FERNANDO PESSOA E A NEUROSE COMO FONTE DA ARTE

Cid Seixas

1

A neurose fornece substância ao material poético, eis uma verdade. Mas a neurose em si e esse material não são suficientes para assegurar a existência da obra de arte. Fernando Pessoa percebe isso e compreende como o Romantismo toma apenas uma parte dessa verdade, negligenciando a mais importante: Não basta a alguém ter a substância do material poético fornecida pelas suas encenações patológicas; é preciso

dar a esse material uma forma comum ao arcabouço da realidade humana – social e comunicável. Não é, portanto, a experiência vivida, em si, que faz o poeta, mas o que ele faz dessa experiência.

O Romantismo, afirma Pessoa em suas *Obras em Prosa*, admite princípios que possibilitam a qualquer indivíduo conferir a si mesmo a coroa de artista:

> "Tomar a ânsia de uma felicidade inatingível, a angústia dos sonhos irrealizados, a inapetência ante a ação e a vida, como critério definidor do gênio ou do talento, imediatamente facilita a todo indivíduo que sente aquela ânsia, sofre daquela angústia, e é presa daquela inapetência, o convencimento de que é uma individualidade interessante, que o Destino, fadando-a para

> aqueles sofrimentos, e aquelas impossibilidades, implicitamente fadou para a grandeza intelectual."

Lembra o poeta que, de acordo com a teoria clássica, é a capacidade de construção e de coordenação, ou a disciplina interior, que origina a produção estética, onde a razão é capaz de ordenar e compreender as explosões desordenadas da emoção vulcânica. A poética romântica permite a aceitação do equívoco segundo o qual alguém pode se presumir artista porque

> "as qualidades fundamentais exigidas são um sentimento de vácuo nos desejos, um sofrimento sem causa, e uma falta de vontade para trabalhar – características que mais ou menos todos possuem, e que nos degenerados

> e nos doentes do espírito assumem um relevo especial."

Pessoa acrescenta que o perigo trazido por tais concepções românticas consiste no estímulo dado por elas ao que ele chama de "falso individualismo". No seu modo de pensar, o individualismo não é necessariamente falso, podendo ser compreendido como uma teoria moral e política.

Mas, segundo o mesmo Fernando Pessoa, há uma forma do individualismo, como também acontece com o classicismo, que é falsa:

> "É a que permite que o primeiro histérico ou o mais reles dos neurastênicos se arrogue o direito de ser poeta pelas razões que, de per si, só lhe dão o direito de se considerar histérico ou neurastênico."

Observe-se que Pessoa explicava a gênese da sua criação poética heteronímica a partir do fato de ser ele histérico e neurastênico, como são vistos por ele como histéricos, gênios como Shakespeare ou como Goethe. O histérico tende à despersonalização, à identificação com personalidades outras, o que possibilitaria a criação dramática dos personagens shakespearianos e goetheanos e a criação, igualmente dramática, realizada através de discursos líricos, das obras poéticas de heterônimos como Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis. Todos os outros eus são, ao lado de Fernando Pessoa, ele mesmo, personagens de um grande drama que tem por epígrafe a máxima: "Fingir é conhecer-se", onde a máscara é a face verdadeira.

O trabalho de construção poética seria sempre precedido por um

trabalho de auto interpretação, de análise dos conteúdos formados a partir dos deslocamentos impostos pela individualidade. Desse modo, a emoção puramente pessoal do artista seria submetida à ordenação impessoal e intelectual para se transformar em experiência comunicável. Os sentimentos particulares não formam por si mesmos matéria poética, mas podem vir a formar, caso, sem perder a natureza particular, consigam adquirir expressão universal. A experiência individual de uma mulher ou de um homem diz respeito apenas a eles e a outros que, como eles, tenham vivido uma situação semelhante; mas essa mesma experiência transformada em material poético, sem perder a sua forma individual, encontra ressonância na vivência de todos os homens. Isso porque a prática poética, ao tempo em que interpreta a sua própria formação, refle-

te a experiência de quem sobre ela se debruça.

O mesmo Pessoa – que anuncia a arte enquanto notação de uma impressão em desacordo com a norma social – propõe ir além do mito individual do neurótico, seguindo em busca de um compromisso maior.

Para ele, o sentimento que aparece na obra de arte não representa, necessariamente, as emoções do artista, mas resulta de uma busca de identidade entre o pessoal e o impessoal, entre aquilo que emana da subjetividade do poeta ou do pintor identificada com a coletividade. A criação da arte expressa as emoções do sujeito que são comuns aos outros indivíduos. São suas palavras:

> "Falando paradoxalmente, exprime apenas aquelas suas emoções que são dos outros. Com as emoções que lhe são próprias a

> humanidade não tem nada. Se um erro da minha visão me faz ver azul a cor das folhas, que interesse há em comunicar isso aos outros? Para que eles vejam azul a cor das folhas? Não é possível, porque é falso."

E acrescenta a essas colocações que o princípio central da arte é a generalização, a comunhão entre o olhar do artista e o alcance da vista dos homens.

Se a gênese do gênio lírico é a histeria, esse embrião só se desenvolve quando depositado na terra comum. As potencialidades só se transformam em ato quando o grito da fera acuada é substituído pela ação eficaz. Em outras palavras: quando o mito individual do neurótico (já referido por Lévi-Strauss e retomado por Lacan) encontra no seu ritual pontos de identificação com o mito

coletivo é que ele ganha a eficácia simbólica necessária ao seu poder de transformação da realidade.

2

Compartilhando, de um lado, as descobertas de Freud a respeito da natureza estrutural dos fatos psíquicos, que seguem processos similares em sujeitos diversos, e, do outro lado, *avant la letre*, as preocupações paradigmáticas da antropologia estrutural, Pessoa não se deixa dominar pelo sentimento de originalidade do 'gênio solitário'. Para ele, tudo que se passa na mente humana de algum modo análogo já se passou em outra mente.

> "O que compete, pois, ao artista que quer exprimir determinado sentimento, por exemplo,

> é extrair desse sentimento aquilo que ele tenha de comum com os sentimentos análogos dos outros homens, e não o que tenha de pessoal, de particular".

O artista pessoano não é o desvairado cantor selvagem, mas aquele que tem fôlego suficiente para mergulhar pelas regiões primitivas da alma, tendo assegurado a integridade do caminho de volta. A descida aos infernos não significa para o artista um pacto com satanás, mas a descoberta de fontes de energia retiradas da tensão entre forças inconciliáveis.

Se o artista encontra no material produzido pela neurose a fonte profunda da sua criação, é porque ele consegue estruturar o processo criador através dos mecanismos de superação da fonte original. O caminho em busca do outro, enquanto

força coletiva, cultural, portanto, consiste no acesso às articulações do real pertencentes ao tesouro comum a todos os indivíduos. A inserção do discurso da arte no sistema conceitual do discurso da cultura representa a superação do desordenamento semiótico do indivíduo, o que equivale a dizer: a superação dos mecanismos estruturais do discurso neurótico por outros mecanismos de livre trânsito entre os mais comuns dos mortais.

"Acima de tudo, a arte é um fenômeno social", afirma Fernando Pessoa, ao constatar que há, no ser humano, duas qualidades diretamente sociais que dizem respeito à sua vida com os outros indivíduos:

> "o espírito gregário, que o faz sentir-se igual aos outros homens, ou parecido com eles, e portanto, aproximar-se deles; e o

> espírito individual ou separativo, que o faz afastar-se deles, colocar-se em oposição a eles, ser seu concorrente, seu inimigo, ou seu meio inimigo. Qualquer indivíduo é ao mesmo tempo indivíduo e humano: difere de todos os outros e parece-se com todos os outros. Uma vida social sã no indivíduo resulta do equilíbrio destes dois sentimentos: uma fraternidade agressiva define o homem social e são."

Nos mesmos "Apontamentos para uma estética não aristotélica", de onde foram retiradas as passagens aqui citadas, Pessoa caracteriza o isolamento e o domínio como resultantes do espírito antigregário que se manifesta no seio da arte. Como a arte é um fenômeno social, mesmo o espírito separativo, ou antigregário, se manifesta de forma

social, isto é, sob a forma de domínio: "A arte, portanto, é antes de tudo, um esforço para dominar os outros".

Pergunta-se, então: se aceito como verdadeiro o ponto de vista pessoano de que a arte é uma forma de atuar e participar ativamente da vida social, não será necessário questionar a doutrina freudiana da sublimação das fantasias como vértice polar à atuação do artista na cultura?

Freud apresenta tanto a brincadeira quanto a fantasia, e, consequentemente, a imaginação poética, como formas sublimatórias da ação – ou de fuga da ação – no mundo social. O adulto não pode substituir a realidade pela encenação do desejo: dele se espera que não continue a brincar ou a fantasiar, mas que atue no mundo real, diz Freud. A arte, em geral, e a literatura, em particu-

lar, serão mesmo formas de fuga da ação; mecanismos de compensação sublimatórios? Em outras palavras: o trabalho do artista seria enganar o desejo e manter intocadas as formas estabelecidas da realidade, como sugere a concepção sublimatória do fenômeno artístico segundo Freud?

Se assim pensarmos, teremos que admitir a arte ou a literatura como "o sorriso da sociedade" – uma simples forma de divertimento, e não de conhecimento. Se essa visão autorizada por Freud, for verdadeira, então Pessoa não será poeta, nem o que ele faz será arte. A arte continuará sendo uma forma consolatória de deleite e o projeto pessoano uma inútil viagem pelo espaço de transgressão.

Segundo a teoria do fundador da psicanálise, a arte promove a conciliação entre o princípio do prazer, através do qual o sujeito tem como

fim único a satisfação dos seus desejos, e o princípio da realidade, destinado a submeter os projetos individuais às exigências do mundo objetivo. A neurose tem como característica, ou como resultado, arrancar o sujeito da vida real, assim como o artista é visto como alguém que se afasta da realidade, por não querer ou não poder renunciar à satisfação pulsional que ela exige. Todavia, diz Freud,

> "encontra o caminho de volta deste mundo de fantasia para a realidade, fazendo uso de dons especiais que transformam suas fantasias em verdades de um novo tipo, que são valorizadas pelos homens como reflexos preciosos da realidade."

Assim, em vários momentos da sua obra, Freud fica ambivalente-

mente dividido entre reconhecer *o real da ficção* ou proclamar a natureza enganosa da realidade poética. Recorremos aqui à expressão de Wendel Santos no livro *Os três reais da ficção*.

A conceituação tradicional da realidade parece exigir do analista vienense que repita o gesto fundador da República de Platão, expulsando o poeta dos domínios de uma realidade exemplar. Do mesmo modo que o filósofo grego imputava ao artista a condição de imitador de segunda ordem, o psicanalista descrevia as verdades articuladas pelo poeta como "reflexos preciosos da realidade", e não como outras configurações do real.

Estamos, portanto, diante da velha teoria do reflexo que tantos danos tem causado à compreensão da natureza da arte. Observe-se que Fernando Pessoa não considera a

arte como sonho ou utopia, mas como uma outra forma de construir o universo social.

3

Mantendo de pé o muro que demarca a fronteira entre os dois mundos, o mundo da realidade e o mundo da arte, Freud descreve a errante caminhada de Orfeu pela floresta do alheamento.

Se a transformação operada pelo poeta não é sensível e imediata, como aquela de uma revolução e suas guilhotinas; mas se instaura, lenta e gradativamente, através da consciência humana, conquistando regiões desconhecidas, temos a impressão de que nada mudou. Supõe-se que o poeta continua estéril e a cultura ostenta sua petrificação incólume, só

lhe restando lamentar a impotência de transformar a cidade dos homens.

Embora reconheça a força da palavra, ou das representações verbais, como suficiente para equiparar a realidade do pensamento com a realidade externa, Freud, contraditoriamente, em alguns momentos da sua teoria (quando fala da arte), rejeita o dom do verbo de se fazer carne, pedra ou lei, e de habitar a morada dos animais simbólicos. Segundo esse ponto de vista, o poeta, apenas, finge; nega. Fingir não é conhecer. Negar não é afirmar. Freud explicita:

> "Assim, de certa maneira, ele na verdade se torna o herói, o rei, o criador ou o favorito que desejava ser, sem seguir o longo caminho sinuoso de efetuar alterações reais no mundo externo."

No entanto, rejeitando o que Freud explica, o poeta replica:

"É hoje que sinto
Aquilo que fui.
Minha vida flui,
Feita do que minto."

É evidente que o século vinte e a contribuição trazida pelos poetas da modernidade alteram substancialmente as perspectivas. Pessoa, síntese e sintoma do século que preparou, é um sólido argumento em favor de uma outra concepção da arte.

Numa carta a Luís de Montalvor, o poeta anuncia o condão: "Como nos tinham tirado as coisas onde púnhamos os nossos sonhos, pusemo-nos a falar delas para as ficarmos tendo outra vez. E assim tornaram a nós, em sua plena e esplêndida realidade". Sabendo que o real é uma construção da linguagem, o poeta não desdenha do seu instrumento como forma de atuação.

Atento ao poder da sua arma, dispara:

> "Mas assim é toda a vida; assim, pelo menos, é aquele sistema de vida particular a que no geral se chama civilização. A civilização consiste em dar a qualquer coisa um nome que lhe não compete, e depois sonhar sobre o resultado. E realmente o nome falso e o sonho verdadeiro criam uma nova realidade. O objeto torna-se realmente outro, porque o tornamos outro. Manufaturamos realidades. A matéria prima continua sendo a mesma, mas a forma que a arte lhe deu, afasta-a efetivamente de continuar sendo a mesma."

O sonho e a linguagem são erigidos à categoria de matéria do real, não a partir de uma idealização ro-

mântica, mas como melancólica constatação dos precários materiais que sustentam o difuso edifício do homem: a cultura.

Não esqueçamos que Freud costumava buscar além dos limites da ciência, na arte, na transgressão do poeta, o material da sua descoberta. Para explicar o trabalho dos artistas, propõe:

> "Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência."

Se, por um lado, Freud reduz a arte à mera forma consolatória dos desejos irrealizados, ou a um mecanismo de sublimação destinado a substituir a intervenção do sujeito na realidade social, por outro lado, ele destaca as possibilidades do dis-

curso da arte interferir na direção dos processos psíquicos responsáveis pela construção do real. Tal contradição, verificada em textos de diversos momentos de redefinição da teoria freudiana, ou ao longo de um mesmo texto, pode deixar de ser compreendida como contradição, se estivermos diante de dois objetos distintos, isto é, se Freud estiver falando, num momento, do objeto da psicanálise e, no outro, do objeto da arte.

Quando tentamos compreender o universo do autor da obra de arte, nosso objeto é o sujeito; e estamos, portanto, no campo da psicanálise ou mesmo da psicologia. Quando analisamos o texto em si, ou o circuito constituído pelo texto e por tudo o mais que venha a gravitar em torno dele – mesmo que aí se incluam o emissor e o receptor do dis-

curso poético, a cultura, portanto – o objeto é a arte.

O problema crítico das abordagens psicanalíticas da obra literária – e da arte em geral – é que, em lugar de analisar o texto, os estudiosos procuram um divã de metáforas para deitar o artista. O desejo de ser analista se manifesta em quase toda crítica de influência freudiana, ao contrário do que fez Freud quando, por sugestão de Jung, tomou um texto ficcional como um dos seus primeiros objetos de análise arqueológica do discurso criativo. Em "Delírios e sonhos na *Gradiva*, de Jensen", o criador da psicanálise não esqueceu a natureza do objeto analisado. Ainda bem, porque se a sua análise tomasse o velho autor como objeto, poderia provocar estranheza a quem acredita que esta obra ficcional assinada com o nome de Wilhelm Jensen

(1837-1911), teria sido escrita pela sua filha, Katharina Jensen.

A discussão sobre o papel da arte como sublimação ou como forma de atuar sobre a realidade deve levar em conta que, para o sujeito escrevente, a construção de um outro real mais satisfatório pode substituir a ação sobre a realidade circun-dante, enquanto para o fruidor da obra e para a cultura, o trabalho do texto pode representar uma intervenção sobre o espaço de convenção chamado vida social. A contravenção do real operada pela arte atua sobre as formas estabelecidas, abrindo passagens onde havia interdição.

A verdadeira arte engajada não é aquela que defende a filosofia de um partido, mas aquela que em vez de aceitar passivamente as velhas construções cristalizadas, inaugura o espaço de transgressão.

Se a arte é um fato social, um ato cultural, e não um simples sintoma do sujeito, o autor é um instrumento executor da transgressão imposta pelo rigor da convenção.

> "Não sou eu quem descrevo, eu sou a tela"

– anuncia o poeta do século da despersonalização, um incerto Pessoa.

SEIXAS, Cid. A neurose como fonte da arte. Coluna Leitura Crítica do jornal *A Tarde*, Salvador, p. 7. Parte 1: 21 abr. 97. Parte 2: 28 abr. 97. Parte 3: 5 mai. 97. (Artigo publicado em três partes, e escrito com base no texto anterior "Sua neurose é uma obra de arte? Ou sua obra de arte é uma neurose?")