cultural a partir de um perfil que é produto dos desvios que esta

<sup>24</sup> Cf. “Apontamentos para uma estética não-aristotélica” em PESSOA, 1980, p. 252. Sobre estes princípios de coesão e ruptibilidade aprofundarei na secção 2.3 deste capítulo.

<sup>25</sup> Tal e como o demonstra a *Filosofia da suspeita*.

<sup>26</sup> Cf. Paz, Octavio, *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1975.p.15 e ss.

cultura tem sofrido, desde revoluções sociais e estéticas, até más interpretações que provêm de agentes alheios e incapazes de traduzir as linguagens locais, passando por modificações intencionais que minavam ocultamente o futuro institucional. Quando Pessoa interpreta a cultura portuguesa introduzindo os princípios da *Lei da Sensibilidade*, aponta que os desvios que não comprometem o futuro da instituição da qual derivam modificam escassamente a sensibilidade, mantendo assim uma escalada aritmética da sensibilidade, enquanto que, inversamente, a possibilidade de uma renovação próspera se cultiva readaptando artificialmente a sensibilidade à progressão geométrica dessa instituição. A civilização, como instituição que abrange todas as demais, também precisa de uma readaptação artificial, situação que motiva *A intervenção cirúrgica anti-christã*<sup>27</sup> cuja explicação concreta marca a parte final de “Ultimatum”. A seguir, apresentam-se as explicações mais relevantes desta *intervenção*, as quais são também o resultado das reflexões psicológicas que previamente foram registradas em “Nota à margem de não haver ainda Portugal” e conferidas na comparação com Fechner.

#### A intervenção cirúrgica anti-christã

Resolve-se ella, como é de ver, na eliminação dos trez preconceitos, dogmas, ou attitudes, que o christianismo fez que se infiltrassem na propria substancia da psyche humana.

Explicação concreta:

1.— Abolição do dogma da personalidade — isto é, de que temos uma Personalidade “separada” das dos outros. É uma ficção theologica. A personalidade de cada um de nos é composta (como o sabe a psychologia moderna, sobretudo desde a maior attenção dada á sociologia) do cruzamento social com as “personalidades” dos outros, da immersão em correntes e direcções sociaes e da fixação de vincos hereditarios, oriundos, em grande parte, de phenomenos de ordem collectiva. Isto é, no presente, no futuro, e no passado, somos parte dos outros, e elles parte de nós. [...]

2.— Abolição do preconceito da individualidade. — É outra ficção theologica — a de que a alma de cada um é una e indivisivel. A sciencia ensina, ao contrario, que cada um de nos é um agrupamento de psychismos subsidiarios, uma synthese malfeita de almas cellulares. [...]

3.— Abolição do dogma do objectivismo pessoal. — A objectividade é uma media grosseira entre as subjectividades parciaes. Se uma sociedade fôr composta, por ex.,

<sup>27</sup> Vale refletir que em Pessoa persiste uma franca rejeição ao *humanitarismo* associado ao cristianismo, pois o autor indica que sua natureza é oposta à natureza social da revivescência mística que, em um panorama ideal, ocuparia o lugar de uma crença socavada pelo criticismo e o contra-criticismo. Portanto, a nova forma religiosa deve pretender uma arte universal. A construção da individualidade, do que nos faz ser pessoas diferentes umas das outras, é um tema recorrente das pesquisas sobre Fernando Pessoa, motivo pelo qual é interessante considerar que ele atribui ao cristianismo a função corrupta da individualidade, pois a busca de expressões de emoções, sensações e aspirações é encaminhada por um afã de “auto-realização” dos rasgos que afastam o indivíduo da sociedade. Por conseguinte, a heteronímia se apresenta como o vértice da arte universal de que Pessoa fala, mostrando assim seu desejo por manter-se a si mesmo como cifra do paganismo.

de cinco homens, *a*, *b*, *c*, *d*, e *e*, a “verdade” ou “objectividades” para essa sociedade será representada por

$$\frac{a+b+c+d+e}{5}$$

No futuro cada individuo deve tender para realizar em si esta media. Tendencia, portanto de cada individuo, ou, pelo menos, de cada individuo superior, a ser uma harmonia entre as subjectividades alheias (das quaes a propria faz parte), para assim se approximar o mais possivel d’aquella Verdade-Infinito, para a qual idealmente tende a série numerica das verdades parciaes (PESSOA, 2009, p. 265-269).

Voltando aos princípios das *Leis* comparadas no texto, a ideia de Pessoa é, concretamente, a seguinte: se os estímulos da sensibilidade aumentam em progressão geométrica, enquanto a própria sensibilidade apenas em progressão aritmética, será então preciso ajustar esta defasagem. Quer dizer que, se a relação entre o estímulo e a sensação corresponde a uma escala logarítmica, esta relação nos faz compreender que na medida em que um estímulo, que compreende todo o marco social do artista, cresce como uma progressão geométrica, a sensação evolve como uma progressão aritmética, isto é, com quantidades acrescentadas. Assim, por ser artificialmente indispensável que a sensibilidade deixe de efetuar uma simples operação acumulativa, porquanto os estímulos não se apresentam como um todo já determinado, é imprescindível se submeter à intervenção terapêutica, que consiste em habilitar a sensibilidade a formar uma síntese na qual o estímulo, a imaginação, a vontade e a inteligência sejam capazes de progredir geometricamente.

De tal forma, a cosmópolis literária, que o autor português formula, é equivalente a romper com a defasagem da literatura local ante a universal e vice-versa, e contempla a assimilação, por parte de uma tradição literária, do marco de estímulos imediatos sociais (linguagem), estéticos (imagem) e históricos (mitologia), simultânea à assimilação dos estímulos remotos ao tempo e o espaço nos quais se delimita tal tradição (ficções sociais, metáforas e profecias).

Essa relação logarítmica entre a sensação e o estímulo é constante e atravessa diferentes áreas de conhecimento, desde tradições metafísicas, passando pela teoria da psicologia e a reflexão estética, até os valores sociais que dão ordem a uma civilização. Prova disto é que para Pessoa o papel social da arte consiste unicamente em depositar no sujeito do enunciado a denúncia do que na sociedade não existe e que, contudo, é preciso para uma boa evolução de suas esferas mais sofisticadas. Logo, quando o artista, neste caso o poeta, enuncia o que não tem nome e, por conseguinte, não existe, dota a literatura de um caráter fiduciário, deixando claro em sua obra que existem trocas entre o individual e o social que dela emanam por meio de uma transferência entre linguagens figurativas, literárias e expressivas.

Considerando, por exemplo, a reinterpretação de “Os Lusíadas”, de Camões, por meio de “Mensagem”, de Pessoa, a primeira impressão é que ela contém uma tentativa de descobrir novos significados na tradição literária portuguesa. Nela se exploram os alcances do mito imersos em uma dinâmica comunicativa que ultrapassa a atividade social, fazendo circular os sentidos da obra artística. Direcionando estas ideias ao âmbito exclusivamente social, Pessoa propõe que a única revolução possível consiste na contrarrevolução, por ser ela uma ação levada a cabo pelas classes sociais que recodificam a linguagem da revolução, enfraquecendo-a e, contudo, aproveitando as vantagens dos signos compartilhados pela tradição (como a fácil recepção e a relativa falta de necessidade de traduzir essa linguagem), propiciando assim uma nova narrativa do fato histórico.

Para encerrar a análise dos conceitos destacados por intermédio da comparação Pessoa-Fechner, e reiterar sua validade estética e política, retomo a distinção que Richter faz na teoria estética de Fechner, entre os aspectos quantitativos (formais) e os qualitativos (de conteúdo) da mudança na intensidade da sensação. Os quantitativos, ocorrem na medida de nossa resposta a objetos estéticos. A beleza de um verso em língua estrangeira se atribui a nós reconhecer os padrões que nos geram prazer, apesar de não conhecer seu significado. Os qualitativos, por outro lado, são gerados a partir da “combinação unitária do múltiplo” (*einheitliche Verknüpfung des Mannich-faltigen*), a “verdade” (*Warheit*) e a “clareza” (*Klarheit*) (RICHTER, 2010, p. 141). Estas mudanças de ordem moral acrescentam complexidade à análise da sensação, mas são as que, de forma homóloga, atraem a atenção de Pessoa até convocar um reordenamento verdadeiramente revolucionário nas artes e na política.

Deste modo, considerando as evidências colhidas até este ponto, posso afirmar que a manipulação destes princípios gera uma revolução tal como Pessoa imaginou, possivelmente, no Portugal de 1917. Mas as conjecturas demonstradas na compatibilidade entre os princípios de Fechner e Pessoa representam apenas um ponto de partida; elas nos advertem de uma revolução é uma mudança nos estímulos sustentada pela consciência das mudanças na intensidade da sensação ao submeter a sensibilidade a duas condições: a) uma *transpersonalização* supressora da individualidade e da personalidade; b) uma continuidade mitologizada criada entre o passado e o futuro, o que fornece uma nova narrativa em cuja essência se encontra a incitação real de uma contrarrevolução.

Aclarando este termo, as leituras sobre a teoria política de Pessoa se esclarecem no momento em que se realizam novos cotejos e situam-se em uma teoria mais concreta os

esboços sobre as consequências que uma mudança na sensibilidade geraria no mundo físico, as quais são apresentadas da seguinte forma:

- (a) Em política: Monarquia Científica, antitradicionalista e anti-hereditária, absolutamente espontânea pelo aparecimento sempre imprevisível do Rei-Média. Relegação do Povo ao seu papel cientificamente natural de mero fixador dos impulsos de momento.
- (b) Em arte: Substituição da expressão de uma época por trinta ou quarenta poetas, pela sua expressão por (por ex.), dois poetas cada um com quinze ou vinte personalidades, cada uma das quais seja uma Média entre correntes sociais do momento.
- (c) Em filosofia: Integração da filosofia na arte e na ciência; desaparecimento, portanto, da filosofia como metafísica-ciência. Desaparecimento de todas as formas do sentimento religioso (desde o cristianismo ao humanitarismo revolucionário) por não representarem uma Média (PESSOA, 2009, p. 271).

Ainda que cada uma destas propostas sejam projetos bastante pesquisados e discutidos, é importante assinalar a clareza com que Pessoa desenvolve princípios teóricos culturais e civilizacionais empregando como conjuntura uma lei *psicofísica* que responde a interesses teosóficos, o que indica a profundidade e vigência que o projeto pessoano tem para se constituir como uma alternativa efetiva, cultural, política, e mesmo ética, daqueles estados onde se tem fracassado no momento de confrontar, de forma conciliadora, sua civilização com aquelas que tem desenhado as estruturas culturais que regem a vida política e social do Ocidente.

A *sensação* em Pessoa é, portanto, um efeito da ação de receber os estímulos, dotando a quem percebe da capacidade de modificar o entorno assimilando-o e distinguindo entre: as mudanças aritméticas, que agregam-se a uma linha vigente, sem modificá-la em sua essência; e as mudanças geométricas que, sem romper com o padrão (do contrário, seriam imperceptíveis), mudam a direção da sensibilidade para o que nunca tinha sentido, o que ativa uma série de ações encaminhadas a criar esse novo estímulo para a nova sensação. O resultado disto é um projeto que destaca a necessidade de revisar o vínculo entre ficção e realidade ao longo de sua história e como se configura a sensação a partir de tal vínculo. Deste modo, a literatura assume sua relevância como conhecimento da realidade desde diferentes níveis: desde a sensação, a linguagem e a narrativa. Estes níveis se articulam em uma forma que adota o modelo geométrico para configurar-se como um cubo<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> No terceiro capítulo apresentarei detalhadamente como a figura geométrica é o modo que Pessoa propõe desenvolver até configurar um método de conhecimento do mundo inserido na narrativa dos relatos fundamentais para cada cultura.

### 2.3 FICÇÃO PESSOANA E REALIDADE.

Após as reflexões teóricas do conceito de sensação e suas extensões, a pergunta que introduz outra discussão, com implicações diretas sobre a literatura, origina-se da intersecção da ficção com a realidade.

Enquanto eu construo a realidade, ela me constrói, isso acontece, sobretudo, porque existe uma mudança individual profunda no momento da experiência, que aqui é visualizada como ação. Assim, eu seria um antes da experiência e um outro depois dela, então, sempre que essa ação mantiver as mudanças individuais, a realidade irá mudar. No âmbito cultural temos como consequência o surgimento das abordagens que seriamente propõem uma revisão e uma revalorização do que é a ficção e daquilo que a compõe. Como autor modernista, Pessoa tem presente a história do Realismo, tanto na literatura como na filosofia, para criar suas tentativas de renovação.

Para apresentar um exemplo muito esclarecedor, aprofundo-me na pergunta sobre como, por meio do mito, que é uma ficção compartilhada, ergue-se uma procura tanto da natureza do ser humano e sua realidade, como do modo de transcendê-la por meio da escrita literária. No estudo “Los oximoros dialéticos de Fernando Pessoa”, Roman Jakobson desenvolve uma tese que aponta para a apreciação da obra pessoana como uma estrutura aberta. Focando-se no poema “Ulysses”, Jakobson observa a primazia do mito sobre a realidade afirmando que:

Pessoa (...) canta a Ulises como constructor fabuloso de Lisboa y de la nación portuguesa y alaba el carácter puramente imaginário de sus hazañas; inaugura, pese a esta superposición del mito a la vida real, la historia heroica de Portugal y, en concreto, va seguido de los numerosos poemas que glorifican a los hombres más famosos de la nación a lo largo de los siglos <sup>29</sup> (JAKOBSON, 1977, p. 238).

O ensaio de Jakobson contém dados importantes que fornecem outra interpretação da tensão dialética que codifica o texto, de modo que pode ser abordado como uma dramatização do processo de ressignificação no qual o nada passa a ser o tudo. Dessa forma, é possível concluir que a expressão que predomina na obra de Pessoa é a representação do mito exaltado até a onipotência, a inefabilidade, a vitalidade, enquanto o tratamento que faz da realidade é

---

<sup>29</sup> Pessoa (...) canta a Ulisses como um fabuloso construtor de Lisboa e da nação portuguesa e enaltece o carácter puramente imaginário das suas façanhas; inaugura, apesar desta superposição do mito à vida real, a história heroica de Portugal e, em concreto, é seguida pelos numerosos poemas que glorificam os homens mais famosos da nação ao longo dos séculos. (Tradução própria).



mais o de uma expressão desintegrada dessa vitalidade. Assim, essa tendência a integrar e desintegrar representa um código binário pelo qual cada heterônimo revela-se como signo codificador de uma alteridade fictícia (mas, que alteridade não é assim?) desenvolvida a partir de princípios estéticos muito diferentes entre si.

A noção de signo de Charles S. Peirce contempla um modo de heteronímia semiótica que ordena as relações entre signo, objeto e intérprete. Nesse sentido, podemos relembrar aquele *legissigno*, referido nas primeiras páginas do meu estudo: se existem signos que se tornam argumentos no momento que são percebidos pelo intérprete, então, no caso de eu querer construir uma outra realidade, posso me ater à interpretação do receptor, mas, se o receptor é um ser em si mesmo, como no caso de Pessoa, qual é o resultado? Apegando-se a uma lógica dos signos, é provável passar de uma metalinguística para uma metaficção, pois constantemente, leitor, autor e narrador são comentados pelas suas contrapartes, abrindo assim uma via para a transcodificação semiótica.

Os motivos heráldicos de “Brasão”, primeira parte de “Mensagem”, apresentam uma alternativa tangível do passado e do futuro de Portugal; os campos, os castelos, as quinas, a coroa e o timbre, além de serem constitutivos do emblema patriótico, guardam cada um uma estrita relação com algum herói nacional. O primeiro a ser evocado no ciclo heráldico é Ulisses, o Ulisses da narrativa épica homérica, aquele das travessias pelo Mediterrâneo, como fundador fictício da cidade de Lisboa. Essas comparações demonstram fortes vínculos intertextuais onde o hipertexto, neste caso, seria a nação portuguesa e uma tentativa de refundar a história e trocá-la pelo mito. Portanto, a imagem do Ulisses é explicada por Jakobson do seguinte modo:

El heroe de la estrofa central, Ulises, cuyo desembarco legendario en la desembocadura del Tejo no se debe más que a una comparación paronomástica de su nombre con el de Lisboa, y cuya existencia misma guarda un carácter mítico, se dio, según la Odisea, el nombre de Nadie<sup>30</sup> (JAKOBSON, 1977, p. 242).

O funcionamento desse herói no poema está mediado pela linguagem figurativa tal e como acontece no canto IX da Odisseia, na qual Ulisses utiliza o nome Οὔτις (Ninguém) para escamotear sua presença perante Polifemo. A interpretação do personagem que o helenista Pierre Vernant oferece é uma explicação que vai no mesmo sentido:

---

<sup>30</sup> O herói da estrofe central, Ulisses, cujo lendário desembarque na foz do Tejo se deve apenas a uma comparação paronomástica do seu nome com o de Lisboa, e cuja própria existência tem um carácter mítico, foi dado, segundo a Odisseia, o nome de Ninguém. (Tradução própria).

Frente al enorme bruto, instalado en el estado salvaje en que se complace, Ulises prisionero condenado a la más espantosa de las muertes, dispone –como el poeta de la Odisea– de procedimientos de lenguaje con los que juega sutilmente, para provocar, con el mero manejo de las palabras, el vuelco total de una situación que parecía desesperada. Al enunciar en su discurso un vocablo adaptado a las circunstancias y que lo define ocultándolo, Ulises pone el habla en contacto directo con lo real<sup>31</sup> (VERNANT, 1999, p. 22).

Ulisses é, em “Brasão”, uma imagem que remete a uma negação (nada, ninguém) empregando o oxímoro como solução discursiva. Voltando a Jakobson, ele assinala que o valor comunicativo dessa estratégia discursiva baseia-se em um “desajuste idêntico entre a hierarquia formal e semântica (a superposição semântica do determinante ao determinado)” (JAKOBSON, 1977, p. 243). Isso demonstra uma simetria nos traslados de símbolos entre linguagens dentro do poema e leva o teórico a concluir “o verso médio do poema concreto e traduz em termos verbais o oxímoro nominal do verso inicial: o herói que não existia, e que era, portanto, nada além do nível histórico, era suficiente e sobrando e era, assim, um todo no nível sobrenatural” (JAKOBSON, 1977, p. 243).

Aprofundando em como a relação entre ficção e realidade tem evolução e amadurecimento na teoria pessoana, vai se descobrindo que ela é uma amostra de um entrelaçado que liga diversos momentos da história nos quais existiu uma inquietação por determinar o que é real e o que é a realidade. Mas, também, como parte do amadurecimento que foi atingindo o Sensacionismo surgiu a pergunta pelo futuro dos postulados sensacionistas. K. David Jackson, em um dos artigos que compõem o volume “Adverse genres in Fernando Pessoa”, intitulado “History as iconography: The messages from beyond”, faz uma comparação entre as reinterpretações dos motivos heráldicos que Pessoa, em “Mensagem”, e Luís Vaz de Camões, em “Os Lusíadas”, inscrevem nos seus respectivos poemas. Jackson vai focar no episódio de “Os Lusíadas” em que Paulo da Gama mostra para Catual de Calecu as representações dos heróis portugueses nas bandeiras desdobradas sobre a nau São Rafael:

In Canto VIII of Luís de Camões’s epic poem, *Os Lusíadas* (*The Lusiads*, 1572), Vasco da Gama’s brother, Paulo da Gama, entertains the Catual, ruler of Calicut under the Zamorin, on board Paulo’s ship, the *São Rafael*. Paulo’s purpose is to impress him with Portuguese power by showing him depictions of twenty-four Portuguese heroes, each identified by pennants and standards on individual flags displayed on the ship. Each flag concerns an episode in the history of Portugal, thus

---

<sup>31</sup> Diante do enorme brutamente, instalado no estado selvagem em que se encontra satisfeito, o prisioneiro Ulisses, condenado às mais terríveis mortes, tem -como o poeta da Odisseia- procedimentos de linguagem com os quais joga sutilmente, para provocar, com a mera manipulação das palavras, a virada de uma situação que parecia desesperada. Ao enunciar em seu discurso uma palavra adaptada às circunstâncias e que o define enquanto o oculta, Ulisses coloca o discurso em contato direto com o real. (Tradução própria).

Paulo's display of the flags before the Catual is a second version of Vasco's oral declamation of the history of Portugal to the King of Melinde in Cantos III-V, with the difference that Paulo's history is mirrored here in pictorial, non-verbal form<sup>32</sup> (JACKSON, 2010, p. 146).

Por outro lado, segundo Jackson, “Mensagem”, além de ter um vínculo intertextual com “Os Lusíadas”, é uma versão oposta à épica de Camões, pois, mesmo que os dois partam da história para compor um poema, ao introduzir uma dimensão semiótica dentro do sentido das cenas épicas, no caso de Pessoa, o grau de preocupação pelo futuro e inclusive pelo destino de suas ficções é consciente e até planejado, enquanto que o propósito das referências históricas de Camões só atinge o contexto e está, em certa medida, ancorada em uma ideologia. Em outras palavras, é possível dizer que a análise comparativa desses dois textos tem mostrado uma diferença muito significativa entre a poesia de Pessoa e os poetas da sua geração, pois a sua poética é baseada no uso consciente de gêneros adversos como problema da literatura contemporânea.

A apresentação de Paulo da Gama com as bandeiras em “Os Lusíadas”, a atuação discursiva de Ulisses perante Polifemo, na “Odisseia”, e a simetria entre a ficção e a realidade do Ulisses, de Pessoa, em “Mensagem”, marcam uma trajetória que contempla uma interação semântica entre imagem, ícone e significante. Mesmo sendo tais conceitos um tanto alheios àquelas épocas e seus contextos, é inegável que na poética pessoana essa interação é um conflito que busca resposta e que é reconhecível também no que chamamos ideologia; por este motivo, a eleição de “Os Lusíadas” não se dá de forma inconsciente. Na apreciação de Jackson, a reinterpretação de Pessoa contém a noção de um futuro que é construído com base na história, mas também no que ela não fala e retorna como problema semântico. A esse respeito o teórico descreve:

Pessoa writes an adverse version of Camões's epic, however, by crossing genres, filling his epic framework with other narrative genres in poetic form, such as the oral tale, autobiography, dialogue, and prayer. He mixes archaic spellings and history with pared, modernist verses. Unlike Camões, Pessoa uses a great variety of poetic meters and verse types. His purpose in injecting multiple genres with varied rhythms is to create a polyphonic and polytonal historical drama of epic proportions, using the voices or descriptions of the heroes themselves. Pessoa recreates the Camonian voyage, according to our interpretation, as a theatrical dramatization in three acts, in

---

<sup>32</sup> No Canto VIII do poema épico de Luís de Camões, *Os Lusíadas* (1572), o irmão de Vasco da Gama, Paulo da Gama, entretém o Catual, regente de Calicut no Zamorin, a bordo do navio de Paulo, o São Rafael. O objetivo de Paulo é impressioná-lo com o poder português, mostrando-lhe representações de vinte e quatro heróis portugueses, cada um identificado por estandartes y bandeiras individuais ondulando no navio. Cada bandeira diz respeito a um episódio da história de Portugal, pelo que a exibição das bandeiras de Paulo perante Catual é uma segunda versão da declamação oral do Vasco da história de Portugal ao Rei de Melinde nos Cantos III-V, com a diferença que a história de Paulo se reflete aqui na forma pictórica e não verbal. (Tradução própria).

which historical heroes speak as characters, maintaining intensity by using different forms of narration. The speeches and scenes are linked thematically and constitute a national popular theater, mixing history and mythology with prophecy; as in a folk tale, the final goal is recuperation of a lost talisman, the quest for fulfillment of the nation's destiny<sup>33</sup> (JACKSON, 2010, p. 148).

Para concluir e assentar essa breve análise na linha da pesquisa, posso dizer que a intertextualidade entre as obras mencionadas dá conta da minúcia com que os símbolos são reinterpretados e representados. Nas permutas que ocorrem entre elas, e dentro delas, é possível visualizar tensões entre o mito e a realidade, no caso de “Os Lusíadas”; entre o nada e o tudo, no caso de “Mensagem”; e até entre Ninguém e o sujeito reconhecível em a “Odisseia”. Diante de tais considerações, as dúvidas sobre como representar uma ausência surgem intensificando o interesse nos postulados sensacionistas que procuram resolver um problema que, sendo tão antigo como a pergunta pela realidade mesma, não pode deixar de lado a história das ideias que à conformam. Dentro dessa história, uma passagem que apresenta muita importância nos fundamentos do Sensacionismo é o código do nominalismo e como ele pode impor sua tradição em uma arte não-aristotélica e sensacionista.

Ao longo deste capítulo suscitei uma confrontação possível através da “desconstrução” do conceito de sensação nos seus componentes psicológico e social, e levei tal confrontação ao nível estético, traçando assim indícios do Sensacionismo como um projeto que afiança sua vitalidade na tensão dialética entre realidade-ficção, na qual se desprende uma imagem verbal. A respeito do fato literário, o primeiro que se destaca é o caráter representativo que subjaz à linguagem metafórica, a qual é diferenciada da realidade objetiva que pretende referir e dos outros signos que constituem a mensagem semiótica na sua totalidade. Perante o nominalismo, mais especificamente aquele da ordem que se desenvolveu a partir do empirismo anti-escolástico, por volta do 1050<sup>34</sup>, os universais só existem nominalmente e os nomes que colocamos às coisas são imposições que têm a finalidade de traçar um fluxo paralelo à realidade, mesmo que seja de um modo artificial. Desse modo, o conceito de “humanidade”, por exemplo, seria inconcebível em uma estrutura que pretenda

---

<sup>33</sup> Pessoa escreve uma versão adversa da épica de Camões, no entanto, cruzando gêneros, preenchendo seu quadro épico com outros gêneros narrativos em forma poética, como o conto oral, a autobiografia, o diálogo e a oração. Ele mistura grafias arcaicas e história com versos modernistas. Ao contrário de Camões, Pessoa utiliza uma grande variedade de medidores e versos poéticos. Seu propósito é implementar múltiplos gêneros com ritmos variados é criar um drama histórico polifônico e politonal de proporções épicas, usando as vozes ou descrições dos próprios heróis. Pessoa recria a viagem camoniana, segundo a nossa interpretação, como uma dramatização teatral em três atos, em que heróis históricos falam como personagens, mantendo a intensidade utilizando diferentes formas de narração. Os discursos e cenas são ligados tematicamente e constituem um teatro popular nacional, misturando história e mitologia com profecia; como em um conto popular, o objetivo final é a recuperação de um talismã perdido, a busca pela realização do destino da nação. (Tradução própria).

<sup>34</sup> Um dos teóricos que assinala isso mais consistentemente é Jose Augusto Seabra.

dar conta da realidade: “A primeira verdade da sociologia (...) é que a humanidade não existe. Existe sim a espécie humana, mas num sentido somente zoológico há a espécie humana como há a espécie canina (...) sociologicamente, não há humanidade, isto é, a humanidade não é um ente real” (PESSOA, 1979, p. 19).

Em contrapartida, interpelar a cada um dos sujeitos que se encontram nesse conceito, nessa “humanidade”, pareceria ser suficiente para criar um efeito de realidade. A lógica nominalista permite aludir à não-universalidade das abstrações vinculadas às proposições simples da linguagem. Diante disso, para que exista uma função significativa, segundo Wilhelm von Ockham<sup>35</sup>, é preciso que o significado possa se distinguir do objeto ao qual se refere, mas sem deixar de remeter a ele.

No caso de Pessoa, esse tipo de função significativa realiza-se em níveis diferenciados. O *vestigium* e a *imago*, como signos, referem-se a uma outra realidade derivada do nível de significação representativa, essa outra realidade pode ser configurada em três tipos de *imago* e três tipos de *vestigium*, nos quais convergem intelecto e sensações internas. O que é interessante destacar das categorias nominalistas citadas é a noção de significação representativa sob a qual a intelecção parte de um conhecimento prévio da realidade que pretende ser representada, ou seja, que a *imago* e o *vestigium* pressupõem uma ideia abstrata que dá origem à generalidade das formas. Segundo Avicena, os universais (ou gêneros) são simultaneamente antes das coisas, nas coisas e depois das coisas; são antes por se encontrar no pensamento divino, são nas coisas por meio dos objetos individuais, e são depois das coisas no nosso pensamento. Nos encontramos assim perante uma abstração que incorpora a consciência e da qual podemos nos deslocar até a poética da obra pessoana.

Essa breve explicação dessas categorias nominalistas prova que os problemas que preocupavam Pessoa remontam a tradições ontológicas e metafísicas que no Ocidente ficaram subalternas, mas que, para efeitos do desenvolvimento da pesquisa, têm me ajudado na procura do interstício em que a imagem do representado é, mas no mesmo momento não é, referente do mundo.

Abstrair a realidade, interna ou externa, e concentrá-la em uma imagem é uma tarefa que a literatura contemporânea leva a cabo por meio da metáfora moderna. Sentir e pensar são compreendidos por Pessoa como um jogo metafórico que reflete nas leis da realidade, em certo sentido é o *poetodrama*, cuja dramaticidade é um ajuste entre o pensar e o sentir:

---

<sup>35</sup> Teodoro de Andrés: El nominalismo de Guillermo de Ockham como filosofía del lenguaje. Madrid: Gredos 1969, pp. 80.

Este ajustamento mútuo do pensar ao sentir e do sentir ao pensar, não se traduz, no entanto, senão numa harmonia momentânea e sempre precária de ambos os termos. Há entre eles, ao mesmo tempo, uma tensão (uma dramaticidade), permanente, que toma as mais diversas formas de coincidência e incoincidência, desde a diluição um no outro, até a sua irreduzível exterioridade (SEABRA, 1988, p. 118).

A tensão em torno da qual problematizo (ficção/realidade) é aludida na citação de Seabra, mas coincide também com os processos descritos nos “Apontamentos para uma estética não-aristotélica”, em que o ato intelectual também é subordinado aos elementos sensíveis da obra. Álvaro de Campos, o sensacionista mais ligado aos temas da modernidade (como também aos conteúdos das vanguardas estéticas do início do século XX) descreve seu projeto estético sob essa força vital dupla, para ele, uma obra superior que contém a força vital de um objeto que é produto da atividade dos seres vivos, considerado, portanto, produto da vida. Entretanto, a vitalidade que se abriga nestas obras depende da força de duas intensidades que reagem automaticamente, classificadas como forças opostas, uma de integração ou anabólica e a outra de desintegração ou catabólica, equilibram-se dando origem com isso ao fenômeno específico da vida. Na arte, assim, a força da coesão é exercida pela sensibilidade, enquanto, por outro lado, a força de desagregação é exercida pelo intelecto e a vontade.

Dessa forma, a distinção entre arte e ciência perde a densidade aristotélica e se reconfigura colocando como princípio o equilíbrio dessas forças de anabolismo e catabolismo. Em uma ordem moderna é necessário compreender que a sensibilidade está atuando em reação à força desintegradora que a inteligência imprime nela: “perturbando-a, inserindo nela elementos (ideias) gerais e assim contrários necessariamente aos individuais, a tornar a sensibilidade humana em vez de pessoal” (PESSOA, 1980, p. 251). A estética sensacionista na vertente de Campos não pretende que o fim último da arte seja provocar a impressão de sentir as coisas belas, mas conter para si um equilíbrio entre as forças anabólicas e catabólicas. A sensibilidade, com a força de coesão, realiza um movimento centrípeto de reação contra as forças desintegradoras, o que dá origem ao fenômeno da assimilação da obra de arte. Finalmente, esta estética não-aristotélica que Campos define especificamente a diferencia entre assimilar com a sensibilidade, quer dizer, convertendo os elementos das forças estranhas em elementos próprios e essenciais da vida, e assimilar com uma sensibilidade corrompida pelo ideal *humanitarista* que busca homogeneizar as sensações.

É verdade que a arte é sempre uma expressão, mas ela atinge um maior impacto quando nasce da assimilação do que é comum ao ser humano, quer dizer, sentindo como o indivíduo se personaliza. Com a colaboração desta imagem, do humano sentido por uma

mesma pessoa, fixa-se a vivência do inesgotável e expressa-se por meio da limitação: o espiritual pelo material, o infinito pelo finito. Pode-se dizer que a arte é o símbolo deste mundo, unido a essa verdade absoluta espiritual escondida para nós pela prática positiva. O percurso contrário, que consiste em tornar a sensibilidade, que é pessoal por natureza, em algo generalizável tem a ver, segundo Campos, mais com a maneira de se fazer ciência. Entre os artistas clássicos e aristotélicos é mais recorrente a pergunta sobre a diferença entre ciência e arte; os poetas modernos cantam as coisas indiretamente, já observando através de sua emoção, mas com clareza.

Agora podemos supor que nestes *Apontamentos* também está inscrito o problema da interpretação objetivada da impressão subjetiva, e que a confusão sobre o que Pessoa entende por inteligir não deriva da extirpação desta faculdade nas instâncias prévias ao conhecimento, mas sim da transcendência das ideias quando são modificadas pela sensibilidade. “Não é pois, de uma ablação do pensamento que se trata, mas da sua identificação íntima, na linguagem poética, com a sensibilidade: a ‘ideia’ é finalmente, no poema, sinônimo de sensação” (SEABRA, 1988, p. 118).

Essa sutileza tem gerado, em alguns estudos, complicações e inconsistências pelo fato de não reconhecer o viés extraliterário, mais ligado às marcas psicológicas ou cognitivas. A constante evocação à psique do sujeito é para compreender a dimensão de uma linguagem poética que dá conta do status estético das entidades abstratas que habilitam a função significativa para ser representada sob diversos códigos.

Observa-se, assim, que a realidade está bem ligada aos códigos em que ela é representada e reinterpretada, e que tal ideia é constante nos fundamentos do Sensacionismo. Partindo da revisão do conceito de *sensação* até a dramaturgia, e passando pela heteronímia, é óbvio que tal realidade é transgredida no momento em que Pessoa toma a decisão de contar um drama desde sua função como representação da realidade e não como ação. O conflito então da utilidade dessa representação que substitui a ação é uma vertente da pesquisa que, na medida em que seja desenvolvida, irá se constituindo como método para analisar as possibilidades reinterpretações da visão realista do mundo sem metafísica que é o Sensacionismo.

Como já foi apresentado, a projeção para o futuro da teoria tem suas raízes na narrativa de diversas perguntas e inquietudes que, para Pessoa, representavam um vazio na cultura. A busca por conhecer as formas que a civilização tem para cobrir esses vazios o leva a se perguntar pelo futuro das ficções, pois acontece, sem dúvida, que estão estreitamente relacionadas com a realidade, por meio das sensações que temos dessas ficções.

Continuando na lógica da pesquisa, ao adotar as sensações como medida para determinar o quão reais são essas ficções, a possibilidade de valorizar a importância delas no momento de preencher os vazios que têm as sociedades, adquire um novo sentido, porque a relação entre realidade e ficção torna-se recíproca. Se isso tem acontecido há anos, é interessante observar a sincronia com que a consciência daquilo que as relaciona motivou as mudanças de muitas disciplinas e visões do mundo no primeiro terço do século XX.

Assim, é possível falar que um método como a psicanálise foi desvelando aos poucos que sua principal função é gerar inconsciente, mais do que “libertar” ao sujeito desse inconsciente. Isso supõe uma abertura do conceito de realidade com respeito ao conteúdo desse inconsciente, sobretudo, porque Freud demonstrou sua ingerência na vida cotidiana e na vida das civilizações, assim como na cultura. Cabe mencionar, que tal desvelamento só foi possível quando as bases para se estudar sistematicamente o fenômeno das diferentes instâncias da psique (inconsciente, pré-consciente e consciência) cruzaram-se com os estudos da linguagem que Jacques Lacan incorporou ao desenvolvimento da sua própria teoria sobre o conteúdo da realidade humana. Esse percurso epistemológico levou teóricos como Jean Baudrillard a estudar a realidade na sua relação recíproca com o imaginário e o simbólico, o que significa que, semiologicamente, a ficção tem mais valor do que a realidade. Comparando o desenvolvimento do método psicanalítico até sua aplicação nos estudos estéticos, com a teoria sensacionista como método para analisar a relação entre ficção e realidade, em que se explica como a primeira se antepõe à segunda com cada vez mais frequência, é possível observar similitudes no modo de abordar a relação pensamento-linguagem como dispositivo de significação do mundo real. Entretanto, o mais relevante desta comparação é considerar a diferença de Pessoa ter integrado a corporeidade das sensações como regentes de toda experiência, pois nessa corporeidade já existe aquele conflito simbólico ou da linguagem, mas ultrapassado pelo fato de as contradições entre ficção e realidade irem além dos códigos utilizados para representar tanto a ficção como a realidade, considerada também uma estética que abarca as sensações que se tem daquele código. Pensando cuidadosamente, é possível conceber o Sensacionismo como um método que se propõe a entender e recriar a relação recíproca entre sensação, ficção e realidade, em que a sensação das coisas simbólicas e as sensações das coisas reais são a fonte da obra de arte.

Finalmente, para passar das questões da linguagem até o que serão nossas bases semióticas, é preciso lembrar que a relação entre a matéria e o modo em que ela é nomeada (mente) guarda ainda muitas indagações que, no seu momento, também integraram o projeto estético de Pessoa, visando a entender as representações da realidade em uma época na qual o



símbolo do símbolo se tornou o contato imediato com a realidade, sem esquecer que isso só foi possível sob circunstâncias modernas que propagaram questões em torno de determinada veracidade da linguagem das ficções para construir um conhecimento objetivo. Acreditando nessa veracidade, quais que são as consequências? Aprofundando em tais indagações, na ordem semiótica, é possível se perguntar se a origem da realidade está vinculada com as origens das linguagens puramente simbólicas. Poderia afirmar, nestas instâncias, que a lógica dessas linguagens não tem mudado muito pelo simples fato de que, assim como perdura o problema medieval dos universais, o cratilismo é ainda vigente quando analisamos o que tem detrás da necessidade humana de nomear as coisas. É sabido que no “Crátilo” de Platão, existem argumentos que sustentam que os nomes se ajustam a uma *κατα φύσιν*, porque o nome sempre corresponde a uma metáfora do objeto natural.

Considerando para além das divergências entre Hermógenes e Crátilo no diálogo platônico, fica claro um fato que é muito útil para os estudos literários e que consiste no único acordo firmado entre Sócrates, Hermógenes e Crátilo: o respeito à veracidade dos nomes (que não é a mesma que a veracidade da linguagem). Eles concluem que não existe o discurso falso, porque as possibilidades de apresentar um discurso não se esgotam enunciando uma forma falsa ou verdadeira. Se a literatura é a incorporação na cultura de várias possibilidades, falsas ou verdadeiras alternas à realidade, significa que existem muitas formas de conhecê-la. Nesse sentido, a literatura pode ser definida como a faculdade de combinar em um discurso inusitado os nomes de coisas reais, matérias e formas; uma faculdade que nem todos os textos possuem.

Essa faculdade, que é chamada de *literalidade* por Barthes, é algo que existe na linguagem do texto e, às vezes, não tem relação com o sujeito (ou autor), mas com uma capacidade prévia à experiência que já foi descrita ao longo do capítulo. Pelo fato de a nossa experiência não se conformar só com o que é real, é possível dizer que os nomes que colocamos nas coisas (sobretudo coisas novas, desconhecidas, mas que estão ali) tem uma base “escura”.

Para Barthes<sup>36</sup>, a inquietude pela convergência entre o significado e o significante é fundamental para entender a *literalidade*, conceito que tem o propósito de demonstrar como a forma estética da linguagem causa um *efeito* que leva os símbolos por diversas direções na busca pela descoberta do seu significado. Tal *efeito* é autônomo porque opera no nível do significante e, portanto, não apela necessariamente à natureza do mundo físico. Miguel

---

<sup>36</sup> Cf. Barthes, Roland: El grado cero de la escritura seguido Nuevos ensayos críticos. Buenos Aires: Siglo XXI 1976, p. 189.

Salmeron aborda o funcionamento desse *efeito* na tentativa de definir o gênero do *Bildungsroman*, e adota uma posição nominalista ante ao desafio de nomear aquilo que se vai construindo no seio da literatura. O seu juízo é o seguinte:

En la Edad Media la polémica de los universales enfrentó a dos enconados bandos. El primero afirmaba que los conceptos universales o nombres comunes, eran extraídos por nuestro conocimiento abstracto de las propias cosas, es decir que los universales eran pertenecientes a la esencia de las cosas y constitutivas de objetividad y ciencia <sup>37</sup> (SALMERON, 2002, p. 58).

E continua: “El otro bando aducía que los universales eran meros nombres convencionales y que en muchas ocasiones su utilización entrañaba un conocimiento solo aproximado de la realidad de las cosas que es y siempre será individual”<sup>38</sup>. (SALMERON, 2002, p. 58-59). Diante de tal divergência, ele reconhece que os universais não têm realidade objetiva, mas continuam sendo utilizados como um raciocínio que, mais do que dedutivo, deve ser hipotético, e conclui fazendo referência ao termo *Bildung*, tratado por Kant para definir a síntese das formas estilísticas para configurar um gênero como “el acto de reunir diferentes representaciones y de entenderlas como variedad en un único conocimiento”, um conceito transempírico que, “desde el punto de vista de la razón práctica, designa una perfección que todavía no se encuentra en la naturaleza, pero que no por ello es imposible que se pueda hallar en ella alguna vez” (KANT, 1977, p. 111).

O que considero relevante, ao revisitar esses fluxos nas indagações sobre os nomes fixados nas coisas reais, é uma possível leitura de caráter cratílico da literatura, pois a partir da aproximação ao dilema dos universais vê-se que na *literalidade* existe uma atração entre a literatura e aqueles signos linguísticos que revelam uma tensão entre as propriedades fônicas de uma palavra e sua função significante, pois, ao questionar-se a relação arbitrária entre significado e significante, a indagação epistemológica passa a outro nível.

Aceitar o cratilismo como um tipo de realismo que concebe os nomes como “cópia” das ideias é pensar na verossimilitude da literatura, cuja função poética é definida por Barthes como “uma consciência crítica cratiliana do signo” em que “o escritor estaria encarregado de transportar este mito secular que quer que a linguagem imite a ideia e que, ao contrário dos

<sup>37</sup> Na Idade Média, a polémica dos universais enfrentou dois lados. A primeira afirmava que os conceitos universais ou nomes comuns eram extraídos pelo nosso conhecimento abstrato das próprias coisas, isto é, que os universais eram pertinentes à essência das coisas e constituintes da objetividade e da ciência. (Tradução própria).

<sup>38</sup> O outro lado argumentava que os universais eram só nomes convencionais e que na maioria das vezes sua utilização não vai além de um conhecimento aproximado das coisas, que é e sempre será individual (Tradução própria).

ensinos da ciência linguística, acredita que os signos são motivado” (BARTHES, 1976, p. 190).

Para determinar, portanto, o caráter substancial do *efeito* da *literalidade* é preciso esclarecer que ele é resultado, em última instância, de uma função discursiva, à que é conferida a forma da paronomásia, figura retórica que faz referência à acumulação de palavras de som semelhante ou análogo, envolvendo um significante que opera como fenômeno (som) envolvido na correspondência entre o nome e a coisa nomeada.

O jogo do escritor literário é esse, pois sua retórica reconhece as formas que, apesar de serem exclusivas do texto, correspondem a uma entidade alheia; aliás, o nexo entre qualquer linguagem (seja literário, político ou até musical) e o cratilismo não é uma surpresa, mas o que chama fortemente a atenção é o modo como esse sistema de pensamento estabelece esses vínculos. Por exemplo, a relação entre o escritor (poeta, dramaturgo, autor ou qualquer que seja o modo de chamar àquele que contém a força criativa) e a ideologia da época na qual desenvolve sua obra torna-se uma tentativa de corrompê-la quando ele situa os desvios do discurso ideológico nas representações adequadas, as quais, por outro lado, também motivam a narrativa e são a base da configuração dos signos estilísticos, pois, para além de assumir uma ideologia ubíqua, o escritor age ao nível da reprodução de tal ideologia para demonstrar aquilo que foge dela.

Particularmente, acredito que a heteronímia é uma evidência dessas novidades, pois, ao ser ela uma reprodução, atinge a possibilidade de alterar diferentes temporalidades no momento em que faz conviver simultaneamente duas ou mais consciências da realidade, mas também porque nega a arbitrariedade das palavras, reconhecendo que as coisas, como entidades alheias a nós, dão conta de um conhecimento da nossa identidade. Sem persistir no equívoco que Pessoa cometeu em determinados momentos ao confundir a humanidade com a cultura, é viável propor o cratilismo da literatura através da heteronímia, respondendo assim a uma inquietude que obedece à evolução e inconclusividade de problemas antigos inscritos na época atual, pois são as formas próprias da atualidade que renovam e revalorizam o cratilismo.

O estudo e a exposição das razões que me levaram a tais asseverações em torno da heteronímia, tornou possível observar a sua complexidade após a compreensão de que sua utilização é um recurso que renova a *literalidade* moderna capaz de exibir o *efeito* barthesiano. Retornando ao diálogo platônico, observa-se que Sócrates sugere que os nomes se apegam à natureza quando são colocados considerando a finalidade da designação de determinado objeto. Nesse sentido, a linguagem como mediadora entre os nomes e as coisas

revela seu impacto na conformação psíquica, estética e ética do ser humano. A literatura seria então o ensaio dos nomes que fazem sentido na experiência dos sujeitos dependendo de como eles pensam, sentem e agem na realidade, que é constituída tanto por hábitos e costumes do dia a dia, como pelas circunstâncias do passado e do presente. Esse sistema de representações exclusivo da literatura resulta em encenações de rituais, menores e maiores, que reproduzem e reorganizam o sistema de signos em determinado contexto, fato que fornece à literatura seu *status* de arte mimética que, além disso, torna uma revisão constante dos simbolismos da ordem (como qualquer outro ritual), seja para restabelecê-la ou para questioná-la.

Assim, na retomada do problema cratiliano para descrever a relação entre heteronímia e linguagem para uma redefinição da literatura, observei que as posturas iniciais (Sócrates, Crátilo e Hermógenes) servem como guia nas distintas vias que a teoria sugere para entender como nossos sistemas de símbolos podem oferecer leituras bem diversificadas, das quais algumas encontram-se na literatura, gerando novos sistemas semióticos que afetam a realidade. Isso pode ser entendido profundamente graças ao estudo aqui apresentado, uma vez que posso garantir como os dilemas epistemológicos e morais do cratilismo são inerentes à experiência estética da linguagem, pois a pergunta em relação a sua verossimilitude tornou possível o questionamento sobre o conhecimento que ela gera da realidade, sem esquecer que este fato vai determinar a maneira com que individualmente respondemos a tal experiência, o que, além de guiar nossas ações, constituem o marco ético do homem social.

Em síntese, neste capítulo analisei um dispositivo que servirá de base para compreender como o Sensacionismo se torna um método contingente, já que as estruturas mental e física do ser humano se acham representadas e condensadas em uma ordem que faz com que nossas experiências adquiram significado. Os elementos dessa ordem são: a sensação, a psique e o símbolo, que é efetivado nos nomes dados aos entes reais. Essas fases do dispositivo definem então as experiências estéticas, simbólicas e éticas, revelando assim que o Sensacionismo é um sistema que precisa de uma definição geral da realidade, devido ao caráter contingente que motiva a teoria de Pessoa a mostrar um plano para afetar a sensibilidade de modo que se produzam alterações tanto no interior do sujeito, ou seja, no nível psicológico, como nas suas ações, modificando assim ao sujeito civil. É interessante observar a natureza dos nomes que colocamos finalmente às experiências, pois isso determina não apenas o seu valor ético, mas, sobretudo, nas repercussões diretas que isso tem na literatura como uma expressão cultural que, como foi demonstrado ao longo do capítulo, tem o propósito exclusivo de simbolizar o que o ser humano pensa e sente quando percebe

diferentes experiências de uma realidade; experiências que, como observadas, se alinham a padrões psicológicos e sociais.

Assim, posso assegurar que, neste estudo que aborda a sensação, é também indispensável ter uma definição da realidade como um conjunto de entes emergentes que, em sua emersão como símbolos, criam uma leitura contingente da realidade que tem uma utilidade bem definida e preponderante na sociedade, pois reconfigura e restitui uma ordem que é dirigida à resolução de um conflito. No caso da literatura sensacionista, o conflito e sua resolução vão além dos diálogos e das estruturas, já que a ordem que tenta se restituir é o conhecimento a partir das experiências citadas (estéticas, simbólicas, éticas), em que a ação é efeito das sensações. Por isso, não é à toa que a dramaturgia de Pessoa seja *estática*, pois desse modo ela se faz contingente enquanto reconfigura os princípios da escrita dramática.

Após a apresentação da existência de um dispositivo lógico no Sensacionismo e seu funcionamento, observei que a *sensação* é em si mesma um processo que atravessa diferentes fases para chegar a nos fornecer uma experiência estética da realidade, que por sua vez está formada por objetos internos e externos. Ainda que possa parecer óbvio, é preciso dar ênfase a que cada sensação é nomeada dependendo do tipo de objeto que a estimule, pois desse modo é possível entender a *sensação* como uma método que estuda os nomes reais de objetos ficcionais. A tarefa não é simples, pois, de certo modo, é dar nomes a coisas que ainda não existem, mas que percebemos suas naturezas.

## 2.4 A REALIDADE E A REPRESENTAÇÃO DA POÉTICA DA AUSÊNCIA

Convém destacar que como parte imprescindível da ficção pessoana existe uma poética da ausência em consonância com as contingências do Sensacionismo. É minha intenção demonstrar como esta necessidade, embora não faça parte da *sensação*, tem sim sua origem nela. Para tal propósito, o vínculo entre a subjetividade e a representação, é fundamental, porque permite compreender como é possível representar uma ausência ou construir uma subjetividade de ninguém, pois, no caso de nosso autor, são categorias que constantemente redirecionam a poética até preencher excessivamente a obra com referências ao desconhecido, ao não dito, ao que, aparentemente, passa despercebido.

As manifestações daquelas categorias em âmbitos culturais e sociais, embora sejam vagas, acontecem subjacentemente como instrumento da vontade do sujeito, sob a

necessidade de se restabelecer de uma situação que coloca em risco o equilíbrio entre cultura e natureza. Os primeiros estudos formais sobre os matizes sociais da ausência foram realizados pela disciplina psicanalítica e, permeados pela ampla bagagem da antropologia e a filosofia, revelaram seu caráter transcendental na sociedade por meio das formas ritualísticas que lhe são inerentes. Neste ponto, a literatura, através do drama, principalmente, é um bom espaço para representar essa ausência e, portanto, uma contingência que restabelece a ordem das forças culturais e naturais, pois renova o mito por meio dos seus próprios rituais, os quais são da ordem do simbólico pelo que deveriam ser representáveis em diversas linguagens.

Um estudo avançado sobre essas expressões é abordado por Deleuze e Guattari que, a partir da noção de *rizoma*, adota um modelo descritivo que concebe o pensamento como imagens cujos brotos estendem-se debaixo da superfície, perante o qual é possível reconhecer que o modo insuspeitado no fluxo dos brotos deshierarquiza as ligações entre diferentes estruturas da cultura, tal como um rizoma pode agir como raiz, caule ou rama. Assim, essas imagens, cuja principal característica é se manter ocultas ao reconhecimento público, comunicam-se entre si a níveis desconhecidos, permitindo entender que a ausência, embora seja confeccionada de material inconsciente, é reflexo das relações reais entre sujeito e sociedade, sem que essa dualidade ocupe um novo universo reterritorializado:

Tanto para los enunciados como para los deseos, lo fundamental no es reducir el inconsciente, ni interpretarlo o hacerlo significar según un árbol. Lo fundamental es producir inconsciente, y, con él, nuevos enunciados, otros deseos: el rizoma es precisamente esa producción de inconsciente <sup>39</sup> (DELEUZE, 1997, p. 23).

A demonstração de Deleuze e Guattari é direcionada a intervir nos modelos epistemológicos hierarquizados que refletem como a distribuição do poder e a autoridade ocorrem no tecido social. Mas dado que é possível achar os mesmos modelos hierárquicos no conhecimento estético, a inscrição da ausência pode significar, neste caso, uma implantação do *rizoma* nos estudos que abordam a subjetividade desde as manifestações estéticas da cultura.

Na definição do *Unheimlich*, de Sigmund Freud, vemos como o não dito (o sinistro, no caso) é o mais profundamente humano, presente em toda obra de arte e reflexo dos desejos, mas alheio à vontade. *Unheimlich* é uma **variação** de um remoto *Heimlich*, que se refere ao íntimo ou familiar, assinalando que no trabalho de Freud o modo de evocar a

---

<sup>39</sup> Tanto para os enunciados quanto para os desejos, o fundamental não é reduzir o inconsciente, nem o interpretar ou fazê-lo significar segundo uma árvore. O fundamental é produzir inconsciente e, com ele, novos enunciados, outros desejos: o rizoma é precisamente essa produção de inconsciente. (Tradução própria).

ausência é por meio de uma variante hermenêutica na qual se evita substituir o inconsciente com uma representação consciente. Isto marca uma alternância sumamente notável, pois, no que compete às bases epistemológicas da ciência, Freud antecipadamente adverte sobre a dialética das ideias abstratas, assinalando que ela se origina não na experiência, mas sim no acordo simbólico dessa experiência, ou seja, que existe uma condição provada em que a experiência é só a confirmação:

[...] el Edipo, para coger solamente este ejemplo, no es “descubierto” a partir de una simple descripción del “fenómeno” o de una simple observación de sí mismo y de los demás. El punto de partida es la “idea abstracta”, dicho de otra manera, el tema mítico informado en la tragedia de Sófocles, la idea vaga extraída, del fondo cultural de la humanidad y apta para la inversión “explicativa” de ciertos lenguajes del sujeto <sup>40</sup> (HELD, 1979, p. 67).

Na abordagem da ausência desde a perspectiva psicanalítica, observamos que o aspecto estético se torna um antípoda da “boa forma”. As novas formas emergentes que derivam de tal abordagem significam não só por meio do símbolo, mas também por meio do que esse signo oculta para o sujeito que, não obstante, constitui uma parte importante dele. É então que a perspectiva confunde-se com a repetição. Freud parte das conclusões da análise que fez do relato “O homem de areia”, de E. T. A. Hoffman, para revelar que as personagens incidem em situações pavorosas que se repetem compulsivamente, o que as torna reconhecíveis.

Portanto, a ausência pode ser imaginada como uma repetição oculta de si mesmo que até esse momento encontrava-se alheia; uma lembrança que parecia pertencer ao sujeito e revela-se como impessoal. Gilbert Durand explica um fenômeno similar presente nas manifestações estéticas do sentimento religioso, em que o símbolo, quando é revivido através do rito, passa a ser um *sintema*, “uma imagem que, antes de mais, tem por função um reconhecimento social, uma segregação convencional”. A Respeito deste símbolo, Durand continua desenvolvendo a seguinte ideia:

A imagem simbólica ao encanar-se em uma cultura que é uma linguagem cultural corre o risco de esclerosar-se em dogma e em sintaxe. Neste ponto, a escrita ameaça o espírito, quanto a poética profética é suspeita e amordaçada. É verdade, que um dos grandes paradoxos do símbolo, é ser apenas expresso por uma “escrita” mais ou menos sintática. Mas a inspiração simbólica pretende ser prevenção do espírito para além da escrita, sob pena de morrer (DURAND, 1993, p. 30).

---

<sup>40</sup> [...] o Édipo, para dar apenas este exemplo, não é “descoberto” a partir de uma simples descrição do “fenômeno” ou de uma simples observação de si mesmo e dos outros. O ponto de partida é a “ideia abstrata”, ou seja, o tema mítico relatado na tragédia de Sófocles, a vaga ideia traçada a partir contexto cultural da humanidade e adequada para a inversão “explicativa” de certas linguagens do sujeito (Tradução própria).

Mas, neste caso, qual seria o meio de reconhecer a ausência se não pelo símbolo? Precisamente, o caráter intimidador da ausência obedece à trama involuntária entre sujeito e cultura, muito parecido ao que acontece com as personagens de peças de teatro cada vez que são interpretadas, em que é possível apreciar como a reincidência das situações, onde os símbolos remetem à ausência, permitem conhecer o seu significado, as reincidências tornam-se criações por si mesmas, similar ao inconsciente que gera mais inconsciente. No caso da ausência como categoria estética, o significado transborda as linguagens porque seu caráter imaginativo convive com seu caráter “familiar”, tornando o sujeito em “criador de um sentido e ao mesmo tempo receptáculo concreto desse sentido” (DURAND, 1993, p. 32) .

Assim, pensar a poética de Pessoa torna possível perceber que se trata de uma expressão estética do desconhecido, e conseqüentemente da novidade, pois, quando ela é uma ameaça contra o caráter familiar das crenças de um sujeito ou grupo social, ela se faz visível por remeter a uma revisão das formas ameaçadas. E indispensável, porque na medida que é descrita essa expressão estética, é possível pensar no tipo de contingência que será planejada para representá-la ou para mantê-la em suspenso.

Primeiramente, em seus escritos tanto heterônimos quanto ortônimos, podemos observar essa subjetividade vazia que é preenchida com sensações e recordações sentidas por ninguém. Assim, a forma de representar essa ausência no Sensacionismo tem um ponto de partida ligado ao conhecimento psicológico. Conforme observado nas análises anteriores, a ciência da psique tem afinidades com o Sensacionismo por diversos motivos, entre eles, por poder gerar seus conceitos e sua própria metodologia de análise, mas também porque, a juízo pessoal, ambos levam esse afã criativo até acreditar nos resultados de suas análises modificando a realidade.

Pessoa dá expressão a essa ausência para conferir a ela um sócio, mas, como é esta outra “aparição”? Lacan<sup>41</sup> acredita que o ser humano tem uma representação fantasmática do seu corpo, na que aparece fragmentado e o sujeito se identifica com algo que não é, acreditando de fato no que aparece no espelho, identifica-se com um fantasma nos registros que guarda o pré-consciente: o real, o simbólico e o imaginário. Por exemplo, ainda na esteira de Lacan, o complexo edípico se desenvolve em três tempos: em um estágio de espelho, em que o sujeito se identifica com uma *imago* antecipada de si mesmo; em um segundo, em que

---

<sup>41</sup> Cf. Held, René et al: *Enciclopedia de Psicoanálisis y psicología médica*. Barcelona: Plaza & Janes Editores, 1979. p. 237.



se identifica com a mãe; e o terceiro, assumindo a castração, o que o leva a ingressar à ordem simbólica.

Assim, a recorrência desses três tempos na ausência, registrados no real-simbólico-imaginário é o que permite a criação das expressões estéticas daquela presença fantasmática, assim como os meios para sua leitura. Por exemplo, o estádio do espelho torna-se incômodo e perturbador no tratamento de Edgar Allan Poe quando, em “William Wilson”, esse espelho se emancipa da sua “irrealidade”, do mesmo modo que Julio Cortazar, em “Las babas del diablo”, cinde o reflexo do espelho multiplicando os pontos de vista; em ambos os casos existe um simulacro de uma criatividade primária, o que significa que, enquanto o mundo começa a ser consciente, vai-se criando, paralelamente, um outro mundo que se torna objeto de desejo.

Em Pessoa esse outro mundo que se torna objeto de desejo é muito distante, apela a um futuro carente de metafísica, mas no momento em que o autor delata a falta de limite entre o mundo físico e o metafísico, provando que as expressões de cada um deles são heterônimas, descreve também um método para ler essas expressões como se fossem contingências para que o leitor de qualquer época seja capaz de reconhecer os códigos que revelam aquela falta de limite. Sem dúvida, eu poderia afirmar que Pessoa é um Édipo contemporâneo no sentido de primeiro criar uma realidade ideal, reflexo daquele mundo primário que eclode na ausência inevitável que resulta do destino edípico. Isto porque, além do desejo insatisfeito, Édipo renuncia a um protótipo que lhe alimenta e satisfaz como a coisa mais bela do mundo, mas essa ausência volta-se visivelmente de modo violento, pois só é sensível na medida em que é sufocada. Essa dissolução é traumática, pois rompe com aquele mundo idealizado.

É precisamente através do íntimo ou familiar que a ausência atinge sua expressão, pois, só quando o olhar interno se encaminha até os vazios, que são também parte da personalidade, é possível assinalar as entidades desconhecidas em uma obra literária. Tal acontecimento pode ser interpretado como aquele *estranhamento*, descrito por Shklovsky, que indica todas as intervenções sobre as formas artísticas que têm como objetivo torná-las estranhas à sua própria natureza, criando desse modo um sentimento de estranheza no leitor.

A partir da interação entre ausência e estética, surge uma indagação sobre as possibilidades do caráter metodológico da obra literária como instrumento para a teoria e a crítica. Pela maneira que tal interação é evocada e representada, sua estrutura, para além de ser a de uma linguagem, é uma evocação familiar que é reinterpretada pela imaginação e que se encontra vinculada à experiência. Por meio das indagações psicanalíticas, foi possível marcar uma diferença entre as consequências sociais e estéticas do fenômeno da multiplicação

da personalidade e a inquietante estranheza interior, ambas como partes imprescindíveis na formação de uma subjetividade literária que reflete as aspirações mais profundas do ser humano.

No entanto, no que diz respeito à presença linguística da ausência na obra literária, Gilbert Durand propõe um desvelamento do imaginal em um percurso filogenético até o devir na imagem poética, que supera a coisificação por ser representada e reinterpretada, sendo este último de vital importância, pois sem a repetição da imagem a ausência perderia sua dinâmica e passaria a ser apenas uma unidade linguística. Na arte dramática, essa dinâmica é a base da composição porque renova, como se fosse um ritual, a ordem dos mitos.

### 3. A NECESIDADE DO MÉTODO CRÍTICO: A ANÁLISE LITERÁRIA E A ESPECULAÇÃO ESTÉTICA

Em muitas ocasiões, os estudos comparativos tomam rumos não previstos e comprometedores, tornando inegável que eles contenham um impulso crítico que coloca em prática uma dinâmica que atualmente ocupa uma grande relevância na literatura, pois coloca os objetos literários como criadores de vínculos entre diferentes esferas do conhecimento, mas também entre diferentes momentos e espaços da civilização.

Tentar encaminhar aqueles impulsos críticos e compreender a dinâmica de seus questionamentos é tarefa primordial do crítico literário atual, ou seja, faz parte de um critério consciente dos componentes materiais dos símbolos, mas, além disso, é capaz de descobrir uma lógica estruturante que possa estar presente em diferentes sistemas simbólicos, quer dizer, seus influxos, possibilitando, dessa forma, a organização e a conferência do significado desses sistemas. Assim, a proposta para o presente capítulo é oferecer uma lógica no decorrer dos influxos que se condense no projeto sensacionista, mas sinalizando o status crítico para aplicar os resultados no estudo e reinterpretação da literatura<sup>42</sup>. Para atingir esse objetivo é preciso então encaminhar-se para a decifração da lógica dessa sequência de influxos.

Após esses apontamentos, a busca de um método próprio torna-se indispensável no estudo de obras que representam uma atualização na lógica já referida. Tal é o caso da literatura de Fernando Pessoa, que compõe um dos primeiros experimentos modernistas em Portugal. Como um experimento, ele representa também um projeto estético que é refletido nas esferas social e política, o que significa que cada uma das obras que compõem sua literatura se apresenta sob uma estética que inicialmente propõe vias alternativas de experimentar a realidade; uma maneira de perceber o mundo que se corresponde com as novas maneiras como ele é recriado a partir das novas sensações que a modernidade traz.

Mas, para partir do essencial dessa nova sensibilidade que Pessoa desenvolve como método do Modernismo português, é preciso lembrar os antecedentes teóricos do Sensacionismo. Antes de colocar a sensibilidade como centro da teoria, Pessoa ensaiou com cada um dos seus elementos, criando assim pequenas parcelas que vão se sintetizar,

---

<sup>42</sup> É uma prioridade evitar uma apresentação dos resultados como simples *collage*, que não descreve nem sinaliza uma sequência que abre as possibilidades criativas. Aliás, procuro continuar desenvolvendo um pacto entre a Teoria literária e as análises comparativas.

finalmente, na visão sensacionista do mundo. Assim, no Paulismo<sup>43</sup>, no Interseccionismo e no Neo-paganismo, Pessoa vai começar a descrever o processo para a realização do Sensacionismo. Embora aqueles primeiros *ismos* só fossem apresentados como ensaios ou projetos de uma nova estética, seus princípios serão sempre redesenhados e atualizados na prosa e na obra ficcional de Pessoa.

Para observar a representação desses princípios é importante pensar no *drama em gente*, em que as intersecções entre as ideias fazem uma montagem no momento que adquirem vida por meio da interação dos heterônimos. Para explicar claramente essa representação é necessário considerar uma unidade básica. Segundo Pessoa, essa unidade básica, como já referi, é a ideia: “Ideas are sensations with only one dimension. A line is an idea” (PESSOA, 2009, p. 153). Assim, as ideias são linhas cuja montagem vai resultar nas sensações que temos do mundo real, que é composto por três dimensões.

Every sensation (of a solid thing) is a solid body bounded by planes, which are inner images (of the natural of dream -two-dimensioned), bounded themselves by lines (which are ideas, of one dimension only). Sensationism pretends, taking stock of this real reality, to realise in art a decomposition of reality into its psychic geometrical elements<sup>44</sup> (PESSOA, 2009, p. 153).

Desse modo, o propósito de revisar e apresentar juntos os conceitos de ideia, sensação e realidade é garantir uma crítica sistemática do Sensacionismo e destacar suas qualidades como ferramenta metodológica. Extrair e organizar esses conceitos dentre a variedade de projetos de Pessoa é uma tarefa exaustiva, pois, como já assinali, os princípios desses projetos acham-se espalhados por toda a obra de Pessoa. Além disso, as variantes que cada heterônimo apresenta podem conduzir a aparentes contradições na *práxis* da teoria sensacionista. Porém, devido ao caráter contingente da *sensação*, tais contradições são

---

<sup>43</sup> Sobre a estética do Paulismo, Pessoa constrói os princípios estéticos que ficaram impressos em grande parte da sua obra como elementos essenciais: o vago, a sutileza e a complexidade são sinalados por ele como entidades a serem intelectualizadas junto com as emoções e as sensações, o que se torna, segundo João Gaspar Simões, em um *transcendentalismo panteísta* (1950, p. 123-124). Em uma análise do primeiro poema paulico “Impressões do Crepúsculo”, publicado em 1913, Simões assinala uma particularidade imanente do período considerado de pré-crítico literário, no qual, o núcleo da criação é o desejo de originalidade por meio de aqueles elementos essenciais (o vago, a sutileza e a complexidade). Tais elementos são retomados por Simões como marcas de uma poesia modernista, mas também como predicados constantes da mística intelectual. Em outras palavras, é uma tentativa por interiorizar, a modo de “reestrutura artificial”, aquele *transcendentalismo panteísta* que no Saudosismo reflete naturalmente; outra visão de uma mesma possibilidade, algo que pareceria ser característico da arte moderna e que na arte contemporânea é evidenciado pelas formas e a falta de mistério. É evidente que Pessoa, mesmo na busca da originalidade, não quebra os vínculos com as fontes de inspiração do passado.

<sup>44</sup> Toda sensação (de uma coisa sólida) é um corpo sólido delimitado por planos, que são imagens internas (da natureza dos sonhos -duas dimensões), delimitadas por linhas (que são ideias, apenas de uma dimensão). O Sensacionismo pretende, fazendo um balanço dessa realidade real, atingir por meio da arte a decomposição da realidade em seus elementos geométricos psíquicos (Tradução própria).

remetidas para um plano secundário. É por isso que metodologia e criação se sintetizam nesta nova maneira de abordar as artes a partir das *sensações*, que mesmo sendo distintas em sua totalidade são abarcadas por uma analogia geométrica: o *cube of sensation*, descrito por Pessoa em “Sensationism”<sup>45</sup> (PESSOA, 2009, p. 152), que pode ser desconstruído em cada um dos elementos que constituem nossas experiências.

No momento em que distinguimos essa analogia geométrica, quer dizer, objetivada, é possível supor que o Sensacionismo é um método sempre aberto, que tenderá a abarcar o mundo e a arte em todas as suas dimensões para apresentar uma contingência objetiva. Na citação a seguir temos uma taxonomia bem sintetizada das possibilidades dessa analogia geométrica da *sensação*:

Contents of each sensation:

Sensation of exterior universe.

Sensation of the object sensed at the time,

Objective ideas associated therewith,

Subjective ideas associated therewith (state of mind at the time)

The temperament and mental basis of the sensor

The abstract phenomenon of consciousness.

Thus each sensation is a cube, which may be considered as set down upon the side representing F, having the side representing A upwards. The other side are of course B, C, D and E.

Now this cube may be looked at in three manners:

1) On one side only, so that none of the others is seen;

2) With one side of a square held parallel to the eyes, so that two side or the cube are seen;

3) With one apex held in front of the eyes, so that three sides are seen.

From an objective standpoint, the Cube of Sensations is composed of:

Ideas = lines

Images (internal) = planes

Images of objects = solids

Looked at in way 1, the cube of sensations resolves itself to a square, so that the basis of art will be ideas, and images of objects, qua mental images. This is classed art, which contrary to what is thought, does not go directly to nature, but to the mental image thereof.

Looked at in way 2, the cube of sensations resolves itself<sup>46</sup> (PESSOA, 2009, p.152).

<sup>45</sup> Já que existem vários textos com esse mesmo título, aclaro aqui que se trata do que foi publicado pela primeira vez em “Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação”, na edição de 1966, nas páginas 180 e 181.

<sup>46</sup> Conteúdo de cada sensação:

Sensação do universo exterior.

Sensação do objeto sentido no momento.

Ideias objetivas associadas à sensação.

Ideias subjetivas associadas à sensação (estado mental no momento).

O temperamento e a base mental do sensor.

O fenômeno abstrato da consciência.

Assim, cada sensação é um cubo, que pode ser considerado com o lado para baixo representando a F, tendo o lado representando por A para cima. Os outros lados são claro B, C, D e E.

Agora esse cubo pode ser visto de três maneiras:

1) De um lado apenas, para que nenhum dos outros seja visto;

2) Com um lado de um quadrado paralelo aos olhos, para que os dois lados do cubo sejam vistos;

O conjunto dos elementos que Pessoa organiza propõe uma coordenação entre mundo, sensibilidade e intelecto, que imbrica seis tipos de experiência cifradas em uma forma tangível. Assim, a base estruturante é explicitar objetivamente as dimensões sobre as quais as sensações do universo exterior (sensation of the exterior universe) assentam-se no fenômeno abstrato da consciência (the abstract phenomenon of consciousness).

Esses são os dois lados do cubo que sustentam nossa relação estética com o mundo. Assim, as outras quatro superfícies representam as instâncias pelas quais os estímulos do mundo vão-se assimilando paulatinamente para gerar nossa sensação da realidade (que seria a união de vários cubos): a sensação do objetivo no momento da sua percepção (sensation of the object sensed at the time); as ideias objetivas associadas a essa sensação (objective ideas associated therewith); as ideias subjetivas associadas a essa sensação ou estado mental do momento (subjective ideas associated therewith -state of mind at the time-); a base temperamental ou mental do sensor (the temperament and mental basis of the senser). É assim que se esmiúçam, segundo Pessoa, os espaços e tempos implícitos em nossa experiência do mundo.

O processo metodológico que parece ter programado Pessoa parte da pergunta sobre o que são exatamente esses estímulos que geram a nossa sensação do universo e, desse modo, encaminham as questões particulares do método na Teoria Literária e nos estudos comparativos. Isso, do meu ponto de vista, já é uma proposta que vai além da textualidade das obras, pois na análise desses estímulos está inscrita uma forma de achar e transmitir a natureza de uma obra para sistemas simbólicos próximos, considerando que a necessidade de novas vias para transmitir uma mensagem é uma contingência, mais do que uma imposição.

Essa é a tentativa de Fernando Pessoa ao formular o Sensacionismo; além de demonstrar seu funcionamento como um método que tem presente o fluxo de significados entre textos, insiste na necessidade de examinar os detalhes dos interstícios entre a literatura e os estímulos sensoriais que os seres humanos costumam chamar de experiência. Mas essa tentativa acrescenta um problema de compatibilidade entre epistemologia e criação artística que tem múltiplas abordagens, uma delas, como já foi assinalado, tem a ver com a percepção

---

3) Com um vértice na frente dos olhos, para que os três lados sejam vistos.

Do ponto de vista objetivo, o Cubo das Sensações é composto de:

Ideias = linhas

Imagens (internas) = planos

Imagens de objetos = sólidos

Visto em 1, o cubo das sensações é concertado como um quadrado, de modo que a base da arte serão ideias e imagens de objetos como imagens mentais. Esta é a arte clássica, que, contrária ao que se pensa, não se vincula diretamente com a natureza, mas com a imagem mental que dela provem.

Visto em 2, o cubo se concerta por si só (Tradução própria).

e interpretação que o artista ou criador tem da realidade. Entretanto, o que neste capítulo ocupa o centro da discussão é como ele expressa essa realidade e o modo como esta mensagem repercute no seu contexto imediato e futuro.

A alegoria do *cube of sensation* revela que o método que Pessoa planejou se estende desde a psique do sujeito até seu contexto cultural, desde os estímulos até o conhecimento que deriva deles, e dos motivos de certas experiências darem como resultado certas expressões artísticas.

Focalizando o problema que uma metodologia genérica suscita, posso expor que grande parte da minha análise está motivada pelos conceitos que se têm de desconstruir para começar uma sistematização daqueles projetos que se alternam nas mudanças que o Sensacionismo propõe. Isto significa dizer que uma das questões que precisam ser dissipadas desde o começo consiste na tentativa de conjugar uma resolução que abarque as metodologias das ciências epistemológicas e das ciências pragmáticas. É assim que a literatura constrói seu objeto, pois grande parte dela é uma organização de conhecimentos, enquanto outra, uma interação desses conhecimentos num mundo possível, que mesmo sendo ficcional pode ter repercussões na vida moral do sujeito e, portanto, em suas ações.

### 3.1 O MÉTODO CRÍTICO. COMO PENSAR O LEGADO SENSACIONISTA

Realmente é difícil comprovar que não existe pesquisa vinculada à literatura que não contenha uma especulação metodológica, pois é uma parte que recolhe os conceitos, a epistemologia e a crítica da pesquisa para traçar o novo horizonte. Tanto o componente tangível, quanto a abstração da *sensação* pessoal são objetos desenhados no cruzamento entre a interioridade do sujeito e um espírito coletivo objetivado; são parâmetros que permitem supor que o método sensacionista abrange uma natureza humana, que é impessoal, até no que é imanente da sociedade moderna.

A partir de praticamente qualquer ponto de vista, é possível aceitar que se referir ao moderno é reconhecer determinados conflitos na cultura como parte de uma segunda natureza humana. Dentro desses conflitos existem outros que envolvem esferas mais específicas da cultura. A modernidade implica a alteração de valores que se vinculam ao mercado das literaturas com o propósito expresso de cativar e agitar as sensações das massas, assim é a função da política e da arte moderna. No Sensacionismo desenvolvido por Fernando Pessoa a *sensação* torna-se em metáfora que abrange dimensões semióticas de diferente ordem,

exortando à Teoria Literária a estabelecer claramente quais são as relações e as diferenças entre a imagem e a palavra. É nisso que é baseada a estruturação sempre inconclusa da literatura, ela é uma série de ensaios que descrevem a vida, o que, do meu ponto de vista, são encenações determinadas pelo fluxo cultural. Este ponto de partida ajudou-me a pensar a *sensação* descrita por Pessoa como algo além da metáfora, pois, mesmo que tal figura retórica nos ajude a entender o fenômeno, a literatura descrita pelo Sensacionismo ultrapassa a natureza linguística. Realmente, tal fenômeno contém uma interpretação sobre as camadas psicológicas e estéticas da humanidade, motivo pelo qual o Sensacionismo descreve processos que dão conta do que acontece nos traslados entre significados linguísticos, cujos discursos tem um impacto na realidade social imediata. O resultado desse traslado confronta os fatos históricos e os meios em que estes transmitem seus significados na sociedade, assim como as consequências desses fatos nas representações imateriais da cultura. É um esforço para descobrir uma história da imaginação que, na minha perspectiva, é a substância mesma da literatura.

Uma qualidade do Sensacionismo é assumir a si mesmo como instaurador de uma mitologia moderna de caráter cosmopolita, usando a *sensação* como um símbolo da tensão entre as bases cognitivas e epistêmicas dos entes sensitivos, seja o indivíduo ou a cultura, e qualificando a intervenção que esses entes sofrem por parte de suas condições periféricas e imperfeitas. O resultado desta afirmação sensacionista é uma *tradição ferida* por uma imagem simbólica, o que facilita a integração de aparelhos que reestruturam e reinterpretam constantemente o símbolo, pois participam da tensão cognitivo-epistemológica que experimenta a sensibilidade coletiva.

A tensão dialética, outrora já descrita pelo estruturalismo<sup>47</sup>, é abordada por Pessoa a partir de sua aresta mítica. Como observado anteriormente, o processo descrito em “Apontamentos para uma estética não-aristotélica” atende o conteúdo de acontecimentos históricos, mas, além disso, a partir do planejamento de um objeto abstrato que resulta das traduções entre linguagens estéticas e sociais, a teoria aborda uma realidade puramente sensitiva. Consequentemente, posso assegurar que Pessoa inclui em seu método o conhecimento do arquétipo interior/exterior<sup>48</sup> que extraiu da análise do sujeito universal moderno e introduziu mudanças radicais em tal arquétipo, no qual, a velocidade com que o interior e o exterior se comunicam, até as instâncias que esta comunicação tem que atravessar

---

<sup>47</sup> Cf. Sobre el estructuralismo en Jan Mukarovsky: Escritos de estética y semiótica del arte. Barcelona: Gustavo Gili, 1977, p. 157-160.

<sup>48</sup> E não seria disparatado pensar que esse arquétipo está refletido de modo gráfico no cube of sensation, pois nele se congregam aquelas instancias isoladas e que ainda não foram descobertos pelo indivíduo que as afronta.



para lograr uma criação artística, viram uma questão geométrica, que tem suas coordenadas prestes a ser comparadas com o mundo real.

Agindo em torno da metáfora da navegação, como autêntico português, Pessoa está disposto a explorar os rumos desconhecidos do futuro da literatura, da cultura e da política, construindo uma dramaturgia minuciosamente detalhada dos papéis modernos que interpreta aquele ser humano que é conscientemente tradutor e ator do presente, e, inconsciente, do passado e de si mesmo. Ele parte de um horizonte instável que, no entanto, tenta garantir uma progressão em direção à universalidade. Quando Pessoa revela esta ideia, descreve também um plano *herostrático* para encher os espaços vazios que a patologia cultural tem desvelado, levando em conta que o caráter sistêmico da *sensação* vai exigir um recrutamento para tais vazios.

A estética do Sensacionismo está baseada na dialética que envolve a influência do cânone (que estão presentes tanto na *sensação* particular, no formato de escorço mnemônico, como na vida coletiva em formato de relato histórico) sobre a opinião pública, cujas mensagens estão restritas ao presente e são modelados no caráter fiduciário da palavra escrita, pois é nos signos linguísticos que o significado se homogeneiza. O método sensacionista tenta superar isto evocando uma dimensão transcendente no fato de experimentar o mundo através de uma sensibilidade que, sendo gestada nos períodos da modernidade, fere por si mesma à tradição da cultura, enquanto, paradoxalmente, a reafirma.

Será então o Sensacionismo uma teoria contra o historicismo? A proposta de uma metodologia para estudar a história da literatura moderna é também marcada no Sensacionismo, pois nele se faz uma valorização das dimensões que uma obra precisa para se colocar dentro do cânone ocidental. Assim, quando se pensa nas condições que possuem as obras literárias para garantir sua sobrevivência ao longo do tempo, até se tornar parte imprescindível de uma cultura, surge o questionamento sobre a origem dos elementos permanentes da literatura; se são imanentes ou, ao contrário, se se devem ao momento e ao contexto da recepção. Portanto, é imprescindível considerar os componentes adjacentes à Teoria literária que, neste caso, compõem o âmbito crítico da recepção social; uma história que muitas vezes está presente tacitamente e que na sua evolução emprega diferentes tipos de suportes (que no fim das contas são pontos que mantém uma interface entre os possíveis receptores e as mensagens a se transmitir sob distintas condições). Segundo Pessoa, em uma estratégia cujos detalhes são desenhados no seu “Heróstrato” (PESSOA, 2000, p. 213), este problema pode ser abordado a partir de três posições: uma ruptura com o cânone da época; uma outra que, além da ruptura, se contrapõe ao cânon; e a última, que compreende um

enfrentamento direto com os valores nacionalistas e a época que os justifica (aparelhos importantes do cânon), e, mais importante, com a civilização.

A obra que supera e, aliás, se sobrepõe ao âmbito crítico, abarca um horizonte mais amplo do que as normas ditadas permitem atingir, ela vai se questionar por uma ética que se concretiza na retórica e vice-versa. Isso quer dizer que no futuro imaginado por Pessoa, as artes e, mais especificamente, as obras artísticas que ultrapassam o filtro do tempo, contêm dentro de si um discurso autocrítico; mudança que significa duas coisas: o artista adotando e incorporando o discurso crítico à obra, ou uma época que interpreta o trabalho crítico como criação. Embora as normas para qualquer um dos dois tipos de autocrítica não sejam formuladas explicitamente, é bem sabido que toda narrativa inscreve dentro de si uma descrição não retórica. Desse modo, é possível sugerir que existem épocas nas quais a evolução da literatura apresenta cânones que são escritos sob uma única ética e, portanto, restritos enquanto seu efeito crítico. Por outro lado, se uma interpretação artística leva em conta uma percepção da ética dos discursos críticos, a evolução vai mostrar um desenvolvimento, cada vez mais frequente, de obras inovadoras e de ruptura que, com o decorrer do tempo, se tornarão, provavelmente, parte do cânone na medida em que o modifica.

Portanto, não é à toa que a história da literatura transitou das literaturas nacionais até as literaturas cosmopolitas, pois, conforme as afirmações apresentadas, a disposição da crítica literária também avalia os elementos nacionais, como a língua e as condições inerentes ao desenvolvimento histórico.

Adicionalmente, as obras que não se restringem à identidade de apenas uma civilização ou época, elas supõem um devir canônico que se compõe de um elemento regulador e outro transgressivo, porque assim como o sujeito pertence a uma nação, ele também faz parte de uma civilização, ou seja, daquilo que lhe é imposto além da língua e da tradição. Assim, quando a obra de arte ultrapassa esses limites, ela também torna evidente a necessidade de adotar elementos alheios à língua e à tradição para modificarem seus princípios e atingirem o *status* de cânone universal, derrubando tanto os limites espaciais quanto temporais da arte<sup>49</sup>.

Fernando Pessoa é um articulador excepcional dos elementos reguladores e transgressores da cultura na arte, portanto é preciso demonstrar como ele consegue superar o caráter conotativo daquelas retóricas que impõem uma direção homogênea. Esta superação é

---

<sup>49</sup> Cf. Pessoa, 2000, p. 213-14.

uma síntese que Pessoa lança, baseado no cosmopolitismo, pois ele se destaca por um pensamento sistematizado que se propõe a reconhecer os limites para, depois, quebrá-los, e que, com o tempo, incita a obra a se instaurar dentro do cânone. Pessoa expressa uma forte tendência a reviver a figura de Heróstrato, pontuando que só é possível a síntese do cânone sob plena consciência das formas que se pretende romper, pois são obras que transitam no meio artístico como *forma deformada*.

Demonstrar a possibilidade do método de Pessoa em descrever quais são os elementos que perduram na literatura e fazem parte do fenômeno canônico, por meio de um herostratismo positivo, faz emergir a necessidade de um esclarecimento sobre o conceito de nação e como este funciona como limite. Adicionalmente é imprescindível revisar os modos como Pessoa franqueia esse limite por meio dos heterônimos principais, sendo cada um deles regulados pela articulação dos elementos transgressores da *sensação*.

Os problemas pertencentes ao cânone estão longe de procurar uma resposta definitiva, sobretudo, no que se refere ao tipo de relação que o epicentro cultural tem com a margem, no entanto, para abordar tal relação, o argumento de Iuri Lotman propõe duas noções com o intuito de resolver as tribulações que essa relação traz consigo. Por um lado, a cultura, cujo entendimento é muito semelhante à noção de nação que Pessoa fornece; por outro, a semiosfera, vinculada com as margens de determinado campo cultural. Lotman explora a relação entre organização interna (o centro canônico) e a desorganização externa (o que é alheio à semiosfera) como uma relação recíproca, na qual acontece um efeito aparentemente paradoxal, similar ao herostratismo: a cultura gera a sua própria não-cultura. Este processo dialético é proposto por Lotman como elemento da evolução literária. Assim, é possível supor que o cânone absorva, cedo ou tarde, tudo o que a cultura produz, inclusive aquilo que é planejado para causar efeitos contrários à absorção. A descrição de evolução literária de Lotman é a seguinte:

El mecanismo de la evolución literaria está determinado por la influencia y la sustitución nacional recíprocas de su capa “de arriba” y su capa “de abajo”. En la creación verbal no canonizada, que halla fuera de los límites de la legitimidad por las normas literarias, la literatura extrae recursos de reserva para las soluciones innovadoras de las épocas futuras <sup>50</sup> (LOTMAN, 1996, p.47).

---

<sup>50</sup> O mecanismo da evolução literária é determinado pela influência e pela substituição nacional recíprocas de sua camada "superior" e sua camada "inferior". Na criação verbal não canonizada, que está além dos limites da legitimidade das normas literárias, a literatura extrai recursos de reserva para as soluções inovadoras das futuras épocas. (tradução própria).

Analogicamente, no caso de Pessoa, a evolução literária acontece de três modos, dependendo da relação da produção literária com o cânone. A primeira destas relações, que resulta em um modo de evolução, caracteriza-se por se aderir ao cânone renovando-o; o segundo modo de evolução acontece quando dois cânones se sintetizam para dar voz a um novo; e o terceiro modo, no qual, além das sínteses dos elementos canônicos, o artista é capaz de acrescentar um elemento original quando este provém do resgate de formas marginais, e, nesse caso, é provável que aconteça uma verdadeira ruptura com o cânone. Eventualmente, os movimentos, as correntes, escolas e academias literárias reproduzem internamente a mesma situação evolutiva.

São desta última espécie as mais altas correntes literárias. São aquelas que, reunindo em si quanto de original todas as correntes anteriores trouxeram, sintetizam através da sua virtualidade própria o caráterístico dessas correntes, e as transcendem com um qualquer caráterístico que lhe(s) é peculiar (PESSOA, 1966, p. 156).

Assim, reconhecendo que no universo de obras literárias do nosso passado existem conjecturas que constroem o mundo atual, pode-se afirmar que as heranças que a literatura contemporânea recebe têm sua fonte em diversas origens, nem sempre pertencentes aos posicionamentos tradicionais. Através da síntese que implica o cosmopolitismo, Pessoa não rejeita a tradição do romantismo, do simbolismo<sup>51</sup> ou do classicismo, mas sim algumas tendências cujo ideal estético é manter a pureza de cada uma. Nesse sentido, o heterônimo Ricardo Reis aproveita as formas líricas do helenismo, e retoma a genealogia do *pantheon* grego para se integrar ao movimento sensacionista que é, essencialmente, um movimento cosmopolita.

Retomando a Lotman, que remete a meta-categorias constituídas a partir de relações dialéticas entre centro e periferia, das quais algumas são esquecidas, e outras persistem, devido ao caráter cosmopolita que elas possuem, faz-se evidente que o conflito que marca o canônico, além de ter um caráter histórico, por ser uma síntese entre passado e futuro, também tenha um caráter transitivo que contempla a troca daquelas meta-categorias. Assim, quando estudamos a influência que uma expressão cultural exerce sobre outra, é preciso incluir uma análise do processo de coleta dessas meta-categorias que acontece no interior de tal expressão.

---

<sup>51</sup> Um dos artigos críticos de Fernando Pessoa incluído na revista “A Águia”, publicação vinculada à *Renascença Portuguesa*, publicado na segunda série do quarto número, em abril de 1912, intitulado “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada” nos apresenta o autor, Fernando Pessoa, ainda influenciado pela poesia simbolista. No texto, Pessoa aclara os motivos que o levam a desacreditar o romantismo e a reutilização dos seus recursos estéticos por parte dos poetas nacionais da época, postura que adquire tal importância para Pessoa que, com o passar do tempo, forneceria os ideais de transformação da poesia portuguesa a partir de uma tentativa de aperfeiçoamento do simbolismo.

Com o propósito de compreender o cosmopolitismo como forma de evolução literária, observa-se que a dialética entre centro e periferia é um indicador com a capacidade de mostrar aquilo que sobressai de cada cultura para ser absorvido e, posteriormente, integrado ao conhecimento universal. Para acrescentar no entendimento deste processo, a citação a seguir de “El canon en la Teoría Literaria Contemporánea” fornece uma defesa similar à análise já exposta. Pozuelo afirma:

Todo centro desplazado metacategoriza sus viejas estructuras y pretende extraerlas del devenir histórico para regresar a las que presenta como “los fundamentos”. Todo canon, entonces, es histórico y positivo, se constituye como resultado de una teoría y se da cuando tal teoría cobra un sentido fuerte de su autoconstitución frente a los otros textos que permanecen fuera <sup>52</sup> (POZUELO, 1995, p. 28).

Desta maneira, a cultura contemporânea se caracteriza por uma tendência a exceder suas próprias margens, em que os modos de permanência e vigência equivalem a uma tradição apegada a formas estáticas, mas que se encontram em constante tensão com as formas móveis dessas margens, as quais modificam nossa percepção por serem formas que descartam os estímulos do passado para dar lugar a territórios poucas vezes explorado. Conseqüentemente, a relação desta marginalidade transitiva e histórica é relevante considerando que nela se gestam os projetos que nutrem o cânone e, em consideráveis ocasiões, transformam seu núcleo.

O Heróstrato que Pessoa apresenta é uma figura marginal que procura sua incorporação na história, escolhendo entre as ruínas das tradições aquilo que possa representar melhor a cada uma delas. Tal *representatividade*<sup>53</sup> é o parâmetro que serve para determinar a maturidade de uma obra, assim como o “elemento de concentração do sentimento disseminado e total que confere à Bíblia a sua força “literária” (PESSOA, 2000, p. 214). Portanto, avaliar e sistematizar a *representatividade* das obras literárias exige uma descrição mais aprofundada deste conceito, derivado de uma análise do amadurecimento da obra, que tem pouco a ver com a perfeição estrutural, e mais com a importância da relação do ambiente crítico com o sentimento universal representado. Nas obras em que essa relação é estreita, é possível apreciar “a sustância eterna da alma do homem” (Ibid., p. 216), significando que essa “sustância” é reconhecida dentro da obra pela sua *representatividade*, mais do que pela sua

---

<sup>52</sup> Todo centro deslocado metacategoriza suas antigas estruturas e tenta extraí-las do devir histórico para retornar ao que apresenta como "os fundamentos". Todo cânone, portanto, é histórico e positivo, é constituído como o resultado de uma teoria e ocorre quando tal teoria adquire um forte senso de seu auto-constituição perante os outros textos que permanecem de fora (Tradução própria).

<sup>53</sup> Cf. PESSOA, 2000, p. 214-219.

perfeição estilística. Isto se deve a persistência de uma clara noção do mundo exterior, de natureza crítica e que torna evidente a existência de um “homem exterior” capaz de confrontar suas ideias com as da humanidade de maneira harmoniosa. Ao contrário dos artistas, cuja alma é a única realidade que conhecem, o artista representativo, pela sua experiência do exterior, “deve resumir toda uma época para lhe sobreviver” (Ibid., p. 219). Sintetizando nas palavras do autor: “A característica comum a todos os artistas representativos é incluírem tudo o tipo de tendências e correntes” (Ibid., p.219).

Porém, como Pessoa aponta “é difícilimo saber o que é realmente representativo, dada a extrema dificuldade em determinar quais os elementos importantes que devem ser representados” (Ibid., p. 219); aliás, segundo o autor, no caso das obras literárias, o valor das coisas representadas é determinado pela maneira como estas descrevem a humanidade e a realidade que a envolve, mas, priorizando, sobretudo, às formas que outorgam significado à experiência do exterior, à experiência daquilo que carece de nome por se encontrar além dos limites. Assim, Pessoa pode assegurar que: “A literatura, como toda arte, é uma confissão de que a vida não basta. Talhar a obra literária sobre as próprias formas do que não basta é ser impotente para substituir a vida” (Ibid., p. 219).

Se é possível sintetizar, eu poderia afirmar que a ideia de Pessoa se fundamenta na precisão para distinguir as mudanças de que as formas precisam para sobreviver. A ênfase no detalhamento dos espaços inexplorados dessa realidade será bem aproveitado por Pessoa, pois ele transforma as ausências que a linguagem literária permite representar, em diferentes “homens externos”, que, conforme vão amadurecendo, passam de simples ideias para se organizar e constituir o que chamamos de heteronímia pessoana.

É assim que Pessoa tenta afiançar o seu lugar dentro do cânone literário, pois, discutindo sobre os valores que adquirem as expressões marginais, ele tenta construir um parâmetro novo para classificar a vida futura das obras. Nesta cotação, os primeiros indicadores que marcam determinado posicionamento dentro da obra, e que também são parte do ambiente imediato e cotidiano do autor, são a língua e a nacionalidade. Porém, estes indicadores, no caso das obras literárias que sobrevivem ao tempo, são só limites de primeira instância, visto que são modos culturais necessários, característica que permite supor que a obra não se desempenha como oposição a estes modos, senão como uma série de ensaios para codificar uma linguagem da *não-língua* e a *não-nacionalidade*, e assim, atingir um grau elevado de *representatividade*. Deste modo, as obras que sobrevivem são aquelas cuja linguagem provê formas que não são regidas por uma língua nem uma nacionalidade determinada.

Estas formas inusitadas e representativas que posteriormente são incorporadas ao cânone, e como esta inserção dos valores extrínsecos depende do estado das formas institucionalizadas, configuram um processo a partir do qual Pessoa elabora hipóteses para explicar as contingências vinculadas à sucessão literária que dá significado ao cânone.

É possível assumir que o mérito da proposta pessoana é que a *representatividade* vai além da semiosfera, pois propõe a prevalência dos códigos exógenos para dar nome às ausências (no sentido que elas nascem fora da vista do cânone e seus códigos) que são necessárias culturalmente no sentido de impulsionar transformações importantes da civilização. As mudanças no cânone não são resultado de uma oposição, mas da designação das imperfeições de um sistema que carece de signos, dos símbolos para representar, inclusive, no interior do sujeito mesmo, as ausências que subsistem em uma civilização.

Além da reorganização do cânone que tais códigos geram, a relação dialética que deriva desse processo também demonstra como o centro deslocado é impelido a criar meta-categorias dos seus próprios fundamentos. O herostratismo de Pessoa é, em grande medida, um aprofundamento de como a teoria adquire um grau elevado de auto-constituição perante tais meta-categorias. Desta maneira, no campo da Teoria literária, o recurso poético da heteronímia, que emerge sob o contexto da modernidade, traz consigo a constatação dos desajustes externos para modificar o cânone, multiplicando os modos de designar as imperfeições da cultura, seja em manifestações materiais ou simbólicas, sem esquecer, é claro, que também o centro ou cânone tem seu próprio reajuste interno. Neste processo que é produto de uma tensão constante, Pessoa se aproxima às manifestações materiais e simbólicas com o intuito de explicar o fator comum que as faz evoluir e se adaptar à cultura. Tal fator, que também é o vínculo entre o foco e a periferia dessas manifestações, é a *sensação* que adquire uma relevância como *leitmotiv* do drama dos heterônimos, e, inclusive, como base de uma teoria sobre a realidade. Isto quer dizer que a *sensação*, sendo ao mesmo tempo fenômeno e conceito, explica, conforme suas mudanças, situações culturais, tanto reais como simbólicas, tanto presenças como ausências.

Uma das principais contribuições que a literatura de Pessoa incorpora à Teoria Literária é a tentativa de sistematizar o estudo da *sensação* para propor que esta seja a origem da atividade artística e parte de um amadurecimento constante. O olhar atento às situações mais significativas dos heterônimos principais torna possível a percepção de que se trata de uma escrita sobre como sentem ou percebem os objetos materiais e simbólicos, internos e externos, presentes e ausentes. Os heterônimos são vozes que falam sobre a *sensação* de uma ausência: Alberto Caeiro vive para além de toda ciência e metafísica; Álvaro de Campos é um

exilado de si mesmo; e Ricardo Reis foge para o Brasil após da instauração da República em Portugal. Então, para que um autor esteja apto a expressar o conhecimento dessas ausências, é mister a experiência da sensação dessas ausências, para, finalmente, entender como o fenômeno da percepção do objeto real, em constante conformação, vai se tornando progressivamente em matéria-prima da obra artística. Assim, os objetos mentais podem ser reais quando, por meio do símbolo, transformam as sensações em uma mensagem apta para ser motivo de uma obra de arte. O interesse neste símbolo que, por meio da inteligência atinge o *status* de obra de arte, reside na tradução de um elemento que compreende a união dos opostos para estimular a imaginação progressivamente. É este o símbolo da literatura, parte fundamental das condições necessárias para a criação de uma obra literária universal, apta para o cânone, já que descreve um processo de observação bastante ativo, o qual é representado no projeto heteronímico. Mais especificamente, um projeto heteronímico que não se reduz à assinatura de diferentes nomes de autores na produção poética, mas à descoberta de diferentes formas estéticas para expressar imagens, ideologias e até mitologias, já que o traslado desses símbolos é representado pelos heterônimos em um *drama em gente*.

Dada esta leitura, uma preocupação específica do estudo é direcionada a avaliar como se desenvolve esse *drama em gente*, considerando o interstício que é criado após as translações entre materiais simbólicos, estéticos e culturais. Dessa maneira, para cobrir todas estas áreas, Pessoa faz funcionar a *sensação* como uma metáfora, próximo ao símbolo descrito por Gilbert Durand na sua análise da representação imaginária abordada em “As estruturas antropológicas do imaginário”. A percepção de que Durand concebe o símbolo como oscilante, possibilitou reconhecer que a imaginação, ou imagem simbólica, cria significado a partir de uma dialética entre símbolos *diairéticos* e símbolos *glictomorfos*, coincidindo com o projeto de Pessoa, que parte de uma dicotomia similar para canalizar a imaginação criadora pelo discurso polissêmico, construído a partir da intervenção, mas, acima de tudo, das designações das ausências que uma narração revela no momento da recepção por parte das coletividades que protegem o seu patrimônio cultural em livros e documentos, cujo valor histórico é restrito a um código mais ou menos estático, o que demonstra que aquela imaginação criadora também pode derivar em um discurso homogeneizante, acabado e fechado. O resultado vai depender do quanto os estímulos e a sensibilidade estão sincronizados.

Assim, discorre-se sobre uma literatura que aspira ao cânone na medida em que modifica as sensações, porque as representa a todas. A atividade futura não aspira a ponderar a literatura cosmopolita, que é considerada patrimônio nacional, restrita a uma única língua,



pois isto limita sua função a simplesmente aglutinar em uma língua um só sistema de hábitos e relações condicionadas; mas, ao contrário, o desafio é mostrar que o Sensacionismo exhibe as traduções semânticas que ocorrem após o encontro dialético entre os discursos *diaréticos* e os discursos *glictomorfos*, os quais derivam em literaturas de gêneros adversos.

Por outro lado, a categoria cultural que é problematizada abrange uma herança caracterizada por suas próprias leis, que se afastam da realidade do mundo em que brotam. A literatura, como arte capaz de simbolizar, encontra-se constantemente nessa dialética. Uma das contribuições de Fernando Pessoa para a cultura universal é o uso dessa dialética para descrever tanto o fenômeno da criação literária, em um estágio individual e íntimo, quanto aquele outro que parte da inserção de formas inacabadas e externas à vida desta criação. Pessoa critica abertamente o efeito negativo da correlação desta criação literária com o discurso político ou com a opinião pública.

O que ele chama de *gênio ficcional* é identificado como tal pelo fato de envilecer seu discurso estético com o objetivo de agradar à época, e colocar a cultura como instrumento da política. Ao contrário, o *gênio real* manifesta-se colocando hábitos políticos ao serviço da cultura de valores afáveis; desajustado ao ambiente, vive uma oposição marcante à época, pois a intenção não é agradar à opinião pública. Assim, sua tarefa consiste não em apresentar duas tradições (neste caso, a cultural e a política) para fazê-las convergir, mas para apresentar algo realmente novo (poderia dizer que são tradições definidas dentro de um grupo social). A este respeito, o próprio Pessoa comenta:

Este valor do elemento de exotismo, tão patente no caso provinciano de Burns, é evidente em níveis mais elevados. Muita da glória de Homero, merecida como é, deve-se a pessoas que não sabem ler grego. O seu prestígio é, em parte, o de um Deus, porque, como um Deus, é simultaneamente grandioso e mal conhecido (PESSOA, 2000, p. 71).

Pessoa alude ao artista universal como herói mitológico, que realiza uma transferência espiritual, como prova de iniciativa, para um outro mundo sempre incógnito. Sua decifração progressiva, e o retorno à clareza da vida real, conservam o segredo da criação lúcida, fornecendo à imaginação de elasticidade entre um mundo e outro, "lo que permite comprender la perpetua conversión de la creatividad ilimitada inherente a los símbolos en alegorizaciones sógnicamente atadas a una circunstancia y, viceversa, la proyección de una

figura histórico-concreta como significante de un anhelito arquetípico”<sup>54</sup>. (SOLARES, 2011, p. 16). Isto significa um diálogo interdiscursivo entre diferentes sistemas conceptuais e a revisão da história desse diálogo, ou seja, quais são as mudanças geradas nos conceitos básicos de cada sistema quando interagem entre eles

É bastante esclarecedor entender as semelhanças da teoria desenvolvida por Pessoa, com estudos sobre o espírito moderno de Paul Valéry ou sobre o imaginário simbólico de Gilbert Durand; ambas teorias mantêm uma relação quase estrutural com o Sensacionismo, pois descrevem um afastamento, característico da época moderna, do equilíbrio entre a vida cultural pública de ordem gregária e misoneísta, e a criação simbólico-individual e desintegradora. A meu ver, este afastamento induz uma degradação dos bens espirituais para serem consumidos como antídotos “democráticos”.

Concluindo, existe um interesse autêntico de Fernando Pessoa em desenvolver um método crítico, presente no detalhamento do cânone e das mudanças que no interior dele acontecem, marcado também pelas contingências estéticas que o autor ensaia para provocar tais mudanças. Embora tenha compreendido muito cedo que a *sensação* era a chave para causar essas mudanças, foi apenas depois do surgimento dos heterônimos que ele aplicou esse entendimento. Embora seja evidente que esta fase é decisiva na escrita de Pessoa, o mais interessante deste acontecimento é o ato de coerência com si mesmo, e o início da sistematização de suas ideias espalhadas nas meditações sobre a realidade, a arte e a mente do artista, derivando na necessidade de um método para transmitir essas ideias e garantir sua sobrevivência. Assim, ele explica o método e o coloca em operação. Isto sugere que Pessoa tinha a noção de que a literatura não pode evadir o fato de se tornar em uma mercadoria ubíqua, simplesmente pela multiplicação de meios utilizados simultaneamente para melhorar a recepção.

A literatura se torna prejuízo quando se limita perante as expressões externas a seu campo cultural e a sua ação social, ao invés de serem utilizadas para a sua vantagem, o que é uma tarefa autenticamente criativa. Ela é disciplinada ao demonstrar como a sociedade e seu passado se homogeneizam e unificam, mas se afasta desta de maneira a ser moldada pela assimilação de objetos extraculturais e até anti-sociais.

---

<sup>54</sup> o que nos permite compreender a conversão perpétua da criatividade ilimitada inerente aos símbolos nas alegorizações significativamente ligadas a uma circunstância e, vice-versa, a projeção de uma figura histórica concreta como significante de um anseio arquetípico (Tradução própria).

### 3.2 OS DESAFIOS DO MÉTODO

Ao ter observado que na civilização sobrevive uma espécie de metáfora ou mitologia vinculada à ausência e, às vezes, até mesmo em desacordo com os fatos, antecipa-se um problema que ao longo do tempo tem se exacerbado devido à dificuldade de diferenciar o mito e a realidade, da qual temos representações espúrias se multiplicando conforme o decorrer do tempo. No começo do século XX, a metáfora moderna foi protagonista de uma tensão entre a véspera, representada pelo passado vivo, e o futuro, que monopoliza a nossa preocupação. Assim, o resultado consistiu em um conhecimento indispensável para discernir entre o mito e a realidade apresentada nas metáforas, como uma característica daqueles momentos nos quais a aposta pelo futuro é uma preocupação que transcorre cotidianamente. Em síntese, o problema de se estudar a literatura nos tempos atuais é que ela está baseada nesse funcionamento fiduciário, pois sua relevância tem origem na linguagem metafórica que faz com que o significado dos enunciados seja acessível a diferentes culturas e épocas, pois é um estranhamento que se perpetua nos discursos míticos que, vale mencionar, não são exclusivos da literatura, pois eles são patentes inclusive através das instituições sociais e políticas.

Paul Valéry assinala o mesmo problema quando descreve uma *política do espírito*<sup>55</sup> que supõe um crédito na palavra escrita dos credos transmitidos nos mitos que conferem coesão à sociedade que precisa da fé da palavra.

El juramento, el crédito, el contrato, la firma, las relaciones que ellos suponen, la existencia del pasado, el presentimiento del porvenir, las enseñanzas que recibimos, los proyectos que formamos, todo eso es de naturaleza enteramente mítica, en el sentido en que todo eso se apoya enteramente sobre la propiedad cardinal de nuestros espíritus de no tratar como cosas del espíritu cosas que son sólo del espíritu.<sup>56</sup> (VALÉRY, 1996, p. 99).

O juramento e as outras institucionalizações da função fiduciária se instauram e se fortalecem nos momentos em que a metáfora ocupou um lugar de destaque nos discursos que estabelecem uma ordem. Não obstante, o caráter essencial desta mítica é permitir trocas de

<sup>55</sup> Cf. VALÉRY, P. Política del espíritu, p. 71.

<sup>56</sup> O juramento, o crédito, o contrato, a assinatura, as relações que eles supõem, a existência do passado, o pressentimento do futuro, os ensinamentos que recebemos, os projetos que criamos, tudo isso é de natureza inteiramente mítica, no sentido que tudo isso se baseia inteiramente sobre a possibilidade fundamental dos nossos espíritos de não atender como coisas do espírito coisas que são só do espírito. (Tradução própria).

valores imaginários (como na metáfora é possível a troca de palavras desconexas), pois tudo o que é fiduciário é suscetível de desvanecer-se, enquanto, a margem disso, domina sem se fazer presente. Em outras palavras, a função fiduciária permuta o presente, o sensível, o real, por vantagens imaginárias fundadas na confiança outorgada a quem produz os valores imaginários. Mas o problema de identificar as partes envolvidas na relação fiduciária não é só um assunto linguístico, pois, tirar a selagem dos valores e mensurá-los para testar a capacidade da linguagem de conferir aos conceitos um caráter transitivo, é descobrir um poder que atua sobre o sujeito e dentro da estrutura social. Esse poder, segundo Valéry, é distinto dependendo da fonte da crença, pois isto determina o tipo de fé e a capacidade de perceber a diferença entre o “verdadeiro científico” e o “real político”. No entanto, os dois contribuem para a criação de mundos imaginários e ao comando de ficções; seus discursos se distinguem porque o poder do “real político” emerge do sujeito, enquanto o “verdadeiro científico” impõe-se fora dele. O equilíbrio entre esses dois poderes tem sua relação com a representação que o sujeito tem de si e de suas percepções. No caso de Pessoa, a importância que tem a diferenciação das percepções é fundamental para ter a possibilidade de expandir os limites entre a ficção e a realidade obedecendo um equilíbrio entre poderes que, mesmo valendo-se da fé, projeta-se como uma contingência que aprimora a sensação.

Assim, na busca de uma teoria sobre as mudanças da percepção, é necessário integrar a ela os procedimentos de apreensão e desconstrução das entidades políticas submetidas a essa estrutura fiduciária, advertindo que não existe, portanto, uma forma codificada que seja imune à recodificação das suas linguagens, com o propósito de subverter a fé, o que não descarta as possibilidades de aproveitar as vantagens que oferece o código que se pensa reinterpretar, como a possibilidade de usar distintos canais que melhoram a recepção da mensagem. O estabelecimento de uma *ficção social* por parte de Fernando Pessoa é devido a uma dupla tarefa muito semelhante à receita fiduciária, seja desde um relato individual ou coletivo. As noções de uma *ficção social* têm sido profundamente estudadas em “O Banqueiro anarquista” (1922) e podem ser compreendidas como tudo aquilo que se sobrepõe às realidades puras, escondendo-as e, assim, resultando em diferentes graus de opressão, dependendo do tipo de ficção e da sociedade na qual essa opressão vai-se arraigando. Uma *ficção social* que é enunciada pelo eu é uma ficção estética, pois essa enunciação perturba a relação do sujeito com suas sensações; uma *ficção social* enunciada pelo outro é uma ficção moral e de costumes. Assim, cada um dos discursos tem a sua própria narrativa. Em ambas as representações do discurso, pode-se perceber metáforas cujos significados remetem ao campo mitológico ou ideológico, dependendo do código. Aqui é o lugar em que a abordagem

semiótica torna-se essencial para entender a relação entre metáforas mitológicas e metáforas ideológicas.

Na seção final do segundo capítulo, assinalarei algumas qualidades semióticas em “Mensagem” como um poema exemplar para demonstrar as interações que acontecem na transferência de códigos. Naquela ocasião, destaquei a incorporação da mitologia local ao sistema ideológico da literatura portuguesa modernista. Agora, sob a ótica do sistema fiduciário, torna-se necessário explicar como um sistema ideológico passa a ser percebido como mensagem política. Consequentemente, o que apresentarei será a maneira na qual Pessoa concebe uma verdadeira revolução cultural e social.

Quando as *ficções sociais* locais são insuficientes, é necessário integrá-las com as *ficções sociais* que vêm de um lugar alheio, quer dizer, com as que, como já foi indicado, ultrapassam tanto os limites reais quanto os imaginários que são compartilhados, difundidos e protegidos por uma comunidade. A ligação entre esses dois tipos de *ficções sociais*, além de representar um conflito, propriamente, apresenta-se como um terreno fértil para uma revolução, semelhante a dizer que uma parte da linguagem da tradição nacional deve ser exposta e transformada, pois incapaz de se manter pura, esta linguagem local vai se aproximando a sua representação abstrata para não desaparecer, e é nesse momento que as metáforas começam a funcionar. Retomando, novamente, “Mensagem”, a carga simbólica do poema o favorece de um valor informativo e comunicativo contagiado de fontes míticas, históricas e ideológicas. Estas três fontes estão expressas em diferentes formas dentro do poema. O estilo lírico-épico, o panorama fatural histórico, os motivos heráldicos, etc., permitem a Pessoa explorar os alcances do mito imersos em umas dinâmicas comunicativas que harmonizam a utilidade social e a atividade social, pois quando se consegue uma ótima circulação de sentidos entre elas, o discurso artístico é a enunciação de uma denúncia, já que revela zonas inexploradas da cultura e faz evidente as suas carências. No caso do discurso político, a informação estética e a informação semântica transmitem essa denúncia, mas, sendo a primeira delas uma experiência mais sensitiva, a dialética dos sentidos de um texto político recai na abstração dos símbolos. Assim, enquanto esses símbolos conferem unidade ao discurso político, as transferências semânticas, que partem da compreensão e uso daquela abstração, poderão prosperar em diversas linguagens cada vez que contêm um caráter utilitário preparando ações inovadoras que rompem com a redundância do sistema ideológico.

Pessoa denunciou na época a falta de ações inovadoras, sugerindo que ele percebeu um mundo altamente ideologizado. Andres Ordoñez, em seu estudo sobre o pensamento

político de Pessoa, que serve como introdução para o volume “Contra la democracia. Una antologia de textos políticos”, afirma:

En pocas palabras, (Pessoa) no concibe que un grupo de hombres nacidos en el mismo medio, educados de manera semejante, sujetos a las mismas influencias y, herederos del mismo patrimonio social, pueda tener ideas distintas y, en consecuencia, actuar diferentemente en la vida social. [...] Así las cosas, para Pessoa la súbita sustitución de un régimen por otro distinto, es decir, revolucionario, lo único que trae consigo es la prolongación de los mismos vicios y corruptelas del régimen anterior, puesto que los nuevos dirigentes son, pese a todo, producto del mismo grupo social, agravados por dos factores: uno, el caos y el desarreglo social inherentes al cambio revolucionario y, dos, la inexperiencia de los nuevos gobernantes <sup>57</sup> (PESSOA, 1985, p 13-14).

Assim, as novas ações, que irrompem em determinada civilização, devem superar a noção ideologizada da revolução, que é fruto do que Pessoa chama de *opinião pública*, a qual, não conseguindo superar o complexo ideológico, baseia seu conhecimento nos instintos que, sendo um mecanismo de conservação da ordem social, rejeita as inovações. Diante disso, posso resumir que a opinião pública é a institucionalização do homem misoneísta e dos hábitos culturais que ele pratica.

Isto é válido também para a literatura porque a sua mensagem política só muda a percepção quando o receptor é capaz de assimilar novas ações que poderiam levar a mudanças na ideologia mesma que envolve o conceito de revolução. O cosmopolitismo, por exemplo, intervém em uma *tradição ferida*, como contrarrevolução (a única revolução legítima para Pessoa), resultando que as revoluções locais levam mais tempo para se organizar e atingir as mudanças necessárias para criar novas instituições regidas por novos hábitos culturais. Ao contrário, uma revolução que tende a especular sobre o que fica no exterior dos seus limites, tem mais possibilidades de quebrá-los. Isto é, que uma revolução, observada como uma verdadeira inovação estética e ideológica, é uma verdadeira ferida à tradição infligida por aqueles que melhor a conhecem, pois têm experimentado a ausência dos limites e são capazes de dar em trocar uma releitura mais universal dos mitos fundacionais de cada localidade. Assim, acredito que as informações semânticas que sustentam o mito, também suportam as profecias. A relevância desta afirmação é um convite a pensar no escritor como um *político*

---

<sup>57</sup> Em poucas palavras, (Pessoa) não concebe que um grupo de homens nascidos em um mesmo ambiente, educados de maneira semelhante, sujeitos às mesmas influências e herdeiros de um mesmo patrimônio social, possam ter ideias diferentes e, conseqüentemente, agir de maneira diferente na vida social [...] Assim, para Pessoa, a substituição súbita de um regime por outro diferente, isto é, revolucionário, a única coisa que traz é uma extensão dos mesmos vícios e corrupção do regime anterior, uma vez que os novos líderes são, apesar de tudo, produto do mesmo grupo social, agravado por dois fatores: um, o caos e a desordem social inerente à mudança revolucionária e, dois, a inexperiência dos novos governantes (Tradução própria).

*do espírito* que transmite uma ideia do possível, mantendo uma relação com a tradição e com a universalidade.

Retomando o conceito do fiduciário de Valéry, as informações semânticas, tanto do passado como do presente, que administram o escritor são excelentes ferramentas para que o sistema fiduciário não seja um obstáculo para as revoluções, e sim um aliciante. Paul Valéry observou em “A política do espírito” que uma das causas da crise do espírito moderno é a incompreensão deste fenômeno. Ele indica que a memória (vista como tradição) e a previsão (vista como um modo especular a partir da universalidade) não conseguiram conviver em um mesmo autor. A sua explicação é a seguinte:

El espíritu tiende a no repetirse nunca, rehúye la repetición, aunque le ocurra repetirse por accidente. Por lo contrario, tiende siempre a encontrar la ley de una serie, a pasar al límite (como dicen los matemáticos), es decir, a dominar, a superar, a agotar en cierto modo la repetición prevista. Tiende a reducir a fórmula la infinidad cuyos elementos identifica. La ciencia matemática sólo es, en el fondo, y en gran parte, ciencia de la repetición pura<sup>58</sup> (VALÉRY, 1997, p. 89).

E ainda acrescenta:

Ésos no son más que caracteres superficiales, fluctuaciones de la sensibilidad; pero el soporte de esas apariencias, la sustancia de esos accidentes, es un sistema de períodos o ciclos de transformaciones, que se cumplen fuera de nuestra conciencia y generalmente a la sombra de nuestra sensibilidad.<sup>59</sup>

Levando em conta estes argumentos, não é de se estranhar que as conclusões de Valéry sejam semelhantes às de Pessoa, mesmo em noções particulares, como a sensação vista como uma fonte de conhecimento estético e político dentro de um sistema que introduz facilidades e restrições imaginárias que providenciam efeitos reais, como um contrato assinado para adaptar a sensibilidade e que esta seja capaz de discernir entre o passado mítico e o futuro profético. Na seguinte citação, por exemplo, podemos perceber a mesma dialética entre o estabelecido (pensando na tradição) e a ruptura (ou intervenção possível), tendo como eixo a sensibilidade:

---

<sup>58</sup> O espírito tende a nunca se repetir, evita a repetição, mesmo que seja repetição por acidente. Pelo contrário, tende sempre a encontrar a lei de uma série, ir ao limite (como dizem os matemáticos), isto é, dominar, superar, e esgotar de certo modo a repetição prevista. Ele tende a reduzir para a fórmula o infinito cujos elementos ele identifica. A ciência matemática é, fundamentalmente e em grande parte, ciência da repetição pura (Tradução própria).

<sup>59</sup> Esses são apenas caracteres superficiais, flutuações da sensibilidade; mas o suporte dessas aparências, a sustância desses acidentes, é um sistema de períodos ou ciclos de transformações que acontecem fora da nossa consciência e geralmente à sombra da nossa sensibilidade (Tradução própria).

Nuestra sensibilidad produce este efecto de romper en nosotros a cada instante esa especie de sueño que se concertaría con la monotonía profunda de las funciones de la vida. Debemos sentirnos sacudidos, advertidos, despertados a cada instante por algunas desigualdades, por algunos acontecimientos del medio, algunas modificaciones en el desenvolvimiento fisiológico; y tenemos órganos, poseemos todo un sistema especializado que nos allana inopinada y frecuentemente a lo nuevo, que nos urge a encontrar la adaptación conveniente a la circunstancia, a la actitud, al acto, al traslado o la deformación que anularán o acentuarán los efectos de la novedad. Este sistema es el de nuestros sentidos <sup>60</sup> (VALÉRY, 1997, p. 90).

Embora para Valéry a incompreensão do sistema dos sentidos seja uma crise do espírito, que deriva em uma crise de valores, ele não duvida em reconhecer que a *fidúcia* é de caráter positivo quando, na escrita, revela o uso de recursos da analogia, pois nela se agrupam termos dispares que é o que dá margem a novos questionamentos entorno daquilo que já foi pensado, mas é visto de novo com outro enfoque. Tal procedimento, próprio da literatura, é a ultrapassagem dos créditos que as palavras têm. Mas, o interesse da pesquisa a respeito da inconformidade de Valéry perante a *fidúcia* é que traz à tona o problema do suporte em que o poder e os valores são transmitidos<sup>61</sup>. Mesmo ocorrendo a troca, se a sensibilidade está sincronizada, sempre terá a possibilidade de discernir entre quais são os valores e o poder que se perpetuam, e quais os que mudam, pois a troca de suporte representa uma troca de ideologia. Este é um efeito do sistema *fiduciário* que merece atenção por se aprofundar nos casos em que os valores perdem seu suporte e precisam migrar para um outro, um problema que acompanha as instâncias políticas do Sensacionismo quando trata sobre mudanças na percepção, partindo de um acordo em que os suportes fazem parte da negociação, e determinando quais os valores serão transmitidos ou não. Retomando o exemplo de “Mensagem”, os valores, sejam reais ou imaginários, deixam claro que o suporte é aquilo que garante a transmissão, pois nele há a capacidade de mudar os valores, fazendo do irreal o mais cotizado, como seriam as *ficções sociais*.

A confluência que vai além de uma síntese, pretende ser uma constatação da existência de um sistema dentro da composição pessoal que funciona como método de análise e de criação, pois, quando reinterpreta, aspira a ser uma representação que transcenda o suporte quando este é insuficiente ou inadequado à mensagem que pretende ser expressa.

---

<sup>60</sup> Nossa sensibilidade produz esse efeito de romper em nós a cada momento aquele tipo de sonho que coincide com a profunda monotonia das funções da vida. Devemos nos sentir abalados, advertidos, despertados a cada momento por algumas desigualdades, por alguns eventos do ambiente, algumas modificações no desenvolvimento fisiológico; e temos órgãos, temos todo um sistema especializado que nos paga inesperadamente e frequentemente ao novo, o que nos impele a encontrar a adaptação adequada à circunstância, atitude, ato, transferência ou deformação que anule ou acentue os efeitos de a novidade. Este sistema é o dos nossos sentidos (Tradução própria).

<sup>61</sup> Similar ao caráter do papel-moeda.



Além disso, as coincidências entre mensagem e suporte permitem estruturar, em um sistema de maior alcance, a estética sensacionista com vistas à política. No momento que o argumento é considerado como uma troca de poderes e valores, entende-se que, atualmente, essa troca pode vir de uma troca de suportes.

Trata-se não só de questões metodológicas que a crítica textual tem vindo a explicitar, e que implicam revisitar edições antigas, confrontar leituras, renovar o olhar sobre a materialidade dos suportes que contêm a produção artística pessoana, mas também de o espólio de Pessoa ser aparentemente um universo sem fim, que permite encontros surpreendentes com textos ainda inéditos ou com informações decisivas no trabalho editorial da obra do autor (PESSOA, 2017, p. 7).

Em resumo, percebe-se em Pessoa uma tendência a reinterpretar as relações humanas com base nas flutuações da sensibilidade típicas da contemporaneidade. Após tornar os mitos em profecias sob um sistema fiduciário, no qual os valores do passado e do futuro passam por uma seleção baseada na capacidade de gerar mudanças culturais, é possível entender que os valores da mensagem que transcendem o suporte precisam atingir o conteúdo político original. Assim, não duvido que as causas estéticas e as consequências ideológicas são exploradas por Pessoa partindo dos artefatos literários da mitologia e da profecia, cuja análise requer um uso permanente de metáforas, para, assim, capacitá-la a criar um plano para futuras trocas entre significados, mas a partir do conhecimento do valor abstrato que tem a *sensação*.

Dessa forma, ao ser a sensibilidade uma metáfora por si mesma, Pessoa estuda sua inserção no relato, na estória, conferindo a maneira do seu desenvolvimento desde o passado grego até a estética não-aristotélica. Tal percurso foi habilitando a evolução da heteronímia para o *drama em gente* que, diante da pluralidade de visões do mundo que mostram a um autor que assimilou sua história, individual e coletiva, capacitou o desenvolvimento de ações inovadoras que conseguiram quebrar a transparência da ideologia, tornando-se um propósito constante da literatura pessoana, sobretudo, se observarmos que muitas passagens da sua obra são argumentos para nos prevenir sobre a incapacidade da escrita quando a sociedade precisa revisar seus valores, como uma consequência do caráter fiduciário inerente dos meios escritos.

Mesmo que o objetivo da pesquisa não seja resolver a situação política de Pessoa, a análise da mensagem política, e como ela é transmitida, segundo a estética sensacionista, demonstra que a mudança que essa mensagem pretende gerar na sensação é um contrato que determina as condições da maneira como o sujeito vê a realidade, e como pode repensar o conceito de humanidade, o que o leva a reestabelecer suas relações sociais e transformar os

valores daquele contrato inicial. Se o contrato não muda, significa que a mensagem política falhou nas sensações que pretendeu mudar, ou no suporte utilizado para tal fim. Mas, ainda assim, o contexto no qual se desenvolve tal mensagem continua determinando seu poder, que também muda progressivamente.

As ficções são também parte do mundo e, por isso, não podem ficar de lado no momento de escolher nosso modo de agir. Precisamente, para o sujeito contemporâneo, a fantasia continua afetando seu modo de operar os assuntos reais. Por este motivo, qualquer teoria, paradigma ou leitura acerca da realidade precisa incluir conhecimentos lúcidos de como operar a fantasia e a imaginação, quais são os seus métodos de reinterpretar o mundo e quais as suas rotas criativas para representá-lo.

#### 4. “O MARINHEIRO” APROPRIAÇÕES DO DRAMA

Entre finais do século XIX e início do século XX, a escrita dramática começou a adotar um conjunto de determinações estéticas e formais pautadas pelas mudanças no espaço conceitual do ser humano. Esse novo espaço, junto com a autoconsciência que define a modernidade, marcou inclusive os fundamentos da dramaturgia, a tal ponto que essa transição foi considerada como uma crise. Uma vez que a realidade já não correspondia ao texto dramático, como em outras épocas, a ruptura foi muito além, pois transformou a teoria da forma dramática através da reinterpretação do princípio mimético, da presença do conflito e do desenvolvimento das ações. Nesse momento a estrutura clássica cede perante o anseio do espectador, que está mais familiarizado com a estética da dialética do objeto e do sujeito, dando lugar a novas relações entre ator, personagem e texto, em que a estrutura não necessariamente é o princípio integrador da representação e, portanto, o conflito deixa de ser a base da progressão das ações de um personagem que se apresenta já fragmentado e sem identidade definida.

Víctor Viviescas (2005), no estudo dedicado à análise das mudanças envolvidas no que Peter Szondi chama “crise do drama”, coloca a estrutura clássica do drama sob a concepção hegeliana da “subjetividad objetivada mediante la acción”<sup>62</sup>, o que significa uma síntese e superação dos princípios líricos e épicos como um ato encaminhado a construir uma forma dramática que harmoniza a forma e o conteúdo. Para compreender como essa harmonização é quebrada pela chamada “crise do drama”, Viviescas apela ao “estudio estético-histórico de las transformaciones en la relación entre forma y contenido en la forma drama”<sup>63</sup> (VIVIESCAS, 2005, p. 450) para acompanhar a necessidade de abranger as aparentes contradições das categorias históricas, como assinala Peter Szondi<sup>64</sup>, que sugeriu pela primeira vez a existência dessa crise do drama:

A identificação de forma e conteúdo aniquila igualmente a oposição de atemporal e histórico, contida na antiga relação, e tem por consequência a historicização do conceito de forma e, em última instância, a historicização da própria poética dos gêneros. A lírica, a épica e a dramática se transformam, de categorias sistemáticas, em categorias históricas (SZONDI, 2001, p. 24).

<sup>62</sup> subjetividade objetivada através da ação (Tradução própria).

<sup>63</sup> estudo estético-histórico das transformações na relação entre forma e conteúdo inseridas na forma drama. (Tradução própria).

<sup>64</sup> No texto “Teoria do drama moderno (1880-1950)”, Szondi propõe, no seu segundo capítulo, uma abordagem à problemática da crise do drama para designar tanto um momento da história da escritura dramática, quanto um conjunto de determinações estéticas e formais dentro da escritura e crítica dramáticas.

Quando a antinomia entre forma e conteúdo, que caracteriza a modernidade, resulta-se problemática em termos históricos é porque “a temática vinculada ao conteúdo opera, por assim dizer, no quadro do enunciado formal como uma problemática no interior de algo não problemático” (SZONDI, 2001, p. 24). Tal contradição irrompe também nas ações que objetivam a subjetividade no drama, pois elas já não são mais motivadas pela resolução de um conflito em que a razão se impõe, finalmente, sobre a natureza. Neste caso, o sujeito tenta resolver uma discordância entre as suas intersubjetividades e sua construção como ator histórico e social. Com base nesta análise, Viviescas percebe que a crise da noção de representação faz parte da crise do drama, assim como faz o encaminhamento das ações irracionais e, dessa maneira, todo o processo é consequência das realidades que saturam a experiência do ser humano moderno.

Como foi observado no segundo capítulo desta tese, é possível assinalar um percurso dos efeitos dessas realidades nas novas sensações e emoções que surgem, e que vão assim acompanhando as mudanças nas escritas modernas. Dessa maneira, ao verificar o processo de integração deste princípio no drama, é possível perceber também uma relativização da universalidade do homem, o que leva a duvidar sobre as “relações inter-humanas” como a sustância de uma peça na qual o ser humano moderno queira se refletir. As novas necessidades significam ao mesmo tempo uma nova postura que reclama para si escritas que representem o real, incluindo suas tensões com as formas dramáticas. Viviescas assinala dois aspectos importantes no surgimento dessas tensões:

En el primer aspecto de la convergencia podemos citar, por ejemplo, el influjo de la novela, como campo de representación del mundo social, sobre la forma dramática, que forzó su novelización y, finalmente, su condición épica. En el segundo aspecto, podríamos referir la trayectoria de Henrik Ibsen, que busca agotar hasta las últimas posibilidades de la forma dramática convencional: unidad de acción, espacio y tiempo; organización formal en cinco actos; apariencia superficial de diálogos y de conflictos; caracterización detallada del personaje; todo eso que es el punto de partida de Strindberg para su teatro naturalista, cuando la forma ha sido vaciada por su precursor<sup>65</sup> (VIVIESCAS, 2005, p. 453).

Em “Peer Gynt”, por exemplo, é oferecida uma visão do mundo sob a crise da representação e da ação encaminhada à resolução de um conflito. Segundo Viviescas, a peça é

---

<sup>65</sup> No primeiro aspecto da convergência, podemos mencionar, por exemplo, a influência do romance, como campo de representação do mundo social, na forma dramática, que forçou sua romancização e, finalmente, sua condição épica. No segundo aspecto, poderíamos nos referir à trajetória de Henrik Ibsen, que busca esgotar até as últimas possibilidades da forma dramática convencional: unidade de ação, espaço e tempo; organização formal em cinco atos; aparência superficial de diálogos e conflitos; caracterização detalhada do personagem; tudo isso que é o ponto de partida de Strindberg para o seu teatro naturalista, quando a forma foi esvaziada pelo seu antecessor (Tradução própria).

uma “desmesura de la dimensión espacial y temporal”<sup>66</sup>. Desde a didascália inicial, até a prolífica personificação de Peer Gynt, é possível prever divergências na representação cênica que se acentuam através do verso, escolhido por Ibsen para dar forma aos diálogos que exprimem a subordinação ao passado do tempo presente das ações. Peter Szondi apresenta um interesse minucioso à “técnica analítica” de Ibsen, na qual os fatos do passado, incluindo os reais e os psicológicos, são reconstruídos no curso de uma ação progressiva, que os explica ao mesmo tempo que os determina. Consequentemente, é possível observar que o conflito histórico está presente nas demandas de uma forma dramática que substitua não a realidade, mas sim a forma de domesticá-la.

Como resultado das tentativas, afastando-se da inoperante forma dramática clássica, os processos de fuga tornam-se uma marca da modernidade e, ao mesmo tempo, do afã por demonstrar no drama um jogo de emoções e sensações que afetem diretamente a experiência do ser humano moderno para que este se sinta identificado com a realidade representada. Um dos processos que possibilitam essa identificação é levar o humano para fora do espaço intersubjetivo da representação dramática, como acontece plenamente na forma dramática da peça “O Marinheiro” de Fernando Pessoa. Como herdeira do *teatro estático* do simbolista Maurice Maeterlinck, a peça representa uma tragédia no cotidiano que ofusca àquela inscrita nas grandes peripécias. Nas palavras de Maeterlinck (1986, p. 101 apud Viviescas, 2005, p. 455) no *teatro estático*:

Existe una condición trágica cotidiana que es mucho más real, mucho más profunda y mucho más conforme a nuestro verdadero ser que la condición trágica de las grandes aventuras. Es fácil sentirla, pero no es fácil mostrarla, porque esta condición trágica esencial no es simplemente material o psicológica. No se trata en esta condición de la lucha determinada de un ser contra otro ser, o de la lucha de un deseo contra otro deseo o del eterno combate entre la pasión y el deber. Se trataría más bien de hacer ver lo que hay de sorprendente en el mero hecho de vivir. Se trataría más bien de hacer ver la existencia de un alma en ella misma, en medio de una inmensidad que no está jamás inactiva <sup>67</sup>

K. David Jackson, no segundo capítulo do volume “Adverse Genres”, faz uma comparação entre os dois tipos de *teatro estático*, para abordar as particularidades de “O

---

<sup>66</sup> descomedimento da dimensão espacial e temporal (Tradução própria).

<sup>67</sup> Há uma condição trágica cotidiana que é muito mais real, muito mais profunda e muito mais próxima ao nosso verdadeiro ser do que a condição trágica das grandes aventuras. É fácil sentir isso, mas não é fácil mostrá-la, porque essa condição trágica essencial não é simplesmente material ou psicológica. Esta condição não trata da luta determinada de um ser contra outro ser, nem da luta de um desejo contra outro desejo ou do eterno combate entre paixão e dever. Seria mais sobre mostrar o que é surpreendente no simples fato de viver. Seria antes mostrar a existência de uma alma em si, em meio da imensidão que nunca é inativa (Tradução própria).

Marinheiro” como uma peça na qual a tragédia cotidiana é uma fatalidade que excede a ação, onde o íntimo atua como uma força social que inverte seu signo. Nos diálogos, a relação entre falante e linguagem é fragmentada como consequência do que Jackson chama “the intellectual analysis of feeling and emotion”<sup>68</sup>.

Em outras palavras, o *teatro estático* de Pessoa revela a alma por meio da razão, basta lembrar a definição lançada por ele em relação ao efeito da estrutura dramática estática como contingência: “a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações”.

No intuito de apresentar a comparação entre Pessoa e a racionalização das sensações como uma história do significado das mudanças que os estímulos geram no corpo físico, é possível considerar que as pontes que a literatura traça entre seus diferentes objetos modificam constantemente seus fundamentos, ao passo de precisar reconhecer porque as mudanças históricas acontecem sob contextos sociais específicos. Assim, a história da sensação na literatura de Fernando Pessoa tem no teatro seu epítome como modelo de *katharsis* moderna, cujas mudanças são verificáveis de duas maneiras: a histórica e a física. Desde as noções aristotélicas até as experiências atuais, a *katharsis* tem sido a materialização do vínculo entre os estímulos, a alma e o corpo. Em termos historiográficos, esses vínculos dão significado à palavra *katharsis* respondendo a como e porquê uma ou outra interpretação tem efeito sobre a sociedade ou, no caso do teatro, sobre o espectador. Darren Gobert (2012) coloca especial atenção em como a história das emoções se vincula com as formas dramáticas, dependendo do efeito que provocam no espectador. Segundo Gobert, o efeito *kathartico* do drama pode ser estudado sob um viés *behaviorista* que se aproxima à teoria da montagem de Sergei Eisenstein.

O artigo “Behaviorism, catharsis and the history of emotions” sugere que aquilo que origina a mudança nas sensações do espectador ou do leitor é uma espécie de condicionamento social, quando afirma que a emoção não é uma construção estável, ainda que possa existir trans-historicamente ou mesmo trans-culturalmente, incluindo a trans-mídia. Assim, a teoria da montagem de Eisenstein foca-se na maneira como as emoções modulam a percepção por meio da arte. Retomando a condição trágica cotidiana, isto significa que a estrutura dramática pode ser organizada de tal maneira que o espectador é afetado intersubjetivamente a partir de elementos históricos que lhe permitam reconhecer estados de ânimo por meio de sensações físicas. Já que a dramaturgia de Pessoa prescinde de ação, conflito, representação mimética e unicidade de personagem e diálogos, tal como foram

---

<sup>68</sup> a análise intelectual dos sentimentos e as emoções (Tradução própria).

estruturados no drama clássico, é a *katharsis* o elemento que prevalece e se apresenta como uma via para pensar na montagem audiovisual da peça “O Marinheiro”, resgatando o objetivo principal da estética sensacionista que é intervir diretamente nas sensações do espectador, seja ele leitor, observador de um quadro ou espectador de um vídeo, para mudar a experiência que tem da realidade.

Não é novidade comentar da hiper-saturação de experiências que a modernidade incitou, mudando a maneira de ver o mundo e abrindo a possibilidade de criar novos. Mas ainda é muitas vezes necessário explicar como ocorrem as interseções, misturas e choques nessa hiper-saturação e desvendar, na medida do possível, a lógica dos movimentos que geram os encontros entre elementos que provêm de um tempo e espaços distantes e os que são mais próximos e familiares, pois desta maneira entenderemos que é possível nos antecipar à renovação de códigos que a época contemporânea demanda da dramaturgia e, inclusive, da literatura.

Ter apresentado os elementos geométricos psíquicos e sua montagem no *cube of sensation* em mais de uma ocasião no desenvolvimento do texto, permitiu-me explicar claramente como os estímulos mudam a percepção (e, por consequência, a realidade) do sujeito contemporâneo que é afetado por todos aqueles influxos que acontecem no nível das ideias, da sensibilidade e da realidade. Assim, é possível dizer que os estímulos são uma progressão geométrica que, ainda que sempre esteja em aumento, é decifrável graças ao que contém essa narrativa entre o mundo psíquico e o mundo material; narrativa essa que podemos chamar de sensibilidade. Portanto, somos dotados de uma sensibilidade que se cria na medida em que se percebe, pois envolve um raciocínio das mudanças que o mundo exterior e os estímulos geram nos elementos psíquicos mais elementares, quer dizer, nas ideias.

É possível observar a sensibilidade como criadora devido ao grau de autoconsciência que implica o ato de sentir, o que cria uma realidade paralela àquela que está se percebendo. Essa sensibilidade criadora é capaz de estruturar um mundo novo constantemente, como demanda do mundo contemporâneo, e dessa maneira a autoconsciência passa a ser uma realidade dentro de uma outra realidade, onde elas ficam ligadas por meio de uma metalinguagem.

Encaminhando-se mais profundamente para o estudo da peça “O Marinheiro”, é preciso perguntar agora como funcionam os princípios sensacionistas se os confrontarmos com a teoria do drama. Inicialmente, o subtítulo “Drama estático em um quadro” já dá conta de um panorama com múltiplas dimensões. Assim, Pessoa explica da seguinte maneira:

Chamo teatro estático aquele cujo enredo dramático não constitui acção, isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer tem sentidos capazes de produzir uma acção; onde não há conflito nem perfeito enredo. Dir-se-á que isso não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro tende ao teatro meramente lírico e que o enredo do teatro é, não é acção nem a progressão e consequência da acção, mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações (PESSOA, 2009, p. 113).

A trama na peça estática se caracteriza então pela alteração de quatro categorias fundamentais no drama: o diálogo intersubjetivo e as unidades de ação, espaço e tempo<sup>69</sup>.

Segundo a didascália, a peça inteira vai acontecer em uma cena só:

Um quarto que é sem dúvida num castelo antigo. Do quarto vê-se que é circular. Ao centro ergue-se, sobre uma mesa, um caixão com uma donzela, de branco. Quatro tochas aos cantos. A direita, quase em frente a quem imagina o quarto, há uma única janela, alta e estreita, dando para onde só se vê, entre dois montes longínquos, um pequeno espaço de mar.

Do lado da janela velam três donzelas. A primeira está sentada em frente à janela de costas contra a trocha de cima da direita. As outras duas estão sentadas uma de cada lado da janela.

É noite e há como que um resto vago de luar (PESSOA, 1952, p.153).

O Marinheiro, figura que intitula a peça, só vai existir no imaginário das veladoras, como sonho e como discurso. Sendo assim, a presença delas será vaga, pois carecem de nomes próprios e detalhes de caracterização. No caso das ações, apenas o diálogo irá se desenvolver, pois os movimentos físicos ou deslocamentos não acontecem, mas sim as representações do marinheiro. Além disso, é perceptível o espaço cênico como um lugar fechado, quase sufocante, com uma única saída que é a janela onde se vê o mar. O tempo é um passado atemporal, projetado nas imagens do futuro possível que vai ser o tema central dos primeiros diálogos da peça. Sob esta estrutura, a peça desenvolve-se como resposta a uma ordem que transcende a realidade da montagem da peça. A trama centra-se em uma outra realidade que é apresentada pelos diálogos sobre o sonho do Marinheiro, que ao mesmo tempo é um sonho da segunda veladora:

SEGUNDA- sonhava de um marinheiro que se houvesse perdido numa ilha longínqua. Nessa ilha havia palmeiras hirtas, poucas, e aves vagas passavam por elas... não vi se alguma vez pousavam... Desde que, naufragando, se salvara, o marinheiro vivia ah... Como ele não tinha meio de voltar a pátria e cada vez que se lembrava de ela sofria, pôs-se a sonhar uma pátria que nunca tivesse tido: pôs-se a fazer ter sido sua uma outra pátria, uma outra espécie de pais com outras espécies de paisagens, e outra gente, e outro efeito de passarem pelas ruas e de se debruçarem

<sup>69</sup>Cf. SZONDI, P., 2001, p. 61.



das janelas... construída em sonho esta falsa pátria, e ele nunca deixava de sonhar, de dia a sombra curta das grandes palmeiras, que se recortava, orlada de bicos, no chão areento e quente; de noite, estendido na praia, de costas e não reparando nas estrelas (PESSOA, 1952, p.153).

Nesse sonho a vida do marinheiro é mais real que a vida delas mesmas, pois, consumidas pelo sonho, elas perdem sua individualidade. Assim como nós temos os elementos psíquicos bem representados nesta peça de teatro, a falta de unidades de ação, levando em conta que nada acontece em cena, dá margem à substituição da progressão da intriga pela progressão do psicologismo das veladoras. Esta característica é crucial para abarcar a proposta da peça como projeto intertextual, construído a partir de linhas e imagens sólidas (elementos psíquicos geométricos da sensibilidade). Mas, antes de abordar esse ponto, é necessário fazer uma síntese interpretativa. A peça, “O Marinheiro”, é representada em um quadro atravessado pelo sonho do marinheiro; o conhecimento dos movimentos e suas ações são narradas pelas personagens com presença física: as irmãs veladoras que sonham com um marinheiro sonhando (*mise en abyme*), assim as ideias e as imagens sólidas têm a capacidade de criar o futuro porque comunicam-se em uma metalinguagem.

A trama, então, expõe três irmãs que velam à noite o cadáver de uma mulher que se encontra no centro de um quarto redondo, enquanto esperam o amanhecer. Os diálogos das veladoras representam toda a ação presente neste cenário. Só o sonho do marinheiro tem uma narrativa que desenvolve ações e movimentos e, embora o curso da sequência não continue na direção das ações, é possível acreditar nesta descrição dramática como um protótipo do *poetodrama* ou *drama em gente*.

No momento em que o drama é apresentado dessa maneira, nasce uma crise que remove as categorias clássicas do drama. Segundo Amorim-Mesquita (2010) que faz uma análise comparativa do teatro modernista português, a dramaturgia desse período de transição inicia um processo de modificação para que o drama possa, também por meio da sua estrutura, refletir melhor sobre os novos problemas que preocupam o ser humano. Nesse sentido, a relação da forma de uma obra com seu conteúdo mudará a partir das novas tecnologias que criam novas metalinguagens, propiciando a interdiscursividade.

A forma e o conteúdo não são tomados mais separadamente, conforme ocorria desde o Classicismo. Com o avanço da ciência, da tecnologia e do surgimento dos primeiros estudos freudianos, novos temas ganharam a atenção dos dramaturgos e, acompanhando tamanha variedade temática, a forma dramática – agora indissociável do seu conteúdo— passa a sofrer algumas alterações em suas quatro categorias fundamentais (AMORIM-MESQUITA, 2010, p. 47).

Fazendo uma diferenciação entre as unidades pessoas, ideias, imagens e imagens dos objetos, o resultado pode ser analisado como uma interseção de dimensões, bem carregadas de conteúdo estilizado pela estrutura dramática do *teatro estático*. Esses elementos podem até representar determinado grau de transparência, pois a referência está no texto. Mas, ainda que seja possível a representação e tradução em imagens dos elementos explícitos da peça, a mensagem não pode ser totalmente trasladada se não é possível ver também como a forma trabalha com as informações das realidades ou dimensões apresentadas (cenário, quadro, discursos das veladoras e as situações do marinheiro criadas por esses discursos).

Na arte dramática conjuga-se uma diversidade de linguagens que emergem dos símbolos e que vão desenvolvendo os seus significados na cena (incluindo os objetos do cenário). É um modo de intervir na percepção e nas emoções, mesmo trabalhando só com ideias (ou conflitos dessas ideias), o que caracteriza a dramaturgia contemporânea. Este fato torna a linguagem do teatro uma expressão muito fértil para as possibilidades imagéticas que, acredito, atualizam o *Sensacionismo* como uma teoria estética que pode ser aplicada aos estudos comparativos que aprofundam na relação entre texto e representação. Além disso, as aplicações sociais e políticas do Sensacionismo, abordadas por Pessoa em “Ultimatum”, atingem uma série de problemas bem contemporâneos, e em espaços que vão além da literatura, demonstrando que o projeto pessoano é inesgotável por se vincular a discussões centrais de diferentes âmbitos da cultura.

Desse modo, a seleção da peça possibilita o envolvimento de todos os agentes que podem estar presentes na representação imagética, mas de um modo nada convencional, sendo necessário um olhar mais atento à *sensação*. Pessoa vai responder ao problema trabalhando com uma base muito psicológica e contribuindo ao drama, adicionando mais um eixo da ordem prática que pode prosperar no propósito de trasladar a peça de teatro para um suporte imagético: a *Lei de Malthus da sensibilidade*.

No caso da peça, a aplicação da lei assenta a sua capacidade de ser percebida como uma série de estímulos desconstruídos nas unidades básicas já apresentadas (linhas, imagens, imagens das coisas) e sua mistura (cubo da sensação), o que cria uma forma de comunicar a mensagem escrita por meio de imagens. Como resultado da aplicação da lei, cria-se um vínculo entre o mundo psíquico do sujeito e a progressão de estímulos que representam o mundo material.

Tentemos conceber, em primeira instância, a peça como uma trama desenvolvida em diferentes fases temporais que envolvem uma sobre-exploração da psicologia das personagens, com a sua multiplicidade de linguagens, de relações humanas e a transição entre

diferentes planos da percepção. Essa trama é uma sucessão, um vir ao mundo e contar ideias como se fosse algo que existe, todas elas enquadradas em um grande *dossiê* que tem a faculdade de atualizar-se progressivamente, selecionando e classificando tudo o que percebem, pois em grande medida os diálogos dissertam sobre a ordem dessa seleção e classificação. Assim, a trama passa a ser aquela sucessão em que está guardada nossa sensação do mundo.

Qualquer discurso, seja em qualquer linguagem, parte do modo como uma pessoa conta algo para si e faz uma valorização das unidades da sensação (o que não é outra coisa senão a autoconsciência). Depois de esta aproximação, a peça pode ser recriada e adaptada para diferentes formatos, além do espaço cênico, bem como aqueles trabalhos artísticos em que existe uma transferência, considerada um tipo de adaptação, um modo de adaptar uma forma e de perceber uma outra.

#### **4.1 MONTAGEM DOS VALORES ENCENADOS EM “O MARINHEIRO”**

Para prosseguir na busca de novas aplicações do Sensacionismo e, simultaneamente, esclarecer os motivos pelos quais a intenção de adaptar a peça é tão importante quanto o fato de planejar um futuro desta estética, é necessária a pergunta: que relação tem a *sensação* com as expressões artísticas atuais? Mais especificamente, com aquelas envolvidas nas mudanças da forma de sentir tanto do autor quanto do receptor, já que o objetivo é intervir na *sensação* e garantir assim o amadurecimento da experiência envolvida em toda ação humana, por ser a *sensação* o primeiro aspecto que determina tal ação.

O exemplo mais forte é a própria existência de Álvaro de Campos, engenheiro naval, que traz fórmulas<sup>70</sup> para calcular como seria uma eventual sincronização da sensação com o contexto. Do fato de expressar tal desdobramento como formulações observáveis em diferentes situações, é possível sugerir que Álvaro de Campos é a voz que enuncia um modelo que Pessoa espera que seja reproduzido nas gerações futuras. Este modelo, que é o Sensacionismo, também se desdobra em direções “horizontais” de paradigma em paradigma, de método de análise até método de criação. Mais do que ser exclusivo de uma época ou arte, a sistematização desta nova estética da sensação aponta para a resolução dos problemas que vêm à tona quando se procura “sentir tudo de todas as maneiras”, “ser todas as artes”. Dentre

---

<sup>70</sup> Como é o caso da já analisada *Lei de Malthus da Sensibilidade*.

essa série de problemas (dos quais já detalhei os mais relevantes), persiste um que se desprende da tentativa de sintetizar as distintas formas de arte, e que compete ao âmbito dos estudos interdisciplinares, devido à troca de sentidos que implica o traslado de símbolos de uma arte para outra.

Em contraste com as teorias da interdiscursividade posteriores ao surgimento do termo, em Pessoa ela é constitutiva, mais do que específica, o que significa que ela é a origem do significado, além de influir na compreensão deste<sup>71</sup>. Quando a *sensação* e as forças que a modificam são colocadas como a disciplina do método a seguir, o entendimento das relações entre uma expressão artística e uma experiência determinada, é traçado pelas mudanças que cada uma delas provocam na sensibilidade do produtor e do receptor, assim como pela *sensação* que se pretende transmitir. Esta forma de vincular os textos a seu contexto obedece, assim, a ligações que ultrapassam as restrições temporais e espaciais, pois está focado no fenômeno da percepção como o único valor que, mesmo sendo variável e estar submetido às circunstâncias internas e externas de quem sente, persiste na experiência da realidade, naquilo que lhe confere sentido a tal experiência, ou seja, a uma racionalização que conseqüentemente articula a experiência na estrutura simbólica de quem sente, e sua expressão artística, que é a modificação dessa estrutura com o intuito de alterar as sensações do leitor e do espectador.

Além dos argumentos de Pessoa que colocam a ação como uma consequência direta do mundo que cada um sente e percebe, é possível considerar que a arte deriva o tempo todo da transferência de símbolos, sejam de uma época para outra, de um contexto para outro, ou de uma sensação para outra. Assim, a citação a seguir demonstra que todo esse fenômeno tem que ser considerado quando se pretende analisar uma obra sob a metodologia sensacionista.

[...] o poeta deve transformar uma sensação sua em objeto – este objeto é a própria palavra – para, através deste objeto, comunicar o valor do que se sente a um interlocutor, visto que o que se sente não se pode comunicar, apenas o valor do que se sente. Por isso, a necessidade de transformar as sensações em objetos que suscitam novas sensações em quem tiver contato com os objetos criados. A arte, então, é a conversão da sensação em palavra, em poema, para que este gere novas sensações no leitor. No entanto, cada idéia, cada sensação a exprimir deverá ser feita de maneira diferente daquela que exprime outra (HAKENHOAR, 2007, p. 4).

Na citação, que provém de um estudo que visa destacar os elementos sensacionistas em “Água viva”, de Clarice Lispector, identificamos uma associação entre idéia e sensação, que difere segundo a expressão usada para objetivar a sensação e transmitir a idéia, mas que é uma marca que caracteriza às obras sensacionistas, pois é uma associação que aproveita a

---

<sup>71</sup> Cf. GARCEZ, M. H., 2004, p. 16.

harmonia com as novas formas de representação para fazer da criação uma tomada de consciência do autor sobre sua vida psíquica, ou seja, sobre as diferenças entre uma sensação e outra (a cada sensação corresponderia um símbolo dentro de um campo semântico para fazer significado).

Eis que Pessoa esboça um modelo interdiscursivo: primeiramente, focando no tipo de relação objeto, sujeito, consciência de cada época estética (classicismo, romantismo, simbolismo, entre outras), comparando o que cada uma faz com a sensação e estabelecendo vínculos harmônicos entre o sujeito e a sociedade, mas, também, dando ênfase na presença desses vínculos nos fundamentos da arte, para assim fazer transitar a *sensação* por diferentes disciplinas. É possível assumir que quando Pessoa se aproxima à sensação no seu aspecto psicológico, filosófico ou até mesmo hermético, o faz como poeta que utiliza a heteronímia como forma de expressão artística, ideal para sintetizar tudo isso em uma obra só. Esta obra, como reflete Garcez:

Apresenta-se como um fórum de debates aonde vozes vão surgindo e dialogando, quer com a tradição literária, filosófica e mística de Ocidente, polemizando-as –no mais das vezes de modo sub-reptício- com posições da cultura de Oriente, quer entre si. Sua obra é espaço de discussão, areópago (GARCEZ, 2004, p. 16).

Nesse espaço de discussão convergem diversas inquietudes das quais a principal é detalhar como é experimentada a realidade. Por meio de um drama poético, ele conduz o leitor pelas diversas experiências que cada uma das vozes dessa drama expressa. Para conseguir esta expressividade, Pessoa apela à análise profunda da sensação com a finalidade de detalhar a experiência da realidade que cada uma dessas vozes sente, e, assim, ocasionar o efeito de síntese de representações da realidade. Só no encontro desse espaço de discussão com o estudo da sensação é que se cria uma síntese contingente que posteriormente vai resultar no sistema sensacionista e, conseqüentemente, no *poetodrama*.

Assim, a partir dos argumentos que foram expostos ao longo da tese, pretende-se demonstrar, neste capítulo, que a primeira obra em que se apresenta tal imbricação é “O Marinheiro”, pois nesta peça já existe o objetivo de compartilhar as experiências que constituem a realidade física e a psíquica, por meio de diálogos que demarcam a sensação como meio principal para conseguir criar realidades consensuais. Sob esta premissa, é possível supor que, desde as fases iniciais da obra pessoana, o interesse pelos diálogos entre textos é para promover uma síntese do literário com a realidade, pois o que está em discussão nesse “dialogismo” é a relação entre a ficção e a realidade quando ambas são produto da

*sensação* e de uma determinada forma de transmitir ou compartilhá-la. Em “O Marinheiro”, portanto, temos o epítome do Sensacionismo, tendo em vista que no desenvolvimento da peça são tecidas realidades, experiências e ausências através de uma sensação objetivada por meio do diálogo.

Com o intuito de promover esta perspectiva sistêmica e dar-lhe sustento com argumentos que posteriormente se integrem adequadamente no projeto de adaptação, considero, dentre a inesgotável bibliografia que atualmente fornece o estudo da peça, as pesquisas da Dra. Claudia Fischer<sup>72</sup> como referências fundamentais tanto para a análise da peça, quanto para a eleição dos elementos transferido da peça ao roteiro. Sendo assim, para acompanhar estas duas tarefas, as premissas de Nicolás Barbosa López<sup>73</sup>, K. David Jackson<sup>74</sup> e Pedro Tiago Ferreira<sup>75</sup> oferecem um conjunto de ideias que contribuem para conceber a peça como um protótipo do sistema heteronímico e de outros conceitos derivados do drama e suas possibilidades, aliás, como documentam Filipa de Freitas e Patricio Ferrari (2017), “O Marinheiro” conservou seu caráter projetivo ao longo dos anos.

De um modo que também é comum na obra pessoana, *O Marinheiro* foi pensado e repensado pelo autor até quase ao final da sua vida. Em 8 de dezembro de 1929, Gaspar Simões sugere que Pessoa publique na revista *Presença* alguns textos antigos, como a peça estática, mas o poeta recusou o convite, indicando que “O Marinheiro está sujeito a emendas” (PESSOA, 2017, p. 11-12).

Mais adiante, a ideia é reiterada e detalhada:

Pela datação dos textos, o teatro estático teve dois períodos distintos: o primeiro, mais significativo, que engloba a maior parte das peças, entre 1913/1914 e 1918; e o segundo, entre 1932 e 1934, altura em que Pessoa retomou o teatro estático, escrevendo alguns textos onde se revelam as almas e os temas fundamentais pessoanos (PESSOA, 2017, p. 13).

Paralela a esta observação, a Dra. Fischer dá especial atenção aos projetos de tradução (ou auto-tradução, como ela chama) da peça para as línguas francesa e inglesa<sup>76</sup> com

---

<sup>72</sup> Neste sentido, os trabalhos destacados de Fischer são: as edições de “Argumentos para filmes” (2011), “Teatro estático” (2017) (como parte de um amplo conselho editorial); e os artigos especializados “Auto-tradução e experimentação intralinguística na gênese d’”O Marinheiro”, de Fernando Pessoa” (2012) e “Os caminhos d’”O Marinheiro”, entre criação e auto-tradução” (2015).

<sup>73</sup> Barbosa Lopez, além da extenuante lista de traduções da obra de Fernando Pessoa, destaca-se pelo artigo “Unwinding the sea: notes on H. D. Jennings’s traslation of O Marinheiro” (2015).

<sup>74</sup> No volume, “Adverse Genres in Fernando Pessoa” (2010), Jackson dedica o segundo capítulo “Waiting for Pessoa’s Ancient Mariner” à análise exclusiva de “O Marinheiro”.

<sup>75</sup> O Artigo do autor aqui consultado é fundamental para vincular “O Marinheiro” às bases epistemológicas e estéticas do Sensacionismo.

<sup>76</sup> Chegando a sugerir inclusive que os primeiros esboços foram feitos em francês.

a finalidade de reforçar sua tese principal, que consiste em integrar essas traduções à obra criativa de Pessoa para além de apenas considerá-las somente como derivações ou trabalhos secundários de “O Marinheiro” em língua portuguesa. Esse argumento é de grande relevância pelas reflexões que suscita em torno dos elementos que permanecem nas diferentes versões da peça, já que, essencialmente, ela tem a característica de ser um drama estático, quer dizer, carece de ação (pelo menos no termo tradicional), o que resulta na necessidade de criar um método alternativo de tradução, pois:

[...] esta forma de drama exclui precisamente aquele ingrediente que as teorias do teatro (e da tradução) invocam como sendo fulcral no texto dramático – a disposição para a ação, o pressuposto de cada palavra no papel (a matéria do tradutor) constituir um potencial gesto em cada cena que, a par de outros gestos não-verbais e os restantes elementos cénicos, configura o sentido da peça no seu conjunto (FISCHER, 2012, p. 10).

Segundo a pesquisadora, para traduzir um drama inserido na tradição estática, é preciso apelar a uma síntese que consiste no reconhecimento da preocupação musical: a sensibilidade analítica e a análise profunda dos estados da alma; heranças dessa tradição, que deverão se acomodar ao novo sistema de signos no qual será criado o texto inédito. A partir disso, Fischer resgata os elementos poéticos da peça como marcas imprescindíveis na transferência de significados no *teatro estático*.

Tendo em consideração que Pessoa descreve o drama estático enquanto forma eminentemente verbal e musical, é natural que a sua tradução de “O Marinheiro” constitua terreno para um exercício que não se restringirá à mera transferência de sentidos, procurando antes de mais recriar na outra língua toda uma musicalidade que caracteriza a natureza deste texto.

Por sua vez, K. David Jackson foca-se na ausência como elemento desta realidade representada, que se faz evidente por meios semânticos, mas também na ausência do marinheiro que repercute nas veladoras tanto quanto na obra pessoana. Desse modo, Jackson também considera “O Marinheiro” como um projeto que pressagia o diálogo heteronímico.

The Mariner, written in 1913, contains all the elements of the mature author who, on March 8, 1914, would proclaim the “triumphal day” on which three major heteronyms appeared to him [...] the three major heteronyms may have been foreshadowed by the three characters in the play<sup>77</sup> (JACKSON, 2010, p. 40).

---

<sup>77</sup> O Marinheiro, escrito em 1913, contém todos os elementos do autor maduro que, em 8 de março de 1914, proclamaria o "dia triunfal" em que os três principais heterônimos apareciam, [...] os três principais heterônimos podem ter sido prefigurados pelas três personagens da peça (Tradução própria).

Mas trazer à tona a ausência implica uma dúvida ontológica que é imanente ao sentimento dramático diante da perda da certeza do que é a realidade, tendo como solução possível a consciência das nossas emoções e sensações estarem em constante mudança e, portanto, em constante risco de ser só matéria do passado, sem nos permitir conhecer o que sentimos no momento que é sentido.

The three watchers confront silence, emptiness, and nothingness; while waiting for the mariner who never appears, they raise doubts about who they are and even whether they actually exist. The crux of their ontological crisis lies in the realization that intellectual consciousness comes about only after the formative experiences and ideals on which it can reflect are but past, lyrical reminiscences, should they have any basis in reality at all <sup>78</sup> (JACKSON, 2010, p. 44).

É por este motivo que a análise da sensação é esboçada como parte de um método para se aproximar da realidade por meio do drama das veladoras. O conflito que elas encaram a partir da dúvida não é um conflito que motive uma ação, mas sim a criação de memórias alheias, o que torna evidente à linguagem como memória falsa coletiva. Quando esta falta acontece na linguagem literária, a *sensação*, como contingência, faz o papel de embreagem para acoplar as realidades cognitivas e físicas, imateriais e materiais, falsas e verdadeiras, sentidas e pensadas, criadas e transmitidas, ausentes e presentes. Isto é possível porque, como assinala Pedro Tiago Ferreira em um artigo imprescindível para continuar entendendo o caráter projetivo de “O Marinheiro”, a peça é uma teoria das Ideias, que consegue explicar a densidade do problema da veracidade que possui o nosso conhecimento sobre a realidade. Segundo o pesquisador, no argumento da peça existe um diálogo direto com a *teoria das Formas*, de Platão e, inclusive, uma disposição para apresentar alternativas que se contrapõem fundamentalmente a dois argumentos platônicos: o primeiro, consiste na impossibilidade dos sentidos de acessar às coisas incorpóreas, pois só o pensamento é capaz de identificar as Formas que determinam a natureza de tudo o que se assemelha.

Por conseguinte, a única maneira de conhecer a verdade seria separando o pensamento do corpo<sup>79</sup>, pois na medida em que o corpo investiga com os sentidos, e ao passo que a alma o faz com o pensamento, só a alma, em detrimento do corpo, tem capacidade para conhecer a verdade. Platão apresenta, assim, as bases do dualismo cartesiano dando a entender que há

---

<sup>78</sup> As três veladoras enfrentam o silêncio, o vazio e a nada; enquanto esperam o marinheiro que nunca aparece, elas levantam dúvidas sobre quem são e até se elas realmente existem. O nó de sua crise ontológica está na percepção de que a consciência intelectual só surge depois que as experiências formativas e os ideais sobre os quais ela pode refletir são reminiscências líricas do passado, no caso elas tenham alguma base na realidade (Tradução própria).

<sup>79</sup> Cf. Ferreira, P. T., p. 152.



uma vida do corpo e outra da alma, reconhecendo, no entanto, que não é possível, durante a vida do ser humano, haver uma separação total entre ambos. Sendo assim, é impossível para a alma investigar adequadamente a verdade, atingindo o conhecimento proporcionado pelo contato imediato com as Formas, devido precisamente ao fato de estar fundida ao corpo (cf. Fédon 66a-67a). Já o segundo argumento tem o propósito de “explicar as razões que levam os seres humanos a fazer invariavelmente declarações falsas, independentemente de a sua intenção ser mentir ou dizer a verdade” (FERREIRA, 2015, p. 152), pois todo conhecimento humano está invariavelmente ligado aos sentidos e ao seu juízo sobre o que é verdadeiro. Isso corresponde ao que os seus sentidos apreendem e transmitem ao seu pensamento. Na medida em que os sentidos apreendem uma realidade distorcida, o pensamento não terá acesso à verdade. Assim, proposições que, do ponto de vista do emissor, tenham um valor de verdade positivo serão, no entanto, objetivamente falsas na medida em que o seu conteúdo não corresponderá à verdade.

Logo após, a teoria de Pessoa responde da seguinte maneira: a Segunda veladora, que é narradora onisciente do clímax da peça, justapondo a realidade que é relatada no sonho do marinheiro com a realidade que se passa no tempo da enunciação, confere um passado e uma realidade fictícia para o marinheiro que, não obstante, é a única realidade possível para ele; fazendo dessa realidade uma metonímia do pensamento, conclui que ela é endógena porque abrange toda ideia, imagem e conceito. Assim, se todos os seres humanos estão constantemente criando sua realidade e atualizando-a, quando se compara e partilha nos momentos de interação entre pessoas, a existência de Formas ou ideias, independentemente do pensamento, é praticamente impossível, pois os objetos, mesmo aqueles incorpóreos, como o sonho, são criados a partir da experiência de cada pessoa.

Todas as realidades incorpóreas que, eventualmente, existam são criadas por cada indivíduo através do seu raciocínio, e, por isso, apenas esse indivíduo consegue acessá-las diretamente. A teoria platônica das Ideias defende que há coisas incorpóreas em si mesmas que o pensamento (i.e. a alma separada do corpo) apenas descobre, mas não cria. A teoria do sonho da Segunda Veladora apoia-se no argumento de que todas as ideias, sonhos ou pensamentos são criados, e não descobertos, pelo raciocínio humano (FERREIRA, 2015, p.153).

O que é interessante resgatar do debate entre Fernando Pessoa e Platão, aqui levantado por Ferreira, é que a sua dialética vai se desenvolvendo no núcleo da teoria pessoana da literatura, o qual é uma amplificação do argumento da Segunda veladora sobre a natureza do conhecimento gerado a partir das sensações, e a linguagem usada para compartilhar esse conhecimento. A eleição do drama como veículo desta teoria não é à toa, pois, como

direciona o próprio Ferreira, a maneira de compartilhar essas realidades endógenas e criar uma que seja acessível a outros pensamentos é por meio do diálogo. “A forma de diálogo relembra-nos que cada indivíduo pode, através do diálogo, que permite a partilha de constatações empíricas, criar uma base comum de entendimento com outros indivíduos” (FERREIRA, 2015, p. 158). Assim, é possível perceber que no desenvolvimento do drama está inscrita a noção pessoana de realidade que, como constatado ao longo desta pesquisa e na peça, conjuga o pensamento com as sensações e seu resultado consequente no social. Nessa constatação, a distinção entre realidade física e realidade cognitiva, passa a ser de grau e não de espécie, pois ambas existem e são necessárias.

É tão real o facto físico, ou material, de que o sistema solar é composto por uma estrela e um determinado número de planetas, como os pensamentos dos especialistas na matéria que levam aos critérios de definição do que é um planeta. Por seu turno, a ideia segundo a qual um sistema solar tem, por hipótese, mil planetas, é igualmente real, ainda que não exista um correspondente físico, ou material, desta ideia (FERREIRA, 2015, p. 160).

Concluindo, é possível observar no projeto pessoano, que se nutre de uma ampla variedade de fontes, a relevância do argumento filosófico da peça, pois nos faz refletir sobre a relação entre ficção e a realidade intrínseca nas sensações. Tais sensações, mesmo sendo imateriais, podem ser estudadas e ordenadas em um sistema, tal como se faz com a realidade. Um modo de sistematizar que pode ser repetido e que examina as sensações: as sentidas e as provocadas; que sua relação com o passado seja questionar se é funcional o que diz e tenta atualizar, como faz a Segunda veladora ao questionar-se sobre a realidade e que Pessoa faz com a literatura. O fato de compartilhar essas sensações já implica uma literalidade que consiste na possibilidade de:

[...] através de textos reduzidos a escrito, partilhar realidades concebidas pelo pensamento de alguém, independentemente de esse pensamento incidir sobre realidades que têm um correspondente físico ou sobre realidades que não têm qualquer correspondente material (FERREIRA, p. 160).

Auxiliado pela análise de Ferreira, o projeto pessoano pode ser considerado como uma teoria onde a realidade se constrói a partir de sensações e pensamentos. Contrário ao platonismo e ao dualismo cartesiano, a alma e o corpo se harmonizam para compreender as diferentes experiências que compõem a realidade, sem ter como objetivo uma verdade ulterior, no entanto, aspirando à construção constante desta por meio do compartilhamento das realidades que têm sua origem no corpo e na alma. Por isso o sistema sensacionista é

diferente e se destaca do resto dos sistemas paradigmáticos daquele tempo, visto que chama a atenção sobre a ficção como um grau mais da realidade e, inclusive, da verdade.

Esses graus de realidade também vêm à tona no *mise-en-scène* da peça que Nicolás Barbosa López<sup>80</sup> destaca para explicar a tradução e adaptação feita por Hubert D. Jennings<sup>81</sup>. Segundo Barbosa López, os pontos de vista de cada personagem, que equivalem a diferentes realidades, estão todos compreendidos em um só. O primeiro indício deste *mise-en-scène* é a circularidade do cenário, pois nesta característica observa-se que a disposição dos pontos de vista não é a típica do teatro tradicional e que, inclusive, quebra as quatro paredes. Essas particularidades são cruciais, sobretudo, quando se leva em consideração a encenação da peça. Quando Pessoa coloca o centro do cenário (a finada, a ausência), e o centro da história (o marinheiro, a realidade “fictícia”) em lugares diferenciados, e cada uma das veladoras orbitando entre esses dois polos, é possível assumir que ele está pautando distintos graus de realidade que se inserem na circularidade do cenário, e, também, fora dele.

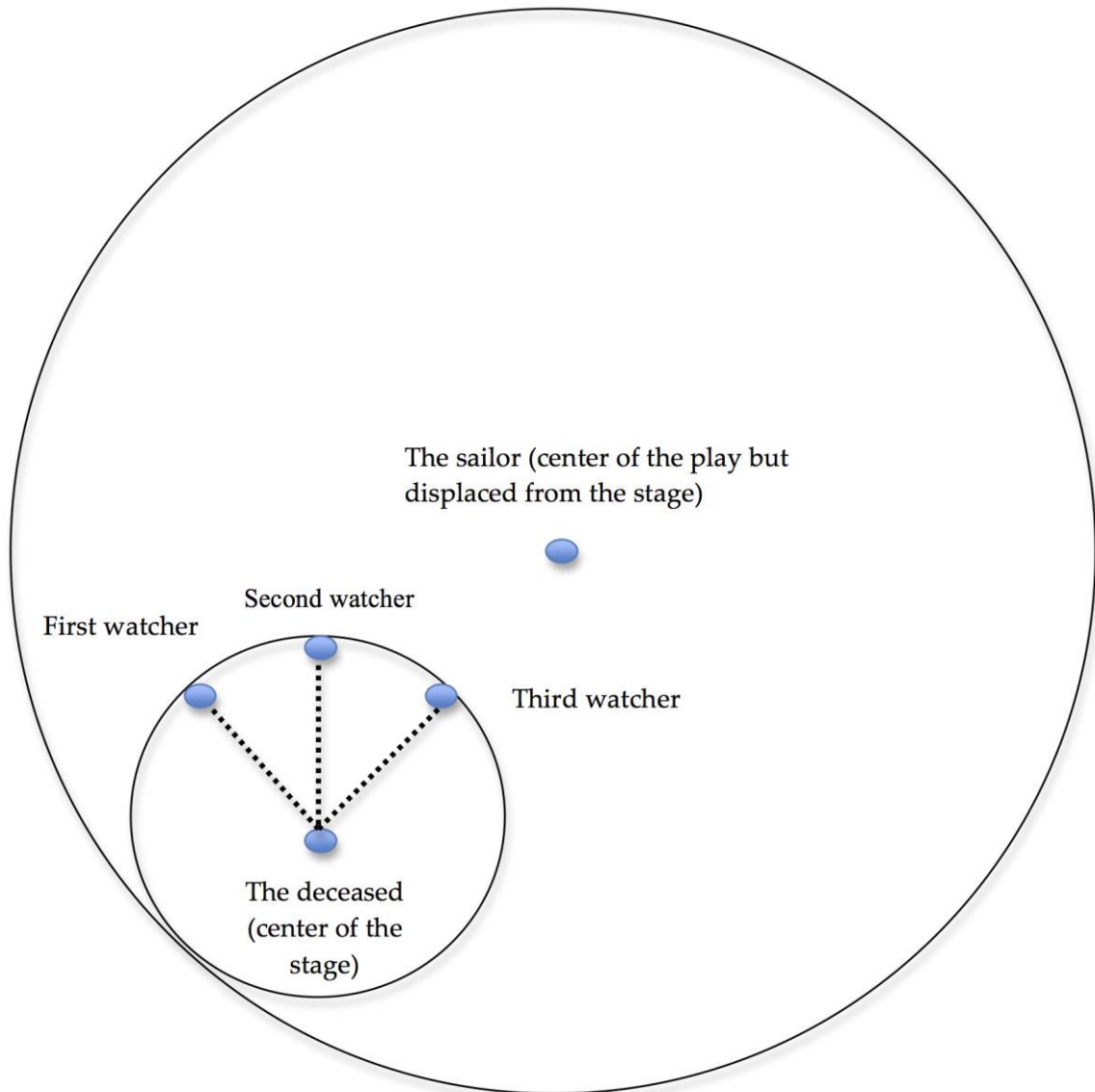
A seguir, mostra-se um diagrama que Barbosa apresenta para ilustrar o *mise-en-scène* e marcar as posições de cada uma das personagens. A dinâmica (argumentativa) que Pessoa confere a cada uma é determinada por essa posição, que é estática, porém apresenta uma série de dilemas que sintetizam tanto as expectativas formais da peça, quanto as reflexões em torno do que é a realidade.

---

<sup>80</sup> Cf. BARBOSA, 2015, p. 93

<sup>81</sup> Hubert Jennings was born in England in 1896 (eight years after Pessoa). He fought in World War I, lost one eye in battle (like Luiz de Camões), and joined a generation of post-war English writers who left UK for the far-corners of the world. In 1923, Jennings moved to South Africa, where he worked as a teacher at the Durban High School (DHS), the same institution where the young Pessoa had studied while in South Africa. [Hubert Jennings nasceu na Inglaterra em 1896 (oito anos depois de Pessoa). Ele lutou na Primeira Guerra Mundial, perdeu um olho na batalha (como Luiz de Camões), e se juntou a uma geração de escritores ingleses da pós-guerra que partiram do Reino Unido com rumo ao cantos mais distantes do mundo. Em 1923, Jennings se mudou para a África do Sul, onde trabalhou como professor na Escola Secundária de Durban (DHS), a mesma instituição onde o jovem Pessoa tinha estudado enquanto estava na África do Sul] (Tradução própria) (PITELLA, 2015, p. 2-3.).

**Figura 1** A *mise-en-scène* de O Marinheiro.



Fonte: Nicolás Barbosa López (2015, p. 94).

Nesse cruzamento de pontos de vista há uma dinâmica que também é espacial, pois as ações acontecem em outro lugar, mais precisamente, na mente da audiência. “In Pessoa’s convoluted version of theater, the *mise-en-scène* seems to have no purpose at all, since it is

not where the audience's gaze must aim –should there ever be an audience”<sup>82</sup> (BARBOSA, 2015, p. 95).

Tendo em vista que a atenção da audiência está mais focada no que faz o marinheiro na sua pátria fictícia do que as veladoras falam no cenário, é possível supor que uma parte da peça se dê no interior de cada espectador, e essa parte é o clímax da peça. Eis que surge um outro ponto de vista para além daquela circularidade: o espectador, que no momento do clímax é atingido pelas sensações do marinheiro e, por sua vez, das sensações das veladoras, mas também, visualmente, pela presença da morte no centro do cenário.

Esse escalonamento da realidade já é um proto-sensacionismo por implicar na identificação de sensações, no seu compartilhamento, e na sua mudança. Assim, através desta transição de identificar, compartilhar e mudar a sensação é possível observar a versatilidade do projeto pessoano, incluindo suas aparentes contradições.

This absurd construction of vantage points is best manifested in one of the most pivotal questions raised throughout the plot: when the watcher who is narrating the story of the sailor in her dream asks herself whether it is not he who is dreaming of them. As the stage's visual perspective gets lost, reality is nowhere to be found either <sup>83</sup> (BARBOSA, 2015, p. 95).

A tradução de Jennings explora e prolonga essa dinâmica de pontos de vista quando substitui o título da peça por “The Watchers”, chamando assim nossa atenção em direção às pessoas que se encontram dentro do quarto, e não para o marinheiro que passa a ser apenas o sujeito tácito. Diante desta troca, Barbosa levanta a questão sobre linguagem e realidade que permite interpretar o marinheiro como metáfora de uma origem ausente, porém iniludível.

Jennings's decision ultimately raises a question about language and reality by making a distinction between different levels of invisibility. The sailor, already unseen, now enters a new level of invisibility: he becomes the tacit subject of discourse. [...] The sailor emerges as a metaphor for what one could argue is among the most sophisticated irrationalities in humans: knowing we come from an origin, but being incapable of elucidating it; in other words, claiming god as our origin, but

---

<sup>82</sup> Na intrincada versão de Pessoa sobre o teatro, a *misé-en-scène* parece não ter propósito nenhum, já que não é onde o olhar do público se dirige –deve haver um público.

<sup>83</sup> Essa construção absurda de pontos de vista é melhor manifestada em uma das questões mais centrais levantadas em toda a trama: quando a veladora que está narrando a história do marinheiro em seu sonho se pergunta se não é ela quem está tendo o sonho. A medida que a perspectiva visual do palco se perde, a realidade também vai se tornando uma coisa a ser descoberta (Tradução própria).

being unable to reconcile the paradox that this god is the result of a prior cause, hence no longer an origin<sup>84</sup> (BARBOSA, 2015, p. 97).

O valor que a figura do marinheiro reflete após a interpretação que Barbosa faz das duas versões da peça, transcende ao longo da escrita pessoana e se mantém como objeto de estudo até nossos dias. É um valor que tem uma origem imprecisa, pois se alimenta da necessidade de criar um mundo que evolui sob suas próprias regras e se torna referência do mundo real, o que revela a escrita pessoana como um grande projeto, mais do que uma obra, com uma originalidade difícil de captar e uma evolução que é decorrente de várias fases que vão se constituindo como as regras do Sensacionismo.

Esse tipo de interdiscursividade leva a pensar a figura do marinheiro como uma abstração prévia daquilo que Álvaro de Campos estiliza em sua poesia apologética das sensações que os tempos modernos vão descobrindo. Assim, o que transcende no Sensacionismo é a ideia de que toda sensação tem sua origem remota e que ela vai mudando até ocupar o lugar das coisas que a geram. Poderia dizer que, neste sistema, a *sensação* é como um símbolo cujo significado vai se carregando com o passar do tempo, até adquirir a densidade de um campo semântico, mas que é tão efêmero quanto o momento em que percebemos o significado, tal e como acontece na peça com as sensações que o marinheiro suscita nas veladoras, as quais estão prontas a sentir uma outra realidade na hora dos primeiros raios do sol. Dessa forma, a escrita heteronímica esmiúça essa temporalidade para explicar como os vínculos entre pensamento e sensação são objeto de interesse da literatura e, portanto, dos estudos literários, visto que comparar textos a partir das sensações que geram traz consigo as experiências e realidades, inclusive as ausências, que acompanham tais sensações, e, portanto, o contexto que se passam. Como parte desse contexto, é considerado também o meio utilizado para transmitir a sensação, o que remarca a preocupação pela sua taxonomia.

Álvaro de Campos é epítome tanto do Sensacionismo quanto da modernidade, pois aprofunda-se nas consequências que essas categorias lhe imprimem à arte, e se inspira nelas para formular uma lei dos princípios, métodos e fins do estudo da sensação: a *Lei Malthus da*

---

<sup>84</sup> A decisão de Jennings, em última instância, levanta uma questão sobre a linguagem e a realidade, fazendo uma distinção entre diferentes níveis de invisibilidade. O marinheiro, já ausente, entra agora num novo nível de invisibilidade: ele se torna o sujeito tácito do discurso. [...] O marinheiro emerge como uma metáfora para o que se poderia argumentar é uma das mais sofisticadas irracionalidades do ser humano: saber que viemos de uma origem, mas somos incapazes de elucidá-la; em outras palavras, reivindicamos a deus como nossa origem, mas somos incapazes de reconciliar o paradoxo de que esse deus é o resultado de uma causa anterior, não é mais uma origem (Tradução própria).

*sensibilidade*. O propósito desta *Lei* é garantir um conhecimento da realidade, derivado da arte, que consiga se renovar questionando seus próprios princípios.

As coincidências entre a temporalidade e a variabilidade das sensações que acontecem tanto em “O Marinheiro” quanto na poética de Campos, levam a considerar a versatilidade do projeto sensacionista como uma qualidade que lhe permite crescer e ser ainda explorado. É o mesmo Campos quem fornece uma visão clara e objetiva das pautas sensacionistas, as concretiza em poesia, e prevê a abrangência que elas têm sobre outras artes e disciplinas.

Em 2011, a respeito da publicação dos argumentos para filmes que Pessoa legou, Fischer dedica uma parte do texto introdutório à relação da poesia de Campos com o cinema e suas sensações.

A insistência na velocidade e na vertigem, por um lado, remetem evidentemente para as estéticas futurista e sensacionista de que está imbuída a poética de Campos, mas estas, por sua vez, jogam aqui com o *tropos* da brevidade, da rapidez e da vertigem também verbalizada no discurso vigente sobre cinema (PESSOA, 2011, p. 16).

Destaca-se também neste texto a contemplação da vida como uma montagem, na qual o cinema teria a possibilidade de captar a artificialidade da vida, e transmitir essa experiência invocando as sensações que as acompanham. A este respeito, Fischer apela a dois poemas de Álvaro de Campos, um datado de 26 de abril de 1926 e outro de 5 de fevereiro 1932 para demonstrar que o interesse de Pessoa pelo cinema também é devido à capacidade desta arte em mudar nossas sensações para invocar um mundo possível que, mesmo isento de verdade, consegue afetar nossa predileção por determinadas experiências e nos leva a procurar situações que emulem esse mundo possível. A seguir, um fragmento do poema de 1926, acompanhado pelo comentário de Fischer :

[...]  
De que te serve o quadro sucessivo das imagens externas A que chamamos o mundo?  
A cinematographia das horas representadas  
Por actores de convenções e poses determinadas,  
O circo polychromo do nosso dinamismo sem fim?

Mas se aqui a ideia de cinematografia remete para um artificialismo que põe em causa o acto de viver porque isento de verdade, num seu poema posterior (datado de 5 de Fevereiro de 1932), a postura cinematográfica proporciona ao eu lírico uma vivência na qual a falsidade se assume como condição para o gozo da vida (PESSOA, 2011, p. 17).

De maneira paralela a esses termos, na publicação dos argumentos filmicos de Pessoa é revisado o Heróstrato, prestando especial atenção na velocidade com que as ações e as obras da humanidade vão cedendo e se atenuando com o passar do tempo, até que são substituídas. O que alimenta esta dinâmica é a *sensação*, pois nela têm sua origem as ações e as obras humanas. Desde que ela esteja em sincronia com a velocidade dos estímulos, as ações e obras persistem. O cinema, portanto, incita Pessoa a pensar no futuro e imaginar os espaços que essa nova arte poderá ocupar na sociedade e que irão mudar nossas sensações. Assim, este cinema sensacionista que se preserva como projeto é viável não só como peça de arte, mas também como ideia do infinito.

In so far as things *are* they cannot cease to be. Things past *in so far as they are not*.  
(Cinematographic symbol).  
When I try to deduce inf[ini]ty from matter[,] inf[ini]ty only arises by thought.  
Inf[ini]ty is a characteristic of thought[,] there is no real inf[ini]ty, nor limitation  
neither.  
Our perception of the world is composed of perc[eption] and thought[.]  
[Therefore] our idea of the world's infinity and eternity<sup>85</sup> (PESSOA, 2011, p. 83).

Nessa referência ao “Símbolo cinematográfico” é possível observar que sua principal característica é que ele se compõe de percepção e pensamento, dupla que se torna uma espécie de cunho que define as expressões artísticas de Pessoa e que permanece no seu discurso político. Prova disso é o papel que o cinema teria ostentado nos projetos mais multifacetados e de índole pública, como é o caso de *Cosmópolis* e o *Grémio de Cultura Portuguesa*, neste último, inclusive, com o intuito de gerar “um *estado cultural português*” (PESSOA, 2011, p. 94).

De acordo com as informações acima, demonstrar a transcendência do Sensacionismo como ferramenta criativa na época contemporânea é um percurso natural, cuja conclusão vai se compor de um roteiro para curta-metragem de animação que inclua os elementos da peça “O Marinheiro”, as pautas teóricas do Sensacionismo, e os recursos contemporâneos de interpretação. Esta adaptação é feita considerando o seguinte: A *Lei de Malthus da Sensibilidade* impõe um ritmo acelerado que a *sensação* precisa assimilar e adotar. Sob esse ritmo, que tende a engolir tudo, surge a necessidade de trocar as formas de comunicar nossas

---

<sup>85</sup> Na medida em que as coisas são, não podem deixar de existir. As coisas se passam na medida que deixam de ser.

(Símbolo cinematográfico).

Quando tento deduzir a infinidade da matéria[,] a infinidade só surge pelo pensamento. Infinidade é uma característica do pensamento[,] não há infinidade real, nem limitação nenhuma.

Nossa percepção do mundo é composta de percepção e pensamento[.]

[Portanto] nossa ideia do infinito e da eternidade do mundo.



*sensações*, incitando a otimizar a recepção da mensagem, e aproveitando os recursos técnicos de cada época. Assim, a poesia de Álvaro de Campos, que é a mais explicitamente sensacionista, transmite a experiência das grandes cidades por meio da velocidade e da sequência de imagens para gerar uma *sensação* cinematográfica:

A poesia oferece aqui uma sequência de imagens, de sensações multiplicadas em caleidoscópios que, transformando o leitor em espectador, se organizam em crescendo, desembocando no “monoculo em círculos de cinematographo pequeno” que converte esta vivência nas ruas da cidade numa experiência cinematográfica sem sala de cinema (PESSOA, 2011 p. 16).

Portanto, adaptar a peça e tornar “O Marinheiro” explicitamente sensacionista, além de ser uma reinterpretação do projeto pessoano, é uma forma de compartilhar experiências a partir de sensações que não existem no texto original, com a finalidade de evidenciar que o Sensacionismo pode ser replicado em diferentes contextos e diferentes momentos, o que reafirma sua qualidade de método.

Em termos dramáticos, isso significa que uma peça sensacionista pode existir em qualquer contexto e partir de diversas experiências, pois exprime um conflito que não é resolvido pelas ações, mas sim pelos diálogos e a psicologia das personagens. Sua simbologia, baseada na *sensação*, dá conta das diferentes etapas da percepção do drama, que vai dos sentimentos que se tornam fonte de criação, até o compartilhamento destes sentimentos com outras pessoas por meio da criação artística, o que dá acesso ao sentido da experiência, e a realidade.

Considerando a antiga discussão que se centra na pronúncia da *ut pictura poesis*, não é à toa fazer uma aproximação a tal noção para achar contribuições à pesquisa, é por isso que o objeto das abordagens seguintes será aprofundar e ampliar os problemas que suscitam as reproduções imagéticas que emergem da literatura como produto da sensação das coisas na sua progressão geométrica. Longe de encontrar explicações reduzidas ou soluções aproximadas ao problema, a proposta de Pessoa de novas vias por explorar, que partem do fato de realizar um pacto entre imagem e escritura, compõem o ponto de partida do presente capítulo. Assim, seguindo este percurso, o tratamento terá uma direção propositiva, além da explicação, pensada, sobretudo, nas intersecções que as imagens (difusas e hiper-saturadas) trazem para aquela antiga discussão sobre a representação da imagem que parte da literatura. Para abordar algumas delas, gostaria, na esteira de um exemplo moderno, de indagar a complexidade que traz a representação de estatutos temporais e extremamente saturados que a literatura contemporânea traz no momento de tentar projetar-se como imagens narrativas.

Tentemos imaginar, em primeira instância, o que acontece quando estamos frente a uma narrativa que atravessa diferentes fases temporais que envolvem uma sobre-exploração da psicologia da personagem e, além disso, saturam o ambiente, como se observa em “O Marinheiro”. De que forma é possível que esta narrativa seja contada por meio de imagens? Sem tentar uma resolução definitiva, é possível falar que uma maneira de resolver a questão é revisar os modos como são contadas as histórias.

Uma história é sempre uma sucessão, um vir ao mundo e um contar ideias como se fossem algo que existisse e, assim, ela se torna aquela sucessão na qual está guardada nossa percepção do mundo. Qualquer discurso, na linguagem que for, parte do modo como uma pessoa conta algo para si. Os sentidos “falam” em imagens, odores, gostos e tato que têm a sua própria memória, mas que é reduzida ao que o sujeito conhece, atingindo assim o significado das sensações em sua totalidade.

É importante prestar atenção ao processo de sínteses, pois é chave na pesquisa para conseguir averiguar como se transferem as mensagens de uma história entre meios de expressão diferentes. Para entender tal síntese, o primeiro degrau é compreender a *sensação* como base da história, ou seja, pensar nos agentes que a afetam, sem esquecer que o argumento refere-se a um objeto determinado pelo entorno e que acontece de diversas maneiras, dependendo das circunstâncias de quem sente. Em uma dessas circunstâncias, a linguagem, é possível afirmar que ela determinará o que se pode perceber. Assim, a sensação mostra-se como um fato complexo e ativo, composto por camadas que já foram colocadas no *cube of sensation*.

Adotar esse formato para explicar graficamente o processo pelo qual um estímulo passa a ser o material do discurso não é à toa, pois ele favorece, não só o mundo, como também à obra de uma estrutura que funciona como sustento para a teoria e a crítica de nosso objeto de estudo neste momento, que é a forma de comunicar a mensagem escrita por meio da imagem.

Como já foi abordado, o conceito da *sensação* é uma chave para aceder ao *cube* que, por sua vez, encaminha a querela a uma ordem que permita pensar o vínculo entre o mundo psíquico do sujeito, e a progressão de estímulos que representa o mundo material. As diferentes perspectivas dividem a experiência da qual derivam diferentes identidades. Assim, sujeito e objeto ficam delimitados e ligados pela consciência, o que funciona no nível das artes como uma metalinguagem que liga os diferentes canais e expressões artísticas. Exemplo disso é o *teatro estático* de Pessoa, no qual se apresentam o intercâmbio de palavras e a criação de situações como eixos da peça. Ao desacreditar a ação, a teoria se desenvolve, sem

dúvida, em um nível bem psicológico e argumentativo, movimentando-se em planos geométricos. Contudo, nesse tipo de teatro, que tenta afastar-se da ação, observa-se que não se consegue ficar isento dela.

Nessa direção, aprofundando-se no questionamento dos intercâmbios entre a imagem e a escrita, o confronto entre o texto e a teoria será o próximo passo da pesquisa. Na obra dramática de Fernando Pessoa está incluída uma peça em que, mesmo sendo estática, está presente, graças a uma sucessão de imagens, a possibilidade de perceber ações e movimentos. Em “O Marinheiro” é representado, em um quadro circundado pelo sonho do marinheiro, o que poderia ser a imagem que encaixa o resto; o drama, que expõe as três irmãs velando de noite o cadáver, poderia ser uma outra imagem; os diálogos entre elas, que são o conteúdo da peça, constituiriam uma terceira imagem. O “sonho” do marinheiro, que é a única narrativa distinguível, que dá consistência e caráter à peça, e, simultaneamente, o que abre a possibilidade de transferir os valores destacados da peça como protótipo do *poetodrama*.

Incluindo-se as ações que ocorrem por meio do diálogo das veladoras sobre o sonho do marinheiro, as situações que o intercâmbio de palavras gera, e as motivações de cada personagem, dentro de uma obra estática, cabe agora a dúvida sobre o modo apropriado de representar um texto assim em imagem. Retomando tal inquietação, o questionamento sobre a possibilidade de conceber que o *teatro estático* mostra em uma sinopse moderna, que satisfaz o receptor sem excluir nenhuma das ideias que compõem a mensagem total, é fundamental.

Conforme observado anteriormente, o conceito de *sensação* que Pessoa compõe é feito de unidades que funcionam em diferentes artes, sendo, portanto, uma boa abordagem para começar o plano da representação em imagem de uma peça de teatro que possui elementos que se colocam na ordem do moderno. Assim, temos um cenário simples, mas pouco comum, com personagens bem estruturados, diálogos que giram em torno de temas abstratos, e a confissão das personagens, enquanto falam do sonho de um marinheiro que fornece uma trama de situações e ações. Mas, ainda que seja possível a representação e tradução em imagens dos elementos explícitos da obra, a mensagem não pode ser totalmente transferida se não é possível visualizar como na arte dramática conjuga-se uma diversidade de linguagens que emergem dos símbolos que ocorrem na cena (incluindo os objetos do cenário); é um modo de intervir na percepção, mesmo trabalhando só com ideias. Sua virtude é a representação das relações humanas, ainda que participem ou não do significado da história, e é a fonte mesma do seu processo de criação.

O Pessoa dramaturgo percebe que o “herói” precisa ser aquela figura do drama que mais se preste a ser reconstruída, pois a imitação dos seus atos e sentimentos vai vincular esse

“herói” com todo aquele que o interprete. Hanna Arendt vai comentar esta qualidade do teatro para descrever um aspecto social que é preciso abordar.

Esse elemento de imitação, porém, está presente não apenas na arte do ator, mas também como pretende corretamente Aristóteles, no processo de criar ou escrever a peça, pelo menos na medida em que a peça teatral só adquire plena existência ao ser interpretada no teatro. [...] Em termos de tragédia grega, isto quer dizer que tanto o significado direto como o significado universal da história são revelados pelo coro, que não imita, e cujos comentários são pura poesia, ao passo que as entidades intangíveis dos agentes, por escaparem a toda generalização e, portanto, a toda reificação, só podem ser reveladas através da imitação de seus atos (ARENDDT, 2005, p. 200).

O modo de ordenar a informação por meio das representações dramáticas é trabalhar a percepção, gerar nela uma mudança, pois ela dispõe de uma estilização que pode ocupar todos os sentidos e preencher com estímulos a nossa experiência. Hans-Thyges Lehmann vai fixar o drama além do literário para desenvolver uma teoria do pós-dramático muito aproximada do marco sensacionista que tento testar:

O drama pressupõe que o que acontece entre as pessoas, ou a relação estabelecida entre as pessoas, é essencial para o entendimento da realidade. A partir do momento que eu não acredito mais que essa relação entre as pessoas seja essencial para entender a realidade, fica muito difícil escrever um drama, porque todas as coisas que você poderia escrever a partir dessa relação tornam-se supérfluas (LEHMANN, 2003, p.10).

Isso se torna em uma justificativa do teatro como geradora da mudança de percepção como nenhuma outra arte, devido a que sua forma é política sem precisar mostrar conflitos convencionais. No pós-drama, a percepção e a política estão ligadas pelo modo como a percepção muda as questões políticas, encontro que representa também uma nova maneira de mostrar o conflito.

Se com Arendt temos uma representação baseada nas relações humanas (só nas suas entidades intangíveis), com Lehmann temos uma representação que valoriza a forma. Mas, mesmo diferenciando-se nesses aspectos, a diretriz aponta para uma mensagem política que a peça de teatro transmite e que precisa ser levada em conta para a representação que se tenta imaginar. A explicação de Lehmann é mais esclarecedora, pois o objeto que aborda é similar à peça de *teatro estático*, além disso, enriquece os elementos a serem representados, outorgando a possibilidade de situar as ações fora das relações humanas e até do conflito.

Segundo Lehmann, a mensagem política é inevitável no teatro pós-dramático, mas a forma que ele utiliza para descrever o teatro pode ser aplicada a “O Marinheiro” por

acompanhar os efeitos que a peça revela ao ser adaptada de uma linguagem para outra. Entretanto, nessa adaptação, o elemento da ordem política precisa ser um objeto a ser descoberto com as ferramentas já dispostas.

Ainda que a mensagem política não seja assunto direto da literatura ou da pintura, é necessário representá-la na medida em que se deseja mudar a percepção. Assim, minha tarefa agora é planejar a possibilidade de incluir uma mensagem política na representação imagética de uma peça de *teatro estático*. Para isso, retomar a metáfora da ação na peça será o vínculo para atingir o canal da mensagem política, o qual transita desde as personagens até a forma.

Diante do exposto, percebe-se que em “O Marinheiro” as ações vão estar montadas sobre o diálogo e uma imagem atuando (o sonho do marinheiro), observa-se também, graças à conjectura de Hanna Arendt, que as relações humanas, como núcleo do teatro, fazem desta arte o ideal para estender um fio político entre obra e receptor, mudando a percepção deste. Contudo, é com Lehmann que a ação atinge uma elaboração abstrata susceptível de ser representada como uma sensação, sendo direcionada a mudar a percepção, pois a via primária precisa ser uma unidade do tipo que estimule o espectador nas formas que trabalha a *sensação*, já observadas anteriormente.

O teatro pós-dramático que Lehmann descreve e o *teatro estático* são similares porque neles o verdadeiro conflito é a mudança das formas e das relações humanas, que começa com uma ultraexposição de linguagens inerente ao teatro. Sendo assim, para determinar a prevalência de uns estímulos sobre outros basta olhar para a informação cotidiana e reconhecer as diferenças entre as formas de perceber.

No final da peça, as veladoras vão se enfrentar com uma outra realidade na qual elas são o sonho do marinheiro: “SEGUNDA: Talvez... não importa... Que frio é isto?... Ah, é agora... é agora!... Dizei-me isto... Dizei-me uma coisa ainda... Por que não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas um sonho dele?...” (PESSOA, 1952, p.155).

A mudança de plano convém para conhecer a relação entre as veladoras e o marinheiro, cujos intercâmbios refletem o questionamento à ideia de realidade que Pessoa amplia, mostrando diferentes maneiras de percepção. Uma outra visão da mensagem política na peça é assinalada por Gagliardi que coloca a peça em oposição ao seu momento histórico, pontuando mudanças no programa cultural e político. Segundo o pesquisador, na espera da chegada de um novo dia, as veladoras, e o cadáver, ilustram o desejo de emancipação das sociedades de Portugal nessa época. O pesquisador afirma sobre os elementos históricos e biográficos:

Sua internalização em “O Marinheiro”, particularmente na paisagem “Todo esse país é muito triste...”, associada ao registro que lhe é próprio (segundo o qual as personagens não são nomeadas ou caracterizadas), conduz a uma abertura de sentidos. Dessa perspectiva, a donzela morta, mistério mudo, corpo velado até o raiar de uma nova manhã (de uma renascença, portanto), apresenta notável analogia com a cadáver de Portugal, especificamente, a pátria da infância de Pessoa (GAGLIARDI, 2011, p. 111).

Ainda que o objetivo não seja aprofundar-se na teoria do teatro, ou na questão da comunicação e da política, tem-se adiante um plano para a representação em imagem que contém elementos de primeira ordem e não estão presentes à primeira vista, mas que com os aportes das teorias mostram-se em uma camada abstrata; mas, mesmo assim, são tão reais que respondem os questionamentos pretendidos a resolução. Cabe a possibilidade de perguntar se atualmente também estaríamos enfrentando novas problemáticas na área dos estudos dramáticos, ou mesmo da comunicação, mas o propósito de trazer esses exemplos é observar como seriam as imagens planejadas a partir da arte dramática para um suporte audiovisual.

Todavia, mesmo adiantando assim o nosso percurso, a utilidade da pesquisa vai atender e voltar ao fenômeno da *sensação* para completar a imagem da peça. O *Sensacionismo* não só representou uma forma adiantada de criar e criticar a arte, como participa ainda de uma descoberta que teria repercussões importantes na sociedade, pelo fato de a sua abordagem antecipar uma série de problemas contemporâneos que integram discussões em diferentes âmbitos da cultura.

De minha parte, ao acreditar em um produto cultural que alcance as mensagens que compartilham diferentes artes, o compromisso é resolver e propor uma solução que atenda o meu objeto de estudo, mas que não esqueça os problemas do contexto social, cultural e político. Dessa forma, a seleção da peça permite envolver todos os agentes que podem estar presentes na representação, mas de um modo nada convencional, sendo necessário prestar atenção à *sensação*. Pessoa vai responder ao problema trabalhando com uma base muito psicológica, sem romper com as relações humanas.

Neste momento, lembrando a *Lei de Malthus da sensibilidade* parece ser vital, pois, na aparência, ela é uma teoria que resolve o problema social baseado, somente, na complexidade da *sensação*. A resolução que a *Lei* traz é de uma disposição que atinge a ordem social, pois a sua evolução é progressiva, como a ordem social, mas os revulsivos podem se fixar na arte. Assim, as mudanças que os estímulos provocam e a própria sensibilidade estão vinculados pelas intensidades que os movem, pois são sucessivas e

recíprocas, mas enquanto uma é determinada pela progressão geométrica, a outra é determinada pela aritmética, sendo isso um fator importante no discernimento das sensações.

O que me permite fazer uma síntese e fixar todas as considerações até o momento, é que na retomada da *sensação* é possível acreditar em uma representação que não será única, mas terá aplicações em um campo amplo de criação. A multiplicidade de linguagens; as relações humanas e as ações fora dessas relações; a mudança entre diferentes planos da percepção; o conflito oculto; e as mensagens políticas são conceitos que, em sua ótima diferenciação, formam parte de uma peça de *teatro estático* a ser repensadas como imagens. Uma tradução possível que gostaria de apresentar, como modo de encerrar o presente texto, é uma valorização e reinterpretação das unidades da *sensação* (linhas, imagens, imagens das coisas) e a sua mistura (*cube of sensation*). A imagem é uma obra do ilustrador mexicano Carles Pérez, produzida em 2013, e denominada “Parmenides Bettwskin”:

**Figura 2** “Parmenides Bettwskin”:



Fonte: Carles Pérez (2013).

Nos trabalhos artísticos em que existe uma tradução, que é a adaptação de uma forma de percepção para outra, diferentes propostas têm tentado empregar esse caminho de transferência que podem contribuir para exemplificar as ideias finais da pesquisa. O filme de

Manoel de Oliveira, “Gebo et l’ombre”, é baseado na peça de Raul Brandão, no qual o elemento estático é explorado pelos escassos movimentos de câmera e poucas cenas. Os diálogos são o fio do enredo entre os não mais de seis personagens, e suas formas respeitam muito bem as qualidades dramáticas. O ar de crise é um elemento muito bem alcançado que coloca o conflito em situações que o espectador pode sofrer na vida real.

**Figura 3** “Gebo et l’ombre”.



Fonte: Manoel de Oliveira (2012).

Outro exemplo da projeção que o *Sensacionismo* e a suas bases estéticas podem ter sobre as análises das obras é o trabalho visual de Danny Perez, artista visual norte-americano que, segundo o meu critério, atinge a ordem dos elementos do *cube of sensation* para criar montagens que tentam sintetizar a saturação de todos os lados do cubo. No seu filme “Oddsac”, de 2010, que é realmente um álbum visual, ele traduz as sensações auditivas para desenvolver toda uma narrativa de tipo sensacionista. As mudanças de percepção que demanda comprometem a clareza do enredo, sendo esse o problema de todas as imagens que tentam narrar. A imagem que apresento agora é uma fotografia da gravação do filme. A cena em questão finaliza o filme sugerindo que tudo não passou de um sonho.



*Figura 4* Gravação de “Oddsac”.



Fonte: Danny Perez (2010).

Inclusive, as encenações que existem da peça “O Marinheiro” já têm incluído uma grande variedade de elementos que normalmente não fazem parte dos processos dramáticos convencionais. Disponibilizadas na internet, existem duas montagens distintas que são encenadas por Calé Miranda: uma delas, montada em 2014, pela companhia “Cia. da Ação! Dança! Teatro!”, abre a peça com um véu entre o cenário e a plateia, o qual é cruzado por uma luz branca, oferecendo a impressão de estar atrás de uma simulação que só se rompe com a luz da razão. O véu nunca cede, mas a luz vai mudando várias vezes durante a encenação.

**Figura 5** Encenação de “O Marinheiro” com véu, de Calé Miranda.



Fonte: Calé Miranda (2004).

Outra peça que também é dirigida por Calé Miranda encaminha o teatro fora da cena para tentar levar o realismo até o ambiente natural, na beira do mar, que também é o hábitat dos marinheiros.

**Figura 6** Encenação de “O Marinheiro” na beira do mar



Fonte: Calé Miranda (2004).

Mas provavelmente o mais revelador para a minha pesquisa seja uma peça de videoteatro, uma co-produção italiana de “QU.EM. quintelemento” e “Companhia Mailò”, disponível também na internet.

*Figura 7* Cena da peça de videoteatro “O Marinheiro”



*Figura 8* Cena da peça de videoteatro “O Marinheiro” II.



O cubo serviu para perceber a sensação como fenômeno complexo e que tende a ser ainda mais nas expressões artísticas contemporâneas, nas quais o intelecto joga o papel de conservar as escolhas feitas por intermédio dos estímulos. Uma peça de teatro muda a nossa percepção até um nível político, o que significa que as imagens extraídas da literatura continuam lançando discussões novas. É qualquer representação que transfere da escrita à imagem uma ação com mensagem política?

Refiro-me a uma leitura arriscada na qual constantemente será preciso colocar em discussão os saberes que são aparentemente fixos. É preciso, portanto, descartar e recuperar, tanto quanto seja possível, toda classe de tradições e aprendizagens; e pensar em uma nova representação do movimento, por exemplo, ou dos labirintos psicológicos em ambas as expressões (imagem e escritura).

Da minha perspectiva, acredito que essa complexidade está bem ligada ao problema da percepção na época contemporânea, pois as estéticas que derivam dela incursionam na consciência como um olhar imediato e fugaz de um presente que condensa toda uma bagagem. Assim, perceber o dia a dia torna-se uma das ações mais complexas que o ser humano pode realizar. Ninguém pode ser testemunha de tudo que acontece no seu entorno, não só pela saturação de imagens, como mencionei, mas também porque a memória já foi enquadrada em meios sintéticos que afetam as imagens guardadas e sua recuperação.

Do meu ponto de vista, a literatura dá conta desse tecido de complexidades, fazendo valer mundos possíveis e hierarquizando-os, refletindo assim a insuficiência da razão e da memória como meios para se conhecer o mundo. Percebe-se então que a escrita, e aquilo que emerge dela, é o testemunho ideal dos bastidores do mundo. As imagens que se geram a partir dela nos tornam conscientes disso e, por este motivo, as artes pictóricas e escritas são inseparáveis, mais agora do que em nenhum outro momento da civilização.

## 5. PROPOSTA DE ROTEIRO PARA CURTA-METRAGEM DE ANIMAÇÃO DA PEÇA “O MARINHEIRO”

Considerando a importância do papel desempenhado pelas mídias no mundo contemporâneo, e os dados resultantes das análises da pesquisa, o presente capítulo propõe-se a utilização dos fundamentos do Sensacionismo e seu método crítico, juntamente com os dados da análise da peça, para elaborar um roteiro para curta-metragem de animação adaptado da peça “O Marinheiro”<sup>86</sup>.

Nessa perspectiva, o capítulo dispõe-se a enfrentar o desafio decorrente da delimitação dos níveis de pertinência para reinterpretar a peça em um suporte que fornece recursos, tanto técnicos quanto formais, que serão explorados, a partir da implementação do percurso metodológico que seja coerente e compatível com os pressupostos fornecidos pela pesquisa, assim como com o objeto a trabalhar, neste caso, o roteiro.

O objetivo, além da elaboração do roteiro, é provar o valor heurístico do método sensacionista na reinterpretação e produção de fenômenos comunicacionais midiáticos, concebidos como discursos estéticos. Tendo em vista o caráter discursivo desse tipo de produção, o roteiro enriquece os procedimentos e estratégias comunicativas empregadas pela mídia quando estas são adaptações de peças dramáticas.

Neste caso, a minha proposta é que o processo de síntese dessas tarefas providencie elementos suficientes para o aproveitamento dos valores e recursos do *teatro estático*, da peça “O Marinheiro”, do meio audiovisual e, portanto, do Sensacionismo vigente. Acredito que o valor de *sensação*, em Fernando Pessoa, pode ser acrescentado com base em uma produção criativa, pois esse valor age nos distintos níveis de realidade que cada uma das veladoras representa no interior da peça. A ideia é transmitir esse valor, e suas narrativas na peça, ao nível do discurso audiovisual. Iniciando na desconstrução da *sensação*, tento traçar a sua progressão geométrica e destacar a posição de cada veladora diante de tal progressão.

A realização deste capítulo é uma inquietação própria que deriva da pergunta pelo papel dos estudos literários como gerador direto de mudanças na sociedade. Sendo o campo de ação direta da academia dentro da sociedade limitado, acredito que um de seus desafios atuais é ampliar as fronteiras desse campo sem sacrificar o caráter científico e acrescentando o caráter criativo.

---

<sup>86</sup> Embora o objetivo deste capítulo seja a escritura roteiro, não entrarei nos pormenores do suporte receptor. As qualidades e os detalhes do suporte receptor merecem um estudo próprio, que precisa do seu próprio *corpus*, portanto, só abordarei seus elementos na medida que seja indispensável para a elaboração do roteiro.

Considero que “O Marinheiro” é uma peça dramática ideal para demonstrar como a *sensação* cria pontes entre diferentes códigos: o marinheiro destaca-se porque confere a presença de um problema estético que tem sua origem em uma poética da ausência que representa níveis de discursos diferenciados. De modo similar, a defunta que é velada está presente nos diálogos das veladoras porque faz parte da reconstrução da realidade que as três personagens tentam atingir ao longo da noite, três veladoras sem nomes próprios nem detalhes de caracterização. Há uma prioridade do discurso em detrimento das ações; um espaço cênico assinalado como um lugar fechado, mas com uma janela, a “saída” pela que é possível observar o mar; e um tempo como passado atemporal, projetado em imagens proféticas que as veladoras discutem nos primeiros diálogos da peça, que dão conta de uma estrutura que reordena a realidade, o que significa que existem níveis de realidade; há coisas mais reais que outras. Assim como já foi abordado anteriormente, a trama, composta em sua maioria por diálogos sobre o sonho do marinheiro, é uma declaração de que a vida desse sonho é mais real que a das veladoras, mas também de que aquilo que dota de realidade esta imagem onírica é a sobre-exploração da psicologia das personagens através dos diálogos, junto com a mudanças entre diferentes planos de percepção.

O diálogo entre as veladoras, então, passa a ser o único registro de sua existência física, pois nessa troca elas testemunham os limites das sensações de cada uma e como estes vão se atualizando progressivamente, selecionando e classificando os estímulos. Assim, a trama consiste na sucessão de sensações que as veladoras guardam no diálogo motivado pela incerteza do que é a realidade. Portanto, o argumento central da peça é criar uma narrativa entre o mundo psíquico e o mundo material, uma narrativa caracterizada por sua sensibilidade.

Esta estrutura que vincula a sensação, a psique e o símbolo, é a que será replicada na adaptação para roteiro de curta-metragem animado. A escolha deste formato e técnica obedece à inquietude de refletir sobre os vínculos da literatura com as representações imagéticas inseridas em um contexto atualizado, mas, sobretudo, por fornecer uma releitura dos problemas que aborda o Sensacionismo no nível estético e psicológico. Paralelamente, esse percurso é relevante não só para entender o Sensacionismo, mas também na base da heteronímia, pois acredito que na concepção de cada um dos heterônimos existe esse mesmo processo, mas com resultados peculiares que geram distintos modos de sentir o mundo. Isto significa dizer que a heteronímia existiu apenas quando Pessoa conseguiu objetivar diferentes realidades na expressão das sensações de diferentes poetas, dando espaço assim a *literaturas* diferenciadas em uma mesma obra.

Além da definição da estrutura sensação-psique-símbolo como eixo da trama e do argumento, e da escolha do formato e a técnica da adaptação, é necessário ter em mente que a análise teórica também fornece pautas importantes para considerar na adaptação. A primeira dessas pautas é o aspecto científico da *psicofísica*, que leva Pessoa a se perguntar pelo modo como a psique e o entorno modificam-se mutuamente para diferenciar cada etapa da *sensação*. É assim que o social se reencontra com o individual e, conseqüentemente, o sujeito é revalorizado por meio da ciência, pois a enunciação da *Lei de Malthus da sensibilidade* e a intervenção da sensação caminham paralelamente no sentido de revisar a utilidade social da sensibilidade e reinventa-a para alcançar uma inovação. A segunda pauta que marca o curso do Sensacionismo é o programa de intervenção cultural desenvolvido em “Ultimatum”, onde é possível conferir o fluxo constante do conceito de *sensação* adquirindo a forma de um código que vai se adaptando às diferentes necessidades que o autor tem conforme avança o poema.

A estrutura sensação-psique-símbolo, junto com a propedêutica psicológica da *psicofísica* e o destino cultural desta estrutura programado no poema “Ultimatum” revelam o sentido da intervenção na psique que Pessoa propõe, com a finalidade de descobrir as encruzilhadas dos códigos que acontecem dentro dela e exibir a arte como uma renovação constante desses códigos; como incidem tais renovações e para que servem faz parte do propósito da minha adaptação da peça de teatro para roteiro, pois cada uma das veladoras interpreta cada uma das partes da estrutura, enquanto o diálogo vai confrontando as realidades que cada uma sente. Progressivamente, a adaptação vai abordar o conflito por meio do *poetodrama* que é, em termos simples, uma encenação do drama da realidade-ficção em um mundo sem metafísica e, portanto, o único modo de conhecê-lo é por meio das sensações (códigos) que se abrigam no encontro dos opostos.

Os três pontos de vista sofrem alterações sem chegar à resolução do conflito, porém, observa-se no “Ultimatum” que a escala se mantém sobre três pautas: a personalidade (a apresentação de como cada veladora sente a realidade), a individualidade (como sentem a realidade quando esta interage com a realidade das outras e do marinheiro) e a temporalidade (como mudou a sensação da realidade depois dessa interação).

O Sensacionismo, segundo o seu próprio método de análise, é a arte que integra tudo o que foi descoberto pelas sensações, porque é um método que integra o encontro da metafísica pagã com o mundo moderno. Apela à sensação como uma metáfora que contém em si uma abstração dos estímulos internos e externos que o indivíduo percebe: a *sensação* é uma metáfora moderna que é utilizada para sugerir o encontro de polos opostos.



Dessa forma, se a representação da *sensação* é uma metáfora que predomina na obra de Pessoa é possível sugerir que dentro dela ocupa o lugar de mito exaltado até a onipresença e a vitalidade, enquanto o significado da metáfora nos casos particulares de cada heterónimo é mais uma expressão desintegrada dessa onipresença. Em “O Marinheiro” observa-se, pela primeira vez, o funcionamento da *sensação* como metáfora que dá unidade à peça, mas que também conserva significados particulares que dependem da relação da *sensação* com a realidade que cada personagem representa. No caso do marinheiro, observa-se que ele é uma metáfora que se repete na simetria entre ficção e realidade de Ulisses, de Pessoa, em “Mensagem”, pois ambos personagens estão marcados por uma interação semântica entre imagem, ícone e significante.

Diante de tais considerações, o roteiro adaptado da peça conserva as personagens como metáforas de formas particulares de entender a realidade: a primeira veladora representa a forma simbólica, a segunda a forma mental e a terceira a forma sensível de dar significado à realidade. Por outro lado, o marinheiro passa a ser o navegante, a figura “fictícia” da peça que se impõe como uma metáfora que substitui a ausência de protagonista. A janela, a “saída” para o mar, também é substituída por uma “saída” fictícia: o quadro de um oceano. O contexto é também alterado para receber uma atualização temporal e um deslocamento regional, situando a narrativa do roteiro em uma zona rural da segunda metade do século XX. O conflito continua caracterizando-se pela falta de ação, pelo que ele está implícito na forma dialógica do desenvolvimento da trama, mas do que na busca de uma resolução ou destino final.

No roteiro, mostra-se o Sensacionismo como um método contingente, já que as estruturas mental e física do ser humano se acham representadas e condensadas em uma ordem que faz com que nossas experiências adquiram significado. Paralelamente, para aprofundar esse significado, o Sensacionismo também apresenta uma breve história das ideias em torno às estruturas mentais e físicas da sensação. Por isso, não é à toa que a dramaturgia de Pessoa seja *estática*, pois desse modo ela se faz contingente enquanto reconfigura os princípios da escrita dramática.

Após a apresentação da existência de um dispositivo lógico no Sensacionismo e seu funcionamento no roteiro, observei que a *sensação* é em si mesma um processo que atravessa diferentes fases para chegar a nos fornecer uma experiência estética da realidade, que por sua vez está formada por objetos internos e externos e se integra ao esforço para descobrir uma história da imaginação que, na minha perspectiva, é a mesma substância da literatura. Esta característica é crucial para abarcar a proposta da peça como projeto interdiscursivo,

construído a partir de linhas e imagens sólidas (elementos psíquicos geométricos da sensibilidade).

Em síntese, é possível observar no projeto pessoano, que se nutre de uma variedade de fontes inusitadas, a relevância do argumento filosófico da peça, pois nos faz refletir sobre a relação entre ficção e a realidade intrínseca nas sensações. Tais sensações, mesmo sendo imateriais, podem ser estudadas e ordenadas em um sistema, tal como se faz com a realidade. Um modo de sistematizar que pode ser repetido e que examina as sensações é o roteiro que adapta a peça para curta-metragem de animação.

**Figura 9** Roteiro programa Write Duet.

**1 (NO. DE ESCENA) EXT./INT. ENCABEZADO LUGAR. - DÍA/NOCHE**

Ejemplo de descripción. El texto puede ir en Courier New courier tamaño 12. Acá va la información relevante para la escena. Ejemplo de descripción. Ejemplo de descripción. Ejemplo de descripción. "quién hace qué" y si acaso "quién hace qué a quién y/o a qué cosa". No se describe el modo en el que un actor hace las cosas. Ejemplo malo: Juan coge la chaqueta con su dedo índice. Ejemplo bueno: Juan coge su chaqueta. Es mucho más corta de lo que aquí se aprecia.

PERSONAJE A

(Acotación, acotaciones, acciones importantes. Ej: Juan dirige su mirada a Pedro)

Diálogo: todo diálogo es una  
 tienda. diálogo diálogo diálogo  
 diálogo diálogo diálogo diálogo  
 diálogo diálogo diálogo.

PERSONAJE B (OFF)

Diálogo diálogo diálogo diálogo  
 diálogo diálogo. (40 caracteres como  
 máximo por renglón).

TRANSICIÓN:

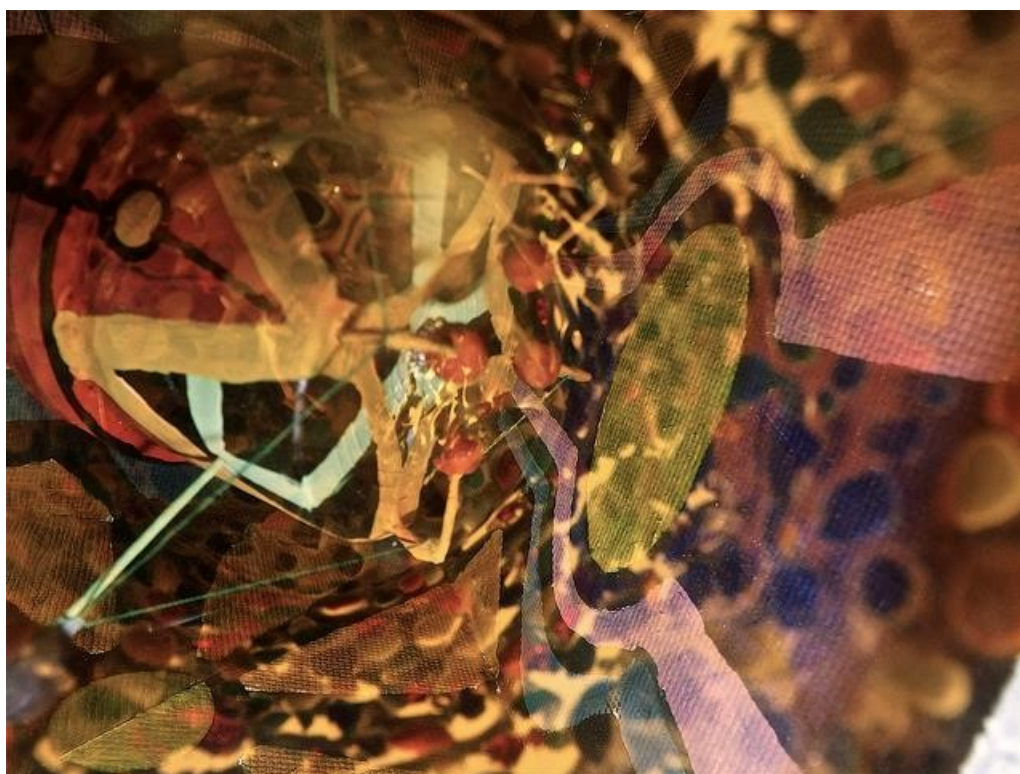
Para a redação do roteiro será utilizado o programa "Write Duet" que tem as qualidades de organizar o roteiro segundo as necessidades interpretativas. Na imagem acima

observa-se a estrutura básica na qual a peça será adaptada. A familiaridade que tenho com o programa garante a plena utilização dos recursos técnicos a serviço da peça.

Na medida do possível gostaria também de propor uma estética visual para a adaptação, baseada nos princípios do Sensacionismo referidos na pesquisa. Assim, desde uma crítica comparativa, vão se mostrar as qualidades criativas do Sensacionismo funcionando no século XXI.

Por isso, mostrar os primeiros esboços de como eu imagino o funcionamento do roteiro no curta-metragem torna-se uma conclusão natural: a minha representação gráfica (tal como Pessoa também a teve) do que é o Sensacionismo.

**Figura 10** Cenário representando ideias.



Na imagem, observa-se o que poderia ser o cenário, em que o abstrato é representado na suas unidades simples (ideias que são linhas) que se interceptam entre elas. O deslocamento de planos e a sensação de movimento também fazem parte desta representação.

O Navegante

escrito por

Fernando Pessoa

Adaptação

Edgar González Galán

INT. QUARTO DAS VELADORAS.

UM QUARTO DE TAIPA EM UMA CASA ANTIGA NO CENTRO DE UMA CIDADE DE INTERIOR. É DE TETO ELEVADO, E TEM UMA JANELA AMPLA NA PAREDE DIREITA, NA PAREDE QUE FICA À FRENTE, HÁ UM QUADRO DO MAR. QUATRO TOCHAS AOS CANTOS. DO LADO DA JANELA VELAM TRÊS IRMÃS. A PRIMEIRA ESTÁ SENTADA EM FRENTE À JANELA. AS OUTRAS DUAS ESTÃO SENTADAS UMA DE CADA LADO DA JANELA.

PRIMEIRA VELADORA

Ainda não deu hora nenhuma.

SEGUNDA

Não se pode ouvir. Não há relógio aqui perto e as cigarras continuam cantando. Dentro em pouco deve ser dia.

TERCEIRA

Não: mas o horizonte é negro

PRIMEIRA

Não desejais, minha irmã, que nos entretenhamos contando o que fomos? É belo e é sempre falso... É sempre uma sensação bela porque não é verdadeira.

SEGUNDA

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

PRIMEIRA

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

TRANS. FOCO NA CHAMA DA VELA, DEPOIS VOLTA PARA A PRIMEIRA VELADORA

PRIMEIRA

Falar do passado — isso deve ser belo, porque é inútil e faz tanta

pena...

SEGUNDA

Falemos, se quiserdes, de um passado que não tivéssemos tido.

TERCEIRA

Não. Talvez o tivéssemos tido...existe forma de saber?

PRIMEIRA

Não dizeis senão palavras. E tão triste falar! É um modo tão falso de nos esquecermos!... Se passeássemos?...

TERCEIRA

Onde?

PRIMEIRA

Aqui, de um lado para o outro. As vezes isso vai buscar sonhos.

TERCEIRA

Sonhos de quê?

PRIMEIRA

Não sei. Por que o havia eu de saber?

PAUSA

SEGUNDA

Todo este país, neste momento, é muito triste... Aquele onde eu vivi outrora era menos triste. Ao entardecer eu tricotava, sentada à minha janela. A janela dava para o mar e às vezes havia uma ilha ao longe quando seu farol ficava aceso e a iluminava... Muitas vezes eu não tricotava; olhava para o mar e esquecia-me de viver. Não sei se era feliz. Já não tornarei a ser aquilo que talvez eu nunca fosse...

PRIMEIRA

Fora de aqui, nunca vi o mar. Ali, naquele quadro, que é o único mar que eu vejo, vê-se tão pouco!... O mar de outras terras é belo?

SEGUNDA

Só o mar das outras terras é que é belo. Aquele que nós vemos dá-nos sempre saudades daquele que não veremos nunca...

TRANS. PASSAMOS PELO QUADRO QUE REPRESENTA O MAR SIMBOLICAMENTE.

PRIMEIRA

Não dizíamos nós que íamos contar o nosso passado?

SEGUNDA

Não, não dizíamos.

TERCEIRA

Por que não haverá relógio neste quarto?

SEGUNDA

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

PRIMEIRA

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

TERCEIRA

Que importa? Ele vem sempre da mesma maneira... sempre, sempre, sempre... Sem mudança nenhuma, nem para nós nem para ninguém.

PAUSA

SEGUNDA

Contemos contos umas às outras...

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

## PRIMEIRA

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

## SEGUNDA

Para quê?... Observo-vos a ambas e não vos vejo logo... Parece-me que entre nós se aumentaram abismos... Tenho que cansar a ideia de que vos posso ver para poder chegar a ver-vos... Este ar quente é frio por dentro, naquela parte que toca na alma... Eu devia agora sentir mãos impossíveis passarem-me pelo cabelos — é o gesto com que falam das sereias...

Cruza as mãos sobre os joelhos.

PAUSA

## SEGUNDA

Ainda há pouco, quando eu não pensava em nada, estava pensando no meu passado.



## PRIMEIRA

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

## TERCEIRA

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

## SEGUNDA

As mãos não são verdadeiras nem reais... São mistérios que habitam na nossa vida... às vezes, quando fito as minhas mãos, tenho medo de Deus... Não há vento que mova as chamas das velas, e olhai, elas movem-se... Para onde se inclinam elas?... Que pena se alguém pudesse responder!... Sinto-me desejosa de ouvir músicas bárbaras que devem agora estar tocando em palácios de outros continentes... É sempre longe na minha alma... Talvez porque, quando criança, corri atrás das ondas à beira-mar. Levei a vida pela mão entre rochedos, maré-baixa, quando o mar parece ter cruzado as mãos sobre o peito e ter adormecido como uma estátua de herói para que nunca mais ninguém olhasse..., perdeu seu movimento para permanecer invisível mas não imperceptível...

## TERCEIRA

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

## SEGUNDA

É talvez por não serem verdadeiras... Mal sei que as digo... Repito-as seguindo uma voz que não

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

#### PRIMEIRA

Por mim, amo os montes... Do lado de cá de todos os montes é que a vida é sempre feia... Do lado de lá, onde mora minha mãe, costumávamos sentarmos à sombra dos cactos e falar de ir ver outras terras... Tudo ali era longo e feliz como o canto de duas aves, uma de cada lado do caminho... O mato não tinha outras clareiras senão os nossos pensamentos... E os nossos sonhos eram de que as árvores projetassem no chão outra calma que não as suas sombras... Foi decerto assim que ali vivemos, eu e não sei se mais alguém... Dizei-me que isto foi verdade para que eu não tenha de chorar... Dizei-me, vocês têm que saber, pois são minhas irmãs...

#### SEGUNDA

Eu vivi entre rochedos e espreitava o mar... A orla da minha saia era fresca e salgada batendo nas minhas pernas nuas... Eu era pequena e bárbara... Hoje tenho medo de ter sido... O presente parece-me que durmo... Falai-me das fadas. Nunca ouvi falar delas a ninguém... O mar era grande de mais para fazer pensar nelas... Na vida aquece ser pequeno... Éreis feliz, minha irmã?

## PRIMEIRA

Começo neste momento a tê-lo sido outrora... fui sem saber, mas isso não é estranho... De resto, tudo aquilo se passou na sombra... As árvores viveram -no mais do que eu... Nunca chegou nem eu mal esperava... E vós irmã, por que não falais?

## TERCEIRA

Tenho horror a de aqui a pouco vos ter já dito o que vos vou dizer. As minhas palavras presentes, mal eu as digo, pertencerão logo ao passado, ficarão fora de mim, não sei onde, rígidas e fatais... Falo, e penso nisto na minha garganta, e as minhas palavras parecem-me pessoas... Tenho um medo maior do que eu. Sinto na minha mão, não sei como, a chave de uma porta desconhecida. E toda eu sou um amuleto ou um sacrário que estivesse com consciência de si próprio. É por isto que me apavora ir, como por uma floresta escura, através do mistério de falar... E, afinal, quem sabe se eu sou assim e se é isto sem dúvida que sinto?... Vale a pena me perguntar pelo que eu sinto? Será no corpo, será dentro dele?...

## PRIMEIRA

Custa tanto saber o que se sente quando reparamos em nós... Mesmo viver sabe a custar tanto quando se dá por isso... O custo de saber quem vos é, é vos mesmo... Falai, portanto, sem reparardes que existis... Não nos íeis dizer quem éreis?

## TERCEIRA

O que eu era outrora já não se lembra de quem sou... Pobre da feliz que eu fui!... Eu vivi entre as sombras dos ramos, e tudo na minha alma é folhas que estremeçam. Quando ando ao sol a minha sombra é fresca. Passei a fuga dos meus dias ao lado de fontes, onde eu molhava, quando sonhava de viver, as pontas tranquilas dos meus dedos... Às vezes, à beira

dos lagos, debruçava-me e contemplava-me... Quando eu sorria, os meus dentes eram misteriosos no espelho d'água tranqüila que não se mexe... Tinham um sorriso só deles, independente do meu... Era sempre sem razão que eu sorria... Falai-me da morte, do fim de tudo, para que eu sinta uma razão para recordar...

## PRIMEIRA

Não falemos de nada, de nada... Está mais frio, mas por que é que está mais frio? Não há razão para estar mais frio. Não é bem mais frio que está... Para que é que havemos de falar?... É melhor cantar, não sei porquê... O canto, quando a gente canta de noite, é uma pessoa alegre e sem medo que entra de repente no quarto e o aquece a consolar-nos... Eu podia cantar-vos uma canção que cantávamos em casa de meu passado. Por que é que não quereis que vo-la cante?

## TERCEIRA

Não vale a pena, minha irmã... quando alguém canta, eu não posso estar comigo. Tenho que não poder recordar-me. E depois todo o meu passado torna-se outro e eu choro uma vida morta que trago comigo e que não vivi nunca, do mesmo modo que nós fazemos hoje. É sempre tarde demais para cantar, assim como é sempre tarde de mais para não cantar... Aprendi qual é a diferença, mas todos nós aprendemos coisas inúteis o tempo todo.

PAUSA

## PRIMEIRA

As nuvens se estão fechando vem a névoa cobrindo meus olhos e os de vocês... não consigo nem ver a lua. Breve será dia?... Guardemos silêncio... A vida assim o quer. Ao pé da minha casa natal havia um lago. Eu ia lá e assentava-me à beira dele, sobre um tronco de árvore que caíra

quase dentro de água... Sentava-me na ponta e molhava na água os pés, esticando para baixo os dedos tentando atingir o fundo. Depois olhava excessivamente para as pontas dos pés, mas não era para os ver. Não sei porquê, mas parece-me deste lago que ele nunca existiu... Lembrar-me dele é como não me poder lembrar de nada... Quem sabe por que é que eu digo isto e se fui eu que vivi essa lembrança?...

#### SEGUNDA

À beira-mar somos tristes quando sonhamos... Não podemos ser o que queremos ser, porque o que queremos ser queremos-lo sempre ter sido no passado... Quando a onda se espalha e a espuma chia, parece que há mil vozes mínimas a falar. A espuma só parece ser fresca a quem a julga uma... Tudo é muito e nós não sabemos nada... Quereis que vos conte o que eu sonhava à beira-mar?

#### PRIMEIRA

Podeis contá-lo, minha irmã; mas nada em nós tem necessidade de que no-lo conteis... Se é belo, tenho já pena de vir a tê-lo ouvido. E se não é belo, esperai..., contai-o só depois de alterardes, se não é belo, conta só depois de ter encontrado sua beleza.

#### SEGUNDA

Vou dizer-vo-lo. Não é inteiramente falso, porque sem dúvida nada é inteiramente falso. Deve ter sido assim... Um dia que eu dei por mim recostada no cimo frio de uma rocha, e que eu tinha esquecido que tinha pai e mãe e que houvera em mim infância e outros dias – nesse dia vi ao longe, como uma coisa que eu só pensasse em ver, a passagem vaga de uma vela grande, toda superfície, feita com um tecido de origem antiga, que já foi enchida pelos ventos mais tempestuosos. Depois ela cessou... Quando reparei em mim, vi que já tinha esse meu sonho... Não sei onde ele

teve princípio... E nunca tornei a ver outra vela de navio... Nenhuma das velas dos navios que saem aqui de um porto se parece com aquela, mesmo quando é lua e os navios passam longe devagar...

PRIMEIRA

Vejo pelo quadro um navio ao longe. É talvez aquele que vistes...

SEGUNDA

Não, minha irmã; esse que vedes no quadro busca sem dúvida um porto qualquer... Não podia ser que aquele que eu vi buscasse qualquer porto...

PRIMEIRA

Por que é que me respondestes?... Pode ser. . Eu não vi navio nenhum pela janela porque eu só vejo os montes... Desejava ver um de verdade e falei-vos dele para não ter pena... Contai-nos agora o que foi que sonhastes à beira-mar...

EXT. ILHA DO NAVEGANTE.

SEGUNDA

Sonhava de um navegante que se houvesse perdido numa ilha longínqua. Nessa ilha havia palmeiras hirtas, poucas, e aves vagas passavam por elas... Não vi se alguma vez pousavam... Desde que, naufragado, se salvara, o navegante vivia ali... Como ele não tinha meio de voltar à pátria, e cada vez que se lembrava dela sofria, pôs-se a sonhar uma pátria que nunca tivesse tido: pôs-se a fazer sua uma outra pátria, uma outra espécie de país com outras espécies de paisagens, e outra gente, e outro feitio de passarem pelas ruas e de se debruçarem nas janelas..., pôs-se a sonhar com as memórias dessa outra gente, e com o passado dessa nova pátria... inventou suas personagens célebres e inventou-lhes seus onomásticos.

INT. QUARTO DAS VELADORAS.

APARECE EM PRIMEIRO PLANO O CAIXÃO COM O CADÁVER, NO FUNDO, A SEGUNDA VELADORA CONTINUA FALANDO.

SEGUNDA

Cada hora ele construía em sonho esta falsa pátria, e ele nunca deixava de sonhar, de dia à sombra curta das grandes palmeiras, que se recortava, orlada de bicos, no chão areento e quente; de noite, estendido na praia, de costas e não reparando nas estrelas.

PRIMEIRA

Não há árvore que encarne sobre as minhas mãos estendidas a sombra de um sonho como esse!...

TERCEIRA

Deixai-a falar... Não a interrompais... Ela conhece palavras que as sereias lhe ensinaram... Adormeço para a poder escutar... Dizei, minha irmã, dizei... Meu coração dói-me de não ter sido vós quando sonháveis à beira-mar... Me faz desejar um sonho que nunca tivesse tido.

EXT. ILHA DO NAVEGANTE.

SEGUNDA

Durante anos e anos, dia a dia, o navegante erguia num sonho contínuo a sua nova terra natal... um novo nascimento, uma outra infância. Todos os dias punha uma pedra de sonho nesse edifício impossível que ia habitando com memórias alheias... Breve ele ia tendo um país que já tantas vezes havia percorrido. Milhares de horas lembrava-se já de ter passado ao longo de suas orlas. Sabia de que cor soíam ser os crepúsculos numa ponte da baía do norte, e como era suave entrar, noite alta, e com a alma recostada no murmúrio da água que o navio sulca, num grande porto do sul onde ele

passara outrora, feliz talvez, das suas mocidades a suposta...

PAUSA

INT. QUARTO DAS VELADORAS.

PRIMEIRA

Minha irmã, por que é que vos calais?

SEGUNDA

Não se deve falar em demasia... A vida espreita-nos sempre... Toda a hora é materna para os sonhos, mas é preciso não o saber... Quando falo de mais começo a separar-me de mim e a ouvir-me falar, começo a sentir-me como vós me sentem. Isso faz com que me compadeça de mim própria e sinta demasiadamente o coração. Tenho então uma vontade lacrimosa de o ter nos braços para o poder embalar como a um filho... Vede: o horizonte empalideceu... Será preciso que eu vos fale ainda mais do meu sonho?

PRIMEIRA

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

SEGUNDA

Sim, falar-vos-ei mais dele. Mesmo eu preciso de vo-lo contar. À medida que o vou contando, é a mim também que o conto... À medida que eu conto, vou me escutando... São três a prestar atenção...

De repente, olhando para o caixão, e estremeendo.

SEGUNDA



Três não... Não sei... Não sei quantas...

TERCEIRA

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

EXT. ILHA DO NAVEGANTE.

SEGUNDA

Mais baixo, numa voz muito lenta

SEGUNDA

Ao princípio ele criou as paisagens, depois criou as cidades; criou depois as ruas e as pontes, uma a uma, cinzelando-as na matéria da sua alma — uma a uma as estradas, bairro a bairro, até as muralhas dos cais de onde ele criou depois os portos... Uma a uma as casas, e a gente que as habitava e que olhava por suas janelas... Passou a conhecer certa gente, como quem a reconhece apenas... Ia-lhes conhecendo as vidas passadas e as conversas, suas dores e suas alegria, e tudo isto era como quem sonha apenas paisagens e as vai vendo... Depois viajava longe, quase até cruzar a fronteira, recordando, através do país que criara... E assim foi construindo o seu passado... Breve tinha uma outra vida anterior... Tinha já, nessa nova pátria, um lugar onde nascera, os lugares onde passara a juventude, os portos onde embarcara... Ia tendo tido os companheiros da infância e depois os amigos e inimigos da sua idade viril... Sonhou também com o futuro dessas paisagens, dos seus caminhos e pontes, de como alguns deles cairão e outros permanecerão... sonhou o futuro dos habitantes, daqueles que ficarão e dos que buscarão outras pátrias e outros

leitos para morrer. Tudo era diferente de como ele o tivera – nem o país, nem a gente, nem o seu passado próprio, nem seus sonhos se pareciam com o que haviam sido... Exigis que eu continue?... Causa-me tanta pena falar disto!... Agora, porque vos falo disto, aprazia-me mais estar-vos falando de outros sonhos...

INT. QUARTO DAS VELADORAS.

TERCEIRA

Continuai, ainda que não saibais por que... Quanto mais vos ouço, mais me não pertenco... será porque o navegante me lembra que nada é nosso?

PRIMEIRA

Será bom realmente que continueis? Deve qualquer sonho ter fim? Em todo o caso, falai... Importa tão pouco o que dizemos ou não dizemos... Velamos as horas que passam... O nosso dever é inútil como a Vida...

EXT. ILHA DO NAVEGANTE.

SEGUNDA

Um dia, que chovera muito, e o horizonte estava mais incerto e com cerração salina, o navegante cansou-se de sonhar... Quis então recordar a sua pátria verdadeira..., mas viu que não se lembrava de nada, que ela não existia para ele... Meninice de que se lembrasse, era a na sua pátria de sonho; adolescência que recordasse, era aquela que se criara... Toda a sua vida tinha sido a sua vida que sonhara... E ele viu que não podia ser que outra vida tivesse existido... Se ele nem de uma rua, nem de uma figura, nem de sensação, nem de um gesto materno se lembrava... E da vida que lhe parecia ter sonhado, tudo era real e tinha sido... Nem sequer podia sonhar outro passado, perceber que tivesse tido outro, como todos, um momento, podem crer... Ó minhas irmãs,

minhas irmãs... Há qualquer coisa, que não sei o que é, que vos não disse... Qualquer coisa que explicaria isto tudo... A minha alma esfria-me... Mal sei se tenho estado a falar... Falai-me, gritai-me, para que eu acorde, para que eu saiba que estou aqui ante vós e que há coisas que são apenas sonhos...

INT. QUARTO DAS VELADORAS.

PRIMEIRA

Numa voz muito baixa

PRIMEIRA

Gritar? Não sei que vos diga... Não ousou olhar para as coisas... Esse sonho como continua?...

SEGUNDA

Não sei como era o resto.... Mal sei como era o resto... Por que haverá mais?...

PRIMEIRA

E o que aconteceu depois?

SEGUNDA

Depois? Depois de quê? Depois é alguma coisa?... Veio um dia um barco... Veio um dia um barco... — Sim sim... só podia ter sido assim... — Veio um dia um barco, e passou por essa ilha, e não estava lá o navegante...

TERCEIRA

Talvez tivesse regressado à pátria... Mas a qual?

PRIMEIRA

Sim, a qual? E o que teriam feito ao navegante? Sabê-lo-ia alguém?

SEGUNDA

Por que é que me perguntais? Há resposta para alguma coisa?

PAUSA

## TERCEIRA

Será absolutamente necessário, mesmo dentro do vosso sonho, que tenha havido esse navegante e essa ilha?

## SEGUNDA

Não, minha irmã; nada é absolutamente necessário.

## PRIMEIRA

Ao menos, como acabou o sonho?

## SEGUNDA

Não acabou... Não sei... Nenhum sonho acaba... Sei eu ao certo se não continuo sonhando, se não sonho sem o saber, se o sonhá-lo não é esta coisa vaga a que eu chamo a minha vida?... Para saber que estou sonhando preciso saber que estou dormindo? Não me faleis mais... Principio a estar certa de qualquer coisa, que não sei o que é... Avançam para mim, por uma noite que não é esta, os passos de um horror que desconheço... Quem teria eu ido despertar com o sonho meu que vos contei?... Tenho um medo disforme de que deus tivesse proibido o meu sonho... Ele é sem dúvida mais real do que deus permite... Tenho medo de ter concertado o mundo imperfeito que ele criou e penso na sua retaliação. Não estejais silenciosas... Dizei-me ao menos que a noite vai passando, embora eu o saiba... Vede, começa a ir ser dia e isso não é uma punição... Vede: vai haver o dia real... Paremos... Não pensemos mais... Não tentemos seguir nesta aventura interior... Quem sabe o que está no fim dela?.... Tudo isto, minhas irmãs, passou-se na noite... Não falemos mais disto, nem a nós próprias... É humano e conveniente que tomemos, cada qual, a sua atitude de tristeza.

## TERCEIRA

Foi-me tão belo escutar-vos... Não digais que não... Bem sei que não valeu a pena... É por isso que o achei belo... Não foi por isso, mas deixai

que eu o diga... De resto, a música da vossa voz, que escutei ainda mais que as vossas palavras, deixa-me, talvez só por ser música, descontente...

SEGUNDA

Tudo deixa descontente, minha irmã... Os homens que pensam cansam-se de tudo, porque tudo muda. Os homens que passam provam-no, porque mudam com tudo... De eterno e belo há apenas o sonho... Por que estamos nós falando ainda?...

PRIMEIRA

Não sei...

Olhando para o caixão, em voz mais baixa.

PRIMEIRA

Por que é que se morre?

SEGUNDA

Talvez por não se sonhar bastante, porque é necessário para se viver, talvez.

PRIMEIRA

É possível... Não valeria então a pena fecharmo-nos no sonho e esquecer a vida, para que a morte nos esquecesse?...

SEGUNDA

Não, minha irmã, nem vale a pena...

TERCEIRA

Minhas irmãs, é já dia... Vede, a linha dos montes maravilha-se pela janela... Por que não choramos nós?... Aquela que finge estar ali era bela, e nova como nós, e sonhava também... Estou certa que o sonho dela era o mais belo de todos... Ela o que sonharia?...

PRIMEIRA

Falai mais baixo. Ela escuta-nos talvez, e já sabe para que servem os sonhos porque está ausente...

PAUSA

SEGUNDA

Talvez nada disto seja verdade... Todo este silêncio, e esta morta, e este dia que começa não são talvez senão um sonho... Olhai bem para tudo isto... Parece-vos que pertence à vida?...

PRIMEIRA

Não sei. Não sei como se é da vida... Ah, como vós estais parada! E os vossos olhos tão tristes, parece que o estão inutilmente...

SEGUNDA

Não vale a pena estar triste de outra maneira... Não desejais que nos calemos? É tão estranho estar a viver... Tudo o que acontece é incerto, tanto na ilha do navegante como neste mundo. Mas dizer que a realidade é contraditória é não compreender as mudanças que a natureza auto-corrosiva e sem lógica impõe a tudo o que tem Vida... Vede, o céu é já verde... O horizonte sorri ouro... Sinto que me ardem os olhos, de eu ter pensado em chorar...

PRIMEIRA

Chorastes, com efeito, minha irmã.

SEGUNDA

Talvez... Não importa... Que frio é isto?... Ah, é agora... é agora!... Dizei-me isto... Dizei-me uma coisa ainda... Por que não será a única coisa real nisto tudo o navegante, e nós e tudo isto aqui apenas um sonho dele?...

PRIMEIRA

Não faleis mais, não faleis mais... Isso é tão estranho que deve ser verdade. Não continueis... O que íeis dizer não sei o que é, mas deve ser de mais para a alma o poder ouvir... Tenho medo do que não chegastes a dizer... Vede, vede, é dia já... Vede o dia... Fazei tudo por

reparardes só no dia, no dia real, ali fora... Vede-o, vede-o... Ele consola... Não penseis, não olheis para o que pensais... Vede-o a vir, o dia... Ele brilha como ouro numa terra de prata. As leves nuvens arredondam-se à medida que se coloram. Se nada existisse, minhas irmãs?... Se tudo fosse, de qualquer modo, absolutamente coisa nenhuma?... Porque olhastes assim?...

Não lhe respondem. E ninguém olhara de nenhuma maneira.

#### PRIMEIRA

Que foi que dissestes e que me apavorou?... Senti-o tanto que mal vi o que era... Dizei-me o que foi, para que eu, ouvindo-o segunda vez, já não tenha tanto medo como dantes... Não, não... Não digais nada... Não vos pergunto isto para que me respondais, mas para falar apenas, para me não deixar pensar... Tenho medo de me poder lembrar do que foi... Mas foi qualquer coisa de grande e pavoroso como o haver deus... Devíamos já ter acabado de falar... Há tempo já que a nossa conversa perdeu o sentido... O que é entre nós que nos faz falar prolonga-se demasiadamente... Há mais presenças aqui do que as nossas almas.. O dia devia ter já raiado... Deviam já ter acordado... Tarda qualquer coisa... Tarda tudo... O que é que se está dando nas coisas de acordo com o nosso horror?... O que é este vazio que enche meu corpo? Ah, não me abandoneis... Falai comigo, falai comigo... Falai ao mesmo tempo do que eu para não deixardes sozinha a minha voz...Tenho menos medo à minha voz do que à ideia da minha voz, dentro de mim, se for reparar que estou falando...

#### TERCEIRA

Que voz é essa com que falais?... É de outra... Vem de uma espécie de longe... É uma voz oca.

## PRIMEIRA

Não sei... Não me lembreis isso... Eu devia estar falando com a voz aguda e tremida do medo... Mas já não sei como é que se sente falar... Entre mim e a minha voz abriu-se um abismo... Tudo isto, toda esta conversa e esta noite, e este medo – tudo isto devia ter acabado, devia ter acabado de repente, depois do horror que nos dissestes... Começo a sentir que o esqueço, a isso que dissestes, e que me fez pensar que eu devia gritar de uma maneira nova para exprimir um horror de aqueles...

## TERCEIRA

Falando para a SEGUNDA

## TERCEIRA

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

## SEGUNDA

São realmente três entes diferentes, com vida própria e real. Três realidades diferentes.

Tira um dado da bolsa e o mostra para suas irmãs.

## SEGUNDA

Deus talvez saiba porquê... Ah, mas por que é que falamos? Quem é que nos faz continuar falando? Por que que falo eu sem querer falar? Por que é que já não reparamos que é dia?...

## PRIMEIRA

Quem pudesse gritar para despertarmos! Estou a ouvir-me a gritar dentro de mim, mas já não sei o caminho da minha vontade para a minha garganta. Sinto uma necessidade feroz de ter medo de que alguém possa bater



àquela porta. Por que não bate alguém à porta? Seria impossível e eu tenho necessidade de ter medo disso, de saber de que é que tenho medo... Que estranha que me sinto!... Parece-me já não ter a minha voz... Parte de mim adormeceu e ficou a ver... O meu pavor cresceu, mas eu já não sei senti-lo... Já não sei em que parte da alma é que se sente... Puseram ao meu sentimento do meu corpo uma mortalha de chumbo... Para que foi que nos contastes a vossa história?

## SEGUNDA

Já não me lembro... Já mal me lembro que a contei... Parece ter sido já há tanto tempo!... Que sono, que sono absorve o meu modo de olhar para as coisas!... O que é que nós queremos sentir? o que é que nós temos ideia de sentir? — já não sei se é falar ou não falar...

## PRIMEIRA

Não falemos mais. Por mim, cansa-me o esforço que fazeis para falar... Dói-me como se passassem séculos entre o que penso e o que digo... A minha consciência boia à tona da sonolência apavorada dos meus sentidos pela minha pele... posso eu realmente saber o que acontece fora dela? Não sei o que é isto, mas é o que sinto... Preciso dizer frases confusas um pouco longas, que custem a dizer... Não sentis tudo isto como uma aranha enorme que nos tece de alma a alma uma teia negra que nos prende?

## SEGUNDA

Não sinto nada... Sinto as minhas sensações como uma coisa que se sente... Quem é que está sentindo minhas sensações? Quem é que eu estou sendo?... Quem é que está falando com a minha voz e mudando-a?... Ah, escutai...

## PRIMEIRA E TERCEIRA

Quem foi?

## SEGUNDA

Nada. Não ouvi nada... Quis fingir que ouvia para que vós supusésseis que ouvíeis e eu pudesse crer que havia alguma coisa a ouvir... Oh, que horror, que ausência íntima nos desata a voz da alma, e as sensações dos pensamentos, e nos faz falar e sentir e pensar quando tudo em nós pede silêncio e o dia útil e a inconsciência da vida... Quem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir?

## PRIMEIRA

Para quê tentar apavorar-me? Não cabe mais terror dentro de mim... Peso excessivamente ao colo de me sentir. Afundei-me toda no lodo morno do que suponho que sinto. Entra-me por todos os sentidos qualquer coisa que nos pega e nos vela. Pesam as pálpebras a todas as minhas sensações. Prende-se a língua a todos os meus sentimentos. Um sono fundo cola umas às outras as ideias de todos os meus gestos. Por que foi que olhastes assim?...

## TERCEIRA

Numa voz muito lenta e apagada

## TERCEIRA

Ah, é agora, é agora... Sim, acordou alguém... Há gente que acorda... Quando entrar alguém tudo isto acabará... Até lá façamos crer que todo este horror foi um longo sono que fomos dormindo... É dia já. Vai acabar tudo... E de tudo isto fica, minha irmã, que só vós sois feliz, porque acreditais no sonho...

## SEGUNDA

Por que é que me perguntais? Porque eu o disse? Não, não acredito...

EXT. FORA DO QUARTO DAS VELADORAS.

Um galo canta. A luz do sol é ofuscada por nuvens de chuva estival.

INT. QUARTO DAS VELADORAS.

As três veladoras ficam-se silenciosas e sem olharem umas para as outras.

EXT. FORA DO QUARTO DAS VELADORAS.

Não muito longe, por uma estrada de barro seco, um carro para.

## 6. CONCLUSÕES

A experiência de sistematizar o estudo da sensibilidade como uma função voluntária traz consigo a pergunta sobre o que constitui realmente o conhecimento derivado dessa sistematização. Foi assim que, ao longo da tese, a necessidade de cobrir as áreas de tal conhecimento marcou uma pauta argumentativa com o intuito de resolver as minúcias psicológicas e estéticas da *sensação* como conceito base de nosso sistema. Este sistema, que na verdade é uma interpretação do projeto sensacionista de Pessoa, supõe a ordenação de ideias e conceitos que forneçam o sustento epistemológico necessário para ponderar a literatura como um veículo para a compreensão da realidade, do mundo e de si mesmo. Em outras palavras, além das referências a objetos reais dentro do texto, a realidade se inscreve na literatura na medida que nela encontramos a linguagem usada no sentido didático, como notação das ações, e como designação de objetos imaginários e ausentes na realidade física.

Portanto, para atingir tal resultado e entender que tipo de conhecimento é aquele que se desprende da ficção, a verdade por trás do narrado não importa tanto quanto as possibilidades sugeridas e a força incitativa que os argumentos (narrativos) conseguem comunicar. No caso de Pessoa, o principal argumento, como constatado na tese, é a *sensação*, pois nela tem origem as mudanças mais significativas da vida individual e social. Assim, uma mudança na sensibilidade de um grupo de pessoas é tão relevante, e ao mesmo tempo tão difícil de calcular, quanto as variantes no fator econômico deste grupo. Ao colocar a *sensação* como alicerce da sua literatura, percebe-se uma valorização da repercussão que a ficção tem sobre as ações, e como, a partir de um objeto inexistente, é possível criar um discurso que incita a união com outros discursos, porque sentir se torna uma atividade mais do que um resultado, é uma forma de criar e compartilhar conhecimento.

Este resultado é uma contribuição contundente de Pessoa para a literatura, que toma forma quando se observa que as múltiplas reflexões sobre o Sensacionismo vêm acompanhadas de uma ênfase no desenvolvimento de análises que abarcam conhecimentos bem variados para criar vínculos entre as formas em que são expressos, representados e transmitidos. O estudo pessoano exige, portanto, uma larga bagagem que amplia os horizontes tanto da literatura quanto dos estudos literários, por estabelecer padrões de pesquisa e escritura que envolvem a experiência completa da leitura.

Dessa forma, foi-me possível perceber que a tríada *sensação*, realidade e ficção, está inscrita na dramaturgia pessoana, especificamente, porque nela se achava um projeto pessoano pouco explorado, suscetível de sistematização como aparelho de análise e criação,

para assim pensar nessa *sensação* como um motivo para começar uma discussão que possa atravessar distintas visões do mundo, e, portanto, diferentes disciplinas.

A abordagem dos discursos epistemológicos e pragmáticos que integram este sistema mostrou como a literatura se desdobra até se tornar evidente o vínculo com objetos extraliterários, o que constitui um fenômeno evolutivo abarcado pelo espaço interdisciplinar que vai crescendo e envolvendo diversos tipos de experiências e observações. Perante tal acúmulo, foi necessário organizar esse conhecimento a partir de um pensamento metódico que privilegiasse o valor ficcional como método de aproximação crítica diante do paradigma dominante para ser revisado na sua fundamentação histórica. É assim que a discussão em torno da formação do cânone adquire relevância no processo de reprodução do método que aqui se propõe. Já na aproximação à figura de Heróstrato, Pessoa formula uma série de critérios literários próprios que abrangem situações modernas sob as quais as obras e os artistas sobrevivem e seu legado perdura como cânone para as gerações subsequentes. Mediante tais critérios, ele destaca a síntese ou assimilação de diversos conhecimentos derivados da sensibilidade, pois a rapidez dos estímulos no percurso do tempo exige essa relação. Simultaneamente, com essa nova visão e sensação, e a raiz das novas escolhas, vêm a inquietude pelo sobrenatural e tudo aquilo que é desconhecido. Esta busca cotidiana pelo que não é mais tem descobertas significativas no âmbito do subjetivo com respeito ao Outro: um é o Outro na sua ausência, mas precisa do Outro para existir.

Como parte do sistema sugerido também há inscrita uma poética do ausente, que é a expressão daquilo que gera uma sensação incômoda, de incompletude que, não obstante, é a fonte da expectativa pelo desconhecido, do ímpeto por resolver as carências e da inquietude pelo futuro. Esta poética em destaque faz parte dos critérios sensacionistas por ser essencialmente criativa ao redesenhar os limites entre a ausência e a presença. Assim, para que uma obra literária transcenda é preciso sintetizar nela uma expressão do que não é, ou seja, um questionamento da própria linguagem, e a suspeita do que é a realidade, considerando nossas sensações. Se é possível recriar de modo sintético uma sensação, então é possível transmitir a realidade que provocou tal sensação. É assim que o verso “Sentir tudo de todas as maneiras, Viver tudo de todos os lados” cobra tal relevância, que é quando reconhecemos Fernando Pessoa como criador de toda uma literatura e, além disso, como um símbolo da sua fé nesta literatura. O projeto sensacionista de Pessoa já tem um desenho bem claro dos seus planos, os quais são expressos nos ensaios teóricos e representados por meio da heteronímia. No entanto, traçar uma linha das consequências que esse projeto traz aos âmbitos

políticos e sociais, tal como é possível nesse *drama em gente* que é a heteronímia não esgota certamente, mas explora aquele projeto no seu aspecto criativo.

Por outro lado, pode-se falar que o projeto surge como contingência e restituição perante uma sociedade condenada por não saber sentir, por ser incapaz de discernir entre sensações e por carecer de uma vontade para sentir o que quer sentir e escolher o que quer sentir, o que repercute negativamente em todos os aspectos da vida contemporânea. O efeito do Sensacionismo exalta a qualidade da literatura que nos ajuda a superar essa condena e cabe destacar que, como foi demonstrado, as causas principais deste efeito podem ser rastreadas desde “O Marinheiro”. Na dramaturgia da obra já está subscrito o conflito entre distintos “níveis de realidade” representados em cada personagem, níveis que são determinados pelo tipo de estímulo que exploram para conseguir gerar sensações que abrangem diferentes posições em um dialogismo e, portanto, fazem parte das possibilidades intertextuais porque expõem os mecanismos que têm uma maior capacidade de transmitir, para o espectador, as sensações que lhes funcionam como contingência estética.

Levando em conta os critérios e a contingência, posso afirmar que “O Marinheiro” é uma obra canônica do Sensacionismo, pois compila as marginalidades da sua época, enquanto reconhece a tradição e planeja o futuro. Neste sentido, a presença do futuro é tão patente que levou Pessoa a considerar o cinema como suporte apto para expressar a poética de Álvaro de Campos, o que dá como resultado a criação mais sensacionista que existiu. Tal fato só foi possível quando considerou este suporte como uma sucessão de imagens que podia modificar a sensibilidade como nenhuma outra via de compartilhamento e abarcamento.

Acompanhando a sistematização e a dúvida natural pelo método, surgiu a preocupação pela validade deste conhecimento e sua vigência nos estudos atuais. Na seleção de autores do segundo e terceiro capítulos está marcada a comparação de ferramentas metodológicas aptas para organizar o conhecimento que emerge da literatura, sua validade perante outros conhecimentos similares, e se pode ser considerada como uma cognição do mundo real. Posso afirmar que Pessoa conservou a inquietude por explicar como a literatura é uma cognição do real, utilizando o viés psicológico como base do fenômeno. Assim, simultaneamente, ele tem uma influência nas bases da Teoria Literária ao incorporar a *sensação* à cognição, análise e reelaboração do fenômeno literário.

A Teoria Literária, como uma forma de conhecimento particular, que duvida do conhecimento comum, e muito próxima ao conhecimento metafísico (Filosofia, Lógica), permite a criação de horizontes de pensamentos inusitados com referência às formas tradicionais ou resultantes culturalmente de compreender e construir o real, em que a

realidade e a verdade estão se sintetizando em representações cada vez mais complexas. Na incerteza estrutural das Ciências Humanas, no respeito à legitimidade do conhecimento que produzem, assim como nos questionamentos éticos e políticos das formas do conhecimento das Ciências Exatas, torna-se cada vez mais necessário um espaço de diálogo propício, sensível e permanente para a reflexão dos sentidos e propósitos do conhecimento científico em um mundo em que este se torna determinante nas escolhas que a humanidade defende, com o intuito de transcender.

Conseqüentemente, é possível observar que em Pessoa também existe uma tentativa de descrever a evolução científica e artística e intuir sua reciprocidade: por um lado, a ciência fornece técnicas para a medição e produção de novos objetos estéticos, por outro, a arte estimula situações que incitam a necessidade desses objetos. Na encruzilhada entre Ciência e Arte não há mais credulidade dos ídolos. A religião, sem dúvida, assumiu o papel de bússola direcionadora do certo e do possível, porém com a exploração científica a diluição dessa mentalidade começou, se bem que isso é muito recente. Pode-se dizer que o ser humano é de novo ingênuo perante a evolução da sua própria compreensão, do entendimento do seu lugar no mundo, pois ser não é o mesmo que estar. Na vigência da *Lei de Malthus da Sensibilidade* observa-se essa evolução porque ela faz parte tanto do plano estético, quanto do plano científico, para intervir na sociedade.

Como essa ideia de transcendência não é exclusiva do Sensacionismo, mas uma marca comum à modernidade, por suscitar os encontros entre paradigmas aparentemente inconciliáveis, acredito que Pessoa escreve com bastante legitimidade quando interpreta o sujeito moderno, especulando sobre o ser humano do futuro, e afirma que a ideia de ser Outro não é exclusiva desta época. No entanto, foi somente a partir do século XX que isso se tornou uma doença, quando esse Outro foi padronizado e homogeneizado, permitindo que o desejo por transcender perdesse a sua substância. Mas essa contradição não é à toa, a contemporaneidade é um exercício constante dessa contradição, tudo que se pensa e se sente não é mais, tudo pode deixar de ser em segundos. Este fenômeno é uma condição que está nas aspirações do ser humano, em suas decisões, em suas ações e em suas instituições. Por este motivo, conseqüentemente, a sua vida terá uma resposta a esta mudança: o que foi preestabelecido não é mais, quebram-se paradigmas, diluem-se marcações, desfazem-se fronteiras, tudo deixa de ser e adquire uma nova forma, a da ausência. Quando isto acontece, o ser humano cede lugar a um ser reflexivo de si mesmo e do entorno. O ser humano entra em fase de se redescobrir e se tornar o protagonista da história.

A contemporaneidade está constantemente acostumando-se com a novidade, é uma época na qual o sucesso da autonomia e a independência tem o seu ônus, e assumem-se fora das restrições que a história impõe. Em certo modo, essa é uma posição desconfortável, pois Pessoa reconhece, já como um efeito natural para sua época, que a sensibilidade do ser humano moderno padecia de uma defasagem perante os acontecimentos que mudavam sua vida. Essa desilusão vem acompanhada de uma enorme reflexão sobre as contingências, tanto individuais quanto sociais, desenvolvidas com o intuito de resolver o que pode ser interpretado como um dilema cognitivo, em que os juízos de correlação entre sensação e o fato empírico que a sustenta carecem de um processo prévio de identificação e classificação das sensações, o que suscita associações dispersas entre sujeito e objeto. Uma das contingências que Pessoa apresenta como um sistema para identificar e depurar sensações é a escrita mesma, mas, principalmente, aquela que procura uma relação substancial entre pensamento e linguagem, que tem uma natureza pragmática e simbólica e, ao mesmo tempo, questiona essa natureza, em síntese, a escrita autenticamente literária. Uma interpretação do que é fútil na sociedade, do que ela tem que se despir para conseguir entender como evolui o mundo atual. Mesmo na procura, ora de um ideal, ora do eu interior, ou até do lugar do ser humano no mundo, os heróis estão muito próximos da realidade.

A literatura reflete uma sensibilidade coletiva, ela descreve o que uma sociedade está sentindo em determinado momento. A realidade que subsiste na literatura se deve mais a este reflexo e não se limita à descrição detalhada dos referentes ideológicos e naturais da época. Para documentar isto existem a crônica e os gêneros não ficcionais. Embora existam outros parâmetros para afirmar que a sensação e a literatura estão intimamente vinculadas (o que não é nenhuma novidade), a pesquisa esteve orientada por aqueles que reafirmam a capacidade de transferir a *literalidade* para além dos livros como uma necessidade imposta pelo ritmo cada vez mais acelerado de nossas sensações e, graças à taxonomia destas, sua identificação e diferenciação, permite reproduzi-las e acrescentá-las. Desta possibilidade de modificar a relação entre sensação e literatura, surge a ideia de interpretar o Sensacionismo como uma literatura de instruções para analisar e criar novas literaturas que sobreviverão a nosso tempo (no qual sentir é cada vez mais involuntário e se torna um ato mecânico pela quantidade e rapidez dos estímulos), pois o Sensacionismo apela à harmonização da sensação e da vontade.

Tendo em vista que a tarefa de criar uma ponte desse caráter não é simples e tende a tornar-se mais complexa por causa da multiplicidade de sensações que, por sua vez, geram uma multiplicidade de mensagens, observei que o significado destas mensagens se obtém por intermédio de uma tradução dos elementos e momentos que se reproduzem em estruturas



vinculadas com o conceito de realidade, pelo qual, conhecer a interação entre as sensações e o mundo físico, que é uma possibilidade que o método sensacionista sustenta, é uma prioridade. O sujeito consciente do seu vínculo entre as suas sensações e a natureza tem o pleno domínio das ferramentas necessárias para conhecer o significado das mensagens sem que sua multiplicidade seja um obstáculo.

Em síntese, fica explicitado que as duas partes da tese, prévias à adaptação da peça, seguem a seguinte estrutura: primeiro respondi à pergunta sobre o que é o Sensacionismo, depois fiz um levantamento dos seus elementos e, finalmente, conferi algumas possibilidades de transferir esses elementos para outros sistemas. No caso da peça, acontece de modo similar, primeiramente respondi o que é a peça “O Marinheiro” como uma peça de *teatro estático*, seguida de um levantamento dos seus elementos e a correspondente transferência ou, neste caso, adaptação desses elementos. Em ambos os casos, destacam-se o trabalho comparativo para a configuração de uma linguagem meta, contingente para a atualidade e que testa o valor do método sensacionista na construção de um novo conhecimento, de sua classificação e sua utilidade.

É preciso não esquecer que esse método, e os resultados da pesquisa, não pretendem confrontar e, muito menos, substituir outros métodos ou sistemas como a semiótica ou as teorias da tradução e adaptação, mas, ao contrário, a pesquisa é um argumento dos diálogos que podem se estabelecer com esses outros métodos e teorias para aprofundá-los. Assim, embora eu tenha abordado e utilizado estruturas e dinâmicas pertencentes a esses outros sistemas, não analisei seus discursos, já que isso implicaria desenvolver hipóteses pertinentes para verificar seus alcances políticos e sociológicos no nível fundamental, narrativo e discursivo. Dessa forma, as comparações do Sensacionismo com a sociocrítica, a teoria dramática e a semiótica também auxiliam quando a experiência e a narrativa das suas flutuações, ainda que mínimas, quase imperceptíveis, ou de grandes repercussões na conduta do sujeito, estão presentes como uma escritura dramática que tem presentes os recursos sociais, representativos e receptivos.

Outra relação que se destaca, mas que não foi sondada, é a que se estabelece entre o Sensacionismo e os recursos cênicos que enfatizam o valor expressivo da encenação. Contudo, é evidente que tal fato só é possível quando a reflexão sobre esses recursos vem acompanhada da assistência a uma encenação da peça. Embora exista a oportunidade de consultar algumas versões dessas encenações via internet, acredito que não seja suficiente para fazer uma análise que requer uma posição de espectador específica.

De modo similar, é necessário reconhecer que as possibilidades do método aqui apresentadas não esgotam o projeto sensacionista, nem a sua definição. O *corpus* metodológico e crítico certamente irá crescer enquanto as pesquisas sobre Fernando Pessoa e os heterônimos, o Sensacionismo e o *teatro estático* conservarem o caráter projetivo que nas edições de Filipa de Freitas e Patricio Ferrari, do “Teatro Estático” (2017), de Carlos Pittella e Jerónimo Pizarro sobre “Como Fernando Pessoa pode mudar a sua vida” (2016), ou de Claudia J. Fischer e Patricio Ferrari, em “Argumentos para filmes” (2011), além de tantos outros, servirem de pressupostos para novas descobertas dentro do espólio pessoano e novos aportes teóricos.

Neste sentido, pode-se considerar que esta tese tem também um caráter especulativo, pois é consciente de uma tendência das teorias da literatura que implementam ferramentas cognitivas de outras ciências para desenvolver estudos com maior repercussão nas áreas em que normalmente a literatura não é muito reconhecida, mas, também, por vislumbrar a possibilidade de alguns métodos literários estarem aptos a marcar alguma pauta em outras ciências. Em função dessa tendência, a compatibilidade entre a *Lei da Sensibilidade*, de Gustav T. Fechner, e a *Lei de Malthus da Sensibilidade*, de Fernando Pessoa, é crucial porque corrobora com o interesse do autor português pela mente como objeto de estudo científico, que, posteriormente, torna-se a fortaleza da sua escrita. É, portanto, o interesse pela mente que o leva a compreender a sua própria como fragmentada quando reconhece que é uma expressão racionalista e materialista de necessidades essencialmente metafísicas. Além disso, estimo que o grau de compatibilidade entre estes dois autores é tão firme, que sugere uma linha de pesquisa orientada à análise dos elementos da *psicofísica* e da psicologia científica, subjacentes no projeto sensacionista, acompanhada, evidentemente, de uma revisão *in situ* do espólio pessoano, assim como da sua biblioteca pessoal, com o intuito de se aprofundar nas origens das expectativas de Fernando Pessoa pela mente e pela *sensação*.

Espero, finalmente, ter contribuído com a leitura de um Fernando Pessoa mais real: que é aparentemente contraditório, na medida em que muitas de suas fontes são desconhecidas ou ainda inéditas; que é supostamente ambíguo pela incompletude desse jogo todo de ficção e realidade, da fuga para dentro de si e a exposição de si, para se esconder mais tarde. Dessa forma, toda narrativa tem em si uma crítica nas suas entrelinhas, em seus dizeres ou nas ausências destes. A criação das narrativas, dos poetas e seus versos, muda conforme Pessoa *se percebe* como poeta bucólico e modernista, como dramaturgo e crítico; uma construção permanente e contínua, pois esse autor modifica-se no decorrer do tempo e do espaço, ele cresce, ele evolui, ele é juiz, júri, e parte interessada, ele é um pouco de tudo, e,

até mesmo, fruto do seu entorno. Surge então a ironia, uma capacidade de se revestir, pois confunde em dizer algo e parecer ser o que não é, uma ironia que também reveste a realidade, o que leva a sugerir a existência de uma realidade para cada heterônimo ou de uma realidade em níveis que se correspondem com cada heterônimo.

Portanto, dizer que Pessoa é contraditório porque existem pontos de vista irreconciliáveis entre os heterônimos é não reconhecer sua evolução, e, sobretudo, sua transcendência como parte do cânone ocidental.

Finalmente, a experiência de ler, classificar, sistematizar e adaptar uma parte da obra de um autor canônico e tão prolífico implica a habilidade de discernir, entre o material do próprio Pessoa, e os textos que seguem uma linha argumentativa. Contudo, a exigência cresce quando o foco volta-se para a crítica especializada dos chamados “estudos pessoanos”. Inclusive, colocando objetos de estudo delimitados e específicos, encontrei dificuldade na definição porque cada um desses objetos abria novas possibilidades de estudo só pelo fato de pretender entendê-lo e explicá-lo. Foi necessário desenvolver um critério, a partir da experiência de leitura, que me levou a contrastar as fontes canônicas dos estudos pessoanos com autores que ultrapassam a órbita de tais estudos, mas que se tornaram imprescindíveis para a explicação e exemplificação de algumas relações que considero relevantes para o futuro da edição crítica das obras de Fernando Pessoa, especificamente, aquelas relações que vinculam estreitamente o método sensacionista com o cognitivismo literário, com o teatro e até com expressões artísticas mais comerciais, como o vídeo ou o cinema.

Em uma entrevista de 2016 publicada no jornal “i”<sup>87</sup>, ao ser questionado sobre a existência de alguma lógica de Pessoa na escolha dos nomes dos heterônimos, Jerónimo Pizarro declara:

Gostaríamos de pensar que havia uma lógica. Mas acho que há mais conjecturas do que lógica. Seja como for, há 136 casos que ainda estão para ser melhor estudados. E precisamos de ler Pessoa com uma atitude mais lúdica, e não com essa seriedade chata e demonstrativa dos que carregam as malas dos Senhores Professores em certas Faculdades...

Estimo que na medida do possível, o conhecimento sobre Fernando Pessoa se manterá vigente e será capaz de transcender até os âmbitos mais inusitados, enquanto, ironicamente, conhecemos a experiência da realidade que Fernando Pessoa vivia no dia a dia e que tento compartilhar como um jogo de nomes e sensações.

---

<sup>87</sup> Disponibilizada em: <https://ionline.sapo.pt/510594>

Estas são as constatações de um ser humano orgulhosamente insatisfeito ao ponto de querer se sentir órfão de suas antigas crenças.

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Catia. **Relações da poesia com o cinema: Argumentos para filmes de Fernando Pessoa**. Portugal: [s.n.], 2012, p. 2-14.

AMORIM-MESQUITA, I. **Do Naturalismo ao Modernismo: as experiências teatrais de Sa-Carneiro e Fernando Pessoa e a tentativa de renovação do drama português**. v.3 Brasil: Desassossego, 2010, p. 30-50.

ANDRES, Teodoro de. **El nominalismo de Guillermo de Ockham como filosofia del lenguaje**. Madrid: Gredos, 1969.

ARAUJO, Ermelinda Maria. **Presença da ficção científica em Portugal: o embate entre Fernando Pessoa e José Saramago**. Brasil- São Paulo: Revista do Centro de Estudos Portugueses, 2009, v. 29, p. 89-122.

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**: Trad. Roberto Raposo, posfácio de Celso Lafer. 10. ed. Rio de Janeiro - Brasil: Forense Universitária, 2005.

BARBOSA L, Nicolas. **Unwinding the Sea: notes on H.D. Jennings's translation of "O Marinheiro"**. [S.l.]: Pessoa Plural, 2015, v. 8, p. 91-127.

BARRETO, Jose. **Mussolini é um louco: uma entrevista desconhecida de Fernando Pessoa**: com um antifascista italiano. Lisboa: Pessoa Plural, 2012.

BARROCA, Thays Caroline. **Aspectos de teatralidade na peça O marinheiro de Fernando Pessoa**. Parana - Brasil: Dialogos Literarios, 2013, p. 443-454. Disponível em: <<https://dialogosliterarios.files.wordpress.com/2013/12/120.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

BARTHES, Roland. **El grado cero de la escritura**. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.

BEUCHOT, Mauricio. **El problema de los universales**. Mexico: Universidad Autonoma de Mexico, 1981.

BOLLAND, Gerardus. **Schelling, Hegel, Fechner en de Nieuwere Theosophie**. Leiden: A. H. Adriani, 1910. Disponível em: <<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015026275811>>. Acesso em: 27 dez. 2018

BOTHE, Pauly Ellen. **Algunos apuntes hacia una teoría de la traducción y la creación literaria en Fernando Pessoa**. [S.1], 2018, p. 1-19. Disponível em: <[https://www.brown.edu/Departments/Portuguese\\_Brazilian\\_Studies/ejph/pessoaplural/Issue11/PDF/I11A12.pdf](https://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/Issue11/PDF/I11A12.pdf)>. Acesso em: 03 dez. 2018.

BURGER, Peter. **Teoria de la Vanguardia**. Barcelona: Ediciones Peninsula, 1974. Disponível em: <[https://iedimagen.files.wordpress.com/2012/01/burger-peter\\_teorc3ada-de-la-vanguardia.pdf](https://iedimagen.files.wordpress.com/2012/01/burger-peter_teorc3ada-de-la-vanguardia.pdf)>. Acesso em: 27 dez. 2018.

CAMOES, Luis de. **Os Lusíadas**: Poema épico. Portugal: Lello Editores, 2000.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil mesetas**. Espanha: Pre-textos, 1997.

DEMIROVIC, Alex. **Continuar, ou o que significa falar da atualidade da teoria Crítica?**. Brasil- São Paulo: Remate de Males, 2010.

DIX, Steffen; PIZARRO, Jeronimo. **Portuguese Modernisms Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts** : Fernando Pessoa: not One but Multiple isms. Estados Unidos de America: DAVID BROWN BOOK CO, 2011. p. 25-38.

DURAND, Gilbert. **Working with Images**: Exploracion de lo imaginal Traduccion de Enrique Eskenazi. Spring: 2000.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Perspectivad do homen, 1994.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Lisboa: Martins Fontes, 2012.

FECHNER, Gustav Theodor. **Elemente Der Psychophysik** . Amsterdam: E. J. Bonset,1964.

FISCHER, Claudia. **Auto-tradução e experimentação interlinguística na génese d “ O Marinheiro” de Fernando Pessoa** . 1. ed. [S.l.]: Pessoa Plural, 2012.

FISCHER, Claudia. **Os caminhos d' O Marinheiro entre criação e auto-tradução** . Lisboa: Catálogo de Exposição "Os Caminhos de Orpheu, 2015. Disponível em: <[https://www.academia.edu/14905357/Os\\_caminhos\\_d\\_O\\_Marinheiro\\_entre\\_cria%C3%A7%C3%A3o\\_e\\_auto-tradu%C3%A7%C3%A3o](https://www.academia.edu/14905357/Os_caminhos_d_O_Marinheiro_entre_cria%C3%A7%C3%A3o_e_auto-tradu%C3%A7%C3%A3o)>. Acesso em: 20 dez. 2018.

GAGLIARDI, Caio. **A reflexividade discursiva em O Marinheiro, de Fernando Pessoa** . Brasil-São Paulo: Pitágoras 500, 2011, p. 110-124.

GONZALEZ, G. M; ALLENDE, S. **Filosofia Y Cultura**. Madrid: Siglo XXI, 1992.

GORBET, R. Darre. **Behaviorism, Catharsis, and the History of Emotion**. 2. ed. Spring: Journal Of Dramatic Theory And Criticism, 2012, p. 109-125.

GRANADA, Manuel J. **Drama em Gente: Heterónimos e Personalidades Literárias de Fernando Pessoa**. 1. ed. Mafra-Rio de Janeiro: Luso-Brasileira, 2015.

HAKENHOAR, Anderson. **O sensacionismo de Fernando Pessoa em Água viva de Clarice Lispector**. Brasil: Revista Eletrônica de Crítica e Teoria de Literaturas, 2007. v. 3.

HELD, René. **Enciclopedia de Psicoanálisis y psicología médica**. Barcelona: Plaza & Janes Editores, 1979.

HIPÓLITO, Nuno. **O sensacionismo é um não-existencialismo**. Lisboa: IEMO Grupo Interdisciplinar de Estudos Pessoaanos e Modernistas, 2011.

HOMERO. **La Odisea** . Barcelona: Bruguera, 1973.

HORN, Wolfgang; O, Jann. **Umwelt- und Gesundheitsanforderungen an Bauprodukte**. Dessau: Umweltbundesamt, 2007. Disponível em: <<http://www.umweltbundesamt.de/sites/default/files/medien/publikation/long/3197.pdf>>. Acesso em: 03 dez. 2018

HUISMAN, Denis. **Enciclopedia de la Psicología**. Barcelona: Plaza& Janes, 1979.

JACKSON, K. David. **Adverse Genres in Fernando Pessoa** . New York: Oxford University Press, 2010.

JAKOBSON, Roman. **Ensayos de poetica** . Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1977.

JUNG, Carl G. **Aion: Researches into the phenomenology of the self**. United States. Princeton: University Press, 1977.

JUNG, Carl G. **Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciência**. Madrid: Trotta, 1999.

KANT, Immanuel. **Crítica del Juicio** . Madrid: Espasa Calpe, 1977.

LEHMANN, Hans-Thyes. **Teatro Pós-Dramático e Teatro Político**. São Paulo: Revista do Departamento de Artes Cênicas, 2003, v.3, p. 10-22.

MUKAROVSKY, Jan. **Escritos de estetica y semiotica del arte**. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

NERY, Maria. **FERNANDO PESSOA: Aspectos de intertextualidade**. Sao Páulo: Revista da Academia Lusíada de Ciências Letras e Artes, 2004. v. 21.

OLIVEIRA, Debora; BOLTON, Flavio Felicio. **Elementos do drama em O marinheiro**. Brasil: Todas As Musas, 2009. v. 1.

OLMOS, Paula. **Narration as Argument.**: In Virtues of Argumentation. Proceedings of the 10th International Conference of the Ontario Society for the Study of Argumentation. Windsor: D. Mohammed And M. Lewiski, 2013.

ORDOÑEZ, Andrés. **Contra la democracia** : Una antología de escritos políticos. Selección, traducción y ensayo introductorio de Andres Ordoñez. Mexico: Universidad Autónoma Metropolitana, 1985.

PESSOA, Fernando. **Argumentos para filmes**: Obras de Fernando Pessoa. Lisboa: Editora Atica, 2011.

PESSOA, Fernando. **Escritos sobre genio y locura**: edición, introducción y traducción del portugués de Jerónimo Pizarro. Barcelona: Acanalado, 2013.

PESSOA, Fernando. **Heróstrato e a Busca da Imortalidade**. Lisboa: Assirio & Alvim, 2000.

PESSOA, Fernando. **Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literarias**: Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Atica, 1966.

PESSOA, Fernando. **O Marinheiro**. Lisboa: Babel Editora, 2011.

PESSOA, Fernando. **Páginas Intimas e de Auto-Interpretacao**: Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Atica, 1966.

PESSOA, Fernando. **Teatro completo**. Lisboa: Hiru, 2011.

PESSOA, Fernando. **Teatro estático**. Lisboa: Tinta-da-china, 2017.

PESSOA, Fernando. **Textos de crítica e intervenção**. Lisboa: Atica, 1980.

PESSOA, Fernando. **Textos de crítica e intervenção** . Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

PESSOA, Fernando. **Edição crítica de Fernando Pessoa, vol. X Sensacionismo e outros ismos** : Jerónimo Pizzaro. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa de Moeda, 2009.

PESSOA, Fernando. **Política y profesía (1910-1935)**: Edición crítica de Nicolas González Varela. España: Montesinos Ensayos, 2013.

PIÉRON, Henri. **La sensación** . Buenos Aires: Paidós, 1957.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.



PITELLA, Carlos. **Introduction to Pessoa Plural Special Jennings Issue**: the contribution of Hubert Jennings to Pessoa studies. Portugal: Pessoa Plural, 2015.

PITELLA, Carlos; PIZARRO, Jeronimo. **Como Fernando Pessoa Pode Mudar a Sua Vida** . Rio de Janeiro - Brasil: Tinta-da-china, 2016.

PIZARRO, Jeronimo. **O Teatro de Fernando Pessoa: Prosa, Verso e Hipertexto**: coloquio internacional. Lisboa: Facultad de Letras de La Universidad de Lisboa, 2018.

PIZARRO, Jeronimo. **Ler pessoa** . Lisboa: Tinta-da-china, 2018.

POZUELO, José. **El canon en la teoría literaria contemporánea**. Valencia: Ediciones Episteme, 1995.

RICHTER, Sandra. **A History of Poetics** . Berlin/New York: De Gruyter, 2010.

SALMERON, Miguel. **La novela de formación y peripecia** : Madrid: A. Machado, 2002.

SEABRA, Jose A. **Fernando Pessoa ou o poetodrama** . São Paulo: Perspectiva, 1982.

SEPULVEDA, Pedro. **Caderno do Orpheu**. Lisboa: Revista Estranhar Pesso, 2015. v. 2.

SIMÕES, João Gaspar. **Vida e Obra de Fernando Pessoa**: História duma Geração. Lisboa: Bertrand, 1950.

SOLARES A., Blanca. **Gilbert Durand. Imagen y símbolo o hacia un nuevo espíritu antropológico**. Mexico: Revista Mexicana de Ciencias Sociales Y Políticas, 2011. p. 14-27.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**: Tentativa sobre o trágico. Lisboa: Editorial Dykinson, 2011.

VALÉRY, Paul. **Política del espíritu** . Buenos Aires: Losada, 1997.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e Pensamento Entre os Gregos**. Rio de Janeiro - Brasil: Paz e Terra, 1990.

VIVIESCAS, Victor. **La crisis de la representación y de la forma dramática**. [S.l.]: Revista Científica, 2005, p. 437-465.