

DRAMAS DE ALMAS: OS OUTRAMENTOS ENTRE A POÉTICA DE FERNANDO PESSOA E AS PESQUISAS DE ABY WARBURG

DRAMAS OF SOULS: THE NON-EXISTING CORRESPONDENCE BETWEEN FERNANDO PESSOA AND ABY WARBURG

Antônio Leandro BARROS*

<https://orcid.org/0000-0002-7950-7511>

Resumo: A poética de Fernando Pessoa é célebre, sobretudo, pela criação dos heterônimos e pela formação, no seu conjunto, do que ele mesmo chamou de “drama em gente, em vez de em actos.” Desde então, considerável variedade de abordagens teóricas e críticas tentam iluminar o sentido desse drama na obra do poeta. Inclusive, parte significativa dessas tentativas de explicação são do próprio Pessoa, o que resultou sempre em novos desdobramentos desse jogo de *transpersonalização*. Assim, na linha dos estudos literários de teoria e crítica voltados para interdisciplinaridade, neste artigo nos interessa retomar essas tentativas pessoanas, a fim de expandir seu plano de explicação até o contato com outro jogo dramático igualmente caracterizado pelas operações com heterogêneos. Trata-se da heterocronia, o outramento dos tempos, estudada durante toda a vida pelo historiador da arte alemão Aby Warburg, e que acabou sendo por ele anotada como *Seelendrama*, isto é, “drama da alma”. Com isso não queremos pura e simplesmente igualar tais “dramas”, mas sim compor, jogando com o papel decisivo que os heterogêneos têm para as pesquisas artísticas dos dois, um plano a mais de compreensão pelas suas próprias diferenças e afinidades. Para tanto, terminamos ressaltando e examinando o papel ainda pouco estudado que as questões da astrologia tiveram para ambos os autores durante seus processos de pesquisa.

Palavras-chave: drama; outramento; Pessoa; Warburg; astrologia.

Abstract: Fernando Pessoa’s poetics is renowned for the creation of heteronyms and for the formation of what he himself called “drama in people, instead of in acts.” Since then, a considerable variety of theoretical and critical approaches have tried to illuminate the meaning of this drama in the poet’s work. In fact, a significant part of these attempts at explanation are from Pessoa himself, which has always resulted in new developments in this play of *transpersonalization*. Thus, in line with literary studies of theory and criticism focused on interdisciplinarity, in this article we are interested in revisiting these Pessoa attempts in order to expand their plan of explanation to the point of contact with another dramatic play equally characterized by operations with heterogeneous elements. It is the heterochrony, the othering of the times, studied throughout his life by the German art historian Aby Warburg, and which he ended up writing as *Seelendrama*, that is, “drama of the soul”. With that, we do not want to purely and simply equate such “dramas” but to compose, playing with the decisive role that the heterogeneous have for the artistic research of the two, an additional plan of understanding by their own differences and affinities. In order to do so, we end by highlighting and examining the still little studied role that astrology issues played for both authors during their research processes.

Keywords: drama; othering; Pessoa; Warburg; astrology.

* Pós-doutorando em História da Arte pela Unifesp, bolsista FAPESP, e-mail: tonileo.artista@gmail.com.

Introdução

O poeta português Fernando Pessoa (1888-1935) e o historiador da arte alemão Aby Warburg (1866-1929) têm sido reconhecidos há décadas como duas das figuras mais significativas da Arte Moderna: um como criador de obras literárias e o outro como estudioso da recepção das obras visuais. Apesar dessa diferença de abordagem do fazer artístico, suas respectivas produções guardam notáveis semelhanças de interesses e de elaborações críticas. Mas, embora eles tenham sido contemporâneos no começo do século XX, tais produções se desenvolveram em paralelo absoluto, com Pessoa e Warburg totalmente desconhecidos entre eles e sem contato com os trabalhos um do outro.

Até hoje estas produções seguem sem que a crítica histórica lhes tenha relacionado devidamente, com nenhuma publicação objetiva nesse sentido. Como se até agora suas diferenças tivessem sido mais determinantes: a figura histórica de um português vivendo de trabalhos de escritório e professando um cristianismo sebastianista enquanto dedicado ao trabalho de criação poética *versus* a figura histórica de um alemão provindo de uma abastada família judia de banqueiros com trabalho dedicado à recepção historiográfica da arte. Pretendemos reparar esta desconsideração, atentando aqui para os respectivos “dramas” que eles revelaram, e sondando como seria possível estabelecer uma troca concreta de perspectivas entre eles.

Assim, este artigo divide-se em quatro seções. Na primeira, procuramos descrever as implicações literárias e as teorias críticas do que Pessoa chamou “drama em gente”: o conjunto dramático de interação entre ele próprio, ortônimo, e seus principais heterônimos. Em paralelo, na segunda seção, encaminhamos uma descrição daquilo que levou Warburg a anotar como “drama da alma” os seus estudos da recepção da tradição clássica segundo uma “estética da força”. Na terceira seção, discutimos quais seriam os meios epistemológicos para trabalhar juntos esses dois conjuntos dramáticos, o da heteronímia e o da heterocronia. Finalmente, conjugando o interesse de ambos pelas questões astrológicas, em meio aos processos de desenvolvimento de suas respectivas pesquisas artísticas, na quarta seção, oferecemos a hipótese de um painel, conforme as prescrições laboratoriais da ciência imaginada por Warburg, com os desenhos gráficos feitos por Pessoa das cartografias astrais de si mesmo e de seus heterônimos.

Drama em Gente

A poética de Fernando Pessoa é célebre, sobretudo, pela criação dos heterônimos de Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos: cada qual um poeta notável, com

produção consistente, e independentes do próprio Pessoa – a ponto de ele terminar por responder a estas criações também publicando “seus próprios” poemas como “Pessoa ortônimo” em contraposição a eles. O que se desdobra em outras características marcantes dessa poética como a capacidade de cada um desses nomes de poeta produzir poemas que também estão sempre problematizando a capacidade de diferenciação, tensionando as relações entre identidade e despersonalização, entre consciência e inconsciência, entre real e sonho... Assim, esse jogo de autorias, que consagrou o nome de Pessoa, biograficamente, na mesma medida com que consolidou o caráter da sua despersonalização, é ainda hoje tema de diversas abordagens teóricas, começando pelas poucas que o próprio Pessoa legou.

Em dezembro de 1928 o poeta publicou sua primeira aproximação de uma explicação consistente do complexo dos heterônimos. Trata-se da chamada *Tábua Bibliográfica* (Revista *Presença* n. 17), espécie de biografia literária que a revista solicitava aos seus colaboradores mais admirados. Talvez a mais influente das revistas do modernismo em Portugal, *Presença* julgava-se herdeira direta da linha e dos escritores da *Revista Orpheu*, os quais divulgou sistematicamente em toda sua duração numa espécie de historiografia de caráter crítico e pedagógico. Destes, certamente, o mais assombroso era Pessoa com seus heterônimos. Nos diversos números de *Presença*, desde 1927 adiante, encontra-se abundante colaboração não só de Pessoa, mas das suas várias figuras: Caeiro, Reis, Campos e mesmo Bernardo Soares (considerado “apenas” um semi-heterônimo; voltaremos a isso adiante).

Todavia, o que faz da *Tábua* um marco são dois pontos específicos. Por primeira vez Pessoa, que assinava o texto, definiu-se poeta em contraste com seus heterônimos. Ou seja, ao invés de ser ele o autor de outros poetas, era ele também poeta somente no jogo com os demais. Não era autônimo ao escrever como Fernando Pessoa, mas poeta ortônimo; não ele mesmo, pessoa física, mas, praticamente, um heterônimo a mais com seu próprio nome. O segundo ponto é que, desse modo, nesse jogo, desenha-se um “conjunto dramático” que termina por ser apresentado na fórmula que ficaria consagrada do “drama em gente, em vez de em actos.”

O que Fernando Pessoa escreve pertence a duas categorias de obras, a que poderemos chamar ortónimas e heterónimas. Não se poderá dizer que são anónimas e pseudónimas, porque deveras o não são. A obra pseudónima é do autor em sua pessoa, salvo no nome que assina; a heterónima é do autor fora de sua pessoa, é de uma individualidade completa fabricada por ele, como seriam os dizeres de qualquer personagem de qualquer drama seu.

As obras heterónimas de Fernando Pessoa são feitas por, até agora, três nomes de gente — Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos. Estas individualidades devem ser consideradas como distintas da do autor delas. Forma cada uma uma espécie de drama; e todas elas juntas formam outro drama. [...] As obras destes três poetas formam, como se disse, um conjunto dramático; e está devidamente estudada a entreação intelectual das personalidades, assim como as suas próprias relações pessoais. Tudo isto constará de biografias a fazer, acompanhadas, quando se publiquem, de horóscopos e, talvez, de fotografias. É um drama em gente, em vez de em actos. (Se estas três individualidades são mais ou menos reais que o próprio Fernando Pessoa — é problema metafísico, que este, ausente do segredo dos Deuses, e ignorando portanto o que seja realidade, nunca poderá resolver.). (PESSOA, 1928, p. 250)

A destacar, ainda, a dúvida que Pessoa lança sobre os graus de realidade que envolvem tanto os heterônimos quanto ele próprio. Se é difícil de precisar qual é mais real, fica evidente que o limite entre real e inexistente está em apagamento — e isso já é muito.

Todos esses pontos voltariam a se complicar a cada vez que eram publicadas o que poderíamos chamar de aproximações de explicação ou de explanação do “drama em gente”. Por exemplo, na *Presença* de n° 30 (1931), foi publicado *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro*, assinada por Álvaro de Campos. O texto começa narrando em primeira pessoa como Campos conheceu seu mestre, Caeiro. Mais: diz que ainda o vê claramente na alma e passa então a algumas descrições. Conta como foi ele quem o apresentou à Reis. Discute as perspectivas poéticas e filosóficas de Caeiro. E termina por recordar, bastante sentido, que quando da morte do mestre,

[E]u estava em Inglaterra. O próprio Ricardo Reis não estava em Lisboa; estava de volta no Brasil. Estava o Fernando Pessoa, mas é como se não estivesse. O Fernando Pessoa sente as coisas mas não se mexe, nem mesmo por dentro. (PESSOA, 1931, p. 267)

Ora, cada um desses momentos do texto soaria absurdo se não fosse justamente esse plano poético em que somos absorvidos, esse “conjunto dramático” em que os limites entre real e inexistente ficam em suspenso: a presença que menos conta é a do autor de existência física concreta; este mesmo é discípulo de um dos inexistentes, que por sua vez não só deixou poemas reais e pensamentos brilhantes como chegou mesmo a morrer.

Outra e última complicação decisiva que gostaríamos de destacar se encontra também em *Presença*, mas no n° 49 (1937), portanto, já edição posterior à morte do próprio Pessoa, em novembro de 1935. Nela, o jovem e talentoso editor da revista Adolfo Casais Monteiro publicou a primeira carta que recebeu de Pessoa em janeiro de 1935.

Esta era uma resposta a três questionamentos de Monteiro, após o Prêmio Antero de Quental que Pessoa ganhou em segundo lugar com a publicação do seu ortônimo *Mensagem*: qual seria o plano futuro das publicações do poeta, qual a gênese dos heterônimos, e afinal qual sua relação com o ocultismo. Pessoa aproveita a chance para redobrar seu jogo através do próprio meio epistolar – tradicionalmente compreendido como o diálogo entre pessoas ausentes que, por meio das cartas, tornam-se presentes. Isto é, não só volta a explorar as relações originais do “drama em gente”, como o faz formulando mais uma vez uma narrativa ortônima, em vez de autônima. Como destacaria o próprio Casais Monteiro, no comentário que acompanhava a publicação na revista, esta carta pode ser compreendida ao mesmo tempo como documento, página autobiográfica, e também criação literária, tudo junto contribuindo ainda mais para a “explicação” da questão dissimulativa da heteronímia/ortonímia.

Em resumo, na questão das publicações já reafirma a pluralidade do próprio ortônimo ao mencionar o projeto de um grande livro abarcando todas as facetas, ou melhor, “englobando as várias subpersonalidades de Fernando Pessoa ele mesmo”, mas contrasta isto com a pluralidade dos seus heterônimos (no todo e em cada um deles), ao anunciar que não tinha planos para suas publicações. “Pensar, meu querido Casais Monteiro, que todos estes têm que ser, na prática da publicação, preteridos pelo Fernando Pessoa, impuro e simples!” (PESSOA, 1937) Tudo, no entanto, apenas reintroduz o “drama em gente, em vez de em actos” melhor desenvolvido na sua resposta à segunda questão, sobre a gênese dos heterônimos:

Aí por 1912, salvo erro (que nunca pode ser grande), veio-me à ideia escrever uns poemas de índole pagã. Esbocei umas coisas em verso irregular (não no estilo Álvaro de Campos, mas num estilo de meia regularidade), e abandonei o caso. Esboçara-se-me, contudo, numa penumbra mal urdida, um vago retrato da pessoa que estava a fazer aquilo. (Tinha nascido, sem que eu soubesse, o Ricardo Reis).

Ano e meio, ou dois anos depois, lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro — de inventar um poeta bucólico, de espécie complicada, e apresentar-lho, já me não lembro como, em qualquer espécie de realidade. Levei uns dias a elaborar o poeta mas nada consegui. Num dia em que finalmente desistira — foi em 8 de Março de 1914 — acerquei-me de uma cómoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, *O Guardador de Rebanhos*. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive. E tanto assim que, escritos que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutra papel e escrevi, a fio, também, os seis poemas que constituem a *Chuva Obliqua*, de Fernando Pessoa. Imediatamente e totalmente... Foi o

regresso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só. Ou, melhor, foi a reacção de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro.

Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir — instintiva e subconscientemente — uns discípulos. Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o via. E, de repente, e em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo indivíduo. Num jacto, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos — a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem. (PESSOA, 1937)

Destacamos quatro pontos: 1) foi sem programa ou projeto de criação heteronímica que os heterônimos surgiram, “num dia [bastante específico] em que finalmente desistira” e “imediate e totalmente”, isto é, sem gradação construtiva, sem revisões de personalidade, mas como pessoas mesmas externas e prontas; 2) surgiram primeiro em escrita e texto, isto é, em obras, e só depois em figura, nome, singularidades e outras biografias mínimas – portanto, os sujeitos são como que obras de suas obras; 3) aparecem como em cadeia, um reagindo ao outro, na interação, negação ou estímulo com o trabalho e estilo dos demais; 4) sobretudo, a despersonalização poética é completa precisamente na medida em que exige de pronto uma reacção do “Pessoa ele mesmo”, isto é, a criação do ortônimo em vez da manutenção de um autônimo.

Esse último ponto, justamente, tem o reforço retórico, ao longo de toda a carta, das dúvidas que Pessoa lança sobre sua própria lucidez: “quaisquer que sejam os meus defeitos mentais, é nula em mim a tendência para a mania da perseguição”; “Coincidiu, sem que eu o planeasse ou o premeditasse (sou incapaz de premeditação prática)”; “Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente, um histero-neurasténico. Tendo para esta segunda hipótese”; “estou escrevendo depressa, e quando escrevo depressa não sou muito lúcido [...] É para que saiba com quem está lidando, meu caro Casais Monteiro!”. Termina então a resposta à segunda questão do endereçado escrevendo:

Nesta altura estará o Casais Monteiro pensando que má sorte o fez cair, por leitura, em meio de um manicómio. Em todo o caso, o pior de tudo isto é a incoerência com que o tenho escrito. Repito, porém: escrevo como se estivesse falando consigo, para que possa escrever imediatamente. Não sendo assim, passariam meses sem eu conseguir escrever.” (PESSOA, 1937)

Todavia, seria um erro atribuir mais do que sentido retórico a estas alegações na carta. O “drama em gente”, embora guarde traços *esquizos*, não se resume a um estado mental comprometido, a um sujeito como encarnação de um manicómio. Por exemplo, a afirmação de uma escrita “imediate”, do trecho acima, encontramos ao longo de toda a

missiva. Na verdade, desde a primeira linha e valendo-se da fórmula de desculpar o “mau papel” justificada pelo desejo de não adiar a resposta espontânea e imediata. Porém, encontramos a mesma fórmula numa carta à Ophélia Queiroz, quando estes namoravam. (PESSOA, 1978, p. 31) No espólio pessoano, há, inclusive, outro papel onde encontra-se rascunhada a resposta à da gênese dos heterônimos, desde os elementos ligados à sua infância, a complexidade do conjunto dramático que o forma, e, conseqüente a isso, a retórica da *pseudo* loucura. Mas rascunhada ela aparece mais claramente como questão retórica e talvez por isso mesmo tenha sido descartada na carta enviada:

Não nego, porém — favoreço, até — a explicação psiquiátrica, mas deve compreender-se que toda a actividade superior do espírito, porque é anormal, é igualmente susceptível de interpretação psiquiátrica. Não me custa admitir que eu seja louco, mas exijo que se compreenda que não sou louco diferentemente de Shakespeare, qualquer que seja o valor relativo dos produtos do lado são da nossa loucura. (PESSOA, 1966c, p. 101)

Como já dissemos, isso não nega qualquer traço *esquizo* percebido nesse jogo, contudo, qualifica-o de modo muito particular. O que a menção a Shakespeare, também omitida na carta enviada, orienta. Noutro texto não publicado em vida, Pessoa contrariou a divisão aristotélica da poesia. “Os géneros não se separam com tanta facilidade íntima, e, se analisarmos bem aquilo de que se compõem, verificaremos que da poesia lírica à dramática há uma gradação contínua.” (PESSOA, 1960, p. 106) Essa “escala de despersonalização” Pessoa graduou em quatro passos, em suma: 1) o poeta, concentrado no seu sentimento, exprime esse sentimento em temperamento e estilo unificado; 2) o poeta “mais imaginativo do que sentimental, e vivendo cada estado de alma antes pela inteligência que pela emoção” exprimirá uma unificação apenas pelo estilo; 3) o poeta que em cada um dos seus variados estados mentais se integra de todo, passando a se exprimir variando também o estilo; 4)

Dê-se o passo final, e teremos um poeta que seja vários poetas, um poeta dramático escrevendo em poesia lírica. Cada grupo de estados de alma mais aproximados insensivelmente se tornará uma personagem, com estilo próprio, com sentimentos porventura diferentes, até opostos, aos típicos do poeta na sua pessoa viva. E assim se terá levado a poesia lírica — ou qualquer forma literária análoga em sua substância à poesia lírica — até à poesia dramática, sem, todavia, se lhe dar a forma do drama, nem explícita nem implicitamente. Suponhamos que um supremo despersonalizado como Shakespeare, em vez de criar o personagem de Hamlet como parte de um drama, o criava como simples personagem, sem drama. Teria escrito, por assim dizer um drama de uma só personagem, um monólogo prolongado e analítico. (PESSOA, 1960, p. 106)

Noutro texto publicado postumamente, Pessoa parece reparar sua escala nesse 4º grau, que sofre como que um apuro a mais. Assim, ele atribui a Shakespeare o domínio de fato do 4º grau de despersonalização, “em quem o relevo inesperado da frase, a sutileza e a complexidade do dizer, são a única coisa que aproxima o falar de Hamlet do do Rei Lear, o de Falstaff do de Lady Macbeth”. (PESSOA, 1966a, p. 67) Mas especifica um 5º grau separado para ele próprio, isto é, o Pessoa de heterônimos e ortônimo, justamente por evitar a poesia dramática como tal e manter o drama como estados de alma capazes de definir “uma pessoa fictícia que os sentisse sinceramente”.

Tudo isso visto, é possível reconsiderarmos o sentido do “drama em gente” a partir, precisamente, do que diferencia um heterônimo de um personagem de drama teatral. Ainda em 1913, portanto, ano anterior ao dito “dia triunfal” do surgimento dos três heterônimos, o poeta arriscou essa alteração dramática no interior mesmo do teatro. A peça *O Marinheiro*, foi concebida com “drama estático em um quadro”, logo, sem ações nem divisão de cenas. Todavia, ele parece rapidamente ter desistido de seguir por aí, e encontrou nas *trocas escritas* dos heterônimos o substituto mais fecundo para a criação de uma cena real, mas isenta tanto das ações quanto as falas teatrais. Assim, nos heterônimos não se representam os atos, as ações, as crises. Não há palco onde se dão os acontecimentos dramáticos, mas eles acontecem, acontecem dentro das personagens, nos seus modos de sentir e de pensar. Não mais acontecimentos da ação dramática, mas acontecimentos dramáticos das sensações. Então, resulta que:

Duas condições devem ser satisfeitas para que se constitua o dispositivo heteronímico: 1. que a esfera de cada heterônimo seja suficientemente “plástica” para que o sujeito do devir aí possa desenvolver as suas capacidades de metamorfose; 2. que essa esfera comporte também o contrário desse sujeito: um eu fixo e unificador. [...] É característica própria do heterônimo conter em si – ou definir-se por – estes dois polos. É preciso que uma unidade macroscópica seja dada no heterônimo: é preciso que ele tenha um nome, um caráter, uma biografia. Isso é condição para que se possa realizar a desestruturação do eu e, ao mesmo tempo, o devir-outro e a criação literária; (GIL, 2018, p. 168-169).

Nesse sentido, vale a observação de Morris (a partir de Zenith), de que para o drama em gente, que ele chama “máquina heteronímica”, é tão decisivo o fato de um dos heterônimos ser o mestre até do próprio ortônimo quanto o fato de ainda existirem os casos dos semi-heterônimos (MORRIS, 2014, p. 135). Sim, na referida carta à Casais Monteiro ao final de contar a gênese da heteronímia Pessoa avança, discretamente, e define o autor do volumoso *Livro do Desassossego*, Bernardo Soares, como apenas semi-

heterônimo: “porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afetividade.” (MORRIS, 2014, p. 135) Assim, elabora-se um plano de composição em vórtex ou rizoma: torna-se impossível atribuir uma ordem sequencial ou uma hierarquia fechada quando uma criação heteronímica de Pessoa é que o cria enquanto discípulo, e onde cada qual deles pode ter seus próprios semi-heterônimos. Mas é assim também que chegam, inclusive, a formar cenas reais das interações entre eles, mas sempre no espaço do sonho, desse intervalo que nunca se representa. Somente cenas da diferenciação interna, do fazer-se de cada heterônimo outros ainda. Caso, por exemplo, do já mencionado *Notas para a Recordação do meu Mestre Caetano*, assinado por de Álvaro de Campos enquanto encena suas relações com os demais. Mas também no exemplo mencionado pelo próprio Pessoa à Monteiro, de que o poema *Opiário* expressa uma duplicação do poder de despersonalizar-se, posto que ali escreve um Álvaro de Campos ainda antes de conhecer seu mestre Caetano. E por aí poderíamos encontrar em tantos outros poemas de Campos depois de ter conhecido o mestre – a *Ode Marítima*, por excelência – e também dos demais personagens do “drama em gente” essa primeira condição descrita por Gil: certa esfera de plasticidade desses “sujeitos” que os capacitam todo o tempo às metamorfoses, ao devir de outros outramentos mais. Ao passo que Bernardo Soares, a despeito da enorme produção, por não atender verdadeiramente a segunda condição – “narro indiferentemente a minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida” (2006, p. 50) – já não desenvolve realmente a primeira, e apenas “em muitas coisas se parece com Álvaro de Campos” ou tem “A prosa, salvo o que o raciocínio dá de ténue à minha, é igual a esta [de Pessoa], e o português perfeitamente igual”. (PESSOA, 2006, p. 50)

Drama da alma

Aby Warburg também teve a carreira marcada pelos outramentos a que levava as obras de arte que estudou. Assim, se a questão da heteronímia “é a mais importante de todas as que a arte de Pessoa põe em jogo, aquela que sobredetermina tudo o que escreve, em todas as circunstâncias e a todos os títulos” (MARTINS; ZENITH, 2012, p. II), a questão da heterocronia é a mais central para Warburg.

Contrariando o interesse historiográfico dominante na época caracterizado pela busca de identificações das figuras e decifrações dos significados das representações nas artes visuais, Warburg procurava pelo fundo emocional que compunha as figuras e cenas. Então, mais do que a linearidade com que se reproduziam no tempo elementos apenas

formais ou funções apenas estilísticas, interessava a ele como símbolos e gestos figuram descontinuidades, outramentos temporais. Nesta nova abordagem, seu conceito principal é o de *Nachleben*. O termo tem provocado disputas de tradução entre alguns de seus principais revisores, como: “reavivamento contínuo”, “vida póstuma”, “sobrevivência” (conforme BARRETO, 2020, p. 43). Todavia, a despeito dos debates filológicos nos interessa aqui, em particular, o conceito de “sobrevivência do Antigo” no seu sentido de uma “sobredeterminação temporal da história” que não é a continuidade do tempo cronológico e linear, mas a dos valores expressivos que são visíveis pela mímica e gestualidade expressiva (GUERREIRO, 2002, p. 398).

Portanto, “sobrevivência” não mais como um deus pagão que sobrevive triunfalmente sobre seus concorrentes pela sua figura e significado, mas como potências energéticas de deus morto que se transmite nos detalhes, de forma sintomática ao invés de imitativa, sobrevivendo apenas de maneira fantasmal à sua própria morte. Por isso mesmo, a cada vez que essa sobredeterminação temporal da história como força plástica volta, sobrevive, também se metamorfoseia. Quebrando a identidade linear do tempo, cada tempo revela seus anacronismos, de modo que a compreensão de um tempo implica na compreensão de um outro. Assim, na conferência *Arte italiana e astrologia internacional no Palácio Schifanoia de Ferrara*, Warburg demonstrou como a partir do desmascaramento de uma figura (primeiro decano de Áries) descobre-se na estrutura compositiva daqueles afrescos a transmissão ao Renascimento italiano de uma tradição iconográfica grega antiga através da mediação indiana e árabe. A figura não tem identificação específica e parecia não ter significado também, no entanto, os detalhes das suas expressões faciais e corporais, bem como pelo cordão feito de cinta que surge em curva enquanto o personagem o segura, levaram Warburg a lhe compreender como uma forma plástica de outramento:

Com isso, é possível analisar de forma inequívoca todo o sistema astral da faixa intermediária: sobre a camada inferior do firmamento grego de astros fixos, depositou-se inicialmente o esquema do culto aos decanos, à maneira egípcia. Sobre esse sistema, foi depositada a camada de sua reformulação mitológica indiana, que depois – provavelmente por intermédio persa – teve de ser adaptada ao ambiente árabe. Ocorreu então, com a tradução hebraica, um processo de sucessivas sedimentações, que a turvou; enfim, o firmamento grego de estrelas fixas desembocou (com a tradução latina de Abû Ma'schar, feito por Pietro d'Abano por meio da versão francesa) na cosmologia monumental do início do Renascimento italiano, justamente na forma daquelas 36 figuras enigmáticas da faixa intermediária dos afrescos de Ferrara. (2015, p. 111-112).

Não se trata de mera variação de um mesmo tema, uma mesma figura. Ao contrário. Afinal, cada heterocronia ou outramento temporal sugere uma nova forma de conceber a relação com o mundo. E uma mesma figura, uma Ninfa, por exemplo, pode aparecer em um desenho de Botticelli (com suas gestualidade e vestimenta) como uma deusa aprisionada pela mentalidade da Idade Média “nos grilhões mitográficos e astrológicos”, mas através desses outramentos plástico-temporais já aparece noutro desenho do mesmo artista como deusa olímpica de liberdade reconquistada (WARBURG, 2015, p. 125-126). Porque é pelas formas mesmas que o heterogêneo se revela, uma vez que as imagens, as obras de arte, já não são entendidas apenas como representações em objetos materiais, mas como formas de pensamento, modos de formular as forças que as compõem. A referida conferência termina com Warburg reivindicando “um alargamento metódico das fronteiras da nossa ciência da arte” que a colocasse à disposição como “psicologia histórica da expressão humana” (WARBURG, 2015, p. 127).

Para compreender melhor em si mesmos estes valores expressivos em suas dinâmicas de reavivamento, outro conceito elaborado por Warburg é decisivo: *Pathosformel*. Trata-se, justamente, dessas gestualidades patéticas não como “fórmulas antigas” (o que seria contrário a noção de *Nachleben*), mas como “formulações de *pathos*”, formulações de modos de sentir entrelaçadas à dinâmica da vida histórico-cultural. Isto é, uma tensão psicológica expressa nos movimentos dos corpos e nos gestos que, assim, surgem como “efígie da vida prática em movimento”. Warburg explicita, inclusive, que foi através de uma leitura de Darwin que ele trilhou até este conceito: para o naturalista as expressões humanas seriam traços enfraquecidos de ações resolutas executadas no passado, mas a cada vez mediadas por sedimentações culturais. “Assim, por exemplo, quando não gostamos de alguém, fazemos um movimento com a boca, como se mastigássemos algo levemente azedo. Esta simplicíssima máxima da ciência das expressões [...] conduziu-me, no curso das décadas, a uma inesperada ampliação da pesquisa.” (WARBURG, 2016, p. 188)

Nesse sentido, uma vez que os movimentos expressivos primitivos e utilitários são separados de suas necessidades imediatas e se convertem em formulações manipuláveis nos âmbitos da cultura, a *Pathosformel* seria como que a forma corporal do tempo que sobrevive de modo fantasmal e sintomático. A movimentação de sentidos junto aquela movimentação temporal do *Nachleben*. Mas, como insiste Agamben, designando “a imbricação indissolúvel de uma carga emotiva e uma fórmula iconográfica.” (AGAMBEN, 1998, p. 11) E sendo “arqueologicamente fiel” a *Pathosformel* alarga a

lógica representativa da História da Arte numa “ciência das expressões” posto que as imagens teriam não só um fundamento biológico como estariam encarnadas de complexidades da dinâmica da vida social. Ou seja, não é que artistas apenas teriam sido capazes de copiar fielmente seus modelos antigos, mas que o homem moderno em sua vitalidade continuaria, consciente ou inconscientemente, a se expressar com o mundo através de formulações simbólicas que remontam ao primitivo de seus fundamentos culturais.

No seu estudo sobre a astrologia nos tempos de Lutero, Warburg encaminha essas considerações para a análise da gravura *Melancholia I*, de Albrecht Dürer (1514). A composição de Dürer estabeleceria uma nova fase na luta dos alemães contra o fatalismo astral e pagão, posto que na sua reformulação patética as forças saturninas e jupiterianas já não aparecem como dois demônios lutando, mas como forças que podem ser moderadas justamente através do trabalho pensante. Alada, mas sentada com a cabeça pesando no braço, e cercada de objetos curiosos ligados às artes e ciências: o quadrado mágico de Júpiter está pendurado na parede como ex-voto de agradecimento por ter favorecido a melancolia saturnina da personagem a resultar em a genialidade criativa.

Lutero e Dürer, portanto, coincidem até certo ponto em sua luta contra a mitologia da grande conjunção. Com eles, já adentramos na disputa pela emancipação interior do homem moderno (tanto em termos intelectuais como religiosos), que está aí, é verdade, apenas no começo: pois, assim como Lutero ainda temia os monstros cósmicos (e, além disso, a Lâmia dos antigos), também a *Melancholia* não se acha ainda totalmente livre da demonofobia antiga. Não é a láurea que enfeita sua cabeça, mas o *teucrium*, a planta medicinal clássica contra a melancolia (WARBURG, 2015, p. 191)

Quase um manifesto em favor de progressiva vitória da razão sobre as superstições, preconceitos e ignorâncias durante os últimos anos da I Guerra Mundial, é duro que no decorrer destes estudos o próprio Warburg tenha sofrido um outramento bastante severo: uma crise maníaco depressiva com sintomas de esquizofrenia que o levou à internação por cerca de cinco anos. Binswanger, quem o tratou a maior parte destes anos, nota a contradição e numa carta pessimista a Freud escreveu: “*O senhor leu o Lutero dele? É pena ver que, provavelmente, ele não poderá beber mais nada no reservatório de seu saber nem em sua imensa biblioteca.*” (apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 375) Todavia, com o auxílio aparentemente decisivo de Binswanger, Warburg se recupera e, pouco a pouco, volta a sua biblioteca e pesquisas a partir de 1924. Mas, embora seus temas de interesse e suas ferramentas conceituais sigam basicamente os mesmos, sua abordagem crítica parece ter ganho novas e importantes nuances.

No ano seguinte, ele já profere outra de suas conferências capitais: “A influência da *Sphaera Barbarica* sobre as tentativas de orientação no cosmos no ocidente”. Abre com uma epígrafe em memória de Franz Boll (seu amigo filólogo que reconstituiu em tradução o referido tratado astral de Teucro) que se converteria em seu lema e reapareceria por todo o artigo: *Per monstra ad sphaeram*. Isto é, da *terribilitá* dos monstros, da irracionalidade dos demônios astrais, à contemplação da esfera ideal, a compreensão matemática do espaço astral. No entanto, cada volta desse processo de libertação dos modos de pensar aparece agora, mais claramente, como um jogo de polaridades que nunca chegam a ser resolver por completo. Kepler e Giordano Bruno, os grandes símbolos da explosão da esfera rumo ao cosmos como infinito, continuavam a expressar nos detalhes como algo da polaridade dos monstros seguia sempre insinuante nas mais elevadas contemplações. As últimas linhas de Warburg, inclusive, acusam que os monstros também residem nos mal-entendidos da tradição sobre o puro espírito da Antiguidade.

A imagem então se manifesta como produto de uma cunhagem de valores expressivos feita conforme leis de circulação até então desconhecidas. Uma lei desse tipo pode ser sugerida com o bordão *per monstra ad sphaeram*. Ela foi aplicada para compreender e perseguir ao longo do desenvolvimento histórico a tensão polar entre o princípio causador baseado na imagem e o baseado no número, considerando-a função humana, psicológica e necessária ao pensamento, no que toca à empresa da orientação do espírito. (WARBURG, 2015, p. 343-344).

Não é possível negligenciar o atravessamento dos estudos e temas astrológicos no rumo das pesquisas de Warburg, praticamente preenchendo sua carreira por inteira. Como salientou Didi-Huberman, são contemporâneos não só do seu desmoronamento psicótico como da experiência psicanalítica desenvolvida com Binswanger, sublinhando que quanto mais subimos ao céu dos astros mais baixo nos encontramos na matéria dos monstros (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 438-439). Por isso nos seus últimos anos Warburg terá preferido, ao conceito substantivo freudiano de inconsciente, o que chamou de “dialética do monstro” como forma de reforçar a dinâmica que o caracterizava (2013, p. 299 e 389). O que, enfim, no caso da cultura e do artista na produção dos objetos artísticos, ele anotará (nos mesmos meses em que Pessoa apontou seu “drama em gente”) como uma crise decisiva: “dramática” ou “drama da alma” (*Seelendramatik, Seelendrama; apud* 2013, p. 272 e 300). Trata-se de um ponto de vista que requalifica as *Pathosformeln*: vez que elas acontecem como formulações “arqueologicamente fieis”, portanto, objetivas, podem ser entendidas como “palavras originárias da expressão anímica”, conferindo

ao talento artístico seu lugar espiritual entre a alienação pulsional de sua própria personalidade e a disciplina consciente da criação formal – ou seja, entre Dioniso e Apolo. Era aí que ele podia dar uma determinada marca à sua mais íntima linguagem formal.

A necessidade de se confrontar com o mundo formal de valores expressivos predeterminados [...] representa, para cada artista, preocupado em afirmar seu estilo próprio, a crise decisiva. (WARBURG, *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 272-273)

Didi-Huberman chama de “situação inevitável – estrutural, estruturante – de um vaivém entre ‘alienação pulsional’ e ‘criação formal’.” (2013, p. 273); o drama anímico é “pressuposto pela esquizofrenia das lembranças conscientes e dos engramas inconscientes” (2013, p. 483). Há de fato o risco da pessoa se perder nesse espaço. É que, se temos que “compreender as *Pathosformeln* como cristalizações corporais da ‘dialética do monstro’” (2013, p. 301), então a compreensão delas implica na ideia de “incorporação” como meio de conhecimento.

A incorporação, aos olhos de Warburg, realmente se afigura uma espécie de “fato psíquico total”, um processo tão poderoso que, por “apropriação” da coisa, é capaz de construir identidade, esse “sentimento do eu”, mas também de destruí-la, fazendo “o sujeito se perder no objeto”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 402)

“Expressar uma coisa como ela é” não é dizer sua verdade desde uma altivez conceitual segura de seu julgamento. É fundir-se empaticamente com o modo de expressão próprio da coisa, com seu *estilo de ser*. [...] É, portanto, arriscar-se a não sair mais dela (a não mais safar-se). (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 408)

Dramas em almas

Para além do fato de terem sido anotados nos mesmos meses sem que um soubesse jamais do outro, a essa altura já deve estar claro o bastante o quanto o “drama da alma” warburguiano vai revelando intimidades impressionantes com o “drama em gente” pessoano. Os riscos da incorporação como modo empático de compreender da atividade criativa são basicamente a descrição das duas condições necessárias à heteronímia em todos os seus outramentos dos modos de sentir. Na verdade, Pessoa inclusive anotou uma variante de sua fórmula no rascunho da carta enviada a Casais Monteiro. Parecendo desejoso de reforçar, novamente, que mais do que nas formas representativas de gente, o drama da heteronímia se dava à nível psicológico – bem entendido sem divisão entre interior e exterior – agora ele o registrava como “em vez de dramas em actos e acção, dramas em almas”. (PESSOA, 1966c, p.101)

Evidente que com isso não queremos os igualar pura e simplesmente, mas sim compor, jogando com o papel decisivo que os heterogêneos têm para as pesquisas artísticas dos dois, um plano a mais de disjunção pelas suas diferenças mesmas. “Forma cada uma uma espécie de drama; e todas elas juntas formam outro drama.” (PESSOA, 1928, p.250) A dinâmica das polaridades segundo Warburg não chega jamais a uma harmonização superior capaz de apaziguar sua tensão; ao contrário, seu próprio movimento supõe essa coexistência dinâmica e não resolvida dos polos. Se tem uma “compensação” é na formação compositiva mesma e não como síntese hegeliana (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 190). Por seu lado, Pessoa igualmente ataca Hegel e seu absoluto “só em páginas”, reclamando em favor de uma síntese às avessas (PESSOA, 2006, p. 373) que em invés de superar a contradição à reorganiza para experimentação.² E assim como é recorrente nos comentaristas da poética de Pessoa dizerem de uma “constelação heteronímica” (vide GIL, 2018, p. 210, 221), também nos comentários à pesquisa de Warburg se diz dos seus arranjos dramáticos de força e formas como “constelações” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 157, 175, 193, 259). Em ambos os casos, o termo serve para marcar sua diferença contra um sistema fechado em si mesmo, fixo, orgânico; ao contrário, toda constelação é um rearranjo de formas capaz de, pelas suas diferenças e afinidades mesmas, expressar o próprio princípio de suas metamorfoses.

Assim, mais do que tentar um esquema geral dos dramas de Pessoa e de Warburg, nos interessa agora remontá-los em favor de suas metamorfoses. À heterocronia do *Nachleben* warburguiano correspondem estágios paradoxais do vivente em que se combinam fases heterogêneas de desenvolvimento; à heteronímia pessoana correspondem então estágios paradoxais do vivente em que se combinam modos de sentir heterogêneos de sua identidade. No primeiro encontramos uma planificação da desorientação temporal, no segundo uma planificação da desorientação da personalidade. E enquanto Warburg dedicou-se a compor meios de estudar obras de arte, Pessoa dedicou-se a compor meios de criar obras de arte. Nesta última frase temos um meio de constelar todos os dramas “em gente”, “da alma”, “em almas”.

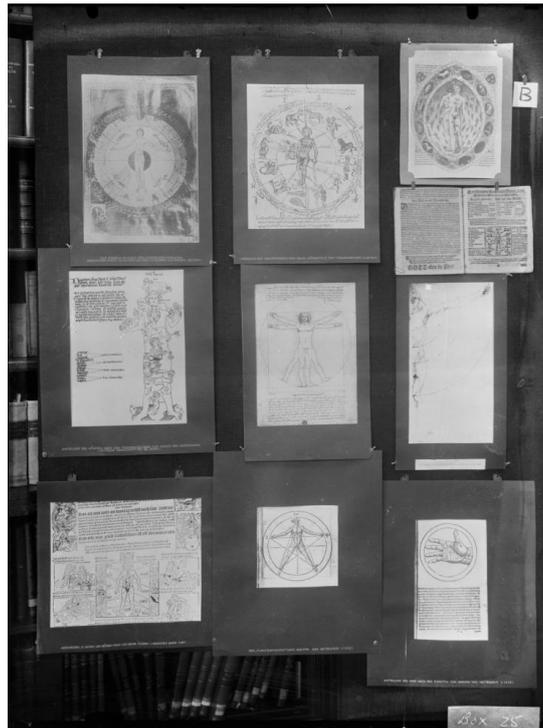
Pelo carácter fundamentalmente dinâmico das forças envolvidas nas formas consteladas em drama, Warburg desenvolveu o que chamou de *dinamograma* como ferramenta de análise, um modo de cartografar essas forças em acontecimento, a aparição imagética dos contratempos.

² Ou ainda: “Na artisticidade da arte Pessoa ligar firmemente é separar”. (MOTTA, 2009, p. 66).

O *Dynamogramm* visa, portanto, uma forma de energia histórica, uma *forma do tempo*. Toda a temporalidade warburguiana parece construir-se em torno de hipóteses rítmicas, pulsantes, suspensivas, alternantes ou ofegantes [...] o dinamograma seria algo como a hipótese sempre renovada de uma *forma das formas no tempo*. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 184-185)

E, no entanto, Warburg o manteve como conceito descritivo e eminentemente teórico, jamais o praticou do ponto de vista gráfico. Preferia o uso de fotografias em vez de “desenhar”, esquematizar, diagramar propriamente. Mas, assim, o seu projeto de uma “grande estética do dinamograma” encontrará seu operativo no verdadeiro laboratório de imagens que ele elaborou para sua ciência da expressão: o *Atlas Mnemosyne*. Trata-se da tentativa de um novo paradigma epistemológico do conhecimento artístico. Afinal, para acompanhar os problemas levantados por Warburg não bastava a observação direta, imediata, era preciso preparar meios de sobressaltar os entrelaçamentos e os contradições das expressões artísticas, de expressar seus dinamogramas. O *Atlas*, enquanto laboratório, oferecia este “protocolo experimental”: painéis verticais de fundo negro onde se organizavam os contratempos das suas investigações a partir de fotografias em preto e branco de obras ou detalhes de obras, desenhos, objetos, com variações de tamanho e destaque num todo compositivo. Dessa forma, as representações e formas puras de cada imagem, no painel, cedem lugar à exposição da dinâmica em aberto das forças que as compõem.

Imagem 1 – Painel B do *Atlas Mnemosyne*.



Fonte: *The Warburg Institute*, catálogo digital.

Por exemplo, o título do Painel B do *Atlas* (Imagem 1) anuncia: “Vários níveis de transferência do sistema cósmico para a humanidade. Correspondência harmônica. Redução posterior da harmonia para a geometria abstrata em vez de para a [geometria] cosmicamente condicional (Leonardo)”. Nele, encontramos uma série de ilustrações relacionadas às ideias de macro e microcosmos e do homem zodiacal, no qual vemos formulações visuais (*Pathosformeln* astrológicas) do homem circundado pelo zodíaco (sob a influência dos astros). Mas também encontramos os esforços de concepção gráfica do *Homem Vitruviano*, com o desenho de Leonardo no centro. Assim, destacamos duas coisas muito importantes para este artigo. A primeira é que os painéis do *Atlas* suportam e transformam as forças com suas respectivas constelações “dinamografadas”, mas eles não são transmissores de significados. Entre estas imagens do Painel B, não encontramos o mesmo significado, mas as mesmas forças de tentativa de orientação cósmica sendo formuladas.

Em suma, aquilo de que as sobrevivências se lembram não é o significado – que muda a cada momento e em cada contexto, em cada relação de forças em que é incluído –, mas o próprio traço significante. É preciso entender bem: trata-se menos do traço como contorno da figura figurada que do traçado como ato – ato dinâmico e sobrevivente, singular e repetido, ao mesmo tempo – da figura figurante. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 187)

O segundo destaque é a continuidade da relevância da astrologia também nos trabalhos do *Atlas*. Seus estudos seguem como tema de excelência para acompanhar o processo de longuíssima duração e não linear da busca de orientação carregando consigo sempre a dialética do monstro, tão cara à Warburg, e seus fluxos de devires temporais, geográficos e de significados. Afinal,

ler os movimentos de tempo nas configurações visuais – como o são as constelações de estrelas – não é, no fundo, um paradigma fundamental para todo conhecimento que procura extrair o inteligível do sensível? E não é, a propósito, o trabalho principal de todo arqueólogo, de todo historiador da arte? (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 33)

Do outro lado, encontramos efetivamente as afirmações pessoais de que seu “drama em gente” não se resumia a convencer ou persuadir ninguém da existência poética de um Caeiro ou Campos, mas era fundamentado por uma cosmológica “tendência para criar em torno de mim um outro mundo, igual a este mas com outra gente”. (PESSOA, 1937) O que nos leva ao dado surpreendente que não costuma ser comentado: toda a elaboração heteronímia se dá junto ao calor dos estudos astrais por parte de Pessoa.

Tal qual Warburg, é a partir de 1908 que o poeta se interessa pelo assunto. Primeiro encomendando mapas do seu nascimento à astrólogos estrangeiros, mas logo em seguida estudando como ele mesmo poderia fazer e operar tais mapas. Logo, em vez dos livros eruditos e filológicos que interessavam à Warburg, Pessoa se debruça sobre os livros técnicos e práticos. De modo que, à altura do surgimento dos principais heterônimos, Pessoa já está convencido de suas habilidades e da relevância do seu trabalho astrológico: cria um semi-heterônimo astrólogo, Raphael Baldaya, e chega a oferecer seus serviços em anúncio de jornal com direito a tabela de preços. Mais do que isso, toda a narrativa do dia triunfal que ele conta na carta a Casais Monteiro está envolta em especulações astrológicas (CAVALCANTI FILHO, 2011, p. 228-229). Aliás, nessa mesma carta do ano de sua morte (1935), Pessoa comenta a importância dos horóscopos junto aos seus heterônimos – por sinal, reafirmando o dito na *Tábua Bibliográfica*:

As obras destes três poetas formam, como se disse, um conjunto dramático; e está devidamente estudada a entreação intelectual das personalidades, assim como as suas próprias relações pessoais. Tudo isto constará de biografias a fazer, acompanhadas, quando se publiquem, de horóscopos e, talvez, de fotografias. É um drama em gente, em vez de em actos. (PESSOA, 1928, p. 250)

É vale lembrar que a carta terminava com a resposta de Pessoa sobre sua relação com o ocultismo, evidenciando o quanto esse campo se vinculava com a grande questão da sua poética. Lhe interessava “o que se chama o caminho alquímico, o mais difícil e o mais perfeito de todos, porque envolve uma transmutação da própria personalidade que a prepara, sem grandes riscos, antes com defesas que os outros caminhos não têm.” (PESSOA, 1928, p. 250) Essa mesma afirmação de interesse e vinculação à sua poética encontramos vinte anos antes numa carta a um editor inglês de livros da astrologia solicitando os dados necessários para o mapa de nascimento de Francis Bacon:

O interesse principal surge do desejo de ver o que no horóscopo de Bacon registra sua característica peculiar de ser capaz de escrever em diferentes estilos [...] e sua faculdade geral de transpersonalização.

Eu possuo (em que grau, ou com que qualidade, não me cabe dizer) a característica a que me refiro. Sou escritor, e sempre achei impossível escrever em minha própria personalidade; sempre me encontrei, consciente ou inconscientemente, assumindo o caráter de alguém que não existe e através de cuja agência imaginada escrevo. Desejo estudar ao que isso pode ser atribuído por posição ou aspecto (PESSOA, 2011, p. 39).³

É muito curioso como Pessoa entrevê nos mapas astrais o seu jogo muito peculiar entre biografia e despersonalização, sobretudo descrevendo seu interesse e objetivo como se de fato estivesse buscando a composição de um dinamograma de Bacon, mas visando o dinamograma de si mesmo. Já Warburg havia admitido como o dinamograma poderia se tornar uma forma de retrato, senão mesmo autorretrato (conforme CHIROLLA & MOSQUERA, 2017, p. 98-99). Contudo, é com Pessoa que encontramos um uso eminentemente prático a esse conceito: ele nos deixou centenas de cartografias astrais desenhadas, de si mesmo, de figuras destacadas na História e nas Artes, e também para cada um dos seus heterônimos. De modo que, como síntese às avessas dos dramas de almas, propomos enfim a elaboração de um painel a mais para o *Atlas warburgiano*, um painel com algumas das imagens dos estudos astrológicos de Pessoa. Da heterocronia à heteronímia, e de volta: os tempos e despersonalizações numa constelação de mapas astrais.

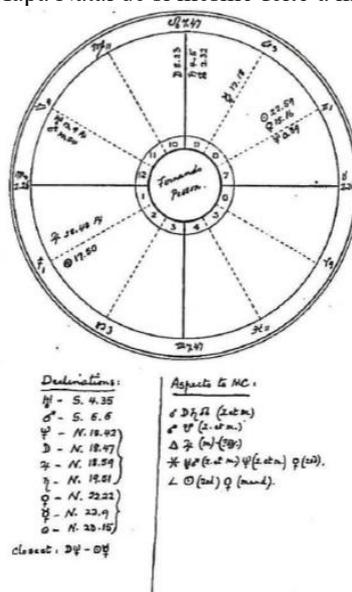
³ No original: “The chief interest arises from a desire to see what in Bacon’s horoscope registers his peculiar characteristic of being able to write in different styles [...] and his general faculty of transpersonalisation.

I possess (in what degree, or with what quality, it is not for me to say) the characteristic to which I am alluding. I am an author, and I have always found it impossible to write in my own personality; I have always found myself, consciously or unconsciously, assuming the character of someone who does not exist, and through whose imagined agency I write. I wish to study to what this may be due by position or aspect [...].”.

Constelação de mapas astrais

Tal painel talvez devesse trazer próximo ao centro o mapa feito por Pessoa de si mesmo (Imagem 2), sendo ladeado pela tabela dos seus estudos de “retificação do mapa” (Imagem 3), isto é, o ajuste da hora correta para o mapa de uma pessoa que não tem a informação precisa. Basicamente, a técnica consiste em testar se o mapa de fato expressa, na relação dos seus trânsitos e progressões (o céu de determinado dia ou período após o nascimento), os acontecimentos dos períodos levantados. Dentre os 17 eventos selecionados pelo próprio consulente como decisivos, encontramos a data da morte do pai, do segundo casamento da mãe, da chegada à Durbin, passando pela data da criação da Revista Orpheu e também a da morte de Sá-Carneiro.

Imagem 2 – Mapa Natal de si mesmo feito à mão por Pessoa.



Fonte: PESSOA, 2011, p. 51.

Imagem 3 – Lista de aspectos astrais abrangendo o período entre as idades de 1 e 44 anos.

The image shows two pages of handwritten notes, likely astrological, with dates and coordinates. The left page is dated 'AGOSTO 18 SEXTA-FEIRA' and the right page is dated 'AGOSTO 18 DOMINGO'. Both pages list various astrological events with dates, times, and coordinates.

Left Page (AGOSTO 18 SEXTA-FEIRA):

- For MC 2 months later
- AGOSTO 18 SEXTA-FEIRA
- At 11:00 by means of 4-1:200
- (Mounts of the)
- ♂ ♃ 1 year 2 months (8° 48')
- ♂ ♃ 1 year 2 months (6° 26')
- ♂ ♃ 1 year 2 months (6° 48')
- ♂ ♃ 2 years 2 months (8° 20')
- ♂ ♃ 3 years 2 months (14° 24')
- ♂ ♃ 5 years 2 months (28° 20')
- ♂ ♃ 5 years 2 months (22° 24')
- ♂ ♃ 5 years 11 1/2 months (23° 55')
- ♂ ♃ 6 years 5 months (25° 35')
- ♂ ♃ 7 years 6 months (30° 11')
- ♂ ♃ 8 years 2 months (34° 41')
- ♂ ♃ 9 years 1 1/2 months (36° 26')
- ♂ ♃ 9 years 2 1/2 months (36° 48')
- ♂ ♃ 9 years 8 1/2 months (38° 52')
- ♂ ♃ 11 years 1 month (44° 21')
- ♂ ♃ 12 years 7 months (50° 20')
- ♂ ♃ 13 years 2 months (52° 11')
- ♂ ♃ 13 years 3 1/2 months (53° 55')
- ♂ ♃ 13 years 5 1/2 months + 1 day (58° 28')
- ♂ ♃ 13 years 11 months (55° 37')
- ♂ ♃ 14 years 10 months (59° 19')

Right Page (AGOSTO 18 DOMINGO):

- ♂ ♃ 15 years (6°)
- ♂ ♃ 16 years 2 months (64° 44')
- ♂ ♃ 16 years 7 1/2 months (64° 26')
- ♂ ♃ 16 years 8 1/2 months (66° 48')
- ♂ ♃ 17 years 2 1/2 months (68° 50')
- ♂ ♃ 18 years 7 1/2 months (74° 28')
- ♂ ♃ 20 years 1 month (84° 24')
- ♂ ♃ 20 years 6 1/2 months (82° 11')
- ♂ ♃ 20 years 11 1/2 months (83° 55')
- ♂ ♃ 20 years 11 1/2 months + 5 days (85° 58')
- ♂ ♃ 21 years 5 months (85° 37')
- ♂ ♃ 22 years 4 months (89° 19')
- ♂ ♃ 22 years 6 months (90°)
- ♂ ♃ 23 years 8 months
- ♂ ♃ 24 years 16 months
- ♂ ♃ 24 years 2 1/2 months
- ♂ ♃ 24 years 8 1/2 months
- ♂ ♃ 26 years 1 month
- ♂ ♃ 27 years 7 months
- ♂ ♃ 28 years 3 months
- ♂ ♃ 28 years 5 1/2 months
- ♂ ♃ 28 years 5 1/2 months + 7 days
- ♂ ♃ 28 years 11 months
- ♂ ♃ 29 years 10 months

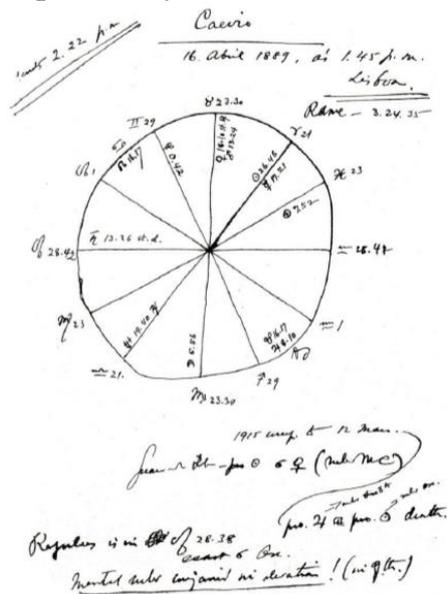
Fonte: PESSOA, 2011, p. 52-53.

Estes três documentos constituem um testemunho extraordinário, pois todos os comentários de Pessoa confirmam que, quer a data dos acontecimentos, quer a qualidade mais positiva ou mais negativa dos mesmos, quer ainda a área de vida abrangida, se verificaram de acordo com a técnica de prognóstico usada. Considerando as várias expressões de admiração do autor ao longo de toda a listagem, este exercício deve ter tido um impacto muito forte na maneira como ele encarou a astrologia e as suas potencialidades. Além do mais, estas páginas constituem uma espécie de autobiografia contada através das sucessivas posições da Lua no horóscopo pessoal do nativo. Note-se que ela é apenas um dos diversos astros presentes no mapa do céu de Pessoa, que também trabalhou com outros (o Sol, Mercúrio, Vênus, Marte e os restantes astros do sistema solar). (CARDOSO, *apud* PESSOA, 2011, p. 55)

Acima deles poderíamos colocar o mapa que ele elaborou para seu mestre Caeiro (Imagem 4). E ladeando essa centralidade vertical, mas horizontalmente entre os mapas do mestre e Pessoa, os mapas que desenhou para Reis (Imagem 5) e Campos (Imagem 6), também discípulos de Caeiro. No meio de todos eles, num tamanho menor, uma cartografia com a data do “dia triunfal”. Nesse outro conjunto dramático de forças astrais e temporais, encontramos outras formações patéticas do jogo biografia-despersonalização, o que ele mesmo intitulou na referida carta como “faculdade de transpersonalização”. Mesmo uma abordagem extremamente superficial do mapa natal de Pessoa já permite vislumbrar como ele identificava essa sua característica astral. O poeta nasceu com o Sol, índice astrológico de vitalidade e identidade, no signo dos gêmeos, isto é, dos duplos, e especificamente na chamada Casa 8, marcada pelas circunstâncias e processos de transformação profunda, de divisão dos seus recursos com os outros, sobretudo a casa do ocultismo e das tendências ao psiquismo. Num dos livros

da sua biblioteca encontramos sublinhado o seguinte trecho referente à Casa 8: “Também tem relação com algumas formas de mediunidade e ocultismo, geralmente do tipo prático”. (LEO, 1912, p. 195)⁴ A grande conjunção, por exemplo, do referido “dia triunfal” faz um trânsito difícil (quadratura) exatamente com este Sol natal de Pessoa: grande ebulição criativa na Casa 5, mas tendo por obstáculo a ser superado a própria identidade.

Imagem 4 – Mapa Natal de Alberto Caeiro.



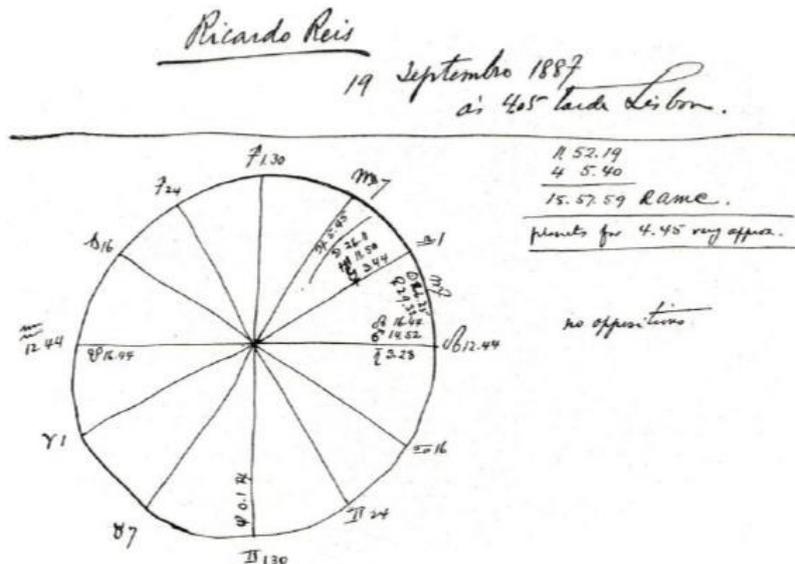
Fonte: PESSOA, 2011, p. 70.

Já o mestre Caeiro, que só recebeu a instrução primária, tinha o sol no signo do Carneiro na Casa 9: o primeiro, mais impulsivo, direto e independente dos signos no espaço tradicionalmente atribuído aos grandes saberes e formações. Ele que escrevia “por pura e inesperada inspiração, sem saber ou sequer calcular que iria escrever” tinha também no Carneiro o planeta Mercúrio (deus intérprete, ligado aos processos de comunicação e articulação), mas na já mencionada Casa 8 (processos de transformação) e em oposição ao planeta Urano (deus de criatividade impensada, rompante, radical) na entrada da casa 3 (primeiras instruções, e comunicação). Além desses destaques no Carneiro, o autor de *O Guardador de Rebanhos* tinha o Meio do Céu (ponto mais alto do

⁴ No original: “It also has relation to some forms of mediumship and occultism, generally of a practical executive kind.”.

mapa que expressa por isso a reputação social ou profissão) em Touro, e dele se diz que “não teve profissão” e “viveu quase toda a sua vida no campo”.⁵

Imagem 5 – Mapa Natal de Ricardo Reis.



Fonte: PESSOA, 2011, p. 80.

Ricardo Reis em quem Pessoa pôs “toda a minha disciplina mental, vestida da música que lhe é própria” tinha o Sol conjunto à Vênus (deusa ligada à beleza e prazeres) no metódico e perfeccionista signo da Virgem. Essa Vênus que valoriza a precisão e a ordem ainda rege sua Casa 3, expressando assim perfeitamente o enfatizado traço biográfico de sua educação em colégio jesuíta. E se ele escreve “depois de uma deliberação abstracta, que subitamente se concretiza numa ode”, apesar de ter surgido para Pessoa de forma “instintiva e subconscientemente”, encontramos seu Mercúrio no signo mais técnico e ligado ao equilíbrio abstrato, a Balança, mas novamente na Casa 8, avultando seu entendimento de língua morta e sua cultura passadista de “latinista por educação alheia, e um semi-helenista por educação própria”. Já sua alta, estimada e benevolente formação universitária em medicina aparece no grande deus e planeta Júpiter na entrada da Casa 9 – além do Sol virginiano ligado aos cuidados médicos e farmacológicos. Finalmente, seu exílio por questões políticas se reconhece no planeta Netuno (associado à vulnerabilidade e idealizações) na entrada da Casa 4 (habitação) e oposto ao Meio do Céu (vida social).

⁵ Por fim, recordando o fato de Pessoa ter extraído o título do seu único livro publicado em vida, *Mensagem*, de subtração do verso virgiliano “**Mens ag** | itat mol | **em**” (algo como “o espírito move a matéria”), Paulo Cardoso sugere que também o nome Caieiro poderia ter sido extraído por igual fórmula do signo do **Ca** | rn | **eiro**. (ibid, p. 71).

bem pessoano, o também latinista Campos tem o seu Mercúrio no mesmo signo e casa de Reis com apenas um grau de diferença.

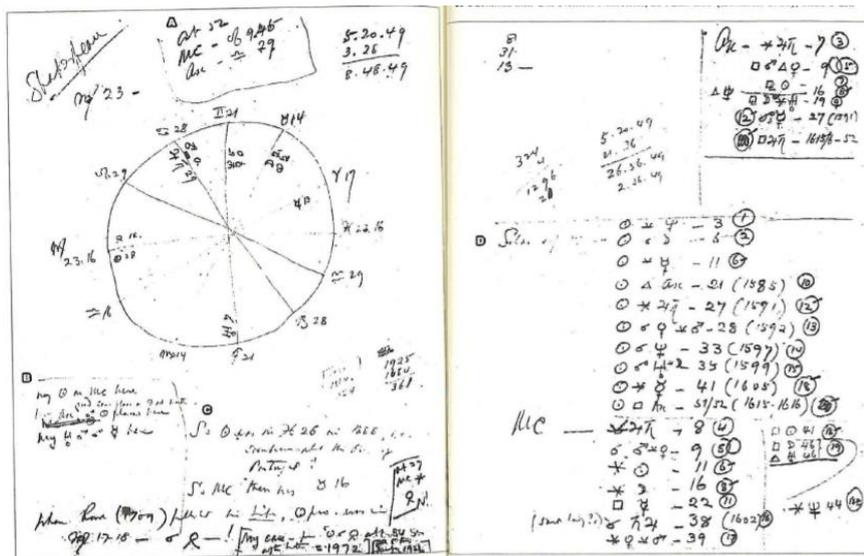
Esse recurso criativo mágico-poético de Pessoa, contudo, não operava apenas a sua reinterpretação como próprio sujeito, escritor, e ortônimo, nem se limitou a consubstanciar mais um pouco os heterônimos inexistentes. O mais alto feito desse operativo é o de planificar a *entreação* dos envolvidos, o conjunto dramático em almas. Por exemplo, já vimos como a conjunção astrológica que de fato ocorreu no dito “dia triunfal” (quando teriam surgido todos os heterônimos de uma só vez) tinha uma implicação conveniente à fundação desse projeto poético no mapa de Pessoa, mas as anotações no mapa de Caeiro também revelam que Pessoa cuidou para que naquela data específica e através de uma técnica não óbvia se desse a conjunção necessária para a inspiração da escrita de *O Guardador de Rebanhos* – sublinhe-se, não conjunção e inspiração no mapa de Pessoa, mas no mapa de Caeiro (PESSOA, 2011, p. 75). As anotações também revelam que com a mesma técnica, e uma interpretação mais sofisticada, em outro cálculo astral ele estipulou pelo mapa de Caeiro quando este viria a morrer: 1915 aproximadamente 12 de maio – sabemos que este foi de fato o ano que Pessoa atribuiu à morte precoce do mestre por tuberculose. Também se valendo da mecânica astral, Pessoa estabeleceu que o ortônimo e os heterônimos nasceram em anos consecutivos: Reis, talvez por ter sido o primeiro a acenar seu vulto, em 1887; então Pessoa, que viveu entre o vulto de Reis e o dia triunfal, em 1888; logo o mestre Caeiro em 1889; e, finalmente, o mais novo do bando Álvaro de Campos, em 1890; e nunca com uma distância entre os nascimentos menor do que nove meses. Ou ainda, conforme se enfatiza no *Prefácio às Ficções do Interlúdio* (PESSOA, 1966b, p.109) a operação de totalidade dos elementos astrológicos e a parte que cabe à Caeiro nisso, os mapas criados apresentam cada um deles com o Ascendente (ponto chave da maneira de se apresentar propriamente dita de um nativo) em um elemento diferente perfazendo um sentido total entre eles: Caeiro no fogo, Campos na terra, Reis no Ar, e Pessoa na água.

Nessa constelação de mapas, precisaríamos talvez deixar ainda um espaço vago, como que marcando a falta de mapa de Bernardo Soares. Enquanto semi-heterônimo que não atende suficientemente as condições descritas por Gil, Soares não chega nunca a compor uma biografia mínima para si que fosse suporte das plasticidades de suas metamorfoses. Como observamos, as “biografias” astrais que Pessoa criou, desdobrou e insistiu como partes do drama, não chegam jamais a congelar uma identidade ou personalidade literária numas tantas propriedades ou características, mas sustentam o

polo contrário e necessário à plasticidade do devir dos seus sujeitos poetas, capazes de formar outros poetas. Afinal, se Pessoa se despessoaliza ou transpessoaliza tendo o Sol geminiano (identidade, vigor) na Casa 8 (dos processos transformativos, ligada ao psiquismo e ocultismos), deve-se ressaltar que ele propositadamente operou para que todos os heterônimos tivessem ali naquela casa também seus respectivos Mercúrios (comunicação, escrita). Ou seja, o Fernando Pessoa precisava despessoalizar-se em outramentos, em outras pessoas literárias, mas os seus inexistentes literários não ficavam atrás, apenas só precisavam despessoalizar-se em outras escritas, outras obras.

O que nos leva, finalmente, a parte inferior desse painel a inventar. Ali colocaríamos suas anotações astrais sobre ninguém menos que seu decisivo *agon* das despessoalizações: Shakespeare (Imagem 7). Na verdade, já todo o interesse pelo mapa de Bacon, e a sua transpessoalização, eram um interesse pelo dramaturgo: segundo uma teoria malfadada, mas por um tempo alimentada, seria Bacon, e não o sujeito de vida tão aparentemente trivial quanto Shakespeare, o autor tão hábil em se despessoalizar nas mais refinadas personagens teatrais. No caso dos estudos sobre Shakespeare vemos novamente essa aplicação prática dar consistência ao plano de despessoalização de Pessoa, mas em multiplicação de camadas, reabrindo sempre e mais o conjunto dramático de almas. Com técnicas e cálculos rebuscados ele observou que o mapa de Shakespeare aos 52 anos (idade com que morreu) tinha umas tantas similaridades com o seu próprio horóscopo natal: “O meu Sol [está] no [grau do] Meio do Céu [d]aqui e no mesmo local do Sol na [sua] morte” (PESSOA, 2011, p. 100). Com base nessas técnicas calculadas para o Sol da hora da morte Cardoso sugere, através de uma anotação de Pessoa, que ele teria chegado a projetar uma passagem de Dante à Shakespeare, e do bardo a ele mesmo (2011, p. 103-104). Portanto, um sol astral decisivo enquanto força emocional de capacitação à despessoalização, ao outramento.

Imagem 7 – Anotações astrais sobre o Mapa de Shakespeare feitas à mão por Pessoa.



Fonte: PESSOA, 2011, p. 98-99.

Ao lado dessas notas teríamos então a última imagem desse painel hipotético. Já não mais feito à mão por Pessoa, nem sequer sendo um estudo seu. Ele seria um mapa moderno calculado para o dia de nascimento de... Aby Warburg. Como não temos os dados mais pormenorizados, neste diagrama teriam que faltar as divisões de casas e não teríamos como precisar aspectações mais rápidas, como posição da Lua e Ascendente. Ainda assim, com tal mapa já poderíamos constatar um dado desconcertante sobre esse autointitulado “psico-historiador” (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 299), que dizia que se tivesse mais 5 polegadas de altura teria sido ator, pois possuía “num grau estranho ou inquietante, o dom da imitação”, podendo mesmo chegar a incorporar, “penetrar num personagem” (CLARK *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 404). Warburg nasceu com o sol no mesmíssimo grau de gêmeos que o sol natal de Pessoa – trazendo ainda Mercúrio em conjunção.

Considerações Finais

Importa para os esforços deste artigo assegurar uma dialética polar, uma síntese às avessas, não só dos conjuntos dramáticos que encontramos descritos nas obras tanto de Pessoa quanto de Warburg, mas das forças artísticas e críticas que os formulam de lado a lado. Porque não é apenas nos trabalhos de Warburg que encontramos as elaborações de uma “ciência da expressão” capaz de alterar os parâmetros de estudos artísticos. Também nos escritos de Pessoa encontramos projeto semelhante nomeado. Se para o historiador alemão ela poderia ser entendida como uma “psico-iconologia”, uma antropologia das imagens, para o poeta português ela aparecia como uma “uma psicologia também – que

a deve haver – das figuras artificiais e das criaturas cuja existência se passa apenas nos tapetes e nos quadros [...] Onde há forma há alma” (PESSOA, 2006, p. 381).

Nesse sentido, é preciso considerar que os respectivos interesses astrológicos não se resumiam a mera temática, em um, ou apenas excentricidade, no outro. Porque, afinal, isto negligencia um dado histórico decisivo e bem documentado: os envolvimento que a astrologia teve, desde a Antiguidade, com o problema filosófico da expressão. Assim, procuramos demonstrar aqui, a partir das próprias ferramentas críticas de Warburg e Pessoa reunidas, como a questão astrológica pode ser importante no bojo, ainda contemporâneo, das revisões dos paradigmas da História da Arte, talvez até mesmo indicando novos objetos dignos de estudo.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg et la science sans nom. *In*: AGAMBEN, Giorgio. **Image et mémoire**. Paris: Hoebeke, 1998, p. 9-43.

BARRETO, Priscila P. R. (2020), **A Astrologia em Aby Warburg**. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo. Guarulhos, 2020.

CAVALCANTI FILHO, José Paulo. **Fernando Pessoa, quase autobiografia**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

CHIROLLA, Gustavo & MOSQUERA, Juan Fernando Mejía. Deleuze and Didi-Huberman on Art History. *In*: van TUINEN, Sjoerd & ZEPKE, Stephen (org.). **Art History after Deleuze and Guattari**. Leuven: Leuven University Press, 2017, p. 91-104.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas, ou, O Gaio Saber Inquieto**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. (Edição Kindle) Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

GIL, José. **Fernando Pessoa, ou a Metafísica das Sensações**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

GUERREIRO, Antonio. Aby Warburg e a História como Memória. **Revista de História das Ideias**. História e Verdade(s), v. 23, Coimbra: 2002, p. 389-407.

LEO, Alan (*psed*). **How to judge a nativity**. London: Modern Astrology Office, 1912.

MARTINS, Fernando Cabral; ZENITH, Richard (ed.). **Fernando Pessoa: Teoria da Heteronímia**. Porto: Porto Editora, 2012.

MOTTA, Marcus Alexandre. **Extratos de Ópio I - A Artisticidade da Arte Pessoa**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2009.

PESSOA, Fernando. “Carta a Adolfo Casais Monteiro - 13 Jan. 1935.” **Revista Presença**, nº 49. Coimbra: Jun. 1937. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3007>. Acesso em: 10 ago. 2022.

PESSOA, Fernando. **Cartas Astrológicas**. Edição de Paulo Cardoso, col. com Jerónimo Pizarro. Lisboa: Bertrand, 2011.

PESSOA, Fernando. “Carta a Ophélia Queiroz-31 Jul. 1920.” *In*: PESSOA, Fernando. **Cartas de Amor**. Lisboa: Ática, 1978, p.31. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/1424>. Acesso em: 10 ago. 2022.

PESSOA, Fernando. “Dividiu Aristóteles...” *In*: PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1960, p.106. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/4306>. Acesso em: 10 ago. 2022.

PESSOA, Fernando / SOARES, Bernardo. **Livro do Desassossego**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PESSOA, Fernando. “Notas para a Recordação do Meu Mestre Caetano.” **Revista Presença**, nº 30. Coimbra: Jan.-Fev. 1931, p.267. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/683>. Acesso em: 10 ago. 2022.

PESSOA, Fernando. “O primeiro grau...” *In*: PESSOA, Fernando. **Páginas de Estética e de Teoria Literárias**. Lisboa: Ática, 1966a, p.67. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/1728>. Acesso em: 10 ago. 2022.

PESSOA, Fernando. “Prefácio às Ficções do Interlúdio” *In*: PESSOA, Fernando. **Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação**. Lisboa: Ática, 1966b, p.109. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/4316>. Acesso em: 10 ago. 2022.

PESSOA, Fernando. “Rascunho de carta a Casais Monteiro-1935.” *In*: PESSOA, Fernando. **Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação**. Lisboa: Ática, 1966c, p.101. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/4264>. Acesso em: 10 ago. 2022

PESSOA, Fernando. “Tábua Bibliográfica”. **Revista Presença**, nº 17. Coimbra: Dez. 1928, p.250. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/2700>. Acesso em: 10 ago. 2022.

WARBURG, Aby. “De Arsenal a Laboratório”. **Revista Figura**, v.4, n.1, 2016, p. 182-193.

WARBURG, Aby. **Histórias de Fantasmas para Gente Grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Warburg Institute. *Bilderatlas Mnemosyne - Final version*. [Internet] London: University of London. Disponível em: <https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne/final-version>. Acesso em: 10 ago. 2022.

Recebido em: 28/10/2022.

Aprovado para publicação em: 19/03/2023.