Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

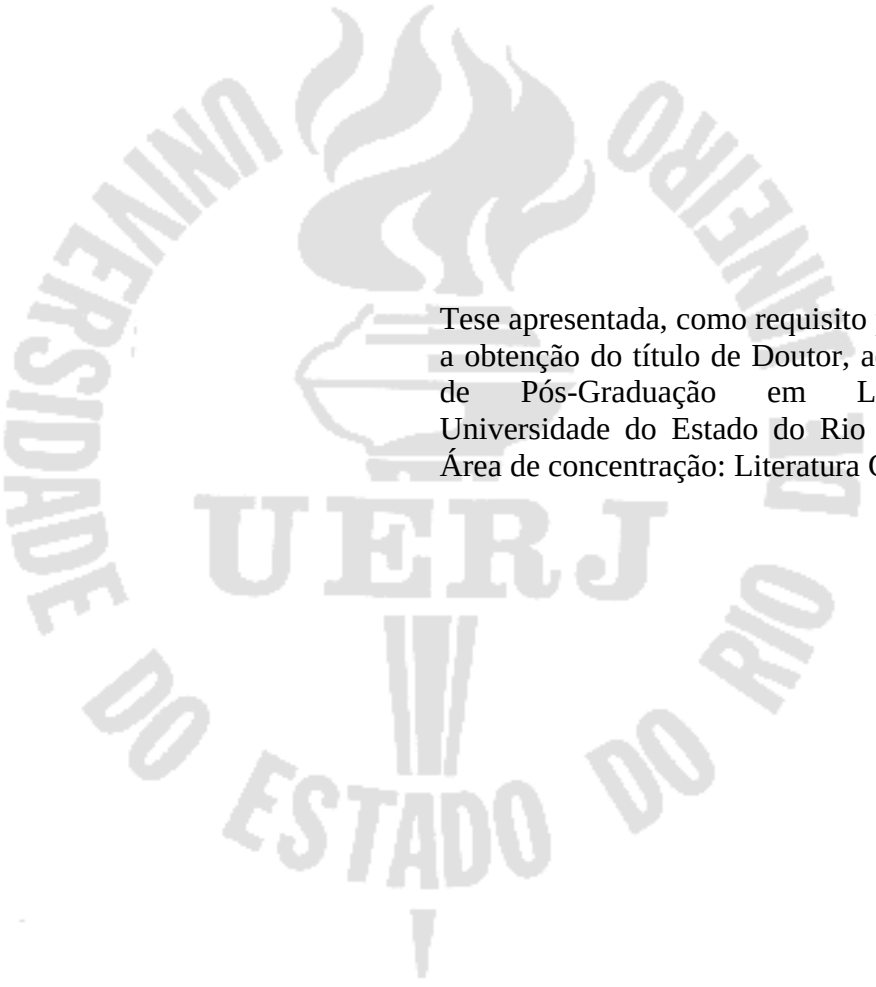
Gabriel Cid de Garcia

A eloquência do mundo:
a heteronímia como potência retórica impessoal

Rio de Janeiro
2011

Gabriel Cid de Garcia

A eloquência do mundo:
a heteronímia como potência retórica impessoal



Tese apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Profª Dra. Ana Lúcia M. de Oliveira

Rio de Janeiro

2011

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

P475 Garcia, Gabriel Cid de
A eloquência do mundo: a heteronímia como potência retórica impessoal / Gabriel Cid de Garcia. – 2011.
174 f.

Orientador: Ana Lúcia Machado de Oliveira.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Pessoa, Fernando, 1888-1935 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Literatura – Filosofia – Teses. 3. Literatura – História e crítica – Teoria, etc. – Teses. 4. Literatura portuguesa – História e crítica – Teses. I. Oliveira, Ana Lúcia Machado de, 1954-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

_____ _____
Assinatura Data

Gabriel Cid de Garcia

A eloquência do mundo:

a heteronímia como potência retórica impessoal

Tese apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em 22 de março de 2011.

Banca Examinadora:

_____

Profª. Dra.. Ana Lúcia M. de Oliveira (Orientadora)
Instituto de Letras da UERJ

_____

Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta
Instituto de Letras da UERJ

_____

Profª. Dra. Madalena Simões de Almeida Vaz Pinto
Departamento de Letras da FFP/UERJ

_____

Profª. Dra. Maria Cristina Franco Ferraz
Instituto de Arte e Comunicação Social da UFF

_____

Prof. Dr. Jorge Luiz Rocha de Vasconcellos
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da UFF

Rio de Janeiro

2011

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Ana Lúcia M. de Oliveira, por todos os diálogos ao longo destes anos, pelas leituras atentas e precisas.

Ao CNPq, pela bolsa de Doutorado concedida.

Aos professores do Instituto de Letras da UERJ Ana Chiara, Carlinda Nuñez e Marcus Motta, cujas contribuições, ao longo do percurso, foram cruciais para a minha pesquisa.

À Madalena Vaz Pinto, Maria Cristina Franco Ferraz, ao Jorge Vasconcellos e Marcus Motta, pelos diálogos e pela participação na banca examinadora.

À Judith Balso e ao Rui Magalhães, pela valiosa interlocução.

Aos colegas da Casa da Ciência da UFRJ, por todo o apoio e compreensão ao longo do desenvolvimento do trabalho.

Aos membros do Polo de Pesquisas em Relações Luso-Brasileiras do Real Gabinete Português de Leitura, pela abertura e pelo intercâmbio de ideias.

Aos amigos de sempre, por toda motivação e incentivo que se expressam de variadas formas, “em flagrante *delitro*” no velho Lamas – nossa Brasileira do Chiado.

Aos meus pais Miriam e Francisco, minha avó Laura e à minha irmã Daniela. Aos meus tios Márcia e Raul e ao meu primo Fábio. A todos eles, por todo o apoio, pela produção e irradiação de afetos ativos.

À Gloria, ao João Luís, ao Márcio e à Simone, e também à Laura, ao Gustavo e ao João Pedro, pela força.

Enfim, à Marina, pelo amor e alegria compartilhados, pelos possíveis multiplicados, pelo amparo e pela presença, por ser a pessoa que de forma mais completa ativa movimentos pelos quais a vida se renova, infinitamente.

Afinal, pouco importa a filosofia de um artista, caso seja apenas uma filosofia acrescentada e não prejudique a sua arte. Todo cuidado é pouco para evitar nos aborrecermos com um artista por uma eventual, talvez infeliz e pretensiosa dissimulação; não esqueçamos que os queridos artistas são e têm de ser todos eles um pouco atores, e que sem atuar dificilmente agüentariam por muito tempo.

Nietzsche, sobre Wagner – A gaia ciência

RESUMO

GARCIA, Gabriel Cid de. *A eloquência do mundo:* a heteronímia como potência retórica impessoal. 2010. 174f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, , Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

A partir da suspeita de que o pensamento e sua expressão não se limitam a uma única forma, o presente trabalho investiga de que modo podemos pensar, a partir de Fernando Pessoa, uma relação possível entre filosofia e literatura. Quais os pressupostos que permitem considerar o fenômeno heteronímico pessoano como um expediente trágico que diz respeito ao próprio pensamento, ou ainda, como entrever, no projeto pessoano, o lugar de embate – trágico, por excelência – entre aquilo que somos, enquanto sujeitos, e os processos que franqueiam à escrita a constituição de uma subjetividade outra? Desdobrada em heterônimos, a obra de Pessoa comportaria em si a justaposição de formas diversas de ver e compreender o mundo, mas o processo pelo qual este desdobramento se dá poderia ser tomado como anterior às formas constituídas das personalidades particulares, apresentando-se como uma disposição anti-dialética do pensamento. Privilegiando como ponto de partida os escritos do heterônimo louco e filósofo de Fernando Pessoa, António Mora, nosso intuito é analisar de que modo sua crítica à tradição metafísica ocidental, em ressonância com a filosofia francesa contemporânea de inspiração nietzschiana, pode se constituir como um intercessor capaz de dar a ver uma potência impessoal atuando entre a filosofia e a literatura, representada pelo verso de Alberto Caeiro: “a natureza é partes sem um todo.”

Palavras-chave: Literatura portuguesa. Filosofia contemporânea. Teoria literária. Fernando Pessoa. Gilles Deleuze.

ABSTRACT

Based on the suspicion that thought and its expression are not bound by a unique form, the present work makes use of Fernando Pessoa's writings to investigate by which way we could come to terms with a possible relation between philosophy and literature. What are the presuppositions that allow us to consider the heteronymical pessoan phenomenon as a tragic procedure of thought, or yet, how to detect, in the pessoan project, the place of a tragic clash between the condition that we embody, as a subject, and the processes that unveil, through writing, the constitution of an alternative subjectivity? Spread through different heteronyms, Pessoa's oeuvre could admit in itself the juxtaposition of diverse ways of seeing and comprehending the world, although the process by which this movement is activated could be taken as anterior to the finished forms of particular personalities, appearing as an anti-dialectical disposition of thought. Privileging as a starting point the writings of António Mora, the mad and philosopher heteronym of Fernando Pessoa, our aim is to analyze by which way its critique on the metaphysical Western tradition – through the resonance with contemporary French philosophy inspired by Nietzsche – can constitute itself as a powerful intercessor that is able to foresee an impersonal power flowing through philosophy and literature, and which can be apprehended by Alberto Caeiro's verse: "nature is parts without a whole."

Keywords: Portuguese literature. Contemporary French philosophy. Literary theory. Fernando Pessoa. Gilles Deleuze.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: O passante Fernando Pessoa..... 33

Figura 2: Equals Infinity, 1932. Paul Klee…… 43

Figura 3: Henrietta Moraes, 1966. Francis Bacon..... 54

Figura 4: A arca de Fernado Pessoa..... 66

Figura 5: Exercício de assinatura de António Mora..... 87

Figura 6: Grafia dos versos culminantes de Caeiro..... 163

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	11
1.	**O FILÓSOFO E SEUS HETERÔNIMOS**.....	18
1.1	**Adentrando o manicômio**.....	18
1.2	**Filosofia e literatura na filosofia francesa contemporânea**.....	20
1.3	**A contemporaneidade filosófica de Pessoa**.....	25
1.4	**A metafísica sem metafísica e o fracasso da filosofia de António Mora**.	28
1.5	**O contágio heteronímico: o devir-Pessoa**.....	33
2.	**“EU ERA UM POETA ANIMADO PELA FILOSOFIA...” - PESSOA E DELEUZE**.....	39
2.1	**Gilles Deleuze e o enfrentamento do caos**.....	39
2.2	**Favorecendo o diagnóstico: a tendência à despersonalização**.....	44
2.3	**Uma estética não-aristotélica.**.....	50
2.4	**Força e forma: o mundo devindo sensível**.....	53
2.5	**Conceito, sensação e não-filosofia: a passagem infinita do caos**.....	60
3.	**OS ESPAÇOS OUTROS PESSOANOS: HETEROTOPIA E HETERONÍMIA**.....	63
3.1	**A topologia transbordante: os espaços para além da arca**.....	63
3.2	**O outramento do espaço heteronímico: a loucura e António Mora**.....	68
3.3	**O conteúdo do delírio e a escrita como caso de devir**.....	72
3.4	**O Paganismo e o Exterior como dimensão impessoal**.....	74
3.5	**O mundo-manicômio ou a literatura como saúde**.....	76
4.	**MULTIPLICIDADE E HETERONÍMIA**.....	79
4.1	**O empirismo e o humor**.....	79
4.2	**O estatuto do múltiplo**.....	82
4.3	**O acontecimento Pessoa, para além da pessoa central**.....	84
4.4	**A (des)obra rizomática**.....	89
4.5	**A literatura e a grande recusa**.....	92
5.	**RETORICIDADE E HETERONÍMIA**.....	96

5.1 **Da inutilidade das certezas**..... 96
5.2 **Metafísica e verdade**..... 98
5.3 **O antropomorfismo retórico da filosofia: retórica e sofística**..... 101
5.4 **Efeitos-mundo e a criação da realidade pelo discurso**..... 108
5.5 **Retoricidade como a-fundamento do pensamento**..... 111
6 **O MÉTODO DE DRAMATIZAÇÃO E A POTÊNCIA FABULADORA**..... 116
6.1 **Do *logos* ao drama: o método de dramatização**..... 116
6.2 **Um método inaugural em filosofia: os conceitos e as forças**..... 118
6.3 **Os sujeitos larvares na escrita auto-interpretativa de Pessoa**..... 121
6.4 **Teoria das ficções de António Mora**..... 125
6.5 **Fabulação e Paganismo**..... 129
7. **PARTES SEM UM TODO: A ILUSÃO DA TOTALIDADE**..... 142
7.1 **O sistema filosófico destacado da poesia: o trágico entre Caeiro e Mora**..... 142
7.2 **O percurso apolíneo da história da filosofia**..... 145
7.3 **Os erros basilares em que assenta a metafísica**..... 150
7.4 **Trágico e acaso: a dissolução da ideia de natureza**..... 154
7.5 **Ecletismo filosófico e vida impessoal**..... 161
8 **CONSIDERAÇÕES FINAIS – DESDOBRANDO O INFINITO**..... 165
REFERÊNCIAS..... 169

INTRODUÇÃO

Ao propor um estudo a partir de uma perspectiva comparatista entre a literatura e a filosofia, uma questão maior nos acomete: estes dois domínios que se apresentam, em regra, como detentores de propriedades e linhas demarcatórias, padecem, com a intensidade de determinadas obras, de uma fragilidade que poderia inocular sua individualidade, evidenciando a imprecisão e a opacidade de suas fronteiras ao revelar uma camada anterior que antecede e antecipa a possibilidade da construção de seus limites enquanto modos distintos de escrita e expressão. Tendo em vista a problematização, apontada por Philippe Sabot (2002), de uma intensidade poética e literária em expressões da filosofia contemporânea, e a partir da suspeita de que o pensamento e sua expressão não se limitam a uma única forma, convém analisar de que modo podemos pensar, em diálogo com Fernando Pessoa, uma relação possível entre filosofia e literatura, já que, quando lemos Pessoa e seus heterônimos, facilmente encontramos temas que dizem algo para além do que podemos chamar de literário, ao mesmo tempo em que encontramos algo para além do que podemos chamar de meramente filosófico.

Considerados por Pessoa como constituintes de uma grande biblioteca virtual (PESSOA apud SEABRA, 1974), grande parte dos escritos inéditos dispersos na arca do poeta, publicados apenas postumamente, viriam conferir à sua produção um grau ainda maior de complexidade. Complexidade que não se resume apenas à variedade de sua poesia, mas sobretudo aos seus escritos que apresentam um conteúdo associado, por aproximação de estilo, ao que se convencionou chamar de discurso filosófico. É na sua relação com a filosofia que a obra de Pessoa alcança um estatuto problemático, ponto motivador de nossa pesquisa. Tratando de questões gerais que podem ser consideradas propriamente filosóficas, tanto sua poesia quanto sua obra em prosa – incluídos aí seus escritos autobiográficos – parecem estabelecer uma conversa que dialoga, à sua maneira, com campos que são extraliterários, e em específico com a filosofia. Mas esta conversa – que se dissemina de forma diferencial ao longo de seus escritos –, como situá-la? A “obra” de Pessoa se apresentaria, de fato, como instância que opera duplamente: por um lado, enquanto literatura (poemas, contos e peças), ela se relaciona com o discurso filosófico, e por outro – com as reflexões filosóficas também

depreendidas de escritos críticos e epistolares –, faz com que os limites de cada campo sejam dissolvidos, apontando para a desqualificação de um primado concedido aos critérios que, historicamente, se ocuparam em definir e separar o discurso literário do filosófico.

De acordo com Alain Badiou (2002b), os escritos pessoanos comportariam uma questão que se coloca para além de todas as correntes contemporâneas da filosofia, impondo-se como verdadeiro desafio ao pensamento atual. Isto se dá devido à afirmação simultânea de teses que se apresentam como contraditórias, reverberando e subvertendo toda a história do pensamento, tradicionalmente imbuída da busca da verdade, de uma totalização do conhecimento. Desdobrada em heterônimos, sua escrita diferencial comportaria em si a justaposição de formas de ver e compreender o mundo. O que buscamos investigar são elementos que envolvem a gênese deste processo, analisando se o modo pelo qual este desdobramento se dá poderia ser tomado como anterior às formas constituídas das personalidades particulares, apresentando-se como uma disposição trágica e, portanto, antidialética, do pensamento.

Nossa proposta não será a exegese crítica de sua obra publicada, buscando uma unidade ou uma leitura estruturante – até porque, invejavelmente, já ousaram trilhar estes caminhos (cf. LOURENÇO, 1981) –, mas sim a apropriação de elementos contidos em partes diferenciadas de sua produção que podem contribuir, em diálogo com a filosofia, para a compreensão de uma disposição expressiva pré-consciente, que não apenas subverte a razão, mas convida o homem a entendê-la de forma radicalmente outra. Tendo em vista que seus escritos são, em essência, múltiplos – tanto no sentido numérico quanto no sentido de diversificação das vozes que o povoam –, convém admitir que eles possam ser lidos igualmente de forma múltipla, atentando para as diversas entradas possíveis, correspondentes aos problemas que sua fala plural evoca.[1]

Privilegiamos, como via de entrada para esta leitura de Pessoa, um ponto de partida também capaz de atuar como intercessor dos desdobramentos que nos propomos a analisar: o heterônimo António Mora, que assina grande parte dos escritos filosóficos de Pessoa, além de figurar também como um personagem, um louco internado em um sanatório. Tal objeto de estudo estabelece ressonâncias teóricas que merecem atenção. Será ele o responsável por

[1] Tal abertura é reforçada pela arbitrariedade presente nos critérios editoriais, que imprimem direções específicas e, no mínimo, uma seleção de recorte nos escritos desde sempre erráticos de Pessoa, contribuindo para que sua pluralidade seja encarada de forma radical, como impossibilidade de uniformização total de uma obra, impossibilidade de uma via de mão-única para sua leitura.

reunir em seus livros um pensamento sobre a crise da metafísica, que também pode ser lida, de acordo com ele, como uma introdução à obra de outro heterônimo pessoano, Alberto Caeiro. A intertextualidade se potencializa pelo fato de ser Caeiro considerado o mestre dos heterônimos[2], aquele que teria sido o germe que trouxera à luz os problemas com os quais se debatem os outros. Sendo assim, o fato de Mora, um filósofo em um sanatório, escrever a filosofia que Caeiro teria expressado em forma de poesia, se qualifica como um dado importante para que tomemos seus escritos como chave problemática do fenômeno estético que conhecemos pelo nome de Fernando Pessoa. Entre a loucura e a razão, quem é o mestre e quem é o súdito?

Seus escritos filosóficos representam, portanto, uma via de compreensão possível para o drama do pensamento que sua obra encarna. De acordo com Luís Filipe B. Teixeira, no esboço bibliográfico da Edição Crítica, "a filosofia de Mora é aquela que Caeiro se esqueceu de escrever por, enquanto poeta, o não poder fazer. Ela tem por objetivo construir uma ética assente num suporte estético" (TEIXEIRA, 2002, p. 22). Com a intenção de revitalizar um estágio da humanidade anterior às projeções de uma dimensão inteligível sobre o que é próprio do sensível, Mora se coloca como um precursor "sanatorial" de Caeiro, buscando, com seu Paganismo Transcendental, uma tentativa radical de reabilitação do sensível.

Não se trata de procurar, como o adverte Benedito Nunes (1974), por uma doutrina filosófica que se constituiria como o fundamento da expressão literária do poeta, mas, antes, perceber entre os escritos a impossibilidade de se reduzir a questão aos termos que a polarizam, intuindo formas de relação com o mundo que não pressupõem mais o discurso filosófico como via privilegiada de acesso ao conhecimento. Tendo em vista esta via de entrada, nosso estudo compreende, portanto, escritos de Pessoa/Mora que dão a ver a derrocada do projeto da razão ocidental, que se constituiu, de acordo com Clément Rosset (1989), na aurora do discurso filosófico, pela negação das noções de acaso, desordem e caos, o que implicaria uma negação do próprio real.

Se pudermos apontar uma origem para o desligamento entre uma dimensão própria à filosofia e uma dimensão própria à poesia, podemos focar a Antiguidade. Sócrates deixou claro, na *República*, a condenação da poesia em favor da justiça diante da verdade, uma condenação baseada nos efeitos ilusórios que as artes miméticas produzem nas almas dos

[2] Sobre a mestria de Caeiro, ver a comunicação de Jorge de Sena publicada nas *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Pessoanos.* (SENA, 1978, p. 343-364)

homens, aproximando-as do irracional. Desde então, a tradição do pensamento ocidental caracteriza o discurso filosófico como expressão de uma linguagem objetiva e específica, capaz de dizer certas coisas a respeito do mundo de um modo que não o da poesia e da mitologia, recusando as aparências, os afetos, os elementos falseantes e subjetivos que afastariam o discurso do racional, de uma verdade universalizante reduzida à correspondência com a realidade. Este movimento, incumbido de concretizar uma ideia de verdade baseada em categoriais universais e valores imutáveis, assinala o percurso da tradição metafísica ocidental como uma monumental construção retórica de domesticação do pensamento, uma vez que delimita, por meio de imposições discursivas e posterior introjeção, modelos e sistemas que se encarregam da manutenção de dualismos, os quais operam uma desvalorização da vida em prol de uma dimensão suprassensível, inteligível, instaurados e erigidos como balizadores da experiência.

Procuraremos investigar se esta disposição retórica, que se encontra na base do que Gilles Deleuze chamou de imagem clássica – ou dogmática –, do pensamento[3], pode ser considerada como constitutiva da organização da razão, tendo em vista que todo discurso, incluído o da autoridade, teria sua gênese, sem exceção, em perspectivas singulares, contingentes, sempre atrelado a uma malha de interesses. Se a pretensão da razão está vinculada ao discurso, sua meta seria buscar a totalidade de tudo que pode ser dito: o saber absoluto. Desenvolve-se, desta forma, um modo próprio de definir o pensamento por meio de relações com o real que produzem um afastamento do sensível, do impuro e do incerto, em que o inteligível, valorizado, passa a se referir ao ser, à unidade, à identidade, e é somente à medida que forja seus próprios critérios que o discurso filosófico pode arrogar o discurso da autoridade, no mesmo movimento em que a razão se impõe à desrazão.

É neste sentido que a ênfase no estudo dos escritos pessoanos pode contribuir para evidenciar a falibilidade do pressuposto, mormente aceito, de que a vida precisa se guiar por critérios de verdade, que o conhecimento só é válido se busca a objetividade. Restituindo à poesia seu caráter fundacional, sua potência reflexiva que não existe fora de componentes afetivas e ficcionais, Pessoa enseja a necessidade e a hora da invenção de uma compreensão de mundo outra, assim como ele próprio se entrega ao *outramento*, uma vez que o discurso

[3] Nas palavras de Deleuze, "o pensamento conceptual filosófico tem como pressuposto implícito uma Imagem do pensamento pré-filosófica e natural, tirada do elemento puro do senso comum. Segundo esta imagem, o pensamento está em afinidade com o verdadeiro, possui formalmente o verdadeiro e quer materialmente o verdadeiro. […] Podemos denominar esta imagem do pensamento de imagem dogmática ou ortodoxa, imagem moral." (DELEUZE, 2000a, p. 228-229).

filosófico se percebe como insuficiente para lidar com a crise contemporânea dos valores herdados da modernidade.

Para Roland Barthes (2004a), a modernidade começa com a busca de uma literatura impossível, um esforço para destruir as ordens significantes de tempos passados e fazer emergir algo novo que, por sua vez, poderá ser novamente destruído. Esta impossibilidade da literatura, sua tragicidade moderna, provém do fato de se instaurar em um limiar, entre a conservação da convenção e a destruição desta mesma convenção, destruição de toda postura predicativa. Este embate se configura como a afirmação de uma dilaceração da linguagem, ao mesmo tempo em que é o esforço para ultrapassar a linguagem mesma, por meio da experimentação, na qual há o gradual abandono da convenção, preconizando a contemporaneidade. Ademais, a mera evidenciação deste embate não seria satisfatória, se não estivesse agregado a ela o clamor de um desafio ao mesmo tempo ético e político, uma vez que o impulso despótico significador consiste em anular as diferenças, as aparências, as sensações, instaurando um processo de negação do real que oblitera a invenção de novas possibilidades de vida, de uma existência artística.

É com este viés que buscamos, na filosofia francesa contemporânea, elementos que reaproximam o pensamento da arte, questionando as pretensões tradicionais que se ocuparam em fixá-lo em alguma instância centralizadora. Neste cenário, pensadores contemporâneos de inspiração nietzschiana inauguraram na França leituras filosóficas da arte que privilegiavam artistas cujas obras estariam empenhadas em modos específicos de afirmar a vida, o acaso, enfatizando a diferença e as sensações. Trabalharemos com o pensamento de alguns destes filósofos, por estabelecerem novas bases para as reflexões sobre arte, e sobretudo sobre a relação entre arte e pensamento. O próprio Pessoa foi apresentado por Gilles Deleuze como um artista capaz de traçar uma nova imagem do pensamento, uma ressignificação do pensar que não se daria pela criação de conceitos, mas pela afirmação de entidades poéticas, figuras sensíveis, aliada a um método específico de despersonalização. Transpondo os limites entre o filosófico e o literário, atribuindo às sensações um privilégio e uma anterioridade em relação aos ditames metafísicos da razão, a heteronímia pessoana poderia ser entendida como condição ontológica que apresenta a permuta de diferentes modos de expressão e apresentação do pensamento, dando a ver sua irredutibilidade ao *Eu*, minando de antemão qualquer condição identitária para que uma escrita se dê.

Os escritos de Pessoa, tanto filosóficos como literários, apresentariam, por meio da expressividade heteronímica, uma base poética ontológica imanente, detectável e comum a todas as formas de expressão, capaz de afirmar a vida, em sua nudez originária, como fenômeno estético, como aparência, obra em processo, condenada à eterna novidade de seus instantes. A heteronímia seria compreendida aqui enquanto potência retórica impessoal, capaz de enviar a enunciação sempre a uma terceira pessoa, a uma voz delirante operando no fundo de cada discurso, evidenciando uma relação com o mundo anterior às significações e a modelos de representação entranhados na linguagem.

Deste modo, o método pessoano de despersonalização torna impossível a confiança no ideal clássico da razão, que imputava ao pensamento uma imagem, atribuindo-lhe a função da representação. Para além daquilo que o pensamento, reduzido à reflexão e à recognição, poderia pensar, a heteronímia se qualificaria como acesso a uma dimensão impessoal, um desdobramento da relação analisada por António Mora entre o *Exterior* e a individualidade. Fora da intimidade e da integridade do indivíduo, encontraríamos as singularidades do mundo, a diferença não referida à unidade com a qual a literatura se debate.

É neste sentido que o universo intertextual pessoano produziria o que Maurice Blanchot denominou de “grande recusa” (2001), no que concerne à evasão radical dos regimes que reenviam à permanência, à integração à unidade, entendendo, por sua vez, a arte como instância cujo movimento opera fora dos critérios que estabelecem o falso e o verdadeiro. Enfrentar o Fora – este não-lugar que se define pela diferença intensiva de forças em relação, anteriores e constitutivas das formas –, tal seria a característica que define o pensamento, afastando-se da coerência que persegue a segurança do eterno e do estável, em detrimento do real e de seus elementos caóticos que a todo instante atestam o devir, a mudança, a instabilidade e a dissolução das formas. Nesta vertiginosa experiência trágica que marca a literatura moderna, qualquer interioridade é já lançada ao exterior, impedida de constituir-se em uma experiência que fosse definível, restrita à intimidade de um sujeito, quantificável e tributária das certezas de um *Eu*.

Tal experiência do Fora, franqueada pela arte, no lugar de representar o mundo e seus constituintes familiares, permite acesso ao que se encontra em seu exterior radical, neste “outro de todo o mundo” (BLANCHOT, 1987, p. 70), no mesmo movimento em que faz o mundo “verdadeiro” desaparecer pela palavra. O deslocamento opera da seguinte forma: no

lugar de se procurar a verdade inalcançável do mundo, trata-se de investir eticamente na potência fabuladora que se ocupa de produzir mundos, onde a verdade não se descarna das perspectivas.

Desdobrada por Michel Foucault e Gilles Deleuze, esta dimensão do Fora, anterior à consistência da subjetividade, fundamenta nossos movimentos seguintes de análise, que compreendem o equacionamento de arte e pensamento. Partindo das reflexões de Clément Rosset, que denunciam aspectos ilusórios presentes na construção da tradição do pensamento ocidental, situaremos a literatura no lugar que permite o acesso ao caos, ao trágico, velado e vilipendiado pela metafísica. Deste modo, a partir da reunião de nossas investigações, procuraremos analisar de que forma a crítica de António Mora à tradição metafísica ocidental, em ressonância com o pensamento contemporâneo, pode se constituir como um intercessor capaz de dar a ver uma potência impessoal atuando entre a filosofia e a literatura, representada pelo verso de Alberto Caeiro: “a natureza é partes sem um todo”.

Pensar filosoficamente esta impessoalidade não é uma tarefa limitada a um estudo sobre aspectos específicos de uma determinada obra e suas prováveis contextualizações e ressonâncias com outros autores. Pensá-la é uma tarefa que diz respeito à totalidade dos universos da literatura e da filosofia, cuja ressonância se atualiza de maneira particular no recorte escolhido, a partir do fenômeno estético Fernando Pessoa. Pela tentativa de tornar ao mesmo tempo mais palpável e mais abrangente a análise, a escolha de Pessoa como um grande intercessor desta investigação pode ser justificada, visto que, de acordo com uma passagem de um prefácio para um projeto de publicação de sua obra (não concretizado), ele já teria assegurado que não estamos lidando com “um só escritor, mas toda uma literatura” (1966).

1. **O FILÓSOFO E SEUS HETERÔNIMOS**

a gente sempre acha que é
Fernando Pessoa.

Ana Cristina César , *Inéditos e dispersos*

1.1 **Adentrando o manicômio**

Em uma passagem a que certamente voltaremos, retirada dos seus *Textos filosóficos*, Fernando Pessoa havia lançado as bases da questão que nos anima a investigar a sua obra: "O lugar das certezas absolutas, inteiras, que não sentem dúvida nem hesitação, é o manicómio." (PESSOA, 1968, p. 246) De fato, Pessoa não apenas equipara as pretensões da razão àquelas de um louco, como também situa o lugar a partir do qual se pode vislumbrar uma perspectiva – paradoxalmente lúcida – para o pensamento. Esta perspectiva pode ser percebida por meio da posição que ocupa a figura de António Mora em sua obra, escolhido por nós como intercessor capaz de reverberar as ressonâncias teóricas a que nos propomos.

De fato, nossa investida adquire maior relevo quando se constata o lugar especial no qual Mora teria aparecido no universo pessoano, uma fictícia Casa de Saúde de Cascaes. Uma apresentação precisa de António Mora, bem como a relação minuciosa que entretém seus escritos com outros escritos de Pessoa, já foi empreendida pelo estudo de Luis Filipe B. Teixeira, tanto na edição crítica das obras de António Mora como no verbete de sua autoria dedicado ao heterônimo no *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, publicado sob a coordenação de Fernando Cabral Martins. Este estudo do especialista nos autoriza a empreender esta análise que põe em tensão o literário e o filosófico a partir de Pessoa/Mora, já que permite a pressuposição da possibilidade de "amplificação da componente sanatorial a toda a heteronímia" (TEIXEIRA, 2010, p. 490).

Além deste estudo, salientamos o capítulo dedicado a António Mora do livro *Fernando Pessoa – Outramento e heteronímia*, de António Azevedo (2005). Nele, o autor nos alerta para o fato, já destacado por Teresa Rita Lopes (1990), de Mora ser o pilar teórico da heteronímia, seu fundamento estético-filosófico. De acordo com a análise de Azevedo,

> Apesar da não datação da maior parte dos fragmentos deixados por Mora não permitir construir um fio de vida, o certo é que Mora não só está na génese da heteronímia como a acompanhou durante alguns anos, tendo sido, simultaneamente, seu percursos e consequência, fundamento e explicação. (AZEVEDO, 2005, p. 53)

Deste modo, tendo em vista sua posição e condição, haveríamos de considerar Mora um problema teórico que, na relação que mantém com uma tentativa de formular teorias que deem conta do poético, nos permite perceber, por seu turno, a heteronímia como uma certa disposição que atravessa os discursos delimitados. Importa-nos, portanto, ressaltar e desdobrar, em nossa análise, as ressonâncias que nos impelem a perceber nos escritos pessoanos a tensão que impõem ao pensamento, se comparados com os escritos da filosofia contemporânea, notadamente a de expressão francesa. Especificamente, convém salientar, a partir do enfoque de certos elementos de pensadores contemporâneos – com ênfase no pensamento de Gilles Deleuze – de que forma a heteronímia pode ser, assim como o Paganismo que almeja António Mora, uma espécie de busca de uma certa perspectiva com relação ao pensamento, que seja uma forma de afirmar a vida, para além dos muros e do claustro que supõe uma doença que, de fato, se configura como um modo de vislumbrar a saúde.

É pelo fato de António Mora, enquanto heterônimo, com sua escrita filosófica, imprimir uma tensão clínica às limitações daquilo que se convencionou entender por discurso filosófico, que ele se apresenta como chave essencial a partir do qual promover o encontro de suas ideias com aquelas que forçam, de dentro da filosofia, o pensamento a pensar para além dos limites erguidos ao longo da tradição metafísica. Escapar a estes limites seria uma forma de enxergar na vida algo de mais potente e singular: seria, com efeito, uma forma de saúde. Não apenas Mora – ou o núcleo sanatorial dos heterônimos ligados ao Paganismo –, portanto, habitaria este manicômio, mas também aqueles outros personagens que dão a ver a empresa filosófica metafísica como ilusória e dissimulada, ou seja, os filósofos que o acompanham e que, por o acompanharem, também acompanham nossa análise.

Com Barthes, pensamos que “um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a 'mensagem' do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas” (BARTHES, 2004b, p. 62). Portanto, convém investir na leitura que afasta a remissão ao

Autor, à exegese, e promove as ressonâncias e os diálogos com linhas de pensamento que o potencializam e, com ele, são potencializados. “Uma vez afastado o Autor, a pretensão de 'decifrar' um texto se torna totalmente inútil. Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura.” (BARTHES, 2004b, p. 63). Tendo em vista este ponto de partida, desenvolveremos a seguir algumas perspectivas que se ocuparam de pensar, a partir da filosofia, os discursos literário e filosófico, e que também estabelecem indícios para situar o campo problemático dos elementos da obra de Pessoa que nos interessam. Estamos, portanto, no âmbito de um paganismo da escrita.

1.2 **Filosofia e literatura na filosofia francesa contemporânea**

O filósofo Philippe Sabot, em seu livro *Philosophie et littérature – Approches et enjeux d’une question* (2002), destacou na filosofia contemporânea de expressão francesa um modo próprio de fazer filosofia a partir da relação estabelecida com a literatura. Analisando elementos da obra de Derrida e Deleuze, Sabot salientava como comum a estes filósofos uma espécie de intensidade poética, que se fazia presente em sua escrita e, por conseguinte, permitia imbricar gêneros que, via de regra, são caracterizados por distâncias e embates históricos. Ainda que existam estes distanciamentos e embates, também é possível depreender das histórias, tanto da filosofia quanto da literatura, momentos de mútua contaminação.

Michel Foucault atribui à literatura moderna o afastamento da representação, relacionado ao estatuto clássico da linguagem voltado às formas significantes. Para além desta função representativa ou signifcativa da linguagem, a literatura moderna daria a ver um corte que lhe confere um estatuto particular e paradoxal, aparecendo como problema ao pensamento contemporâneo: “Eis, por que, cada vez mais, a literatura aparece como o que deve ser pensado; mas também, e pela mesma razão, como o que não poderá em nenhum caso ser pensado a partir de uma teoria da significação.” (FOUCAULT, 2007, p. 60-61).

Pierre Macherey, analisando questões que permeiam o âmbito do pensamento e da literatura, pergunta de fato qual seria o seu objeto, ou o que a literatura pensa[4], se valendo de

[4] O próprio título original do livro de Macherey formula a questão: *A quoi pense la littérature.*

uma frase proveniente de um rascunho disperso em meio a notas fragmentadas de Wittgenstein: “A filosofia deveria ser escrita apenas como composição poética.” (WITTGENSTEIN apud MACHEREY, 1995, p. 1). Poderia uma filosofia ser lida como literatura? Haveria uma filosofia da literatura ou ela [a filosofia] já poderia ser lida como literatura? A verdade que a filosofia almeja poderia ser encontrada na literatura ou, ainda, como pensou Derrida, nas margens da própria filosofia? Aquele elemento que seria propriamente filosófico na filosofia – a perspectiva crítica sobre seu próprio discurso, de acordo com Macherey – seria, em última análise, um caso para a literatura. Acompanhemos a formulação de Macherey.

Supõe-se que as condições por meio das quais a separação destes domínios se deu derivam de determinadas contingências históricas que corroboraram para a constituição de uma certa ideia de Filosofia e de Literatura referida a essências autônomas, restritas e limitadas a seus campos respectivos. O debate acerca da relação entre Filosofia e Literatura parece ter descrito um movimento circular ao longo de sua história.

Macherey exemplifica esta ideia trazendo a acusação, feita pelos pitagóricos, de Empédocles, tal qual descrita por Diógenes Laércio. Empédocles teria utilizado elementos poéticos emprestados de Homero para melhor divulgar segredos das seitas pitagóricas. A verdade, que até então se mantinha e se desejava oculta, era trazida ao conhecimento público a partir da expressão poética, utilizada de modo a tornar visível, ou revelada, a verdade filosófica. De forma contrária, o poeta cômico Epicarmo é descrito por Diógenes como aquele para o qual Platão teria se voltado em auxílio, já que determinada verdade, tal qual expressa e revelada por meio do discurso filosófico, precisava ainda de algo que a tornasse mais expressiva.

O argumento circular da relação entre filosofia e literatura pode ser resumido da seguinte forma: ao longo das épocas, algum destes domínios sempre esteve fornecendo ao outro um certo ímpeto que o colocaria em movimento. Entrelaçadas, filosofia e literatura conseguiriam se manter em mútua contaminação até o século XVIII, quando surgiu de fato o termo “literatura”, a partir de Lessing, passando a ser então utilizado em seu sentido moderno, como um campo definido por suas próprias especificidades, ainda que fronteiriças e escorregadias. O que se reconhecia antes como o homem sábio, nas palavras de Diderot ressaltadas por Macherey, aquele homem caracterizado como possuidor dos talentos da

filosofia, da poesia e da música, perdia algo de seu encanto quando se separavam estes domínios. (MACHEREY, 1995, p. 3).

Kant operou uma separação ainda maior entre os domínios da filosofia e da arte, quando legitimou o primeiro ao incluir um movimento de evolução na própria *démarche* da racionalidade científica. Diante desta, a dimensão subjetiva associada ao juízo de gosto é distanciada de qualquer relação com o conhecimento racional, dado que se vincula à sensibilidade estética, e não à inteligência que se ocupa da lógica e dos conceitos. O que poderia ser considerado belo só o é em relação a um sujeito, e não existe mais, como na Antiguidade, como um valor absoluto.

De acordo com Macherey, Kant faz uma antecipação do que seria a ideia de fim da arte em Hegel, quando esta, ao fim de sua evolução, deixaria um campo aberto de possibilidades para atuação de domínios racionais que não se aproximam e nem se reduzem mais aos seus critérios. A arte, enfim, emancipada de qualquer preocupação racional ou racionalizante, proclamaria assim sua independência daqueles domínios que a subtraem aos seus propósitos. Daí em diante, Literatura e Filosofia adquirem, enfim, regras independentes e contrastantes.

Alain Badiou (2002a) já havia ressaltado a presença de elementos literários nos textos filosóficos: os personagens dos diálogos platônicos e a encenação de sua conversa, o uso narrativo de fábulas e parábolas, como a do mito de Er que encerra a *República*, e até mesmo o desenvolvimento que empreende Hegel em sua filosofia da História, não distanciada de um viés narrativo dos grandes momentos da subjetividade. Enfim, o *Zaratustra* de Nietzsche, que, com sua singularidade épica e romanceada, também se anuncia como momento da contaminação do literário na filosofia. Deste modo, o aspecto literário apareceria na filosofia como efeito de comparação, ritmo, ficção narrativa que ainda se apresentam sob a jurisdição de um elemento inteligível que eles, por sua vez, não constituem. Todavia, ainda que não façam parte suficiente das proposições que os textos filosóficos carregam, Badiou considera a existência destes aspectos literários como paradoxalmente necessários, já que eles aparecem, no texto, para dar conta, de forma mais precisa, do irrepresentável que a filosofia almeja, na sua ambição de dizer o universal. Para melhor expressar a verdade de suas ideias, os textos filosóficos precisam deste retorno aos elementos literários que os devolvem ao mundo e, em tal movimento, dão a ver uma espécie de impossibilidade do pensamento, já que necessita

deste retorno ao sensível. Deste modo, o literário no texto filosófico existiria, para a própria filosofia, enquanto marco que o reenvia a uma espécie de lugar inatingível da verdade.

A perspectiva de leitura trazida por Macherey evita considerar uma preponderância de um campo sobre o outro, privilegiando, no lugar de uma filosofia *da* literatura, o que considera uma *filosofia literária* (MACHEREY, 1995, p. 5) presente em determinadas obras, revelando na literatura uma vocação especulativa que se traduz em um saber próprio e autêntico. Como ele resume, "literature as such exists only by virtue of a philosophical concept, that concept does not exhaust the complex reality of literary texts." (MACHEREY, 1995, p. 5).

A questão da qual Macherey parte pode ser traduzida da seguinte forma: como podemos situar o problema da relação entre Literatura e Filosofia sem sucumbir à ideia de que uma forma – por exemplo, a literária – guardaria, de maneira disfarçada ou latente, um certo conteúdo – o filosófico – que seria responsável por legitimá-la ao aproximar-se de modo "mais adequado" de uma verdade? No caso de Pessoa, sabemos que já estamos resguardados, de saída, de qualquer remissão inocente à noção de verdade. Se nos ativéssemos a esta perspectiva, estaríamos no âmbito de uma filosofia *da* literatura, uma verdade velada que viria à tona, a partir da análise da forma literária, com o objetivo de melhor trazer à tona o conteúdo que é sua verdade. A forma, seja ela de qualquer um dos discursos, se encontraria, aqui, minimizada, assim como sua especificidade, aquilo que a distingue enquanto tal.

Se assim for, o interesse filosófico pelo literário se reportaria às ambições universalizantes da filosofia, ocupada em procurar nos seus objetos de interesse algum sentido essencial, um fundamento racional no qual ancorar os seus anseios. Como podemos notar, Macherey aponta esta aproximação da questão como excludente, justamente porque a reduz a um problema de posição: a especificidade de ambos os discursos se encontraria delimitada espacialmente por sua forma, restando à análise a tarefa de promover sua integração, devolvendo ou traduzindo a um deles o que é próprio do outro.

No lugar de entender a relação entre Literatura e Filosofia como mero delineamento de lugares próprios e posições adequadas, a proposta analítica de uma filosofia literária formularia o problema em termos de *produção*, ou seja, uma investigação das modalidades diversas através das quais Literatura e Filosofia possam ambas se *produzir*, produzindo pensamento uma a partir da outra, interferindo-se e transformando-se mutuamente. Será nas

obras da literatura que perceberemos a produção de um tipo de pensamento que poderá despertar o interesse da filosofia, bem como o contrário.

Não se trata, portanto, do ato de extrair uma mensagem oculta que poderia ser atribuída aos conceitos da filosofia, já que um dado conteúdo não representa algo em si mesmo, mas existe apenas a partir das figuras que o encarnam. Neste sentido, a forma de pensamento trazida pela literatura se afasta daquela que se volta à construção especulativa, devido ao fato de se dar sem conceito, expressando-se de modo dramático e teatral, ignorando as exigências externas de legitimidade.

Uma vez incitando a especulação filosófica, a literatura promove uma revisão da própria filosofia ao mesmo tempo em que expande os campos de atuação de uma filosofia dita profissional. Longe de minimizar seu conteúdo especulativo – inseparável de sua forma –, a teatralidade trazida pelo pensamento da arte produz novas possibilidades para a filosofia, destituindo-a de sua posição privilegiada da qual se arrogou, ao longo da tradição, de um discurso detentor de uma autoridade com relação à verdade.

É neste ponto que a literatura põe a nu a relação existente entre verdade e história, reenviando as certezas ao teatro que as produziu enquanto tais. É esta sua verdadeira contribuição filosófica:

> It makes it possible to relocate all the discourses of philosophy, in its accredited forms, within the historical element which makes them the result of chance and circumstances, the products of a pathetic and magnificent throw of the dice. (MACHEREY, 1995, p. 234)

De acordo com Macherey, a literatura introduz uma polifonia ao discurso, capaz de relativizar as certezas legitimadas pela organização dedutiva e unilateral dos discursos filosóficos tradicionais, permitindo-se uma não-adesão da linguagem a ela própria, o vislumbre da fenda e do vazio que existe entre o pensar e o dizer. Podemos dizer, com risco de nos anteciparmos, que este elemento indizível é desde sempre o problema que a literatura coloca para a filosofia.

A partir desta perspectiva, o ato de se ler um texto literário à luz da filosofia pressupõe um cuidado para evitar que se atribua à filosofia o papel determinante de encontrar neste texto um sentido oculto, alheio à expressão literária e que seria passível de ser traduzido em elementos filosóficos. É importante atuar nos meandros e nos contágios entre os domínios,

entendendo-os de saída como impuros, somente interagindo e proliferando no exercício contaminante e comparativo que se empreende.

Fazendo eco à problematização de Macherey, esta tensão se faz visível em Pessoa, mais didaticamente retratada na relação que António Mora mantém com Alberto Caeiro (sendo o primeiro definido por Pessoa como o continuador filosófico do segundo). Teremos oportunidade de analisar esta relação mais à frente. Por hora, é importante notar que não só esta particularidade mais visível – teatral, eloquente, dissimulada – da obra de Pessoa permite extrair dela algo da ordem do pensamento: podemos dizer que estes elementos da obra de Pessoa nos forçam a pensar.

A obra pessoana nos permite traçar uma metodologia capaz de situar uma disposição com relação ao entrelaçamento entre Literatura e Filosofia: as ressonâncias e inter(intra)textualidades de sua obra, os seus aspectos que se impõem como pensamento literário e poético, não se restringem à matéria de um pensamento *sobre* a literatura (que é a perspectiva de segundo grau – se podemos falar assim – do caso António Mora, em relação a Caeiro). De fato, eles se dispõem como matéria intensa de um pensamento *com* a literatura, em que a filosofia aparece como operador a partir do qual seus personagens nutrem literariamente suas ideias.

1.3 **A contemporaneidade filosófica de Pessoa**

Em um texto célebre, para situar a relação de Pessoa com o pensamento francês, Alain Badiou afirma que o poeta só passou a ser conhecido na França 50 anos depois de sua morte, em 1935. Procurando refletir sobre a atualidade de pensamento que Pessoa teria trazido, especialmente no que se apresentaria como uma condição possível da filosofia, Badiou delineia sua proposta: “a filosofia do século XX, inclusive a dos últimos dez anos, conseguiu, ou soube, colocar-se à altura do empreendimento poético de Fernando Pessoa?” (BADIOU, 2002b, p. 53).

O filósofo francês destaca dois autores que já trataram da relação de Pessoa com a filosofia: José Gil e Judith Balso. No entanto, apesar de cada um destes autores apresentar

uma abordagem específica, Badiou conclui que "a filosofia não está, ou não está ainda, no mesmo nível de Fernando Pessoa. Ela não pensa ainda *à altura de Pessoa*" (BADIOU, 2002b, p. 54). Para melhor explicar este estágio específico de Pessoa diante da filosofia, o autor esclarece que "a linha de pensamento desenvolvida por Fernando Pessoa é tal que nenhuma das figuras da modernidade filosófica está apta a sustentar sua tensão." (BADIOU, 2002b, p. 54).

Com efeito, o que Badiou marca em Pessoa é uma tensão – oferecida por sua obra[5] – que se impõe ao pensamento, a presença de elementos que desafiam o discurso filosófico e suas correntes do século XX, e que se apresenta de modo insuportável ou inatingível pela filosofia contemporânea.

Quais correntes e linhas da filosofia seriam estas? Badiou situa duas linhas de pensamento divergentes em filosofia: o platonismo e o antiplatonismo. À primeira vista, Pessoa poderia participar daquilo que o pensador em foco compreende como modernidade filosófica, a partir da consideração da heteronímia como uma inflexão do antiplatonismo[6]. O vitalismo de Álvaro de Campos, a univocidade maquinal do desejo – como salienta Badiou, pensada "bem antes de Deleuze" (BADIOU, 2002b, p. 56) –, a fuga da dialética pelo desequilíbrio às atribuições predicativas, todos estes seriam indícios, já atestados por outros pesquisadores, de sua vinculação àquelas linhas de pensamento que, em filosofia, se aproximam de um antiplatonismo.

No entanto, atentar para estes elementos seria também ignorar que há em Pessoa a presença de elementos que apontam para um certo platonismo. Esta, de fato, seria sua particularidade: a de conter em si teses contraditórias[7]. Por ora, vejamos os elementos antiplatônicos que Badiou verifica em Pessoa: o reenvio de aspectos sensíveis a determinadas essências que os teriam como modelo, como a referência aos paradigmas matemáticos e arquétipos, bem como os símbolos que ajudam na reconstrução de uma ideia utópica de Portugal, em *Mensagem*. Estes elementos, desdobrados pelos meandros de seus escritos, ajudariam a situar Pessoa no outro extremo do antiplatonismo.

---

[5] Embora em seu artigo Badiou considere apenas a obra de cinco heterônimos pessoanos, podemos situar o que ele chama de dispositivo da heteronímia como a singularidade fundamental de Pessoa.

[6] Para Badiou, o antiplatonismo se verifica nas filosofias que pretendem operar a derrubada do platonismo, ou seja, questionar a transcendência que se imputa aos conceitos.

[7] Embora esta referência à contradição possa dar margem para uma leitura dialética de Pessoa, pensamos que não há uma síntese possível para unificar as diversas teses das vozes plurais da obra pessoana.

Em outras palavras, como operar diante desta aparente incoerência promovida pelos escritos pessoanos? De que modo a filosofia poderia se posicionar – se é que se deve realmente buscar uma posição – diante do empreendimento de Pessoa? Com efeito, Badiou nos apresenta um problema que, de algum modo, nos serve de exemplo e chave de leitura para a filosofia literária pensada por Macherey:

> Se Fernando Pessoa representa, para a filosofia, um desafio singular, se sua modernidade ainda está *mais à nossa frente*, e, sob certos aspectos, ainda se encontra inexplorada, isso ocorre porque *seu pensamento-poema abre um caminho que consegue não ser nem platônico, nem antiplatônico* (BADIOU, 2002b, p. 56).

Abrindo-se à irrestrita distância interna que as obras literárias apresentam com relação aos seus próprios objetos, elas se tornam irredutíveis aos sistemas de pensamento acabados, mesmo que estes sistemas possam querer afirmar sobre elas alguma verdade. Desta forma, explica-se o fato de não haver um modo preciso de situar Pessoa em qualquer uma das duas linhas que Badiou aponta, características da nossa modernidade filosófica, já que "a modernidade de Pessoa é de colocar em dúvida a pertinência da oposição platonismo/antiplatonismo" (BADIOU, 2002b, p. 56).

Dito de outro modo, sua modernidade – e o que o distancia de outras formas de discursos acabados – é a de questionar qualquer tipo de solução ou explicação adequadas para sua natureza literária. É por isso que Badiou pode afirmar o atraso da filosofia em relação a Pessoa, já que a filosofia ainda não compreende isto que se verifica enquanto espanto de quem lê, que aponta "uma filosofia do múltiplo, do vazio, do infinito" (BADIOU, 2002b, p. 56):

> É a esse *atraso* com relação a Fernando Pessoa que podemos atribuir o sentimento muito estranho que sentimos ao lê-lo, e que vem a ser que *ele basta a si mesmo.* Quando começamos com Pessoa, convencemo-nos depressa de que somos seus prisioneiros para sempre, que é inútil ler outros livros, que *tudo está ali.*[8] (BADIOU, 2002b, p. 56).

Comparando sua modernidade com a de Mallarmé, por exemplo, Badiou chega à conclusão do fato da multiplicidade ser aquilo que não só distingue Pessoa – e sua obra incompleta – como o eleva à altura não só de um problema colocado para a filosofia, mas sobretudo a um estatuto de uma tarefa filosófica para a contemporaneidade. Em suas palavras:

[8] Este sentimento mencionado por Badiou será analisado filosoficamente por José Gil, e apresentaremos sua formulação adiante.

> Mais do que escrever uma obra, Fernando Pessoa exibiu toda uma literatura, uma configuração literária em que todas as oposições, todos os problemas do pensamento do século vêm se inscrever. No que ultrapassou muito o projeto mallarmeano do Livro. Pois a fraqueza desse projeto foi manter a soberania do Uno, do autor, mesmo que esse autor se ausentasse do Livro até se tornar anônimo. O anonimato de Mallarmé permanece prisioneiro da transcendência do autor. Os heterônimos […] opõem-se ao anônimo, por não pretenderem nem ao Uno, nem ao Todo, mas instalam originariamente a contingência do múltiplo. Daí comporem, melhor que o Livro, um universo. Pois o universo real é ao mesmo tempo múltiplo, contingente e intotalizável. (BADIOU, 2002b, p. 63).

Podemos perceber, portanto, que a análise de Badiou é sensível ao pensamento que se produz na arte, não o dissociando de sua forma e nem mesmo considerando-o como ilustração possível de teses filosóficas. Antes disso, os escritos de Pessoa lançam uma desconfiança às teses filosóficas e suas discussões canônicas, discutindo literariamente sua pretensão e sua naturalidade.

Badiou aponta a multiplicidade como um modo de distinguir o empreendimento de Pessoa, reportando ao infinito e ao vazio a definição de certos *tropos* com os quais a obra teria uma relação própria, a partir dos quais seu pensamento poderia compor, com a filosofia, novas e inéditas expressões. Analisaremos, no desdobramento de nossa investigação, em seções seguintes, a articulação das expressões da arte com a noção de infinito, tal qual pensada por Deleuze e Guattari, assim como a noção de multiplicidade que – assim como Pessoa, também Badiou –, associa à do universo. Para nossa análise, é importante retermos que o múltiplo, assim como a pluralidade, em Pessoa, sempre apresenta modos próprios de ser trabalhado e referido em cada heterônimo, de modo que, no caso de António Mora, esta pluralidade se associará ao seu intento de renovação do Paganismo.

1.4 **A metafísica sem metafísica e o fracasso da filosofia de António Mora**

Em um livro dedicado inteiramente a Fernando Pessoa, Judith Balso analisa a obra de seus grandes heterônimos à luz dos procedimentos particulares com que cada um reverbera, a seu modo, uma crise da filosofia que se verifica na relação que os poemas estabelecem com a metafísica, com efeito, separando-se de uma compreensão totalizante do mundo ao mesmo tempo em que pensam, pelos poemas, esta separação.

Balso atenta para o fato de que, em boa parte dos vários textos em prosa nos quais conversam entre si, os heterônimos procuram discutir aspectos que circundam o espanto causado pela singularidade filosófica da obra de Caeiro. Este espanto, que influencia cada poeta de forma diferente, teria feito surgir até mesmo os escritos do filósofo António Mora, que mais detidamente se dedica a estas investigações.

A heteronímia, portanto, apareceria, em sua análise, como o procedimento através do qual se produz, nos escritos de Pessoa, uma provocação ao pensamento. Tal provocação, que se insinua de maneira específica em cada um dos heterônimos, oferece em conjunto uma reivindicação de um pensamento que se produz pela poesia. Veremos de que modo isso se opera. De acordo com Balso,

> L'hétéronymie constitue une proposition sur la poésie comme pensée de la poésie comme pensée. Le redoublement est ici essentiel: il indique d'abord que cette pensée sur le poème est une pensée immanente au poème. La poésie comme pensée d'elle-même en tant qu'elle se propose d'être une pensée. (BALSO, 2006, p. 217).

Haveria assim uma dupla tarefa do poema com relação à metafísica, já que ele se ocupa de sua derrocada – a partir da evidência, por exemplo, da multiplicidade – e ao mesmo tempo carrega a ambição metafísica que o influencia e o motiva a poetizar. Todos os heterônimos mantêm uma relação distinta com problemas metafísicos que os motivam e para os quais procuram buscar, por meio de seus escritos, explicações. Deste modo, quando a crítica à metafísica parte do poema e o influencia, temos a imanência da crítica ao poema, que seria, segundo Balso, a razão última da mestria de Caeiro. Ao tentar explicar a homogeneidade entre o pensamento e as coisas, contrariando o dualismo que vigora na tradição platônica, Caeiro o faz por meio da poesia e, portanto, mostra a arbitrariedade da separação das duas instâncias cujos problemas, ao longo da história da filosofia, pavimentaram as investigações em torno do conhecimento.

Ainda que Campos apareça como discípulo rebelde do mestre – no qual a crítica aparece de forma menos vigorosa, pela atenção ao múltiplo a partir das explicações físicas que pautam o mundo das sensações – , e Reis como um discípulo fascinado – ocupado em afirmar a vida tragicamente, a partir da constatação da angústia da existência – , o projeto de Caeiro é aquele que, de forma completa, instaura não só um pensamento que pode vir a reverberar na própria heteronímia, como também inaugura a forma própria de o pensamento

se produzir enquanto poema. Seu projeto poderia ser definido, segundo Balso, como uma "metafísica sem metafísica", ou uma ontologia poética que poderia já ser considerada – desde o momento em que libera a poesia da metafísica – , uma ontologia não-metafísica.

Deste modo, atua no poema uma recusa em se estabelecer nos termos de um registro da verdade, do ser[9]. O pensamento associado à literatura estaria, antes, do lado da apresentação dos elementos fictícios que sustentam os registros de verdade da metafísica, onde o ser – via heteronímia e poema – pode ser pensado para além das estruturas que o fixam em um sentido e uma verdade.

É nessa direção que Balso assevera que a heteronímia estaria de fato autorizada a suceder à metafísica, já que ela instaura uma configuração totalmente nova do que podemos chamar de pensamento, dada sua homogeneidade à ontologia que ela anuncia. A multiplicidade heterogênea a que ela alude é aquela que, por meio do(s) poeta(s), pode expressar a mesma multiplicidade da vida, e a indecidibilidade de fundo que garante a não-totalização do conhecimento. No entanto, ao devir expressiva, e por estar vinculada a uma dimensão impessoal da vida, a multiplicidade requer que o poeta-autor – como ponto original e totalizante do elemento poético – desapareça para que os poemas venham a existir. Leiamos:

> L'hétéronymie est homogène, dans son dispositif formel, à l'ontologie qu'elle declare porter. En effet, elle se soustrait à l'interprétation. Dans son principe, elle ne propose que pluralité et multiplicité; en son coeur, il n'existe que le vide et l'inconsistance; l'auteur lui-même y est une figure évanescente; et, plus frappant encore, avec elle il n'y a plus "le" poète mais "des" poètes. L'hétéronymie résiste à l'interpretation parce qu'elle résiste à la totalisation. Elle présente une multiplicité hétérogène, ce qui la rend semblable à la Nature selon Caeiro: à l'image de celle-ci, elle est "parties sans un tout". (BALSO, 2006, p. 221-222).

Voltaremos a este verso culminante de Caeiro ao longo do nosso trabalho, uma vez que ele serve de inspiração para toda a tentativa de interpretação filosófica de Caeiro empreendida por António Mora. O autor, evanescente, se esvai por não haver também na Natureza a permanência, a estabilidade – que existe apenas enquanto efeito ilusório –, e, assumindo sua heterogeneidade, seu aspecto evanescente, ele se projeta de forma mais adequada no devir, trazendo à poesia a potência do pensamento, ou ao pensamento sua potência poética. "C'est cette hétérogénéité interne de l'hétéronymie que autorise le poème à porter non pas seulement une pensée de la poésie, mas une pensée de la poésie comme pensée." (BALSO, 2006, p. 222).

[9] Em outra seção, veremos de que modo esta recusa é uma propriedade da literatura, no entender de Maurice Blanchot.

Ao elaborar a fundamentação de uma crítica, em seus escritos, à filosofia da tradição metafísica do Ocidente, pensamos que há em Mora um privilégio da associação do pensamento a um fluxo impessoal, atento ao exterior, que ultrapassa o sujeito – assim como em Caeiro temos a figura da Natureza, entendida como *partes sem um todo*. Deste modo, é possível construir a hipótese de que a própria heteronímia poderia ser considerada uma potência impessoal: percebendo em seu procedimento a ambição de expressar um problema ontológico, a heteronímia torna-se não apenas um procedimento literário ou artístico, mas uma disposição suficiente que diz respeito a uma certa teatralidade em nós, não apenas em nossa cultura – herdeira da tradição metafísica ocidental –, mas sobretudo nas tentativas de explicação do mundo e da existência.

Judith Balso salienta o fato de a filosofia de Mora ser uma filosofia fracassada, dada a impossibilidade dele de abarcar por completo os problemas tratados por Caeiro. Este fracasso diz algo a respeito do pensamento e da literatura, pois, de fato, é possível atribuir ao lugar do poema – no caso, *O Guardador de Rebanhos*, de Caeiro, que lhe serve de inspiração – a exclusividade que situa o âmbito de ação do pensamento. Se o pensamento existe nos poemas, ele só devém expressivo, só se dá para ser pensado através do próprio poema, e não por meio de sua tradução em sistema filosófico:

> La non-convertibilité de la poésie hétéronymique en une philosophie se vérifie dans ce non-déploiement d'un “hétéronyme philosophe” – il reste à l'état d'ombre, sans oeuvre propre –, mais tout autant dans l'impossibilité de transposer les poèmes du *Gardeur de troupeaux* en un discours philosophique […] (BALSO, 2006, p. 39).

Postos em tensão os poemas e as discussões que eles inspiram, a heteronímia, de acordo com Balso, apareceria como o lugar de um embate entre a filosofia e a poesia, entre a filosofia e a literatura. Em nossa análise, as tentativas de interpretação que imprimem tensão à discussão intra-heteronímica, em comparação com investigações filosóficas contemporâneas, salientam e enfatizam a intensidade desta potência impessoal que é pensada poeticamente, dando a ver a própria heteronímia como um expediente trágico do próprio pensamento, já que este não encontra forma possível de totalização daquilo que se expressa, de forma própria, pela arte.

Deste modo, pensamos que, ainda que Mora tenha vivenciado, sem vivenciar, um fracasso de sua filosofia – porque a poesia é o lugar no qual se pode expressar seus

pensamentos/sensações de forma própria –, seus textos ainda resguardariam um insubstituível valor como ressonância – filosófica, frustrada – daquilo que Caeiro teria conseguido ser *em poesia*. Os escritos de Mora existiriam, portanto, como prova viva da tragicidade da própria filosofia, daquilo que nunca será, de fato, poesia.

Tendo em vista as tentativas, por parte da filosofia contemporânea, de situar o problema colocado por Fernando Pessoa, seríamos forçados a notar que o fracasso é duplo. Ele se define tanto pela abertura de frentes de análise diversas e contraditórias, por parte da filosofia que busca compreender o fenômeno pessoano, quanto pela impossibilidade de Mora refundar o paganismo que percebe em Caeiro de forma filosófica, operando uma filosofia frustrada que não funciona senão como acréscimo à visão de Caeiro[10], assim como a própria filosofia se frustra ao se voltar sobre Pessoa. No entanto, pensamos que esta filosofia escrita por Mora se constitui como potente chave de análise não apenas da expressão suficiente e sóbria de Caeiro, mas sobretudo no que confere, a partir da ressonância que estabelece com elementos da obra de Pessoa, uma teoria que funciona, de fato, como um espelho que produz uma imagem invertida da heteronímia, ao mesmo tempo acrescentando à expressão poética de Caeiro o que ela dispensa, e criando uma teoria que diz respeito à expressividade em geral, capaz de articular, a seu modo, a arte e o pensamento.

Veremos em outra seção deste trabalho como tal relação se dá, primeiramente introduzindo a análise empreendida por Deleuze e Guattari sobre as formas de pensamento, que tem em Pessoa um exemplo principal. Antes, no entanto, gostaríamos de marcar uma importante imagem trazida por Balso. Na conclusão de seu livro, ela busca uma bela definição da natureza de Pessoa, associando-o a um *passeur*, ou seja, uma palavra que pode tanto significar um barqueiro, associado à figura mítica de Caronte, transportando as sombras errantes, mas também à figura, mais mundana e corriqueira, do contrabandista, ou daquele que atua facilitando ilegalmente a passagem de estrangeiros em uma fronteira. Pela similaridade da palavra em francês com *passant*, Balso destaca o fato de Pessoa ter sido, ele-mesmo, um passante por Lisboa, sempre fotografado enquanto caminhava (como se pode ver na figura abaixo), "passante de sua própria vida" (BALSO, 2006, p. 223), como são os heterônimos que o *desautorizam* e passam por sua alma.

[10] Leyla Perrone-Moisés aproxima o que chamou de Paganismo Absoluto, de Alberto Caeiro, ao Zen, procurando situar como comum às duas visões o despojamento dos aspectos inteligíveis que se interpõe à imeditada experiência do real. Ver PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 113-159.

Figura 1 – O passante Fernando Pessoa. Fonte: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/fpessoa.jpg>

1.5 **O contágio heteronímico: o devir-Pessoa**

Haveríamos ainda de tratar aqui da análise, empreendida por José Gil, do fascínio exercido pela poesia de Pessoa. Vimos que este fascínio foi problematizado por Alain Badiou como uma característica que pode ser referida a uma questão filosófica ainda inalcançada, inatingível, e que permaneceria, de acordo com Judith Balso, em suspenso para dar lugar ao pensamento que se exerce por meio da poesia e da tensão heteronímica.

José Gil procura dar a este fascínio um tratamento filosófico, partindo da hipótese de que tal poder de atração é uma característica interna da escrita pessoana. Ao lançar seu olhar sobre o problema da atração, Gil aponta para diversas ramificações possíveis da análise do fenômeno pessoano, de cujas linhas de desenvolvimento nos ocuparemos, de maneira

específica, ao longo de nossas investigações. Mas por que este poder de atração dos escritos de Fernando Pessoa, objeto de inquietação filosófica de José Gil, necessitaria, de início, de um olhar mais apurado? Não seria ele "um traço exterior, não-literário, da sua obra [...]" (GIL, 2010, p. 10)? Ou não seria este poder de atração "uma característica natural de toda a grande obra que suscita admiradores incondicionais para a vida inteira"? (GIL, 2010, p. 10).

Em Pessoa, temos um tipo de atração diferente, cuja captura opera de forma não apenas mais intensa, mas a partir de uma relação que força também o leitor a *outrar*-se. Alguns aspectos específicos desta captura encontram operadores teóricos em meio aos escritos dos próprios heterônimos, como nos *Apontamentos para uma estética não-aristotélica*, de Álvaro de Campos, no qual o engenheiro desenvolve uma verdadeira analítica das forças que atuam na arte, que analisaremos em outra seção. É precisamente a ideia de *força* que permite a José Gil formular sua argumentação. Na leitura do filósofo português, retomando as formulações de Pessoa, o elemento singular da arte, que constitui sua força de influência e poder de atração, supõe a atuação de algo da ordem do invisível, um elemento oculto que se caracteriza pela espontaneidade em sua relação com a sensibilidade. Este movimento é chamado por José Gil de *subjugação*[11], e é devido a ele que Pessoa pode forçar o leitor a entrar numa relação osmótica provisória com aquele que escreve.

Este processo osmótico não seria possível se não houvesse a exterioridade que o possibilita. Cada poema de Pessoa começa a existir antes de chegar ao leitor, no lugar que perfaz um espaço interior, chamado por Gil de *plano da voz-multidão*. Neste espaço particular de sua poesia, vibram e coexistem todas as vozes e, ao vibrarem, elas proporcionam um movimento ao fora. Neste momento que caracteriza o estágio da singularização em que uma voz passa a existir de forma autônoma, se induzem no espaço interior movimentos ao exterior que dobram o interior, singularizando a voz ao criar novamente, dentro de si, outro espaço. É deste modo que se multiplicam os espaços interiores, já que, no movimento que empreendem as vozes para o exterior, elas criam no interior um novo espaço. De acordo com José Gil, tal espaço interior-exterior "*constitui um espaço de implosão*, quer dizer, constitui-se como tal, enquanto espaço onde são possíveis múltiplas vozes despersonalizadas e repersonalizadas em heterónimos, personagens virtuais que só ali poderiam falar." (GIL, 2010, p. 16).

[11] José Gil é fiel aqui à terminologia pessoana, notadamente ao texto de Campos mencionado. A arte, para Campos, por se basear na ideia de força, é capaz de subjugar quando atua sobre a sensibilidade sem subordiná-la à inteligência.

É preciso, porém, que estes novos espaços que definem, para Gil, o processo de multiplicação heteronímica, não se fechem em si. Se assim fosse, teríamos apenas um âmbito ficcional da heteronímia, que não ultrapassaria o plano de sua escrita e seus problemas internos. Teríamos um universo fechado, onde os heterônimos existiriam entre si, desenvolvendo e discutindo – como de fato discutem – suas particularidades. Para explicar a atração que os poemas e os escritos produzem no leitor, Gil destaca, portanto, o aspecto crucial do expediente heteronímico: este movimento de multiplicação, em que as vozes se lançam no movimento ao exterior, precisa ser necessariamente um movimento sempre *por terminar*, no qual o leitor, "sempre confrontado com um espaço-fora inacabado, é chamado pela própria construção poética pessoana a *acabá-lo*, a fechá-lo e, assim, a entrar ele mesmo no plano da escrita" (GIL, 2010, p. 19). Desta forma, o plano da escrita e o plano da vida se misturam, conforme nos esclarece o autor cuja obra examinamos:

> Ora, os universos interiores que se multiplicam só adquirem o carácter de um fora se forem fabricados a partir de um fora *real* que marque a diferença com o universo virtual do espaço interior. Senão, esse fora que visam os universos pessoanos permanecerá sempre um dentro. É na linha infinitamente estreita que separa aqui o fora real do fora virtual a criar pelo leitor que se joga toda a singularidade da escrita poética de Pessoa. (GIL, 2010, p. 20).

Ao promover a dobra do interior ao exterior, criando para si um espaço singularizado de expressão poética que se vincula a um – ou vários – heterônimo(s), o movimento permanece aberto para que, no plano da vida, um leitor possa compor com ele suas forças, suas sensações. Deste modo,

> O leitor é chamado a terminar o inacabado, mas de modo a criar um exterior-interior dentro de si (só assim ele responde ao apelo, reproduzindo a ordem exterior-interior introduzida na escrita). É chamado, pois, a construir um espaço interior de leitura proliferante – ou seja, a tornar-se ele próprio Pessoa, como criador de universos que, multiplicando-se, encaixam uns nos outros. (GIL, 2010, p. 21).

É este o aspecto contagiante da heteronímia que Gil denomina de *devir-Pessoa*, no qual o leitor, "para acabar o espaço inacabado que lhe é proposto, é atraído para o interior virtual, a fim de ocupar o lugar para o qual é convocado, enquanto leitor." (GIL, 2010, p. 21). O que, de fato, este processo de virtualização do leitor acarreta? Ao permitir-se a integração aos espaços interiores que habitam Pessoa, "todo o leitor tende a transformar-se num heterônimo pessoano e a devir Pessoa" (GIL, 2010, p. 21).

Este processo de captura e osmose que caracteriza a subjugação causada pelos escritos de Pessoa, é, vez ou outra, associado por José Gil a um movimento de contágio. Como entendê-lo, no entanto? De que maneira perceber neste contágio uma forma de vida mais intensa? Pois haveria o risco, já alertado também por Gil, de percebermos neste contágio uma anulação total daquele que lê, ao associar o processo de captura e osmose com um elemento mimético, especular, que opera por identificação – o âmbito patológico do contágio, que mantém as referências pessoais projetadas na escrita. Foram Deleuze e Guattari quem definiram o contágio de forma afirmativa, referindo-o a uma característica própria do devir. Para os autores, "um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco é ele uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação." (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 18). Se esta definição negativa do devir vem a explicitar o que ele não é, na passagem que se segue, Deleuze e Guattari esmiúçam a consistência própria do conceito:

> O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna. (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 18).

O devir forma blocos que desterritorializam os termos antes pautados pela ideia de identidade e unidade, apresentando em si sua imbricação em uma dimensão impessoal. O devir-Pessoa, portanto, irromperia no leitor aludindo não à filiação – que estaria associada à identificação –, mas provocando sua *heteronimização*. Em outras palavras, poderíamos dizer que o leitor partilha da dimensão impessoal que é própria à heteronímia, e toma consciência – pela abstração das sensações, tornadas impessoais – do caráter fluido e inconstante da sua própria identidade, do aspecto ilusório da permanência que arranca dos elementos caóticos do mundo a ordem que irá subsumi-lo à representação ou à identificação. Analisando a originalidade do pensamento neo-evolucionista, Deleuze e Guattari desdobram as caracteristicas do devir, associando-o a um processo involutivo. Este processo, que está na base do processo criador, é responsável por reunir forças que produzem elementos díspares e afirmar sua ação como suficiente:

> Se o neo-evolucionismo afirmou sua originalidade, é em parte em relação a esses fenômenos nos quais a evolução não vai de um menos diferenciado a um mais diferenciado, e cessa de ser uma evolução filiativa hereditária para tornar-se antes comunicativa ou contagiosa. Preferimos então chamar de "involução" essa forma de evolução que se faz entre heterogêneos, sobretudo com a condição de que não se confunda a involução com uma

> regressão. O devir é involutivo, a involução é criadora. Regredir é ir em direção ao menos diferenciado. Mas involuir é formar um bloco que corre seguindo sua própria linha, "entre" os termos postos em jogo, e sob as relações assinaláveis. (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 19).

Estes blocos de intensidades possuem, na teorização de Deleuze e Guattari, uma relação direta com a natureza da obra de arte, da qual nos ocuparemos mais à frente. Para o entendimento do que os autores entendem por devir, no entanto, precisamos reter que ele está diretamente conectado ao movimento de fuga à identificação e à filiação, que seriam associadas, na análise de José Gil, à transmissão meramente especular das sensações que atuam gerando o fascínio no leitor de Pessoa.

> Devir não é certamente imitar, nem identificar-se; nem regredir-progredir; nem corresponder, instaurar relações correspondentes; nem produzir, produzir uma filiação, produzir por filiação. Devir é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a "parecer", nem "ser", nem "equivaler", nem "produzir". (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 19).

Deste modo, um devir-Pessoa é o movimento que se apossa do leitor fazendo-o confrontar-se com forças que o capturam por contágio, fazendo-o participar desta dimensão que é aquela da própria heteronímia, não restrita à obra de Pessoa. Algo em nós é capaz de adentrar este movimento e produzir, em nós, o *outramento*, de cuja consciência depende o fascínio causado pela escrita pessoana.

> Lembremo-nos de que a poesia de Fernando Pessoa é por ele definida como um *foco emissor abstracto sensível de forças*. Ora, o que há de mais contagiante do que uma força? Tanto mais que as forças a que se refere Fernando Pessoa são sensíveis e abstractas, ou seja, drenam com elas afectos que encerram pensamentos, vontade, visões. Sensações múltiplas que formam mundos. Sensações-mundo. (GIL, 2010, p. 30).

Ao ler Pessoa, instalamo-nos num processo real de exteriorização radical que nos dá a ver a expressividade do mundo, para além dos sujeitos pontuais que somos e das constrições da representação que atuam, como assevera Nietzsche[12], no sentido de negar a vida e os seus aspectos caóticos. É por isto que Gil pode afirmar, em sua bela conclusão, que a escrita de Pessoa faz referência sobretudo à vida, ao "poder de vida da sua poesia. A sua força contaminante, porque todo o poder de vida é contaminante." (GIL, 2010, p. 30). E mais:

[12] Ver sobretudo a Terceira Dissertação – dedicada aos ideais ascéticos – de *A genealogia da moral* (2002), na qual Nietzsche analisa o aspecto paradoxal da vida ascética, que hostiliza a vida em nome de uma vontade de verdade ancorada em uma pretensa realidade ideal.

> De onde vem esse poder de vida? Da intensidade produzida pelas sensações, construídas literariamente para encerrarem o máximo de força possível. Daí a sua capacidade de contágio. E de onde vem a força, esse tipo de força? Da heteronímia, quer dizer, do poder maior de singularização que se quis transmitir às sensações. (GIL, 2010, p. 31).

Pensamos que esta intensidade dos escritos pessoanos, que Gil utiliza como chave de explicação do fascínio causado por sua escrita, pode ser desdobrada em uma análise à luz do pensamento de Gilles Deleuze, já que a escrita de Pessoa se configura como um modo particular de promover a vibração das forças que dinamizam as intensidades impessoais de uma obra de arte.

2. **“EU ERA UM POETA ANIMADO PELA FILOSOFIA...” - PESSOA E DELEUZE**

Esta linguagem é pura. No meio está uma fogueira
e a eternidade das mãos.
Esta linguagem é colocada e extrema e cobre com suas
lâmpadas todas as coisas.
As coisas que são uma só no plural dos nomes.
- E nós estamos dentro, subtis, e tensos
na música.

Herberto Helder, “As musas cegas”

2.1 **Gilles Deleuze e o enfrentamento do caos**

Não é incomum relacionarmos determinados aspectos da obra de Fernando Pessoa a elementos filosóficos. Apresentando inúmeras referências à história da filosofia, e tratando, seja em verso ou em prosa, de vários de seus temas tradicionais, o poeta português se distancia do estereótipo corriqueiro de filósofo – como alguém que escreve de um modo específico, com respeito à lógica, à coerência, buscando a clareza e a verdade de sua argumentação –, ao mesmo tempo em que garante um espaço bastante particular para sua expressão, já que ele comporta em si diversas outras personalidades dramáticas.

Partimos do pressuposto de que o pensamento de Gilles Deleuze, quando aproximado de elementos da produção literária de Pessoa, pode potencializar a compreensão de uma certa relação entre filosofia e literatura. Trazendo à tona a tensão entre o filosófico e o literário, assim como Deleuze pensa os liames entre filosofia e arte, o poeta nos permite, a partir de uma crítica radical às noções de verdade e objetividade, questionar os pressupostos da representação que destituem a arte de sua potência expressiva própria, a partir de um método específico de gradação da sensação. O que Deleuze e Pessoa dariam a pensar seria uma concepção de literatura afastada da ideia de razão, aproximada do delírio, ao mesmo tempo em que é ampliada a condição heteronímica para o próprio *topos* do fazer literário e filosófico, contestando a soberania do sujeito e a própria ideia de uma consciência autoral como instância identitária plena e primeira. Para analisar este movimento e seus efeitos, nosso interesse é provocar a ressonância entre algumas noções colocadas por Deleuze e algumas passagens da obra de Pessoa. Dentre estas, daremos atenção especial aos escritos assinados

por seu heterônimo filósofo António Mora, publicados, em edição crítica, somente em 2002[13], quase 70 anos após a morte de Pessoa.

O interesse de Deleuze, como é sabido, não recai somente sobre Pessoa, mas sobre diversos artistas que também exercem, de formas diferentes, estratégias estéticas para fugir da ideia de identidade e representação, que imprimem uma gagueira na língua ou privilegiam o agramatical frente às construções linguísticas tradicionais, as quais operam por referência a modelos significantes. Analisaremos aqui algumas noções trabalhadas por Deleuze em seu livro sobre Francis Bacon (2007), como a noção de *atletismo* e o conceito de *devir-imperceptível*, que nos serão úteis para pensar o processo da heteronímia pessoana. Na mesma medida, a concepção ampliada da heteronímia nos permitirá uma compreensão própria da relação entre arte e filosofia, quando considerarmos sua correspondência com uma dimensão impessoal que antecede e antecipa a identidade, o indivíduo, a *pessoa*.

Em um de seus últimos livros publicados, juntamente com Félix Guattari, em 1991 (2004), Deleuze escreve algumas linhas dedicadas exclusivamente ao poeta português, que se insere no rol da constelação de artistas privilegiados pelo filósofo. Na verdade, essas breves e intensas linhas se inscrevem num contexto maior da última parte desta obra de Deleuze, que é o da explanação de seu pensamento acerca da arte e sua relação com outra grande forma do pensamento, a saber, a filosofia. Considerado por Deleuze como um pensador, um filósofo "pela metade", Pessoa é apresentado como artista capaz de traçar uma nova imagem do pensamento, ou seja, uma ressignificação do pensar que não se daria pela criação de novos conceitos, mas pela afirmação de entidades poéticas, figuras sensíveis, ou, se quisermos, sensações.

Mas por que o pensamento precisaria, de início, de uma ressignificação, de uma outra formulação? Poderíamos responder desdobrando o que já previamente havíamos adiantado, em termos de uma derrocada dos critérios e modelos de verdade que são utilizados para legitimar a vida, das noções tradicionais enfatizadas pela tradição metafísica ocidental. Preferimos, no entanto, responder à questão adiantando o pensamento de António Mora sobre o tema. Privilegiando a multiplicidade de coisas do mundo tal qual é percebida pela sensibilidade, o controverso heterônimo filósofo de Fernando Pessoa afirma existir uma dimensão impessoal, chamada por ele de *exterior*, ou *externo*, que se contrapõe à interioridade

[13] Todas as citações de António Mora posteriores respeitam a grafia original dessa edição crítica.

e à unidade do sujeito introspectivo. É por referendar o laço com o exterior, com uma dimensão que subsiste e condiciona a interioridade, o sujeito constituído, e por estabelecer a relação desta mesma dimensão exterior com o pensamento, que Mora se apresenta como pilar teórico importante em nossa análise.

Para aprofundarmos, portanto, o método pessoano de reapresentação do pensamento, precisaríamos nos reportar primeiramente a alguns conceitos de Deleuze, partindo de sua definição do pensamento como *enfrentamento do caos*[14]. Se o caos subsiste por trás de toda organização, se ele se define como um conjunto desordenado de forças em embate, uma forma de enfrentá-lo seria precisamente traçar sobre ele um plano. Mas este plano admitirá naturezas distintas relacionadas diretamente às formas de pensamento que irão ocupá-lo, seja a filosofia, a ciência ou a arte, que correspondem ao modo pelo qual cada uma recortará, à sua maneira, este estado aórgico e indiferenciado que caracteriza o caos: sendo a filosofia, temos um plano de imanência; sendo a ciência, um plano de coordenadas; sendo a arte, finalmente, um plano de composição.

Não seria ocioso ressaltar que todas as formas do pensamento admitem relações específicas com o infinito, o qual podemos considerar, didaticamente, um outro nome para o caos. Na sistematização deleuzeana, se nos ativermos à filosofia, o plano de imanência traçado buscaria salvar o infinito, dando consistência ao caos sem minimizar sua potência, por meio de conceitos, postos em ação pelo que Deleuze chamou de personagens conceituais[15]. No caso da ciência, é o plano de coordenadas que oferece uma renúncia ao caos, na medida em que busca as referências que o submetem ao cálculo, delimitando funções postas em ação por observadores parciais e, portanto, limitando e reduzindo a potência do infinito. Ainda resta saber qual relação com o infinito o plano de composição, traçado pela arte, estabelece. É neste ponto que podemos ensaiar uma aproximação em relação à poética de Pessoa, ou ao menos ao aspecto de sua poética, associado ao pensamento, que nos interessa aqui.

De acordo com Deleuze e Guattari, “em Pessoa, uma sensação, sobre o plano, não ocupa um lugar sem estendê-lo, distendê-lo pela Terra inteira, e liberar todas as sensações que ela contém.” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 253). A forma própria do plano traçado pela

[14] Remeto ao artigo de Ana Lúcia de Oliveira: “Um plano sobre o caos: reflexões sobre o evento” (1995).
[15] Como ressalta François Zourabichvili, visto que o filósofo cria sempre uma imagem do pensamento (ele cria seus próprios pressupostos à medida que constroi seu pensamento), o plano de imanência deve ser concebido como campo de coexistência virtual. (ZOURABICHVILI, 2004, P. 86). O erro estaria em admitir conceitos transcendentes aos quais aspirar, no lugar deste construtivismo do conceito.

arte é caracterizada, portanto, pela apresentação de sensações que se compõem e fazem com que este plano se estique, permitindo um vislumbre do infinito: “Talvez seja próprio da arte passar pelo finito para reencontrar, restituir o infinito." (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 253). Por meio da ação de figuras estéticas, de sensações, a arte busca criar um monumento, algo finito capaz de devolver o infinito através da composição das sensações que estendem o plano sobre o mundo. Teríamos um plano esticado ao infinito que deixaria escoar a potência caótica da vida, da Terra, onde as sensações combinadas povoariam o plano já confundido com o mundo, de modo que não se poderia dizer o que é próprio da sensação e o que é próprio ao mundo. Neste sentido, a elucidação pessoana vem por meio dos versos de Álvaro de Campos:

> Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir.
> Sentir tudo de todas as maneiras.
> Sentir tudo excessivamente,
> Porque todas as coisas são, em verdade, excessivas
> E toda a realidade é um excesso, uma violência,
> Uma alucinação extraordinariamente nítida
> Que vivemos todos em comum com a fúria das almas,
> O centro para onde tendem as estranhas forças centrífugas
> Que são as psiques humanas no seu acordo de sentidos.
> (PESSOA, 1951, p. 103).

O excesso está associado à assunção de um elemento exterior ao mundo que passa a figurar como realidade efetiva. A própria realidade, definida por este centro gerado pelo acordo entre as psiques individuais, é algo tardio em relação ao caos, ao infinito sobre o qual foram erguidos os critérios e as formas que passam a legitimar a vida, que se organizou, tradicionalmente, renunciando ao infinito e admitindo como primeira esta dimensão já recortada, estratificada sobre o caos. É justamente para reclamar o infinito que a arte, definida por Deleuze, precisa passar pelo finito, precisa admitir uma porção formal. Mas, além de admitir a necessidade de uma porção formal, é necessário que esta forma se faça de tal maneira que possibilite o escoamento do infinito, das forças que constituem as próprias formas e não param de trabalhá-las por dentro[16]. É a lição que Deleuze percebe, a partir da análise de Damisch, no quadro de Paul Klee intitulado “Igual Infinito” (*Equals Infinity*, 1932) (Figura 2): na tela, a passagem infinita do caos se aglutina nas sensações compostas finitas,

[16] Buydens (1990) estipula a *intrinsecalidade* como uma das características da multiplicidade. Quer isto dizer que qualquer multiplicidade não se define pelas formas já dadas, fixas e perenes, mas pelas singularidades não localizáveis, pré-individuais, cujo movimento vai moldar sua distribuição, sempre em modificação. A imagem trazida é a do deserto, cujo relevo é ditado pelo movimento e pela relação entre o vento e os grãos de areia.

que por sua vez se abrem para devolver o infinito do qual partiram e com o qual não param de se relacionar.

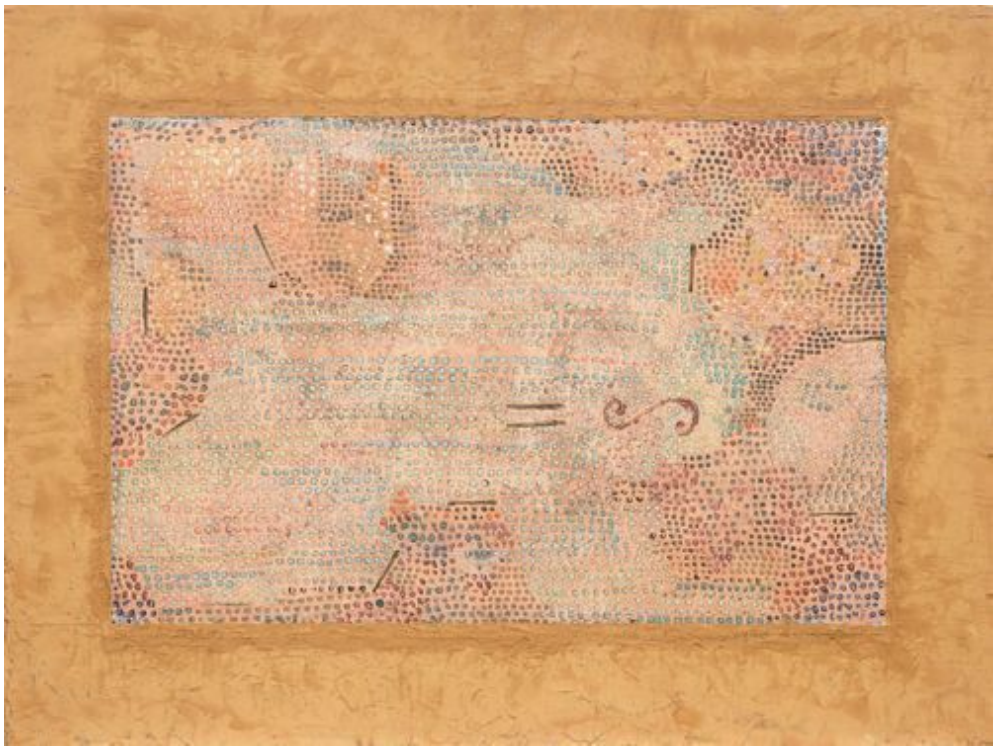


Figura 2 – *Equals infinity*, 1932. Paul Klee. Fonte: <http://www.moma.org/collection_images/resized/228/w500h420/CRI_69228.jpg>

Não se trata, portanto, de domesticar o infinito, mas de expressar, por meio da forma, do finito, a tensão do infinito[17]. Um sujeito, portanto, ou se quisermos, a consciência, seriam produtos de forças que os excedem e que neles encontram uma constrição, como Álvaro de Campos já nos mostrou, e não cessa de nos mostrar:

> Grandes são os desertos e tudo é deserto.
> Não são algumas toneladas de pedras ou tijolos ao alto
> Que disfarçam o solo, o tal solo que é tudo.
> (PESSOA, 1951, p. 41).

Esta remissão aos desertos, à sua totalidade e grandiosidade, pode ser tida como uma estratégia poética para se expor a condição de anterioridade do caos em relação à forma. Além

[17] Em uma análise da obra de Joseph Beuys, Gil aponta o intervalo absoluto como momento desta cosmogênese artística, responsável pelo movimento que trabalha sobre o caos, trazendo-o à vida por meio da forma que retém, em si, a intensidade das forças que a determinam. Haverá sempre na forma algo que "escapa ao conceito, quer dizer, à determinação – e à percepção *visível*." (GIL, 2005, p. 207). Em suma, trata-se de deixar entrar e reter, nas formas, algo do exterior, da imanência.

disso, é possível enveredar pela investigação de seu duplo-pertencimento, em que a forma, a superfície, seria tributária de movimentos inabarcáveis de suas ínfimas partes, podendo ela mesma adquirir um estatuto de ilusão, ficção totalizante, sempre condicionada ao movimento das forças internas a ela. Pelo fato de essa imagem desértica ter sido trazida também por Francis Bacon, nas entrevistas com David Sylvester (2007), seria proveitoso aprofundar a investigação da problemática do exterior, do impessoal, colocada por António Mora, em articulação com certas noções que Deleuze desenvolve a respeito e a partir do pintor irlandês. Comecemos, portanto, com a noção de histeria. Por meio de sua conceituação – tanto em Pessoa como em Deleuze –, a relação entre arte e pensamento poderá ser vislumbrada.

2.2 **Favorecendo o diagnóstico: a tendência à despersonalização**

Em determinada altura de seu poema *Ode Marítima*, Álvaro de Campos, o heterônimo de Fernando Pessoa, escreve:

> Todo meu sangue raiva por asas!
> Todo o meu corpo atira-se para a frente!
> Galgo pela minha imaginação fora em torrentes!
> Atropelo-me, rujo, precipito-me!...
> Estoiram em espuma as minhas ânsias
> E a minha carne é uma onda dando de encontro a rochedos!
> (PESSOA, 1951, p. 172).

O que se apresenta na passagem é o efeito de um processo de liberação das sensações. Esta liberação se define pela supressão dos limites que até então demarcavam, na sensação, um espaço próprio ao interior, às emoções subjetivas, e um espaço próprio ao exterior, ao mundo e sua concretude, sua materialidade objetiva. A heterogeneidade da sensação permite a imbricação destas duas dimensões, de modo que o poeta passa a não mais sentir apenas com seu interior, com sua alma, e é capturado em um movimento de escape que dirige sua atenção ao exterior.

Este processo, o qual está na base do que se convencionou chamar de heteronímia, e que se apresenta não só aqui, como em diversas partes da obra do poeta, pode ser lido e analisado a partir de um diagnóstico feito pelo próprio Fernando Pessoa, quando este procurava teorizar, ainda que livremente, sobre a gênese dos heterônimos.

Em um rascunho de 1935, ano de sua morte, Pessoa tencionava teorizar a respeito da gênese dos heterônimos. Sem contar as investidas teóricas de outros heterônimos que também enveredaram, diretamente ou indiretamente, no pensamento da heteronímia, nos restringiremos, neste primeiro momento, a este rascunho e à carta do mesmo ano endereçada a Adolfo Casais Monteiro. No rascunho, Pessoa comenta a respeito de sua necessidade, que remonta à infância, de "aumentar o mundo" por meio de personalidades fictícias, de se acercar de figuras de sonho que invadiriam involuntariamente a realidade.

> Além disso, esta tendência não passou com a infância, desenvolveu-se na adolescência, radicou-se com o crescimento dela, tornou-se finalmente a forma natural do meu espírito. Hoje já não tenho personalidade: quanto em mim haja de humano, eu o dividi entre os autores vários de cuja obra tenho sido o executor. Sou hoje o ponto de reunião de uma pequena humanidade só minha. (PESSOA, 2005a, p. 92).

Tais características apontadas dão margem para que se perceba, nesta tendência, algum sintoma específico da psiquiatria. Pessoa o reconhece: "Não nego, porém – favoreço, até –, a explicação psiquiátrica", deixando claro que "toda a atividade superior do espírito, porque é anormal, é igualmente suscetível de interpretação psiquiátrica" (PESSOA, 2005a, p. 92).

Sua referência à divisão daquilo que definiria sua humanidade, ao processo que o faz tornar-se o executor de uma humanidade particular, acompanha a surpreendente constatação de que ele mesmo seria "menos real que os outros, menos coeso, menos pessoal, eminentemente influenciável por eles todos" (PESSOA, 2005a, p. 92). Desta forma, seu estatuto de individualidade é posto em questão, e a soberania do autor e executor daquela humanidade é subvertida, reverberando outras passagens relevantes de sua obra poética, sobretudo os poemas de Álvaro de Campos, e em especial o seguinte trecho de *Passagem das horas*:

> Multipliquei-me, para me sentir,
> Para me sentir, precisei sentir tudo,
> Transbordei, não fiz senão extravasar-me,
> Despi-me, entreguei-me,
> E há em cada canto da minha alma um altar a um deus diferente.
> (PESSOA, 1951, p. 221).

Despido de sua autoridade e entregue ao fluxo impessoal que mescla as dimensões interior e exterior da sensação, o poeta, médium de si mesmo, pode então ocupar-se em dar forma às produções particulares das diversas vozes que o habitam e o influenciam. Este

processo será profundamente analisado e precisamente diagnosticado por Pessoa na carta que mencionamos anteriormente, em que responde à pergunta, feita por Adolfo Casais Monteiro, sobre a gênese de seus heterônimos.

> Começo pela parte psiquiátrica. A origem dos meus heterônimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente, um histero-neurastênico. Tendo para esta segunda hipótese, porque há em mim fenômenos de abulia que a histeria, propriamente dita, não enquadra no registo dos seus sintomas. Seja como for, a origem mental dos meus heterônimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. (PESSOA, 2005a, p. 95).

A origem dos heterônimos é situada nesta própria tendência orgânica que caracterizaria a histeria, que faz com que o poeta simule e, ao simular, despersonalize-se, alcançando um campo de indiscernibilidade entre sua própria personalidade e a de suas simulações. O que este jogo demonstra, de maneira inconteste, é a arbitrariedade da organização da identidade na figura da pessoa que seria o autor. Se este já pode ser influenciado por outros, diferentes de si mesmo, não há nada que lhe permita restituir para si qualquer autoridade. Caracterizando esta tendência à despersonalização como orgânica, Pessoa inscreve sua gênese nos limites do corpo. Este efeito "mental", que desembocaria na heteronímia, tem, portanto, uma gênese somática.

É importante ressaltar que esta possível leitura da exposição destes estados doentios interessa menos por sua relevância científica que por sua contestação de uma esfera pretensamente ideal de racionalidade. O que importa verificar, a partir de sua auto-classificação como histérico, é antes a potência que caracteres referidos à histeria imprimem à literatura e à arte em geral.

Deleuze procura definir a histeria a partir da sugestão de uma certa impossibilidade de representação[18]. Esta impossibilidade decorre diretamente do excesso a que está sujeito tanto o histérico – para quem as coisas estão presentes excessivamente – como aqueles que com ele se relacionam, ao se depararem com o excesso de sua presença. Embora a teorização deleuzeana se reporte às características provenientes da psiquiatria e da psicanálise para sustentar a ideia de histeria associada à pintura de Bacon, seu pensamento pode ser direcionado a obras que também se aproximam, ainda que por suportes distintos, dessa ideia.

[18] À representação se antecipa a presença. Nas palavras de Deleuze, "uma presença age sempre diretamente sobre o sistema nervoso e torna impossível o estabelecimento ou a sugestão de uma representação." (DELEUZE, 2007, p. 57).

A arte possui uma essência clínica, que não se confunde com a psiquiatria, e que nos propomos a analisar aqui a partir da histeria pensada por Pessoa.

Nos quadros de Bacon, as figuras que se apresentam deformadas, ou sem qualquer resquício de figuração, podem ser associadas, de acordo com Deleuze, ao que Antonin Artaud denominou "corpo-sem-órgãos", e remetem diretamente à sensação. Opondo-se não tão diretamente aos órgãos do corpo, mas ao organismo, à ordenação ou funcionamento dos órgãos, o corpo-sem-órgãos[19] se define sobretudo pelos níveis inorgânicos de intensidade que o percorrem. Se os órgãos importam, é apenas na medida em que são submetidos a existências transitórias, quando os níveis que os determinam se compõem com as forças que os atingem, necessários à efetuação de determinada sensação.

Se o corpo, portanto, é entrecortado por níveis, a sensação se afasta da representação e se aproxima da vibração, definindo-se pelo encontro variável entre os níveis de intensidade descentrados do corpo, com forças exteriores que agem sobre ele. É desta forma que Deleuze define a realidade histérica do corpo.

Tendo em vista o diagnóstico pessoano, seria possível entender elementos cardeais de sua produção, seguindo sua própria indicação, como expressões desta histeria teorizada por Deleuze? De que modo o corpo pode se inscrever, na escrita pessoana, como histérico? Ou ainda, seria possível, ao fim desta análise, pensar uma histeria da própria escrita, da própria literatura, em assonância com a histeria da pintura, em Bacon?

Ainda na carta a Adolfo Casais Monteiro, Pessoa reforça a propriedade singular desta histeria em se manifestar mentalmente:

> Estes fenômenos — felizmente para mim e para os outros — mentalizaram-se em mim; quero dizer, não se manifestam na minha vida prática, exterior e de contacto com os outros; fazem explosão para dentro e vivo-os eu a sós comigo. Se eu fosse mulher — na mulher os fenómenos histéricos rompem em ataques e coisas parecidas — cada poema de Álvaro de Campos (o mais histericamente histérico de mim) seria um alarme para a vizinhança. Mas sou homem — e nos homens a histeria assume principalmente aspectos mentais; assim tudo acaba em silêncio e poesia… (...) Isto explica, *tant bien que mal*, a origem orgânica do meu heteronimismo. (PESSOA, 2005a, p. 95).

O fato de não haver um sintoma externo que se produza para além dos recônditos da vida mental, ainda que Pessoa discutivelmente o considere uma característica masculina, revela-se importante para a tentativa de se pensar a histeria relacionada à escrita. Da mesma

[19] Daqui em diante, CsO.

forma que a histeria em Bacon se apresenta na pintura, os elementos de Fernando Pessoa podem se situar, em um primeiro momento, na produção heteronímica, e em especial na poesia de Álvaro de Campos. Em outro momento – e de forma mais geral – a histeria é aquela que se encontra na gênese da heteronímia. Esta última não diz respeito, como escreveu Pessoa, apenas a um traço histérico de seu executor. Até mesmo Deleuze confirma esta independência da histeria e sua relação com a arte:

> A pintura propõe-se a extrair diretamente as presenças sob a representação, além da representação. O sistema das cores é um sistema de ação direta no sistema nervoso. Não é uma histeria do pintor, é uma histeria da pintura. Com a pintura, a histeria se torna arte. Ou melhor, com o pintor, a histeria se torna pintura. (DELEUZE, 2007, p. 58).

Ao fim e ao cabo, ambos os momentos da criação artística se coadunam e se equiparam, tornando heterogêneas e descentralizadas as produções tanto do executor como a de seus heterônimos. Neste sentido, uma via de acesso à compreensão da relação entre histeria e heteronímia seria a transposição para a escrita da relação existente entre as forças – que atuam sobre o corpo – e as formas que são afetadas por elas, pensadas por Deleuze a partir de Bacon.

O mundo ordenado das significações e da identidade auxilia na fixação de formas que neutralizam atitudes e desejos, docilizando corpos que passam a atuar de acordo com fórmulas e padrões aceitos como naturais ou ideais. A obrigação do equilíbrio, evitando o transvase do corpo, é um modo de domesticar o turbilhão de forças elementares que nos atravessa. Contra esta tendência, Campos se posiciona ao lado da histeria, permitindo “sentir tudo de todas as maneiras”, o que quer dizer: estar atendo à variação dos níveis de intensidade que determinam, a cada instante, sensações que não mais se originam no sujeito, que abrem o espaço do corpo para conexões que liberam uma verdadeira experimentação impessoal. Quando o conjunto de significâncias e subjetivações é retirado, de acordo com Deleuze e Guattari (2007), o que resta é apenas o CsO, que Campos constrói ao longo dos versos.

Uma das críticas de Deleuze e Guattari à psicanálise se concentra justamente na ênfase que ela atribui à significância, às reduções que só fazem escamotear o real e a dimensão produtiva do desejo no CsO, livre de qualquer referência a instâncias exteriores que o localizariam. Campos procura, desta forma, ser com o próprio corpo “todo o universo e a vida”, liberando-o e também às sensações de sua representação orgânica e funcional. O

sujeito, obrigado ao equilíbrio, se constitui sobre esta dimensão impessoal do CsO, impondo-lhe uma ordenação, uma significação, transformando-o em organismo. Denomina-se *estratificação* o movimento pelo qual uma organização é construída sobre o CsO, que permanece em oscilação "entre dois pólos: de um lado, as superfícies de estratificação sobre as quais ele é rebaixado e submetido ao juízo, e, por outro lado, o plano de consistência no qual ele se desenrola e se abre à experimentação" (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 21). Neste sentido, o próprio organismo é um estrato construído sobre o CsO, "quer dizer, um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil." (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 21).

A sensação, já entendida como ação de forças sobre o corpo, é real na medida em que se apresenta como reação nervosa correspondente a forças impessoais e inumanas, que no contato com o corpo devêm expressivas. É por isso que até mesmo a crueldade não poderá ser subsumida à representação de coisas horríveis, ao sensacional, pois se assim fosse permaneceria no âmbito da narração, da significação ou da moral. Trata-se, no que se refere à crueldade e ao horror, de certos limiares de sensação por meio dos quais se escapa à naturalidade, à forma e à integridade do corpo organizado, fazendo vacilar a identidade, as construções racionais e nossos parâmetros convencionais ou arbitrários de normalidade, como nesta outra passagem da *Ode Marítima*.

> Façam enxárcias das minhas veias!
> Amarras dos meus músculos!
> Arranquem-me a pele, preguem-a às quilhas.
> E possa eu sentir a dor dos pregos e nunca deixar de sentir!
> Façam do meu coração uma flâmula de almirante
> Na hora de guerra dos velhos navios!
> Calquem aos pés nos conveses meus olhos arrancados!
> Quebrem-me os ossos de encontro às amuradas!
> Fustiguem-me atado aos mastros, fustiguem-me!
> A todos os ventos de todas as latitudes e longitudes
> Derramem meu sangue sobre as águas arremessadas
> Que atravessam o navio, o tombadilho, de lado a lado,
> Nas vascas bravas das tormentas!
> (PESSOA, 1951, p. 176-177).

Desejando uma espécie de totalidade de crueldade, estimulado pelo sol dos trópicos, que põe a "febre da pirataria antiga" nas "veias intensivas" do poeta, Campos nos apresenta diversas cenas de destruição e dilaceramento do corpo, em que se buscam imagens capazes de

afetar diretamente o corpo e nossos sentidos domesticados, novamente fazendo alusão à histeria da qual seu próprio texto é a expressão mais pujante:

> Ah, torturai-me para me curardes!
> Minha carne - fazei dela o ar que os vossos cutelos atravessam
> Antes de caírem sobre as cabeças e os ombros!
> Minhas veias sejam os fatos que as facas trespassam!
> Minha imaginação o corpo das mulheres que violais!
> Minha inteligência o convés onde estais de pé matando!
> Minha vida toda, no seu conjunto nervoso, histérico, absurdo,
> O grande organismo de que cada acto de pirataria que se cometeu
> Fosse uma célula consciente - e todo eu turbilhonasse
> Como uma imensa podridão ondeando, e fosse aquilo tudo!
> (PESSOA, 1951, p. 183).

A podridão e a crueza das descrições também podem vir acompanhadas de menções a processos fisiológicos de natureza sexual, como em outro poema, quando Campos descreve uma provável reação a um beijo dado no retrato de Walt Whitman: “uma erecção abstracta e indirecta no fundo da minha alma” (PESSOA, 1951, p. 204).

Se a arte busca intensificar os corpos e a vida, no lugar de representar algo, ou ainda, se ela atua diretamente em nossos corpos, em nossa vascularidade nervosa, então estas mesmas cenas, que apresentam explicitamente a violência, a morte, a fisiologia, poderiam ser entendidas já enquanto expressões afirmativas da vida, já que reenviam o sujeito, de forma ainda mais direta, ao seu processo dinâmico, à busca de modos inéditos de sentir. É esta mesma lógica que corresponde aos quadros de Bacon em que a deformação – até mesmo dos atos sexuais – e os elementos horríveis são mais evidentes.

2.3 **Uma estética não-aristotélica**

A possibilidade de depreender a potência da histeria, na ode de Campos e nos quadros de Bacon, nos indica algo a respeito do deslocamento por eles operado no ideal estético clássico. Embora tal característica não seja de modo algum uma exclusividade destes artistas, o efeito que esta potência produz – a intensificação do corpo por meio da força –, nos oferece a via de entrada para um outro desdobramento pessoano que compõe e arremata nosso estudo.

No texto teórico de Álvaro de Campos, *Apontamentos para uma estética não-aristotélica*, o poeta pretende esmiuçar certos pontos que prefigurariam uma estética que fizesse frente – sem necessariamente se impor como recusa – à estética clássica, representada pela referência a Aristóteles. Campos entende por *aristotélica* a estética que "pretende que o fim da arte é a beleza, ou, dizendo melhor, a produção nos outros da mesma impressão que a que nasce da contemplação ou sensação das coisas belas" (PESSOA, 2005a, p. 240). Enquadrar-se-iam nesta definição, portanto, diversas obras que produzem efeitos que podem ser diretamente referidos às emoções do sujeito que as frui. Estes efeitos, por sua vez, pressupõem um mundo equilibrado, estratificado, reportado à unidade do indivíduo e aos ditames da racionalidade.

Com o intuito de provocar uma variação no modo como entendemos as obras de arte, Campos justifica inicialmente seus anseios com relação às investidas teóricas: "assim como se podem formar, se formaram, e foi útil que se formassem, geometrias não euclidianas, não sei que razão se poderá invocar para que não possam formar-se, não se formem, e não seja útil que se formem, estéticas não-aristotélicas." (PESSOA, 2005a, p. 240).

De fato, Campos assinala a importância dos apontamentos por meio da sugestão de que estes operariam em paralelo às teses geométricas de Georg Bernhard Riemann.[20] Esta referência científica, longe de se configurar como uma mera citação gratuita para justificar uma pretensão, se relaciona diretamente ao núcleo de sua teoria.

Dialogando anacronicamente com Deleuze (que já havia dialogado com Nietzsche da mesma forma), Campos prossegue em seus apontamentos: "creio poder formular uma estética baseada, não na ideia de beleza, mas na de *força*[21] – tomando, é claro, a palavra força no seu sentido abstrato e científico" (PESSOA, 2005a, p. 240). Não seria ocioso relacionar esta ideia de força – base do sistema estético não aristotélico de Campos –, com as forças impessoais analisadas a partir de Bacon, que compõem com os corpos gerando sensações. Se Campos opta pela designação científica, isto quer dizer que ele se atém ao mundo real e sua materialidade, à referência isolada que vai definir a força em termos de energia, evitando sentidos vulgares e transcendentes que atribuiriam à força alguma origem exterior ao mundo. Enfatizando esta imanência, Campos afirma que a arte é "um indício de força, ou energia;

[20] Matemático alemão do século XIX que contribuiu, graças à geometria diferencial de espaços curvos, para o desenvolvimento posterior da teoria da relatividade. Para aprofundamento, ver BLANCHÉ, 1983.
[21] Grifos do autor, em todas as citações desta obra.

mas, como a arte é produzida por entes vivos, sendo pois um produto da vida, as formas da força que se manifestam na arte são as formas da força que se manifestam na vida." (PESSOA, 2005a, p. 241).

A ontologia que Campos desenvolve nos oferece o estofo necessário para perceber nos apontamentos uma teoria que contribui com a correlação entre histeria e heteronímia. Para ele, a *força vital* possui duas dimensões, uma voltada à integração e outra à desintegração. O objetivo da arte não aristotélica é a busca de um equilíbrio que não se confunde com aquele da arte clássica: "para haver intensidade [...], ou vitalidade, é forçoso que estas duas forças sejam ambas intensas, mas iguais [...]" (PESSOA, 2005a, p. 241). Se acaso uma sobrepujasse a outra, haveria um desequilíbrio que levaria à aniquilação. Na arte aristotélica, o equilíbrio é dado como fato direto, fornecido de antemão como uma natureza. O equilíbrio, para a estética não aristotélica, é fruto de um embate incessante que, em meio à ação e a reação das forças na sensibilidade, permanece em vibração, em um estado intenso, da mesma forma que as posturas das figuras de Bacon: "se a força de integração viesse, na arte, de fora da sensibilidade, viria de fora da vida; não se trataria de uma reação automática ou natural, mas de uma reação mecânica ou artificial." (PESSOA, 2005a, p. 241).

Partindo do geral para o particular, ao contrário da estética aristotélica, que exige a generalização ou humanização da sensibilidade, teríamos uma assimilação dos elementos das forças exteriores. É esta propriedade – de se partir do geral ao particular –, que define, por fim, a sua distinção em relação à ciência e também e à arte aristotélica, que realizam o caminho inverso. Em suas palavras:

> E como ciência e arte são, como é intuitivo e axiomático, atividades opostas, opostos devem ser os seus modos de manifestação, e mais provavelmente certa a teoria que dê esses modos como realmente opostos que aquela que os dê como convergentes ou semelhantes. (PESSOA, 2005a, p. 242).

A oposição entre arte e ciência é compreendida a partir da tendência à generalização, à universalização. Interessa à arte o equilíbrio intenso que permite às forças constituírem e desenvolverem as formas, com atenção ao automatismo do processo, evitando a interferência que estabeleceria funções e se acercaria de mecanismos dirigidos à sua manutenção exterior.

Desta forma, podemos entender este instigante exercício teórico de Campos[22] como um possível pensamento enviesado sobre a heteronímia, no momento em que percebemos que esta manutenção, quando procura existir, se frustra e se dissipa na torrente automática do processo histérico, que desnuda a materialidade do real por trás das verdades que não se pretendem transitórias.

2.4 **Força e forma: o mundo devindo sensível**

Se retornarmos à imagem desértica, trazida anteriormente por Campos, se a forma é apenas a resultante visível das forças, dos movimentos de singularidades que a constituem, tão mais precisa e adequada a estes movimentos será a forma que se apresentar para além da representação, pois esta apenas revelaria certa fixidez contingente dos movimentos. Transpondo este pensamento para a pintura de Bacon, podemos observar que, se um quadro permanecesse na figuração, resguardaria ainda uma ideia de remissão a uma coisa real a ser representada, ou ilustrada, narrada. Daí o interesse de Deleuze em Bacon, pois seu intuito seria pintar não a forma, mas as forças que partem de um dos elementos pictóricos de seus quadros – a Grande Superfície Plana –, para outro, que é a Figura, e que perfazem o movimento centrípeto de tensão que diz respeito à sensação, pois o corpo, que é a Figura, é pintado como que experimentando uma sensação, e não representando algo. Isolando, por meio deste movimento, a Figura, seria ainda preciso um segundo movimento, mais radical, e que tem sentido contrário ao primeiro, indo da Figura para a Grande Superfície Plana, possibilitado pela Área Redonda, a qual estabelece a relação entre os outros dois elementos.

Por meio da Área Redonda, a Figura buscaria uma linha de fuga do quadro, num movimento centrífugo que a deformaria. Como resultado de seu escape à organização, a Figura movimentar-se-ia no sentido de sua própria diluição e indiferenciação na Grande

[22] Rudolf Lind considera estes apontamentos de Campos como absurdos insucessos, não sustentáveis, e – poderíamos dizer –, delirantes, tomando-os quase por uma tentativa desnecessária de Pessoa para teorizar sobre sua própria (e independente de teorias) poesia. Resumindo seu argumento, as ideias defendidas por Campos sobre a arte se limitariam a percebê-la não como algo proveniente do íntimo do indivíduo, mas de forças do exterior. Com efeito, pensamos que o objeto da crítica de Rudolf Lind é, na verdade, a originalidade e a força que Campos traz à teoria estética, quando aproxima o fazer artístico de elementos impessoais, na mesma esteira do António Mora, quando aproxima o pensamento da impessoalidade. Ver LIND, 1970, p. 219-228.

Superfície Plana, este elemento estrutural que seria análogo à dimensão impessoal, do infinito, do exterior que nos propomos a analisar. Estes dois movimentos marcam, para Deleuze, duas formas de *atletismo* da Figura (DELEUZE, 2007, p. 22-24), que é isolada, aprisionada por um movimento independente dela, no primeiro, e no segundo, no qual é ela a fonte do movimento, num esforço intenso e imóvel, que busca a indiferenciação, o mergulho no caos. Para escapar à representação, de acordo com Bacon, seria preciso, portanto, não apenas o isolamento da Figura, mas deformá-la, pintá-la de modo a tornar visíveis as forças que agem sobre a forma e que promovem sua deformação, seu atletismo. As forças que provêm do espaço estrutural condicionam a forma, assim como na imagem do deserto. Não é a forma, portanto, que vai definir ou ser preenchida, mas é ela mesma quem é condicionada pelos movimentos do exterior. (Figura 3).

Figura 3 – Henrietta Moraes, 1966. Francis Bacon. Fonte: <http://www.oceansbridge.com/paintings/collections/reclining-nude/big/Francis_Bacon_1966_XX_Henrietta_Moraes.jpg>

A Figura em Bacon, já entendida enquanto deformada, ou sem figuração, pode ser associada, de acordo com Deleuze, à sensação. Teria sido Cézanne quem primeiro associou *sensação* à *figura sem figuração*, esforço de ultrapassagem da figuração. Se Bacon fosse um pintor ligado à representação, teríamos em seus quadros o privilégio da forma sobre as forças e, por conseguinte, um nítido destaque para a ideia de identidade, que englobaria as diferenças em um conjunto ordenado, a saber, a forma. Como Bacon exerce o oposto, não existe a redução da diferença à identidade, mas a afirmação da sensação, que é o produto não subjetivo, não interiorizado, da relação de forças que constituem (e deformam) as formas. “A tarefa da pintura é definida como a tentativa de tornar visíveis forças que não são visíveis” (DELEUZE, 2007, p. 62), fazendo com que a sensação passe por diferentes níveis num movimento que se nega a render-se à narração. De acordo com Deleuze, a Figura “é a forma sensível referida à sensação” (DELEUZE, 2007, p. 42), ou seja, não se trata de uma figura abstrata que necessitaria ainda de uma decodificação inteligível, mas ela age diretamente sobre o sistema nervoso do espectador, sem intermediação. Sendo assim, ela é o próprio agente da deformação, pois liberta a Figura de qualquer mediador, evitando o desenvolvimento de um significado que a contemple.

Antes de ser uma questão voltada ao domínio da estética, o problema da relação intrínseca entre força e forma se apresenta como condição mesma da vida, visto que, ainda segundo Álvaro de Campos, “dentro de mim estão presos e atados ao chão / Todos os movimentos que compõem o universo” (PESSOA, 1951, p. 107). Neste traço literário que corresponde ao esforço das Figuras no quadro de Bacon, a subjetividade é tensionada pelo clamor do infinito, o qual faz com que ela se depare incessantemente com tudo aquilo que lhe escapa, ou seja, a objetividade, o conhecimento, a verdade. Ela se percebe não como ponto de partida para a experiência do mundo, mas como criação processual, contingente, na qual a identidade vacila diante das forças, das singularidades pré-individuais que a povoam. Tendo em vista esta chave teórica, não seria arriscado dizer que a própria história do pensamento, privilegiando a ideia de verdade, não cessou de incorrer em uma conjunção de arbitrariedades que se convencionou chamar de razão, mundo, natureza e homem. De acordo com Deleuze e Guattari,

> A razão é apenas um conceito, e um conceito bem pobre para definir o plano e os movimentos infinitos que o percorrem. Numa palavra, os primeiros filósofos são aqueles que instauram um plano de imanência como um crivo estendido sobre o caos. Eles se opõem, neste sentido, aos

> Sábios, que são personagens da religião, sacerdotes, porque concebem a instauração de uma ordem sempre transcendente, imposta de fora por um grande déspota ou por um deus superior aos outros. (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 60).

Tendo crivado o caos com um Logos que se estende sobre ele, os primeiros filósofos não admitiriam ordem que não se confundisse com a natural, com os processos do mundo. Daí a ideia de imanência, em oposição à transcendência, a qual instaura critérios que se pretendem absolutos, exteriores à vida, para legitimá-la. Uma lógica que se afaste, portanto, da transcendência e da representação, é o que Deleuze propõe a partir de Bacon: uma lógica da sensação, que promova uma crença no mundo, na vida. Admitindo tal lógica, um tipo de pensamento, portanto, é possível através da sensação, capaz de, em vez de representar, expressar a intensidade, a tensão que torna visíveis as forças invisíveis do infinito, fazendo frente ao clichê que seria a estagnação das formas, presas aos critérios vigentes e contingentes de verdade e identidade. Percebemos a proximidade da análise de Deleuze sobre Bacon com aquela, feita por ele mesmo, sobre Pessoa.

Retendo esta perspectiva analítica, retornemos, portanto, a António Mora. Trataremos de modo mais preciso do quadro sanatorial do heterônimo em nossa próxima seção, mas podemos nos perguntar, de antemão, de que modo pensar sua inserção diante da gigantesca obra, em grande parte não publicada, de Fernando Pessoa. Não só sua inserção, mas como pensar suas ideias em relação com as questões que nos propomos, fazendo frente à representação instaurada e perpetuada pela tradição metafísica ocidental? Acercando-se do problema da metafísica e sua relação com a sensação, Mora teoriza, por meio dos dois, a ideia de verdade:

> Toda a metafísica é a procura da verdade, entendendo por Verdade, a verdade absoluta. Ora a Verdade, seja ela o que for, e admitindo que seja qualquer coisa, se existe existe ou dentro das minhas sensações, ou fora delas ou tanto dentro como fora delas. Se existe fora das minhas sensações, é uma coisa de que eu nunca posso estar certo, não existe para mim portanto, é, para mim, não só o contrário da certeza, porque só das minhas sensações estou certo, mas o contrário de ser porque a única coisa que existe para mim são as minhas sensações. De modo que, a existir fora das minhas sensações, a Verdade é para mim igual à Incerteza e não-ser – não existe e não é verdade, portanto. (PESSOA, 2005a, p. 564).

Nesta passagem, Mora elabora proposições que atestam a homonímia entre Verdade e Incerteza, entre o Ser e o não-ser, se pensarmos estes conceitos como exteriores às sensações, em algum lugar que definiria minhas sensações como efeitos de tradução da suposta realidade exterior. Excluindo a possibilidade de existência factível de uma verdade absoluta, a

metafísica perde sua razão de ser, pois seu objetivo está de saída esvaziado, uma vez que não há verdade absoluta a se buscar para além da sensação. Esta primordialidade da sensação tem relação direta com a doutrina do Sensacionismo, propagada por Fernando Pessoa como sendo a base de toda arte.

Partindo da constatação, já analisada por Mora, de que a única realidade para nós é a sensação, o Sensacionismo estabeleceria duas espécies de sensações: as que aparentemente vêm do exterior, e as que aparentemente vêm do interior. Porém, Pessoa nota uma terceira espécie – as sensações do abstrato – , cujo esforço de organização definiria o objetivo de toda arte (PESSOA, 2005a, p. 449). Se a arte se preocupasse em organizar as sensações do exterior e do interior, não seria arte, mas já seria ciência e filosofia, respectivamente. Desta forma, a preocupação da arte residiria na tentativa de criação de uma realidade totalmente outra, que seria possível por meio de uma abstração criadora, movente, ou o que ele considera como o processo de intelectualização das sensações.

Tal processo possibilitaria à sensação ser tomada em seu movimento próprio e impessoal, pois uma vez distanciada de componentes localizáveis, subjetivos, o poeta poderia, em um grau avançado, falsear as sensações que expressa, ou torná-las reais sem qualquer remissão ao sujeito que as escreveu, pois ele passaria “a sentir estados de alma que realmente não tem, simplesmente porque os compreende.” (PESSOA, 2005a, p. 275). A atividade do pensamento é aqui fundamental para que a despersonalização possa ocorrer. À medida que a sensação comporta estes diversos graus de intelectualização, o poeta poderá realmente vivenciar aqueles estados de alma que ele não tem, atingindo o seu ápice, o qual se caracteriza pela plena autonomia da expressão de qualquer tonalidade pessoal, existindo já ficcionalmente, permitindo a entrada de modos outros de expressão que são, cada um, diferentes e autônomos, não mais cercando sensações de emoção em um poeta, em um lugar central, mas dispersando-as, tornando-as múltiplas e independentes na medida em que afirma sua existência verdadeiramente impessoal. O movimento vai do poeta à dimensão impessoal povoada de sensações, ao mesmo tempo em que um movimento tensiona o pensamento ao esforço por despersonalizar-se.

Este paralelismo entre o movimento de despersonalização – substrato teórico da heteronímia pessoana – e a análise de Deleuze, nos permite marcar como solo comum de preocupação a questão do impessoal, ou da dimensão do exterior, como fundamental tanto à

arte como à filosofia. Tal afirmação ganha contornos mais definidos quando percebemos, em Pessoa, heterônimos com estilos bastante diversos. São mais de 70 heterônimos que escreveram em 3 idiomas diferentes. Porém, o filósofo Mora aparece como lugar de problematização e teorização deste processo, configurando-se como pensador que pode lançar uma certa compreensão teórica não só sobre o acontecimento estético desencadeado por Fernando Pessoa, mas a respeito da relação entre literatura e filosofia.

Se existe, anteriormente à constituição das formas do pensamento possíveis, a dimensão impessoal do caos, do infinito, como condicionante, então um movimento de criação pode ser entrevisto como comum à filosofia e à arte, atribuindo à estética um estatuto ontológico, pois não se torna apenas restrito ao campo da arte o escape à noção de forma, identidade, representação. As forças se apresentam como constitutivas do pensamento, motores que provocam o pensamento a pensar para além do formal, percebendo a vida como imanência. É por este motivo que Deleuze se aproxima da definição de plano para explicitar esta exterioridade constituída por elementos informais, que é destituído de qualquer dimensão transcendente e superior, donde advém sua horizontalidade, seu estado planificado, apresentando apenas diferença, séries, para além das estruturas e hierarquias.

Na pintura de Bacon, a Grande Superfície Plana exerce o papel deste planificado que a Figura se esforça para alcançar, no limite de sua tentativa delirante de escape ao modelo figurativo. É o devir-imperceptível, a radicalidade do devir que leva à dissipação radical da forma para apresentação da força que a tensionava, tornando-se, enfim, uma intensidade pura. No mesmo percurso, a partir de Fernando Pessoa, podemos chamar esta dimensão impessoal de *heteronímia*, atribuindo a esta, portanto, consistência de um conceito, para além de um mero recurso estilístico literário. Do mesmo modo com que Bacon procurava, pelo acaso e pela deformação da figura, um tipo de imagem mais fiel à forma com que o sistema nervoso a apreende, Pessoa inventariava, a partir dos escritos dos heterônimos, uma *coterie* particular e inexistente, mantendo-se fiel, por meio da despersonalização, à própria maneira pela qual o corpo desencadeia sensações plurais, impessoais, não mais restritas à pessoa, mas passíveis de devir todas as pessoas, e além: por meio do texto, são canalizados movimentos do próprio dinamismo do Universo, dos quais as pessoas são apenas uma mera contingência por meio da qual somos capazes de senti-las e expressá-las.

Este seria o modo pelo qual o poeta se esforçaria (até mesmo multiplicando-se) para apresentar, por meio do dizível, aquilo que não se pode ainda dizer, as forças de dissipação que revelam a potência vital da intensidade, impossível de ser escoada por meio de um sujeito, de um autor dotado de identidade e que busca representar, na obra, suas emoções. Um esforço, portanto, para destruir a ordenação significante e se instaurar no limiar entre a significação e a impossibilidade de significar, no delírio, dissolvendo as posturas predicativas que ao longo da tradição privilegiaram o verbo ser em detrimento do devir.

Desta forma, a obra de Pessoa apareceria como lugar exemplar que nos dá a ver o embate violento entre aquilo que somos – os indivíduos e sujeitos constituídos – e as forças inauditas que nos constituem, problematizando qualquer instância central da consciência, qualquer razão unificadora para a expressão poética, puramente impessoal, passível apenas de desdobrar as sensações, já impessoalizadas, ao infinito.

Este método pressupõe uma desconfiança que adquire sua marca mais saliente na relação com a escrita. A profusão dos diversos textos teóricos que perfazem a bojuda fortuna crítica do autor[23], já dão fé de que seus escritos não compõem uma narrativa capaz de estratificar, englobar ou neutralizar sua expressividade. Logo, inaugurar-se-ia a possibilidade de se pensar que não existe história verdadeira a contar ou organização a se seguir de forma confiável, pois estaríamos já então retornando aos estratos e insistindo no privilégio da *pessoa* no lugar de um *povo*.

No esforço histérico de criar para si sua própria humanidade, Pessoa de fato conseguiu atestar uma afirmação irrestrita de uma dimensão que não só a antecipa como a antecede, uma vez que a irrupção heteronímica pode ser entendida, na inflexão deleuzeana que propomos, como uma verdadeira recusa a pertencer tão somente à humanidade, aos significantes que se ocupam em neutralizar o excesso e limitar a expressividade – inumana – que nos atravessa.

[23] De acordo com Latuf Isaias Mucci (2009), a fortuna crítica pessoana excederia em vastidão os limites do império romano.

2.5 **Conceito, sensação e não-filosofia: a passagem infinita do caos**

Somente se agenciando com elementos não-filosóficos é que a filosofia pode escapar da homogeneidade do conceito, assegurar o plano, evitando a verticalidade hierárquica. Uma lógica da sensação, cujos métodos, embora distintos, de Bacon e Pessoa, permitem ao pensamento perceber-se como relação com este exterior, teorizado por Mora, lugar do impessoal do pensamento, do impensado. Assim como os heterônimos de Pessoa dispõem de autonomia enquanto infinitamente próximos, e enquanto a Figura, em Bacon, contrariando a pintura clássica, permanece no mesmo plano que a Grande Superfície Plana, sem profundidade, talvez possamos dizer que o pensamento pode evidenciar a proximidade absoluta que mantém com o exterior, já que qualquer interior não passaria de uma dobra do exterior. Admitir que não são co-extensivos, seria ensaiar uma cisão imaginária entre as duas instâncias, uma independência entre o condicionante e o condicionado.

Neste sentido, a filosofia assevera que "os conceitos remetem eles mesmos a uma compreensão não-conceitual." (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 57). Os conceitos vêm a povoar o plano de imanência que criva o caos, o exterior, esta dimensão desértica que se estende por trás das formas do pensamento, que é comum a todas elas. Como o pensamento está em proximidade absoluta com o exterior, não seria ilógico pensar que a filosofia, sendo criação de conceitos, estabeleceria relação com aquilo que se afasta da compreensão conceitual, e que tangencia a exterioridade. A passagem destes elementos não-conceituais, exteriores à filosofia, para uma compreensão conceitual, marcaria o ofício próprio à filosofia, já entendida como criação. Os próprios conceitos vão atuar pelo movimento de seus personagens, ou seja, estabelecendo certos contornos nunca fixos, e dotados de uma certa dramatização capaz de registrar movimentos que caracterizam os perfis de determinado pensamento. Curiosamente, os personagens conceituais são definidos por Deleuze e Guattari como sendo os heterônimos do filósofo, "e o nome do filósofo, o simples pseudônimo de seus personagens." (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 86).

Partindo desta definição, podemos pensar que os personagens conceituais podem levar à própria despersonalização do filósofo ou, antes, à imanentização radical do pensamento, uma vez que as questões tratadas por cada filósofo podem ser lidas enquanto criações,

imagens que se colam a um pensamento que seria, ele mesmo, sem imagem. Esta assertiva é ampliada se colocada em tensão com a ideia de António Mora, de que “uma metaphysica é um modo de sentir as cousas” (PESSOA, 2002, p. 250), trazendo para o campo das sensações a própria criação dos sistemas metafísicos. Deste modo, Mora torce a concepção de metafísica tal qual entendida tradicionalmente, definindo-a como dependente de componentes sensíveis. Para se criar uma metafísica, ou um sistema filosófico, é necessário se acercar, em maior ou menor grau, das sensações, para que se possa expressar, com maior ou menor agudeza, a intensidade do exterior, do Universo.

Em outras palavras, é somente na relação com elementos não-conceituais que a filosofia pode pensar livremente e propriamente, em relação direta com o exterior, com a imanência. Deleuze considera a filosofia como não dependente de um autor, de um Eu, mas considera o filósofo como também participante de um certo devir-outro, que pode culminar em um devir-imperceptível, expressando de tal modo as forças do exterior que até mesmo ele próprio é capaz de se instaurar em uma zona de indeterminação, de indiscernibilidade com o mundo, uma vez eliminados todos os obstáculos que o mantinham separado de todas as coisas.

Desta forma, a filosofia e a arte participam uma da outra. Embora a primeira pense por conceitos, e a segunda por sensações, “isto não impede que as duas entidades passem frequentemente uma pela outra, num devir que as leva a ambas, numa intensidade que as co-determina” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 88), pois seus respectivos planos de imanência e composição podem frequentemente deslizar um sobre o outro. No limite, este devir-imperceptível, comum tanto ao filósofo como ao artista, se resume ao seguinte procedimento: “reduzir-se a uma ou várias linhas abstratas, que vão continuar e conjugar-se com outras, para produzir imediatamente, diretamente, *um* mundo, no qual é o mundo que entra em devir e nós nos tornamos todo mundo.” (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 64).

Se voltarmos à referência de Deleuze a Pessoa, com a qual iniciamos nossa investigação, poderemos afirmar que a heteronímia permite a passagem infinita do caos, quando distende a forma da identidade, da interioridade, o lugar próprio de cada heterônimo particular, liberando as sensações contidas não em cada um, mas aquelas que, por meio da expressão dispersa e longe da representação, são afirmadas em todos. Esta propriedade de Pessoa acaba por referir-se ao modo deleuzeano de fazer filosofia, buscando não só em

diversos outros filósofos, mas também em artistas, certos intercessores com os quais poderá construir seus conceitos. Cada um deles interessa a Deleuze naquele ponto onde o filósofo percebe que pode haver um pensamento da diferença, que faça frente ao mesmo, à representação, aos critérios estabelecidos. Embora não tenha tratado propriamente da heteronímia quando menciona Pessoa, Deleuze se mostra profundamente ciente de sua amplitude filosófica, até mesmo por ele a exercer à exaustão, quando busca diversos meios de exprimir seu pensamento, muitas vezes privilegiando um olhar que fora descartado pela tradição.

Do mesmo modo, a própria obra de Pessoa, em tensão com o modo de Deleuze fazer filosofia, a partir do momento em que se arrisca a diluir-se no indiferenciado de sua multiplicidade, apresenta a permuta de diferentes modos de expressão e apresentação do pensamento, minando de antemão a condição identitária para que uma escrita se dê, e é neste sentido que, mesmo com os heterônimos sendo diferentes, a identidade de cada um, de cada autor, só vale como um efeito de superfície que os une enquanto dispersão. Anterior ao aparecimento dos nomes, que totalizam as diferenças em uma unidade representativa, a heteronímia afirmaria a coexistência da infinidade de pontos de vista e modos de vida possíveis em um mesmo plano, por meio dos movimentos pré-individuais, das forças que fazem vacilar a identidade, liberando as sensações para seu livre escoamento impessoal. Como bem lamentou Álvaro de Campos, “Ah não ser eu toda a gente e toda a parte!” (PESSOA, 1951, p. 152).

Para aprofundar nossa análise desta exterioridade que relaciona arte e pensamento, nos acercaremos da condição de António Mora face à obra de Pessoa, visto que o próprio fato da loucura pode se configurar em um modo possível de contestação de uma pretensa naturalidade da razão.

3. **OS ESPAÇOS OUTROS PESSOANOS: HETEROTOPIA E HETERONÍMIA**

O império supremo é o do Imperador que abdica
de toda a vida normal, dos outros homens, em
quem o cuidado da supremacia não pesa como
um fardo de jóias.

Fernando Pessoa – "Estética da Abdicação"

3.1 **A topologia transbordante: os espaços para além da arca**

É extremamente difícil, em se tratando de uma análise espacial, falar a respeito de um lugar, de um posicionamento delimitado e acabado para a obra de Fernando Pessoa. Tão recorrente e inesgotável, o tema não raramente recai nos muitos clichês que emergem ao se estudar o poeta português. Não só a vulgarização como também a grande variedade de pertinentes escritos que acompanham a busca de uma resposta ao enigma pessoano, de uma unidade contida na sua vasta produção (de publicações em vida, póstumas e ainda por publicar), por mais luz que possam lançar sobre o fenômeno estético desencadeado por Fernando Pessoa, acabam por ofuscar seus matizes e intimidar certas leituras, ao sugerir que nada de novo pode ainda ser dito.

Em 1967, foi numa conferência do Círculo Francês de Estudos Arquitetônicos que Michel Foucault afirmou ser, a época contemporânea, a época do espaço (FOUCAULT, 2009, p. 411). O próprio espaço possui uma história que acompanha e caracteriza, por sua distribuição e manutenção, a experiência ocidental. Tendo em vista a tematização pessoana desta experiência ocidental, sobretudo acerca dos valores contemporâneos herdados da modernidade, pensamos que o escrito de Foucault, extraído desta conferência, propicia uma leitura de Fernando Pessoa capaz de evidenciar, a partir de um de seus heterônimos mais controversos, uma concepção de literatura afastada da ideia de razão, aproximada do delírio, ao mesmo tempo em que permite ampliar a condição heteronímica para o próprio *topos* do fazer literário, contestando a soberania do sujeito e a própria ideia de uma consciência autoral como instância identitária plena e primeira. A obra inteira de Pessoa poderia, de acordo com Leyla Perrone-Moisés (2000), ser entendida como uma exposição de estados doentios. Tal

particularidade o aproxima de diversos artistas e filósofos dos séculos XIX e XX, sobretudo à temática niilista e decadente. Seu diferencial residiria no fato de Pessoa efetivamente se desdobrar em outros para comportar em si esta multiplicidade de tendências, criando e reverberando espaços que podem se apresentar como uma plural estratégia de saúde.

Antes de pesquisarmos de que forma podemos aproximar a heteronímia de uma compreensão particular de espaço, primeiramente, precisamos entender, ainda que de forma sintética, a relação que o ocidente pôde configurar, em termos de experiência, nas espacialidades próprias a cada época. Se assumirmos a nossa época como sendo a do espaço, onde o mundo poderia ser entendido como uma rede de relações de proximidade entre elementos dispersos, não faria sentido restringir a compreensão da heteronímia pelo viés da localização. Na obra examinada, Foucault descreve o espaço de localização como sendo característico da Idade Média, quando os lugares eram hierarquizados e encontravam sua distinção à medida que se opunham uns aos outros, constituindo assim locais de constituição de um espaço específico e delimitado. Podemos afirmar, de acordo com Foucault, que o homem da Idade Média buscava setorizar e hierarquizar o espaço, com a intenção de demarcar locais específicos para determinadas coisas e práticas. Cada setor, desta forma, corresponderia a um local determinado desempenhando uma relação de poder sobre outros locais. O exemplo mais representativo talvez seja o das teorias cosmológicas de então, com os espaços supraceleste, celeste e terrestre, hierarquicamente localizados e definidos. Com Galileu, o espaço deixou de ser caracterizado pela localização, para ser entendido como extensão, ou seja, as coisas e suas relações não poderiam mais ser entendidas enquanto fixas, eternas e delimitadas, dado que são apenas pontos singulares que se relacionam e sofrem mudanças. Os elementos terrestres não seriam degradados em relação aos elementos celestes ou supracelestes, tampouco a Terra possuiria, no cosmos, um lugar central privilegiado. Para emprestarmos a definição de corpo de Deleuze e Guattari (2005, p. 47), de inspiração espinosista, à teorização foucaultiana, diríamos que as coisas, a partir de Galileu, se definem por relações de movimento, repouso, velocidade e lentidão. Dissolvendo-se em um espaço infinitamente aberto, o cosmos apontado por Galileu faz justiça ao extenso, onde as coisas passam a se imbricar espacialmente sem a hierarquia e a fixidez de outrora. Tal espaço de extensão seria substituído, na contemporaneidade, pelas relações de posicionamentos.

Foucault vai denominar *posicionamento*[24] à característica dos regimes de espacialidade de nossa época. Substituindo a extensão do século XVII, o posicionamento se caracteriza pela assunção dos espaços enquanto entrelaces, redes, relações de vizinhança e proximidade que se estabelecem entre outros posicionamentos. Isto quer dizer que o espaço em que vivemos é heterogêneo, complexo, passível de inúmeras relações. Nele, as coisas e os seres assumem determinadas posições transitórias, de acordo com a forma da relação que se estabelece. O espaço se torna, enfim, totalmente evidenciado por meio de uma teia de relações que circunscreve a totalidade daquilo que existe, e ainda, justamente por abranger a malha de toda experiência possível, tanto interior como exterior, é que Foucault associa o posicionamento, por excelência, à contemporaneidade.

Como situar, neste cenário, nosso objeto? Espacialmente, a produção original de Pessoa pode ser encontrada no Arquivo de Literatura Portuguesa Contemporânea da Biblioteca Nacional de Lisboa, lar físico do espólio, proveniente da mítica arca originária (Figura 4) onde o poeta guardava seus escritos e de onde saiu a maior parte de sua obra publicada, editada após sua morte. Por si só, a arca é um objeto que já guarda simbologias e analogias mítico-literárias e religiosas, assim como a biblioteca é um espaço que se propõe, como nos explica Foucault (FOUCAULT, 2009, p. 419), a acumular infinitamente o tempo – sem pertencer, ela mesma, a tempo algum. O que uma arca guarda, seja sagrado ou profano, atrai sobretudo pelo seu mistério e velamento. Somente o fato de ter sido uma arca o continente da produção pessoana, com seus diversos manuscritos e esparsas anotações, e a particularidade destes escritos contidos numa biblioteca, já poderia nos legar férteis reflexões. Interessam-nos, portanto, menos sua localização originária que o desdobramento mítico que seu conteúdo produziu e ainda produz em meio às diversas relações de posicionamentos que oferece e mantém enquanto expressão heteronímica, na qual entram em jogo diferentes processos de identificação e autonomização, lugares múltiplos de aparecimento de *dramatis personae* diversas.

[24] Do original e*mplacement*.

Figura 4 – A arca de Fernando Pessoa. Fonte: <http://arquivopessoa.net/images/arca.png>

Da arca pessoana, nos interessam especialmente os escritos assinados e/ou atribuídos a António Mora, pela possibilidade de estabelecer, a partir deles, uma compreensão da heteronímia que permite uma teorização própria a respeito da relação entre literatura e delírio, uma vez que, da mesma forma, os posicionamentos que interessam a Foucault são aqueles que

> [...] têm a curiosa propriedade de estar em relação com todos os outros posicionamentos, mas de um tal modo que eles suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontra por eles designadas, refletidas ou pensadas. (FOUCAULT, 2009, p. 414).

Neste sentido, os escritos de Mora, todos provenientes da arca, ao criarem uma rede e relacionarem-se com os escritos do *próprio Pessoa* (categoria problemática) e seus heterônimos, explicitam sua diferença em relação a eles, ao mesmo tempo em que possibilitam a inversão das vozes enunciantes, a contradição que propicia ao autor se perder em uma zona de indeterminação. Desta forma, o "verdadeiro" Pessoa seria o lugar, ilustrado de forma mítica pela arca, que marca o posicionamento desde o qual são desencadeadas outras vozes que estabelecem outros posicionamentos, lugares outros, espaços irreais, mas que são

também realizados, tornados reais, no movimento mesmo da irrealização, não mantendo com o lugar de origem senão uma ressonância.

Para Foucault, dois tipos principais caracterizam os posicionamentos: a *utopia* e a *heterotopia*, apresentados a seguir como vias para se ler António Mora e a heteronímia pessoana. Parte-se da questão de que se poderia definir Mora pelo conjunto de relações que estabelece, no universo pessoano, com outros heterônimos. Neste sentido, a preocupação espacial da análise se desdobraria em duas possibilidades: entendendo de maneira utópica o projeto pessoano, enquanto projeto de uma obra cabal a se alcançar; ou admitindo que a fragmentação de seus escritos é, em si mesma, um conjunto de utopias efetivamente realizadas, uma espécie de contra-posicionamento situando-se no exterior de qualquer relação geral de analogia às essências objetivantes – o que Foucault chamou de heterotopia.

As heterotopias são espécies de lugares outros que se colocam para além dos lugares reais e, justamente por isso, podem ser analisadas a partir de sua diferenciação em relação ao lugar real: análise esta a que Foucault chamou, para designar um estudo mais amplo, de *heterotopologia*.

Segundo o pensador francês, a heterotopologia pode ser definida como uma

> [...] descrição sistemática que teria por objeto, em uma dada sociedade, o estudo, a análise, a descrição, a "leitura", como se gosta de dizer hoje em dia, destes espaços diferentes, desses outros lugares, uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos; [...] (FOUCAULT, 2009, p. 416).

Não seria ocioso pensar, de maneira didática, a heterotopologia como uma interpretação esteticamente particularizada sobre algo, uma projeção mítica que envolveria o espaço real e o faria desdobrar-se em outro que não teria senão a função de representar os posicionamentos que se encontram realmente na cultura, para exprimir, por meio da representação, sua contestação e sua inversão. Existem, portanto, posicionamentos sem um lugar real, e posicionamentos onde podemos perceber lugares reais que contestam e invertem os próprios posicionamentos. Estes últimos marcariam a potência da heteronímia, capaz de contestar uma instância central para a expressão poética, uma consciência, alguém dotado de uma razão central unificadora. Justamente por isso faz-se necessário o seu estudo em relação com o extremo oposto da razão e da consciência, onde talvez existam pistas para se pensar uma concepção latente de literatura, nas cercanias da heteronímia pessoana.

3.2 **O outramento do espaço heteronímico: a loucura e António Mora**

Se admitirmos, com Foucault, ser uma constante em todo grupo humano a constituição de heterotopias, e se elas se apresentam de formas variadas, afastando-se de qualquer universalidade que poderia supor seu funcionamento, talvez seja possível pensar a heteronímia como um complemento destes tipos particulares de heterotopia, de construção de um espaço outro, diferente, ainda que poético, que problematiza sua própria espacialidade, seu meio de expressão. Fernando Pessoa, ao multiplicar-se em inúmeras personalidades dramáticas, das quais até o momento conhecemos 72 (LOPES, 1990, p. 167-169), manteve com a expressão poética de seu entorno uma relação diferencial.

Em uma época que primava pelos experimentalismos artísticos, enquanto a literatura europeia despontava seus expoentes máximos da vanguarda, Pessoa evitara a radicalidade na forma de seus escritos, privilegiando uma revolução outra, que só viria a ser reconhecida anos depois, e que ainda se oferece – ou se furta – a conhecer. Era por meio da heteronímia, por sua inter-relação e seu conjunto, que Pessoa viria a expressar sua condição heterotópica.

Não seria redundante lembrar que poucos foram seus textos publicados em vida, tendo apenas textos esparsos publicados em diversas revistas literárias de sua época, além do livro *Mensagem*, que, de acordo com o próprio autor, nunca figuraria como sendo sua primeira publicação, não fosse a incitação à participação em um concurso literário (PESSOA, 2005a, p. 93).

Se seus outros célebres heterônimos Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis puderam ser apresentados por meio destas publicações, o mesmo não se pode dizer de outras personalidades literárias, tais como Bernardo Soares e António Mora, que só foram "descobertas" após a morte do autor-médium, a partir da abertura de sua arca. Por meio dela, tomamos conhecimento de uma vastíssima produção e uma constelação de diversos heterônimos ainda não conhecidos. Mora nos interessa, sobretudo devido à especificidade e à diferença em relação a todos os outros eus pessoanos. Convém, portanto, analisarmos a especificidade deste heterônimo apresentado pela primeira vez no pequeno texto intitulado *Na Casa de Saúde de Cascaes*. Talvez seja possível entrever, por meio de seu confinamento em um manicômio, uma ressonância com a teorização foucaultiana acerca das heterotopias, se

nos permitirmos a licença poética e filosófica de compreendê-la a partir de uma categorização literária, partindo de uma metodologia geográfica, espacial, para analisar o fenômeno estético que se produz em Fernando Pessoa.

Na Casa de Saúde de Cascaes é um texto ficcional que não se encontra datado no espólio de Pessoa. Por meio dos estudos críticos (TEIXEIRA, 2002, 2009, 2010), acredita-se que ele seja anterior à gênese da heteronímia, possivelmente tendo sido escrito entre 1907 e 1910[25]. Um dos aspectos importantes a se notar a respeito deste texto é o fato de que, por ele existir desde antes do "dia triunfal" de 1914, quando aconteceu a gênese dos heterônimos, não só Mora, como o próprio lugar que dá título ao texto, aparecem como sendo personagens bastante singulares e decisivos para a trajetória do universo pessoano.

Ainda que posteriormente Mora tenha assumido o papel de um teórico preocupado com a restauração do Paganismo, escrevendo em prosa filosófica o que Caeiro e Reis empreendem com seus versos, nesse texto ficcional ele aparece apenas como um personagem em meio a outros, embora o próprio estilo da narrativa apresente, de acordo com Teresa Rita Lopes (1990, p. 192-193), características comuns à obra de Pessoa como um todo: no que diz respeito à forma, na qual se exercitam e se incitam teses que se contradizem e se completam, e no que diz respeito ao conteúdo, que se resume a uma crítica voraz à metafísica[26], aos males da civilização ocidental advindos dos valores apregoados pelo cristianismo – empreendimento exercitado em larga escala, embora de formas diversas, por Pessoa.

A fictícia Casa de Saúde de Cascaes poderia ser considerada uma heterotopia de desvio, que seria "aquela na qual se localizam os indivíduos cujo comportamento desvia em relação à média ou à norma exigida." (FOUCAULT, 2009, p. 416). A própria figura do manicômio alude à estratégia psiquiátrica exaustivamente analisada por Foucault, que consiste em empreender uma função autoritária universalizante perante a desrazão, garantindo para si um espaço que se projeta como um templo do caráter médico da psiquiatria: "a alta silhueta que ele erguia no umbral das cidades, diante das prisões, manifestava a onipresença dos perigos da loucura." (FOUCAULT, 2005, p. 296). O manicômio se constituíra, por meio de seus procedimentos de normalização, em "uma espécie de utopia despótica que justificava as

[25] Seguimos o estudo de Luís B. Teixeira, que prefacia a edição crítica das *Obras de António Mora* (2002). Todas as posteriores citações de Pessoa, provenientes desta obra, serão reproduzidas com respeito à grafia original.
[26] O termo ganha sentidos bastante particulares ao longo da obra de Pessoa. No sentido aqui exposto, designa uma doutrina ou atitude que promove a negação do mundo da experiência sensível e sua subordinação aos ditames do intelecto.

pretensões da psiquiatria de intervir permanentemente na sociedade" (FOUCAULT, 2005, p. 296).

Alijado desta mesma sociedade, da vida comum, o próprio António Mora, enquanto personagem desta curta narrativa pessoana, e enquanto heterônimo de vasta obra que se diferencia e autonomiza de outros heterônimos, se enquadraria, por sua própria autonomização, no desvio que Fernando Pessoa corporifica com a sua obra, tida como incompleta, inacabada, passível de ser lida como produto de uma mente desviante, louca e doente. Mas como pensar este desvio? Como caracterizá-lo de forma própria, abrindo mão de diagnósticos precipitados que poderiam identificá-lo com algum defeito, alguma falta ou ausência? Na verdade, por terem existido diagnósticos e capturas daquilo que se convencionou chamar *loucura*, é que podemos hoje pensar sobre suas livres irrupção e atuação.

No prefácio à edição original da *História da Loucura*, Foucault explicita a urgência de se repensar os liames que sempre envolveram a razão e a loucura na história ocidental. Uma atitude impossível, segundo o filósofo, pois o próprio movimento de descrever ou analisar de forma racional este processo já carregaria em si uma definição e, portanto, uma separação do que seria racional e irracional. A loucura aparece, de fato, como efeito ou marca de uma exclusão, ocupada em delimitar o que é próprio à razão. De acordo com ele,

> [...] a percepção que o homem ocidental tem de seu tempo e de seu espaço deixa aparecer uma estrutura de recusa, a partir da qual denunciamos uma palavra como não sendo linguagem, um gesto como não sendo obra, uma figura como não tendo direito a tomar lugar na história (FOUCAULT, 2005, p.144).

Gradualmente, o desvio se instaurou mediante a autoridade repressora da norma, e a experiência originária da loucura foi tomada por condenável, contrária à ordem que se impunha. No século XVIII, a linguagem da psiquiatria solapou qualquer tipo de espaço comum para razão e desrazão, qualificando a última como patologia[27].

Nos escritos de Fernando Pessoa e António Mora, é comum percebermos referências a categorias científicas que se ocupam desta captura da desrazão. Ironicamente, o ato de tomar a desrazão por loucura, atribuindo-lhe uma pejoração, um estatuto de negatividade, não está dissociado de componentes igualmente não racionais, de modo que podemos pensá-los ambos

[27] Ainda no mesmo prefácio, para marcar a diferença conceitual entre a experiência originária da loucura e sua posterior captura, Foucault utiliza o termo *desrazão* para designar a primeira, e *loucura* para designar a segunda.

como dialogantes, razão e desrazão se interpenetrando, delimitando espaços de atuação historicamente implicados e inseparáveis. É pelo fato mesmo de ter havido a captura das experiências da desrazão que podemos pensar sobre o estado originário e não capturado de sua atuação, pois "a percepção que busca compreendê-las no estado selvagem pertence necessariamente a um mundo que já as capturou." (FOUCAULT, 2005, p. 145). É neste sentido que a situação de António Mora mais uma vez se apresenta, por excelência, como o não-lugar de irrupção de uma concepção de literatura heterotópica, pois, na condição de um desviado, confinado, pode dar a ver a discursividade de seu intento, a possibilidade de se falar sobre a própria loucura da experiência ocidental, exercendo sua plena liberdade, já que "a liberdade da loucura só se ouve do alto da fortaleza que a tem prisioneira." (FOUCAULT, 2005, p. 145). Esta fortaleza, no caso de Mora, é a Casa de Saúde de Cascaes, e a própria literatura, no caso de Pessoa.

Antes de entrarmos neste manicômio especial, convém relembrarmos um dos escritos de Pessoa – a célebre carta de 13 de janeiro de 1935, ano de sua morte, endereçada a Adolfo Casais Monteiro –, na qual discorre sobre a gênese heteronímica e suas componentes clínicas. Afirma nela Pessoa: "A origem dos meus heterônimos é o fundo traço de histeria que existe em mim." (PESSOA, 2005a, p. 95). Procurando explicar objetivamente a heteronímia, o autor opta por uma designação científica. Esta escolha, porém, pode se revelar dúbia, ainda que não se assuma como tal, uma vez que, diagnosticando-se como histérico, o próprio autor se enquadra clinicamente e se posiciona como alguém não tão capacitado para protocolar um parecer objetivo. Prossegue Pessoa:

> Desde criança, tive a tendência para criar em meu torno um mundo fictício, de me cercar de amigos e conhecidos que nunca existiram. (Não sei, bem entendido, se realmente não existiram, ou se sou eu que não existo. Nestas coisas, como as outras, não devemos ser dogmáticos.) Desde que me conheço como sendo aquilo a que chamo eu, me lembro de precisar mentalmente, em figura, movimentos, caráter e história, várias figuras irreais que eram para mim tão visíveis e minhas como as coisas daquilo a que chamamos, porventura abusivamente, a vida real. (PESSOA, 2005a, p. 95).

Fica claro nesta passagem epistolar que já estamos, com Pessoa, de saída, no âmbito da ficção, até mesmo por acreditar ele que a própria *vida real* é uma denominação abusiva, deturpada, excessiva. Se ele existe em meio aos entes fictícios, sendo ele mesmo alguém que talvez não exista senão como efeito daqueles, então o quadro clínico não pode se manter também senão como mais uma ficção. Se aceitamos como chave teórica este texto do próprio

Pessoa, talvez não haja heterônimo mais real, e tão fictício, neste sentido, do que aquele apresentado como um paciente de uma casa de saúde, pois já seria capaz, autonomamente, de operar uma reversão e uma vivificação de todo o jogo heteronímico. Voltaremos a esta carta mais adiante. Por hora, voltemos a Cascaes.

3.3 **O conteúdo do delírio e a escrita como caso de devir**

Os 20 fragmentos que compõem o texto começam com dois homens, possivelmente dois alienistas – sendo que um dele é o narrador –, embarcando no trem que os levará à Casa de Saúde, que presumimos ser a mesma do título. Estes homens discutem a respeito dos internos que irão encontrar. Embora Mora seja um coadjuvante no panorama geral da narrativa, nos interessaremos aqui por alguns indícios pontuais capazes de indicar sua importância, que, como veremos, talvez seja crucial para se ensaiar esta abordagem que ensejamos acerca da heteronímia.

Logo nos primeiros fragmentos, somos apresentados à estranha figura de António Mora através do seguinte diálogo entre os alienistas:

> ... O mais interessante, porém, é o Antonio Mora. É, pelo menos, o mais original de todos.
> - O mais original?
> - Sim, pessoalmente original, original como pessoa, não clinicamente original. (PESSOA, 2002, p. 94).

Ao descrever o paciente como o mais original de todos (os outros internos), cuja originalidade não se restringe ao quadro clínico, mas à *pessoa*, o texto se faz heterotópico, na medida em que seu lugar, enquanto criação, se quer diluído, ou aparece como inexistente, ausente de referências autorais, oferecendo, em contrapartida, a possibilidade de se perceber de forma mais consistente a obra pessoana como um contra-lugar, um contra-posicionamento que, embora possuindo um lugar real, tende ao *outramento* de seus espaços e limites: se o interno é *original* como *pessoa*, é a ideia de originalidade e de pessoalidade que o texto parece criticar e contestar, por meio do jogo dos termos. Continuemos a ouvir o parecer do alienista:

> Clinicamente não se afasta em nada do typo de paranoico, ou da marcha conhecida da paranoia. É verdade que não é simplesmente um paranoico. É também um hysterico. Mas a paranoia é algumas vezes acompanhada de uma psychonevrose intercorrente. Não ha que extranhar. Nada ha ahi de exquisito. Não é nisso que elle é original. É na especie do seu delirio, no conteúdo, que está todo o interesse. E não te digo mais nada... Verás. E dispõe-te para gastares tempo com elle, porque, vaes ver, ficas interessadíssimo.
> - Veremos.
> - Garanto-te. Não será preciso apontar-t'o. Conhecel-o logo pela toga.
> - A toga? O quê! O typo anda de toga? Mas isso tem qualquer cousa que ver com o delirio...?
> - Verás, meu velho, verás... Não te quero dizer nada. Não te quero tirar o interesse á surpreza. (PESSOA, 2002, p. 94).

Novamente, repete-se que o que interessa em Mora não é seu quadro clínico, absolutamente classificável e detectável segundo as referências psiquiátricas, mas exatamente o conteúdo de seu delírio – a saber, a reconstrução do paganismo e a crítica ferrenha à metafísica ocidental. É desta forma que este mesmo conteúdo, por se situar para além do escopo daquilo com que a psiquiatria se ocupa – o quadro clínico –, já poderia ser pensado segundo inflexões teórico-literárias. A própria literatura, seguindo a definição de Gilles Deleuze, em *Crítica e Clínica* (2004, p. 11), é delírio, e escrever é sempre um caso de devir, que se perfaz, sobretudo, no inacabamento, na capacidade de extravasar a cotidianidade. O que Deleuze entende por devir não é o movimento pelo qual se viria a atingir uma forma (o que talvez possamos chamar de *utopia*), mas precisamente o ato mesmo de "encontrar uma zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação" (DELEUZE, 2004, p. 11) com aquilo sobre o que se escreve, de modo que o que está em jogo, ao escrever, é não apenas a criação de um outro lugar, mas o encontro, o embate, entre a pessoa que escreve e uma dimensão impessoal, a qual aparece como um outro espaço daquele da consciência, da certeza e da identidade, pois a literatura "só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu." (DELEUZE, 2004, p. 13). Desta forma, temos um espaço radicalmente outro a partir de seu suporte real, que se torna, em contrapartida, provisório ou definitivamente contestado. O próprio Mora, já em seus próprios escritos em prosa, nos alerta: "Todo o individuo tem em si um louco, ou um anormal, porque tem em si um differente dos outros" (PESSOA, 2002, p. 279).

3.4 **O Paganismo e o Exterior como dimensão impessoal**

A caracterização do interno Mora, vestindo-se à maneira da Antiguidade, tem a ver, como salientado no diálogo, com seu delírio. Para descrevê-lo, porém, precisamos nos reportar a certos elementos pontuais de seus escritos, com o intuito de prover um panorama que inclua e dê conta da questão que nos propomos. O interno da Cascaes poderia ser caracterizado como um entusiasta de uma forma de relação com o mundo cujo ápice é por ele apontado na antiga Grécia, que teria sido deturpada gradualmente até o atual estado de coisas em que o mundo, padecendo sob os valores cristãos, ansiaria pelo regresso dos deuses, por um tipo de paganismo renovado adequado à vida moderna e que seria, para ele, o auge da civilização.

Suas obras, escritas em um estilo proposicional, abusando de silogismos e argumentos que tencionam sustentar suas teses e contrateses, possuem títulos igualmente pouco poéticos, tais como *Prolegômenos a uma reformação do Paganismo*, *Fundamentos do Paganismo*, *Dissertação sobre o artificialismo*, dentre outros. Sua defesa do paganismo grego pode ser lida como a contraparte filosófica teórica da série de poemas *O Guardador de Rebanhos*, de Alberto Caeiro, poeta considerado por Pessoa, Mora e praticamente todos seus principais heterônimos, o Mestre que a todos inspirou e, de alguma maneira, criou. Privilegiando a multiplicidade de coisas do mundo tal qual é percebida pela sensibilidade, Mora elabora argumentos para admitir ser o politeísmo uma primeira manifestação de um modo singular de relação com a Natureza, ou com o que ele chama de Exterior. Em suas palavras:

> A religião hellenica – por causas que não importa averiguar aqui quaes fossem – é substancialmente objectivista. Quer isso dizer que, com variações secundárias e despiciendas em funcção das regiões a que se extendeu, o paganismo hellenico é (primeiro effeito e depois causa mantenedora) de um typo de mentalidade em que a attenção está constantemente, characteristicamente, dirigida para o Exterior. E, como o primeiro characteristico do Exterior é a multiplicidade dos objectos – no que se contrapõe á unidade que o individuo encontra quando, introspectivo mais do que observador, considera a sua propria alma –, a primeira manifestação characteristica de uma mentalidade objectivista é o polytheismo. (PESSOA, 2002, p. 229).

Estabelecendo a relação entre a forma da religiosidade grega com a atenção ao que é Exterior ao homem, à multiplicidade, Mora não só espelha o problema da heteronímia como o teoriza, funcionando como uma heterotopia perfeita do jogo pessoano. Esta dimensão Exterior

pode igualmente ser pensada como o impessoal mencionado anteriormente, à medida que, de acordo com Mora, ela se contrapõe à unidade do indivíduo introspectivo e, logo, às ideias de alma e de consciência, projetadas a partir da abstração das qualidades daquilo que percebemos no mundo. De acordo com Mora, "as idéas abstractas são apenas elementos de que uma individualidade com um systema nervoso superior carece para poder viver. Erigir essas idéas em cousas (como faz Platão) é transformar um elemento pragmatico em uma entidade concreta." (PESSOA, 2002, p. 296). De acordo com ele, todos os homens teriam a capacidade de figurar a realidade exterior como a veem, mas fingindo em conjunto um destino que nos seria oculto, ignorando a dimensão sensível que teria um estatuto de anterioridade em relação às ficções que adviriam, em seu mais complexo grau, por um processo inteligível. Deste modo, é a partir do âmbito do falso que podemos falar em qualquer interioridade, pois esta já seria tardia em relação à exterioridade, à impessoalidade que a possibilita:

> Falsamente creamos a idéia de uma realidade interna. Realidade então é um conteudo de termos. A idéia de realidade é coincidente com a de externo. Ao externo a devemos. No externo a vemos. A creança, mal toma consciencia, é do externo que a toma. Ter consciencia de si é semelhança. É translato e ficticio o processo pelo qual nos pensamos existentes. *Penso, portanto existo*, disse Descartes. Pensa-se, devia dizer. Ao dizer penso, o philosopho faz introduzir absurdamente no pensamento um conhecimento do eu que nenhuma intelligencia faz alli apparecer. (PESSOA, 2002, p. 299).

Atestando a coincidência entre a realidade e a dimensão do Exterior, Mora enfatiza o caráter fictício da assunção de qualquer realidade interna, de um psiquismo que possa reclamar para si alguma identidade. Este teria sido o erro cartesiano, quando destituiu o pensamento de seu livre escoamento impessoal para aprisioná-lo sob a forma da determinação do *cogito*, eliminando assim sua concretude. O próprio Mora irá afirmar que "os Deuses são as idéias humanas em passagem de noções concretas para idéias abstractas" (PESSOA, 2002, p. 238), mas que existe um diferencial entre este estágio de proto-abstração e aquele posterior, instaurado com Roma e o Cristianismo: "Os deuses pagãos não criam, transformam apenas. A origem do mundo não tem causa attribuida na religião pagan. De ahi a superioridade d'ella. O vago fica vago. O pagão não define o que cria." (PESSOA, 2002, p. 241). Garantida, desta forma, a liberdade de especulação, o pagão admitiria uma espécie de materialismo transcendente, sem qualquer possibilidade de paradoxo dos termos, pois seria a partir da própria sensibilidade que a inteligência encontraria seus meios de atuação, sem nenhuma

sobreposição ou hierarquia, ecoando a equivalência pindárica entre deuses e homens. Diagnosticando nossa época como decadente, este crítico do homem moderno afirma:

> O paganismo aparece com a saúde, desaparece com o adoecimento, do gênero humano. Pode estiolar-se como uma flor se estiola, e morrer, como morre uma planta. Mas não toma a forma de outra cousa, nem é suscetível de formas diferentes da sua substância (PESSOA, 2005a, p. 176).

Por ter relação direta com a Natureza, não seria correto afirmar que o paganismo possa mudar de qualidade, tampouco modificar sua substância. Se António Mora busca o paganismo em sua própria época, é porque aquilo pelo qual o paganismo se define não se restringe à Grécia, embora tenha sido lá onde este paganismo já tenha florescido outrora. É o paganismo atemporal, "o paganismo que sempre houve", a relação com o Exterior, que Mora viceja, e que diz respeito tanto à criação artística como à vida em geral.

Tal atitude é definida por Mora como sendo a saúde do gênero humano. Curiosamente, quem identifica o caminho para a saúde é um louco internado em uma casa destinada aparentemente a tratar indivíduos desprovidos de saúde. Mas não se trata de um louco qualquer, e sim um louco original, ou ainda, "o mais original de todos", como atestado anteriormente pelo alienista. Este último percebe como forma do delírio aquilo que o próprio Mora percebe como saída, saúde, ou seja, o paganismo. Talvez Mora possa ser considerado o mais original, por nos oferecer, através de seus escritos e em ressonância com outros heterônimos, a sugestão de que sua empreitada – a saúde – é, na verdade, possível por meio da literatura. No tracejar deste paralelo entre heterotopia e heteronímia, não se pode esquecer de que é somente por admitir em si o duplo aspecto paciente/médico que Mora faz com que o espaço da Casa de Saúde de Cascaes se abra para que pensemos a espacialidade da literatura, não só aquela de Fernando Pessoa.

3.5 **O mundo-manicômio ou a literatura como saúde**

Encarnando este contra-posicionamento, este dialogismo (referente à condição dialogal e a uma dupla lógica) interior, pode-se pensar, com a ajuda de Deleuze, que "um

escritor, enquanto tal, não é doente, mas antes médico, médico de si próprio e do mundo." (DELEUZE, 2004, p. 13-14). Mora é diagnosticado como desviante, enquanto ele mesmo, desde sua condição sanatorial, procura diagnosticar o próprio mundo pautado pelos valores que possibilitam seu diagnóstico, seu posicionamento enquanto interno. É por possibilitar a relação do manicômio com o mundo que o interno contraditoriamente pode afirmar uma saúde própria à literatura, pois "nós realisamos, modernamente, o sentido preciso d'aquella phrase de Voltaire, onde diz que, se os mundos são habitados, a terra é o manicomio do Universo. Somos, com effeito, um manicomio, quer sejam ou não habitados os outros planetas" (PESSOA, 2002, p. 215), ou seja, não há necessidade de um parâmetro, de outros mundos, para se precisar de saída um posicionamento para o racional e para o irracional, para o normal e o desviante, uma vez que "o mundo é o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem. A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde" (DELEUZE, 2004, p. 14), pois é nela e através dela que os termos da relação podem se perceber ainda em seu estado selvagem, embora não privados de uma certa funcionalidade que estaria atuando na contestação da instância reguladora.

Associada a esta dimensão impessoal, podemos concluir que a heteronímia é um lugar de realização de determinadas utopias, onde ela mesma [a heteronímia] pode ser entendida sempre já enquanto lugar irreal de realização de certos nomes, identidades que viriam a preencher determinados espaços. Não só há o desdobramento em outros nomes, mas em outros espaços que garantem para cada nome uma autonomia, uma suficiência que questiona a necessidade ou possibilidade de um nome último ou primeiro. É por meio da escrita que o acontecimento Pessoa se realiza enquanto multidão, dando a ver, com a espacialidade da sua obra, o estatuto de anterioridade da heteronímia em relação ao aparecimento dos nomes, ou ainda, restituindo à desrazão seu espaço historicamente saqueado em nome da razão. Este seria, de acordo com Deleuze, o fim último da literatura: "pôr em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida" (DELEUZE, 2004, p. 15).

Pessoa, assim como o processo heteronímico, se aproximaria, como fenômeno estético, não de um polo específico ou de seu oposto direto, como a unidade ou a multiplicidade, a transcendência ou a imanência, a metafísica ou a ontologia, uma obra ou sua fragmentação, mas se afirmaria, em sua expressividade descentrada e seu aparente

inacabamento, enquanto tensão entre a criação de um espaço real e um espaço de ilusão, onde esta mesma tensão poderia talvez ser entendida como um outro espaço efetivamente real, perfeito e suficiente, onde antes podíamos enxergar apenas desordem e lacunaridade, já que "a personagem engendrada por uma ficção vai adquirir, ela também, o poder de criar outras ficções, tornando-se assim independente do narrador que a engendrou" (LOPES, 1990, 193).

Gostaríamos de nos valer da sugestiva e poética conclusão das últimas linhas do texto de Foucault acerca das heterotopias. Ao afirmar que "o navio é a heterotopia por excelência" (FOUCAULT, 2009, p. 422), justamente por se configurar como um pedaço de espaço flutuando no meio do oceano, um lugar que é também nenhum lugar, podemos perceber uma relação da navegação com o fazer literário, ou antes, sua própria condição navegante, cujos desdobramentos, no caso de Pessoa, apresentam componentes heterotópicas com o próprio imaginário português, bastante tributário de uma relação fundadora com o mar[28].

Para ilustrar melhor esta condição navegante da arte e da literatura, talvez seja necessária e inevitável a ressonância da afirmação de Foucault com a célebre frase gloriosa dos navegadores antigos, resgatada por Pessoa, que faz tanto mais sentido para uma certa concepção de literatura na medida em que nos percebemos como doentes, excluídos, lançados ao mar arbitrariamente: "Navegar é preciso, viver não é preciso". Quando a vida se apresenta como doença, a literatura – como toda a arte – se faz necessária, e talvez se imponha como o único meio de experimentarmos uma contagiante saúde.

[28] É possível pensar a contemporaneidade de Portugal a partir daquilo que José Gil pensou como o imobilismo e a apatia, o medo de existir que entra em contraponto direto com seu passado mítico de expansionismo. Ver GIL, 2004.

4. **MULTIPLICIDADE E HETERONÍMIA**

Do I contradict myself?
Very well then I contradict myself,
(I am large, I contain multitudes.)

Walt Whitman – "Song of myself"

4.1 **O empirismo e o humor**

Em se tratando da evocação de lugares outros para a expressão artística, a heteronímia se acerca, a partir do esvaziamento do núcleo de interioridade do sujeito – este, como se sabe, fiador da ideia de autoridade –, de um humor que poderia ser, à primeira vista, referido à ironia. Convém distingui-lo, portanto, da ironia, ao mesmo tempo em que se marca, a partir da leitura deleuzeana, uma aproximação inicial com o empirismo. Tal percurso nos permitirá compreender, de forma mais abrangente, uma certa relação *intra-heteronímica* que busca pensar a si mesma, ainda que de múltiplas formas. De fato, estaremos lidando com a noção de multiplicidade, da qual Deleuze se apropria, a partir de Bergson, e que oferece insumos para pensarmos a literatura à luz do conceito de rizoma.

Quer levemos em conta os escritos heteronímicos e suas aparentes contradições, quer nos limitemos aos versos que dizem a sua própria impossibilidade, o humor pessoano nos parece antes tributário de sua pretensão primeira, revelada em texto que serviria de introdução à obra por publicar: "Desejo ser um criador de mitos, que é o mistério mais alto que pode obrar alguém da humanidade." (PESSOA, 2005a, p. 84).

Ao se colocar como um criador de mitos, Pessoa cria também uma rivalidade de fundação com o mundo grego, anunciando, com sua "obra", "não um processo novo em literatura, mas uma maneira nova de empregar um processo já antigo" (PESSOA, 2005a, p. 84). António Mora, em toda sua tentativa de reconstrução do Paganismo, também o atesta em bases próprias:

> A religião pagan é polytheista. Ora a natureza é plural. A natureza, naturalmente, não nos surge como conjuncto, mas como "muitas cousas", como pluralidade de cousas. Não podemos affirmar positivamente, sem o auxilio de um raciocinio interveniente, sem a intervenção da intelligencia na experiencia directa, que exista, deveras, um conjuncto chamado Universo, que

> haja uma unidade, uma cousa que seja uma, designavel por Natureza. A realidade, para nós, surge-nos directamente plural. O facto de referirmos todas as nossas sensações á nossa consciencia individual que impõe uma unificação falsa (experimentalmente falsa) á pluralidade com que as cousas nos aparecem. Ora a religião apparece-nos, apresenta-se-nos como realidade exterior. Deve portanto corresponder ao characteristico fundamental da realidade exterior. Esse characteristico é a pluralidade de cousas. A pluralidade de deuses é, portanto, o primeiro characteristico distinctivo de uma religião que seja natural. (PESSOA, 2002, p. 179-180).

Se Pessoa ele-mesmo considera "a pluralidade dos deuses como essência da mitologia" (PESSOA, 1968, p. 89), salientando este aspecto como um elemento essencial do Paganismo, sua pretensão em ser um criador de mitos aparece projetada (e realizada) no expediente heteronímico. O Eu, incluindo o *eu-profundo*, seria já um produto de uma representação, uma *unificação falsa* imposta pela consciência à pluralidade. Desta forma, a multiplicação em *outros eus* não aparece como estratégia literária ou de estilo, mas como continuidade do estado natural das coisas: a *pluralidade*. Referindo-se a este estado, Pessoa, em verso, exemplifica e resume o clamor pagão: "Sê plural como o universo!" (PESSOA, 1966, p. 94).

Através de seu processo, e especialmente no momento em que trai e subverte os significados que ordenam os esquemas de autoridade, esta pluralidade pessoana – indício ontológico verificado na heteronímia – não carece de um certo humor. Esta disposição plural-pagã divide com o empirismo certas características que a situam no âmbito de um pensamento do Fora. Para Deleuze, o empirismo é responsável por instaurar, em filosofia, a superioridade do humor sobre a ironia.

> Todo o destino da ironia está ligado à representação, a ironia assegura a individuação do representado ou da subjetivação do representante. Como efeito, a ironia clássica consiste em mostrar que o mais universal na representação se confunde com a extrema individualidade do representado que lhe serve de princípio (a ironia clássica culmina com a afirmação teológica segundo a qual "o todo do possível" é, ao mesmo tempo, a realidade de Deus como ser singular). (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 82).

A história da filosofia referida ao *logos* clássico se atém à representação, operando pela fixação de identidades segundo critérios que englobam as singularidades do mundo em princípios universais que as representariam de forma ideal: o movimento ocupado em perceber, a partir das partes, um todo. Deste modo, o ato propriamente irônico seria a tomada das partes pelo todo, o termo da individuação que, como já nos mostrou António Mora, é capaz de perceber o exterior segundo as características do interior. O ironista, ainda segundo

Deleuze, “é aquele que discute sobre os princípios; está à procura de um primeiro princípio, anterior àquele que se acreditava primeiro; ele encontra uma causa anterior às outras” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 82). Esta escavação dos princípios já não vale para o humor, arte dos acontecimentos puros, para o qual contam antes os efeitos, e não as causas. Privilegiando o acaso e os arranjos imprevisíveis de situações, os acontecimentos se sucedem tendo como única lei a multiplicidade dos encontros. É por isso que se pode aceitar, como Mora ensina, simultaneamente todas as filosofias e sistemas metafísicos, pois a “acceitação egual de todos os systemas metaphysicos outra cousa não é que a reconstrucção superior do principio polytheista pagão.” (PESSOA, 2002, p. 257).

Ora, a ironia se vale de um código determinado: ela necessita de que uma língua se institua como dominante para enfim poder atuar, derivada de uma organização prévia que pressupõe o estabelecimento de limites – os significados. Neste sentido, a ironia é localizada e dependente de uma estrutura que a nutre com os significantes que constituem o campo de sua atuação. No lugar de uma estrutura comum preconcebida, o humor, sendo um “arte das consequências e dos efeitos” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 82), permite o atravessamento de diversas estruturas: ainda aqui, uma *heterotopologia*.

Afastando-se da representação, a estratégia que perpassa a heteronímia estaria, portanto, próxima do gesto dadaísta duchampiano, ou daquilo que Marcel Duchamp denominou “ironia afirmativa”, ou “meta-ironia”. O dadá, como o atesta Duchamp, era “intimamente e conscientemente” relacionado com a literatura (DUCHAMP, 1989, p. 125), ou ao menos com o aspecto mais abstrato desta que permitia aos artistas simultaneamente um local e um método para vislumbrar a liberdade, lá onde ela era constantemente constrangida pelos ditames dos clichês da visualidade. A força de esvaziamento dadaísta estava diretamente relacionada a um aspecto positivo e afirmativo que comportava, em contrapartida, o preenchimento livre e múltiplo da obra de arte: a abertura de possibilidades infinitas de relação. É uma lição empirista, nos termos de Deleuze, filósofo que se furta a compreender o empirismo sob o ponto de vista da história da filosofia – como doutrina da subordinação do inteligível ao sensível. Se se mantém esta fórmula, a característica do empirismo – e sua diferença com relação ao racionalismo – estaria reduzida à mera substituição dos termos de uma relação (no caso, a relação entre o entendimento e os sentidos), com o intuito de se acercar de um novo princípio abstrato por meio do qual se sufoca a vida. No entanto, “cada

vez que se acredita em um primeiro grande princípio, não se produz nada além de grandes dualismos estéreis" (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 68).

4.2 **O estatuto do múltiplo**

A filosofia se ocupou, por muito tempo, da busca por princípios primeiros. Em toda sua história ela se mostra apegada ao verbo *ser*, que permite o controle das relações do real pela possibilidade em estabelecer juízos de atribuição e de existência. Porém, todo primeiro princípio "é sempre uma máscara, uma simples imagem, não existe" (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 68), sendo a questão fundamental do empirismo não os princípios primeiros – ou mesmo o Sensível como princípio abstrato –, mas as relações sempre exteriores aos termos em jogo. *"As relações são exteriores a seus termos"* (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 69), eis a questão empirista cuja fórmula não se constitui enquanto princípio, mas sim como "um protesto vital contra os princípios" (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 69), abrindo possibilidades de realização, por exemplo, para uma obra de arte, que dependa de elementos exteriores e irredutíveis aos seus domínios – é o caso do *readymade*[29]. A atribuição de seu valor artístico é dependente de uma conjunção de fatores e interesses. Com este gesto de Duchamp, a arte escapa de pretensões originárias e essencialistas que lhe conferiam ambições utópicas de pureza, como no abstracionismo. Ao mesmo tempo, ela afirma uma potência impessoal que paradoxalmente nos permite, por meio desta abertura às conjunções, fugir das convenções artísticas e das generalizações, renovando a arte – da forma como privilegiava António Mora – *de dentro para fora* (PESSOA, 2002, p. 313).

A literatura anglo-americana, na leitura de Deleuze, teria efetuado esta potência que permite ao pensamento se aventurar em meio às conjunções, não mais subordinadas ao Ser e aos princípios abstratos. Porque a fuga, a aventura e a errância, por exemplo, da literatura de Melville, Fitzgerald, Kerouac e Lawrence, permitem encontros com relações que perfazem os elementos heterogêneos que ativam o pensamento ao seu modo, fazendo vacilar o Ser.

[29] De acordo com Thierry de Duve, o *readymade* coloca uma questão para o espectador, fazendo um apelo para que este se engaje na experiência da arte pelo esvaziamento da procura por sua essência. Abandonando-nos à tragicidade que nos torna ignorantes face ao estatuto do objeto artistico, o *readymade* não afirma uma ausência de essência da arte, mas apenas sinaliza a dependência que sua definição mantém com um valor, com um julgamento. (DUVE, 1996, p. 347-348).

Exterioridade das relações: exterioridade de tudo que pode ser determinado e subsumido à unidade, a um Todo. É o estatuto do múltiplo, que opera não mais pela cópula "é", mas pela conjunção "e"[30], pela criação delirante de possíveis:

> O múltiplo já não é um adjetivo ainda subordinado ao Um que se divide ou ao Ser que o engloba. Tornou-se substantivo, uma multiplicidade, que habita continuamente cada coisa. Uma multiplicidade nunca está nos termos, seja de que número eles forem, nem em seus conjuntos ou totalidade. Uma multiplicidade está somente no E, que não tem a mesma natureza que os elementos, os conjuntos e sequer suas relações. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 71).

Se a filosofia contemporânea pensa o múltiplo e a multiplicidade, devemos aprofundar estas noções articulando-as ao esforço para melhor compreender o acontecimento que é o drama em gente pessoano, transposto figuralmente no Paganismo de António Mora. 'Múltiplo', com efeito, é uma palavra que aparece diversas vezes, ainda como adjetivo, na obra de Pessoa. É o caso, por exemplo, do seguinte poema, uma ode de Ricardo Reis[31], que faz coro com António Mora na sua contenda contra o "morbo mental do cristismo":

> Não a ti, Cristo, odeio ou te não quero.
> Em ti como nos outros creio deuses mais velhos.
> Só te tenho por não mais nem menos
> Do que eles, mas mais novo apenas.
>
> Odeio-os sim, e a esses com calma aborreço,
> Que te querem acima dos outros teus iguais deuses.
> Quero-te onde tu estás, nem mais alto
> Nem mais baixo que eles, tu apenas.
>
> Deus triste, preciso talvez porque nenhum havia
> Como tu, um a mais no Panteão e no culto,
> Nada mais, nem mais alto nem mais puro
> Porque para tudo havia deuses, menos tu.
>
> Cura tu, idólatra exclusivo de Cristo, que a vida
> É múltipla e todos os dias são diferentes dos outros,
> E só sendo múltiplos como eles
> Estaremos com a verdade e sós.
> (PESSOA, 1994, p. 72).

[30] A conjunção "e", que substitui o primado do ser, representado pelo "é", é possibilidade de relação com o Fora, especialmente na literatura anglo-americana, quando se tem esta relação subentendida em algumas expressões. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 73). Em francês, esta dimensão impessoal pode ser entrevista no pronome de indeterminação "on". De acordo com René Schérer, antes de promover uma indeterminação, a expressão impessoal é operaradora do acontecimento, associada a singularidades pré-individuais que, nas suas palavras, "se liberam dos limites em que a pessoa individual as mantinha." (SCHÉRER, 2000, p. 24).

[31] Ricardo Reis é, junto com Caeiro, o heterônimo que faz parte do "núcleo sanatorial" destacado no projeto de publicação da obra, atribuída por Pessoa a António Mora, sob o título 'Na casa de saúde de Cascaes'. Ver Teixeira (2009, p. 30) e Pessoa (2002, p. 155).

Diante destes versos, a vida é entendida como múltipla. Em outras palavras – ou para tornar o "múltiplo" um substantivo –, a vida compartilha do múltiplo, do tempo, do acaso e do devir, de modo que tudo aquilo que nela é singular se furta à compreensão unificadora, redutora, da racionalidade clássica e, por extensão, do cristianismo[32]. O Cristo é o Um, a unidade que se intitula como tal ignorando as potências singulares da natureza, às quais correspondem, em contrapartida, os Deuses da Antiguidade, todos igualmente posicionados no Panteão, "nem mais altos, nem mais puros".

A multiplicidade é tributária da noção de acontecimento (*événement*). Este, por sua vez, se conecta diretamente ao que Deleuze compreende por *conceito* e, por extensão, à filosofia. A esse respeite, cabe destacar que o "conceito deve dizer não a essência ou a coisa, mas o acontecimento. As verdadeiras entidades filosóficas, segundo Deleuze, não são essências, seres gerais, mas os eventos puros, a pura evenemencialidade das coisas: despromoção da ontologia." (DIAS, 1995, p. 89). O objeto da filosofia é deslocado, enfim, das essências para o acontecimento, a partir dos quais a ontologia adquire um sentido aproximado da noção de heterogênese.

4.3 **O acontecimento Pessoa, para além da pessoa central**

Deleuze entende por *acontecimento* uma multiplicidade que comporta termos heterogêneos de naturezas diversas – aqueles capazes de estabelecer relações entre si. (DELEUZE, PARNET, 1998, p. 83). O conceito de acontecimento nasce, de acordo com François Zourabichivili (2004), de uma distinção de origem estoica entre aquilo que é transformação incorporal e aquilo que é apenas mistura de corpos, efetuação espaçotemporal em um estado de coisas dado. Neste último caso, tem-se apenas uma sucessão de dois momentos no tempo, enquanto a transformação incorporal exprime em verbo o instante, já que ele difere em natureza dos elementos incluídos nos estados de coisas. O acontecimento de ordem incorporal se associa à noção de devir, e já não "se pode dizer que existam, mas, antes, que subsistem ou insistem, tendo este mínimo de ser que convém ao que não é uma coisa,

[32] Para Nietzsche e para António Mora, esta compreensão também se mostra como doentia, porque ilusória. Desenvolveremos este tema mais adiante, quando nos acercarmos do pensamento trágico de Clément Rosset.

entidade não existente. Não são substantivos ou adjetivos. São verbos." (DELEUZE, 2000b, p. 5). No exemplo citado por Deleuze, extraído do livro *La theorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*, de Emile Bréhier (DELEUZE, 2000b, p. 6), o fato de um escalpelo cortar a carne não se traduziria em um corpo que sofreria, passivo, a ação do outro, mas um acontecimento com realidade ontológica suficiente, um resultado, um efeito que permanece puro, em um limite inclassificável na superfície dos corpos. À espessura dos corpos, reino das misturas, os estoicos desdobram a multiplicidade infinita, resultante das misturas, que se dá na superfície.

Desta forma, o acontecimento aparece, a partir da inflexão estoica, como uma nova maneira de combate ao primado do ser da racionalidade clássica. Como a multiplicidade que ele abre é infinita, à predicação do "é" se substitui o verbo no infinitivo: "a árvore verdeja", no lugar de "a árvore é verde".[33]

> Os verbos, segundo Deleuze e ao contrário do que se diz, não designam acções. Essa função designativa de estado de coisas e de pessoas, de acidentes sofridos ou exercidos, antes recai sobre a proposição no seu conjunto. Os verbos não designam, não representam, exprimem: exprimem acontecimentos ideais, puros devires, a mobilidade nómada do sentido. É pelos verbos que o sentido "insiste" na linguagem e como o puro exprimido de todos os enunciados, pressuposto por toda a designação, por toda a referência de proposição, mas irredutível a ela, infixável, irreferível, extra-proposicional. A forma verbal infinitiva, por sua vez, condensa essa exprimibilidade, esse infinito nomadismo do sentido. (DIAS, 1995, p. 101).

Excedendo os tempos definidos, os verbos no infinitivo são o modo pelo qual "a linguagem recolhe a diferença desses estados de coisas" (ZOURABICHVILI, 2004, p. 6) para produzir sentido. A partir do momento em que se privilegia a produção do sentido, também a expressão aparece como irredutível àquilo que se designa, à representação. Dito de outro modo, os verbos expressam o devir, uma potência impessoal que perpassa os estados de coisas, no "instante puro de sua disjunção" (ZOURABICHVILI, 2004, p. 6).

Esta multiplicidade, este acontecimento, esta *evenemencialidade*, é aquela mesma que se dá na heteronímia. Embora em Mora – que se autodefine como o único discípulo de Caeiro –, este processo adquira a forma do Paganismo, podemos ver em um texto assinado por Pessoa, nas *Páginas íntimas e de auto-interpretação,* uma consciência desta fragmentação a

[33] Deste modo, a proposição adquire uma outra estrutura que não atua a partir da pressuposição de uma identidade. "O atributo expresso pelo verbo não significa um objeto, nem uma relação entre dois objetos, mas um fato ou um acontecimento. A proposição não significa a participação de duas ideias, nem a inclusão de um conceito em um outro ou a inerência de um sujeito a um predicado." (AUROUX, 1998, p. 160-161).

partir da definição de sua própria multiplicidade: "Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas." (PESSOA, 1966, p. 93).

Curioso notar que este relato, bem como diversos outros já mencionados, em que o próprio Pessoa teoriza sobre a heteronímia, evoca esta "única realidade anterior", uma dimensão impessoal e originária que desestabiliza a unidade daquele que participa das realidades determinadas. Tal unidade, como se sabe, é aquela que se materializa a partir da assinatura "Fernando Pessoa". O que percebemos é que esta assinatura, bem como sua referencialidade, se esvazia à medida que tomamos conhecimento do projeto heterogêneo que, paradoxalmente, ela designa.

A assinatura se define, de início, por uma pretensão. Derrida busca caracterizar esta pretensão, afirmando que qualquer assinatura se dá como "presença do 'autor' como 'pessoa que enuncia', como 'fonte', na produção do enunciado." (DERRIDA, 1991, p. 371). Ora,

> Por definição, uma assinatura escrita implica a não-presença atual ou empírica do signatário, mas, dir-se-á, marca também e retém o seu ter-estado presente num agora passado, que permanecerá um agora futuro portanto num agora em geral, na forma transcendental da permanência. Esta permanência geral está de algum modo inscrita, pregada na pontualidade presente, sempre evidente e sempre singular, da forma de assinatura. É essa originalidade enigmática de qualquer rubrica. (DERRIDA, 1991, p. 371).

A assinatura "António Mora" (Figura 5), como aquela em que se lê "Fernando Pessoa", enquanto assinaturas de obras singulares conseguem manter, na relação específica e diferenciada de cada produção, a marca de sua singularidade, ao mesmo tempo afirmando-a e apagando a sua fonte pela produção de seu efeito. Para Derrida, "os efeitos da assinatura são a coisa mais vulgar do mundo. Mas a condição de possibilidade desses efeitos é simultaneamente […] a condição da sua impossibilidade, da impossibilidade da sua rigorosa pureza." Para funcionar, ela "deve poder separar-se da intenção presente e singular da sua produção. É a sua mesmidade que, ao alterar a sua identidade e singularidade, lhe divide o cunho." (DERRIDA, 1991, p. 371). O que englobaria, portanto, a assinatura "Fernando Pessoa", enquanto projeto? Antes "uma soma de não-eus sintetizados num eu postiço" (PESSOA, 1966, p. 93), do que um sujeito reflexivo, fixo em sua gama de certezas representáveis.

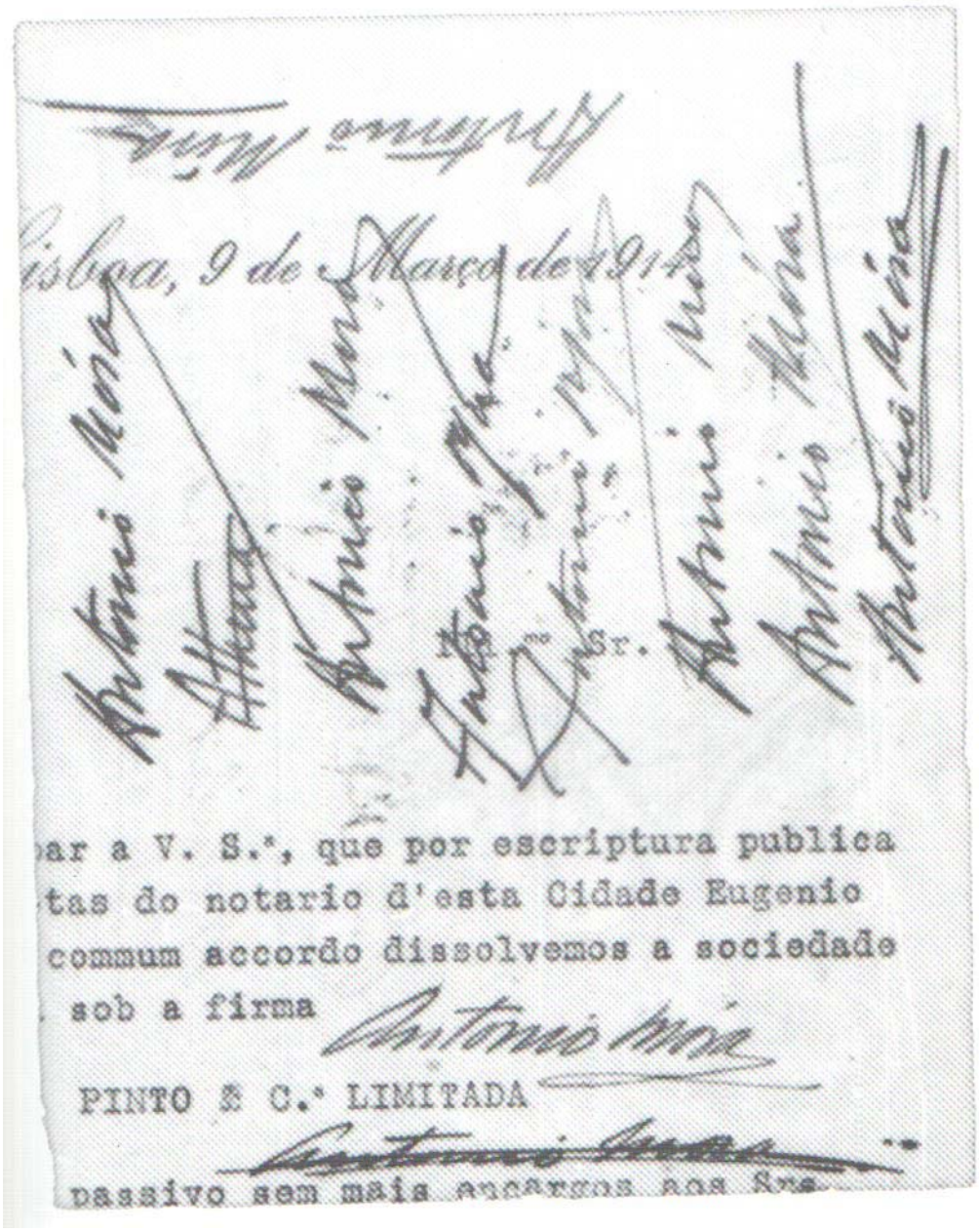


Figura 5 – Exercício de assinatura de António Mora. Fonte: PESSOA, 2002, fig. III.

Esta tese se confirma também, como vimos, quando, apesar de ter tentado diagnosticar a si mesmo como histérico à procura de uma justificativa psiquiátrica – i.é., uma justificativa aparentemente objetiva, racional –, Pessoa se dá conta da insuficiência mesma de um diagnóstico, destituindo qualquer tentativa teórica de seu propósito. Em suas palavras:

> Que esta qualidade no escritor seja uma forma da histeria, ou da chamada dissociação da personalidade, o autor destes livros nem o contesta, nem o apoia. De nada lhe serviriam, escravo como é da multiplicidade de si próprio, que concordasse com esta, ou com aquela, teoria, sobre os resultados escritos dessa multiplicidade. (PESSOA, 2005a, p. 82).

Na passagem acima, a multiplicidade aparece vinculada ao eu, como se fosse ele mesmo uma criação e assumisse, a partir da consciência da multiplicidade, a falta de garantias e certezas que estariam em jogo na constituição de um sujeito uno. Simultaneamente, a partir desta condição, Pessoa permite pensar não só a respeito de seus próprios aspectos localizados de escrita, mas uma questão geral: não estaria cada Eu particular se deparando a todo instante com sua condição *postiça*?

Com a anterioridade hierárquica dissolvida, tornam-se indefinidos os critérios a partir dos quais se pode situar origens e conclusões. É a lição empirista, lida por Deleuze: sempre já se está no meio, nas relações, e não nos seus termos. Para Deleuze e Guattari, a multiplicidade perfaz o terceiro princípio utilizado para definir algumas características aproximativas do que os autores entendem por rizoma:

> Princípio de multiplicidade: é somente quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, multiplicidade, que ele não tem mais nenhuma relação com o uno como sujeito ou como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo. As multiplicidades são rizomáticas e denunciam as pseudomultiplicidades arborescentes. (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 16).

A multiplicidade é compreendida aqui a partir de suas características rizomáticas, sem relação com instâncias que a reenviariam à unidade – o sujeito, o objeto, a realidade, a imagem ou o mundo –, à permanência ou subordinação aos termos, em detrimento da relação.

Em se tratando da heteronímia, como o próprio Pessoa o confirmou, o autor é um escravo da "multiplicidade de si próprio", é um efeito de superfície nas misturas que o deslocam e o definem como outro a cada instante em que escreve. O fato de o enunciador e o enunciado concordarem de nada serve ao autor, que possui preocupações alheias àquelas de suas criações. Referido pelo próprio Pessoa à multiplicidade, o dispositivo heteronímico, por extensão, possui em si um aspecto rizomático.

Mas o que entendemos por rizoma? De que modo esta palavra, transposta a um conceito, pode ser útil para delinear pensamentos comuns à filosofia e à literatura? De que

modo ela opera uma derrocada dos modelos de razão que aspiram à verdade, à unidade e à representação?

4.4 **A (des)obra rizomática**

Em *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari produzem um livro que se apresenta como uma teoria das multiplicidades.[34] Por multiplicidade eles entendem a própria realidade, afastada de qualquer referência à unidade e ao sujeito, não supondo nenhuma totalidade. Neste sentido, podemos dizer que seu livro – que decerto possui autores –, se dedica a expor uma teoria que contesta as significações totalizantes que referem o múltiplo à unidade. Se tudo que existe é da ordem da multiplicidade – ou, como veremos, se todo discurso é sempre já heteronímico –, não seria paradoxal o fato de se expor uma tese que se atribua a sujeitos específicos e nomeáveis?

Desde o início, as estratégias de escrita de *Mil Platôs* se aproximam de uma constituição heteronímica. A partir do conceito de rizoma, buscamos analisar estas ressonâncias, extraindo daí maneiras outras de se considerar e contaminar a escrita filosófica e a literária.

Havíamos situado de antemão um terceiro princípio, apontado por Deleuze e Guattari, de uma certa característica aproximativa do rizoma. Convém acrescentar o primeiro princípio (o de conexão) e o segundo princípio (o de heterogeneidade): ambos asseveram que "qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo." (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 15). Esta disposição do rizoma para as conexões se dá devido a sua heterogeneidade, que não depende de qualquer qualidade essencial para prescrever uma ordem hierárquica, que opere por filiação. Ali onde existe estabilidade, fixidez, pode-se retroceder ao ponto no qual houve uma disputa, e a aparente tranquilidade não é senão o resultado de uma conquista.

A palavra "rizoma" designa um caule subterrâneo que tem a propriedade de produzir novos ramos de forma aleatória, em diversos locais de sua estrutura. Esta acepção da

[34] De acordo com seu prefácio à edição italiana, publicado na edição brasileira (2000c).

morfologia botânica é apropriada por Deleuze e Guattari na criação deste conceito que define a atividade do pensamento como não dependente logicamente dos princípios da metafísica, que seriam associados à raiz. O rizoma, diferentemente da raiz, não se institui hierarquicamente produzindo a unidade e pressupondo uma ordem ou direção imutável. De acordo com os autores, "a árvore ou a raiz inspiram uma triste imagem do pensamento que não pára de imitar o múltiplo a partir de uma unidade superior, de centro ou de segmento." (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 26).

O que o rizoma atestaria é a possibilidade aleatória de diferentes elaborações produzirem novas modificações e conjunturas. Em suas palavras: "O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos." (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 15). É devido a isto que o rizoma é versátil, podendo admitir a partir de si elementos díspares, como a batata e grama, e também a erva daninha.

Que esta concepção de rizoma possa dialogar com a heteronímia, não há dúvidas. Parte-se do pressuposto de que a heteronímia em si, enquanto potência retórica impessoal, delineie seu próprio escopo a partir de uma disposição que é rizomática. Neste sentido, a heteronímia produz em si um modo de pensamento que se compraz à multiplicidade, cujas partes funcionam independentemente do todo, no qual o nome é afastado daquilo que lhe é próprio enquanto um sujeito de conhecimento ou um autor.

O nome próprio Fernando Pessoa não seria passível, nestes termos, de designar uma identidade fixa que reclamasse a autoria de uma obra. Tampouco Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Alberto Caeiro ou qualquer um dos nomes que se invoque do universo pessoano. A propriedade e a autoridade se dissolvem para dar voz a um povo que insiste na linguagem[35], e que não depende dos caracteres que limitam a personalidade ao Um, ao Eu.

Do mesmo modo, os nomes próprios de Deleuze e Guattari se conjugam e se mesclam na autoria de livros como *Mil Platôs* e *O Anti-Édipo*:

[35] A genealogia da noção de "povo" remonta aos escritos de Franz Kafka, Carmelo Bene e Paul Klee, e se relaciona diretamente com aquelas de "literatura menor" e "devir minoritário". Em específico a respeito da literatura, sua característica minoritária, para Kafka, se associa à tarefa coletiva de substituir a consciência nacional oprimida. (DELEUZE, 2009, p. 259). A impossibilidade de escrever em sua própria lingua define o momento de crise a partir do qual se poderá vislumbrar uma saída ou uma traição às condições de enunciação estabelecidas. Uma literatura menor, portanto, nasce quando os sujeitos, juntamente com as questões individuais de uma grande literatura, desaparecem para dar lugar aos agenciamentos coletivos de enunciação, onde "menor", nas palavras de Deleuze e Guattari, designa "as condições revolucionárias de qualquer literatura" (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 41-42). Voltaremos à noção de "povo" quando tratarmos da fabulação.

> Escrevemos o *Anti-Édipo* a dois. Como cada um de nós era vários, já era muita gente. Utilizamos tudo o que nos aproximava, o mais próximo e o mais distante. Distribuímos hábeis pseudônimos para dissimular. Por que preservamos nossos nomes? Por hábito, exclusivamente por hábito. Para passarmos despercebidos. Para tornar imperceptível, não a nós mesmos, mas o que nos faz agir, experimentar ou pensar. (DELEUZE e GUATTARI, 2000, p. 11).

Embora considerem o uso de pseudônimos e afirmem claramente a intenção da dissimulação, os autores preservam seus nomes por hábito, mas com o intuito de tornar imperceptível aquilo que os move no pensamento. O que os faz agir, experimentar ou pensar, portanto, é algo da ordem do imperceptível, do incomunicável. Deste modo, podemos afirmar que isto que os impele ao pensamento se produz apenas a partir de determinadas conexões, de diálogos, de conversações.

É somente se agenciando, liberando uma potência rizomática, que se produz pensamento. Como vimos, a própria filosofia – já diriam Deleuze e Guattari em outro trabalho a dois – só se faz a partir do contato com algo que é exterior a ela, com uma não-filosofia. Do mesmo modo, a arte e a literatura, quando interessam aos autores, é devido principalmente àquilo que se associa ao pensamento, ao que força o pensamento a pensar. Enfim, o não-literário. Como salienta Rui Magalhães,

> O não-literário não é ago de oposto à vida, mas algo que se inscreve na vida suspensa, que produz uma suspensão da vida legal, não para apelar a uma verdadeira vida, mas para acrescentar à existência outros modos, outros espaços e outros tempos. Todos esses modos, espaços, tempos se inscrevem na vida única, tornando-a, finalmente, única, nos seus interstícios, recuperando os restos, gerandos os sujeitos-fragmento. (MAGALHÃES, 2006, p. 98).

Deste modo, é como se Deleuze e Guatari delineassem, a partir de sua teoria das multiplicidades, um universo de atuação rizomática onde os pontos fixos se definem a partir de influências que imprimem à vida novas configurações e arranjos, podendo ser modificados, multiplicados, e sempre renovados. Para nosso interesse, tal concepção aponta para a indefinição de duas formas de discurso que só adquirem sua consistência plena no momento em que se afastam da compreensão unificada, reclamando o estatuto do múltiplo.

Como afirmam os pensadores em foco, em passagem que ilustra o expediente heteronímico,

> Os fios da marionete, considerados como rizoma ou multiplicidade, não remetem à vontade suposta una de um artista ou de um operador, mas à multiplicidade das fibras nervosas que

> formam por sua vez uma outra marionete seguindo outras dimensões conectadas às primeiras. (DELEUZE e GUATTARI, 2000, p. 16).

O títere já não obedece às intenções de seu programa, mas compõe com a marionete uma máquina que reenvia sua ação a uma potência impessoal. Tanto a marionete pode não mais ser entendida como objeto que recebe uma ação externa quanto seu operador que, no momento da cena, é também operado pela marionete, em mútuo teatro. É este drama que está na base da heteronímia. É este drama a que Pessoa se refere como sendo "sem teatro". Mais à frente, aprofundaremos o tema, buscando analisar de que modo esta perspectiva do drama pode ser referida a um processo retórico que atua na constituição dos discursos, nas suas unidade e referencialidade. Ainda restaria aqui nos ocuparmos da forma pela qual a literatura oferece, ao instituir o múltiplo no discurso, uma recusa aos esquemas totalizantes da filosofia, enquanto o próprio discurso racional se perpetua também a partir de uma recusa – a do imediato.

4.5 **A literatura e a grande recusa**

As noções de multiplicidade e rizoma proporcionam um quadro conceitual capaz de revelar o funcionamento interno da heteronímia e, por extensão, da relação de fundo que partilham os discursos literário e filosófico. Aliando-nos aos escritos de Maurice Blanchot, o quadro impessoal no qual se instalam tanto Mora quanto Pessoa – assim como a escrita rizomática de *Mil platôs* –, pode ser entendido como aquele que oferece aos ditames da razão uma compreensão da literatura que a remete a um Fora longínquo, que se traduz no movimento da busca por um momento anterior à própria linguagem, pautando-se por uma recusa às determinações racionalizantes que integram a linguagem em esquemas de poder.

A esse respeito, cabe esclarecer que a recusa é o movimento pelo qual, no movimento para escapar dos limites, a afirmação acontece, ainda que seja em uma obra inacabada, dilacerada pela fuga. Na trilha de Nietzsche, Blanchot considera esta recusa como recusa não da vida, mas da morte, entendendo a morte aqui como o movimento que se ocupa em anular a

singularidade das coisas[36] (BRUNS, 1997, p. 125). Para Blanchot, todo discurso atua por esta recusa fundamental, e se afirma quando busca uma "escrita exterior à linguagem que todo discurso, inclusive o da filosofia, recobre, recusa, ofusca [...]" (BLANCHOT, 2001, p. 73).

Em Blanchot, "a linguagem da literatura é a busca desse momento que a precede" (BLANCHOT, 1997, p. 315), lugar do impessoal, que envia as pretensões do Eu, da primeira pessoa, à exterioridade. O movimento de escrever é atraído por esta dimensão do Fora que faz com que a obra permaneça em um giro constante, em uma crise que a destitui de uma totalização ou centralização possível em um autor. É o que Blanchot chama de *inoperância* (em francês, *desouvrement*), ou ausência de obra. Trata-se do desvio inevitável a que está submetido aquele que busca algum objetivo ou resposta o no ato de escrever. Importa ainda destacar que, para Blanchot, a ausência de obra pode ser considerada um outro nome para a loucura. Esta constatação, assim como o fato de Blanchot também ser um escritor de literatura, além de ter escrito livros de filosofia que também tensionam os limites entre os dois domínios, apenas reforçam a relação com a própria (des)obra de Pessoa e os escritos que nela se encontram associados ao seu núcleo sanatorial.

António Mora, sendo este "personagem" que teoriza sobre o Exterior, se enquadra ao mesmo tempo *fora* da obra de Pessoa e *dentro* de projetos inacabados para uma obra completa. Enquanto exilado em um manicômio, ele reverbera a partir de seus escritos a multiplicidade da heteronímia. No pensamento blanchotiano, o exílio é associado à atividade do escritor, perfazendo uma das condições para a escrita: "o poema é exílio, e o poeta que lhe pertence, pertence à insatisfação do exílio, está sempre fora de si mesmo, fora de seu lugar natal, pertence ao estrangeiro, ao que é exterior, sem intimidade e sem limite […]" (BLANCHOT, 1987, p. 238). Curiosamente, foi em seu exílio na Galícia que outro heterônimo pessoano, Alexander Search, tomou contato com a obra de Alberto Caeiro, enviada desde Portugal.

A partir de Michel Foucault, podemos entender a experiência do Fora como uma espécia de "abertura para uma linguagem da qual o sujeito está excluído, a revelação de uma incompatibilidade talvez irremediável entre a aparição da linguagem em seu ser e a consciência de si em sua identidade [...]" (FOUCAULT, 2005, p. 221).

[36] Pode-se considerar a morte como um dos pontos de interesse principais de pensadores da literatura, especialmente abordado por Michel Foucault em *Raymond Roussel* (1999). Para um aprofundamento do tema, ver MACHADO, 2000.

Deleuze situa de forma mais precisa esta dimensão do Fora em relação à problemática que nos é cara. Na trilha de Nietzsche, podemos entender, a partir da leitura deleuziana da obra de Foucault, o Fora como a dimensão impessoal que é caracterizada apenas por relações de forças. Teríamos, portanto, no caos, ou no acaso, outros nomes possíveis para designar tal dimensão do Fora. A partir desta conceituação, podemos relacionar, da mesma forma, o Fora à multiplicidade e à lição empirista evocada por Deleuze, já que, no lugar da unidade, de elementos transcendentes que viriam a reunir a diferença em conjuntos, o Fora alude apenas à relação – puras relações de forças. Na formulação de Deleuze:

> o de-fora diz respeito à força: se a força está sempre em relação com outras forças, as forças remetem necessariamente para um de-fora irredutível que já nem sequer tem forma, feito de distâncias indecomponíveis pelas quais uma força age sobre uma outra ou é agida por uma outra. É sempre do de-fora que uma força confere a outras, ou recebe das outras, a afectação variável que não existe senão a tal distância ou sob determinado relacionamento. (DELEUZE, 1998, p. 117-118).

Ao mesmo tempo um lugar e não-lugar, este Fora se relaciona com a ontologia que atravessa Spinoza e Nietzsche, em que as coisas se definem não por suas essências ou a partir da recognição que pressuporia formas acabadas, mas apenas pela relação intensiva de forças que se afetam, já que é "sempre a partir de um de-fora que uma força é afectada por outras, ou que afecta outras. Poder de afectar ou de ser afectado, o poder é preenchido de forma variável, consoante as forças em relacionamento." (DELEUZE, 1998, p. 121). Compreender a heteronímia a partir da multiplicidade pressupõe este espaço, heterotópico, que conjuga nossos movimentos de análise, lugar do infinito, do acaso, anterior ao surgimento das formas – o deserto. Nas palavras de Deleuze, o "de-fora é sempre abertura de um porvir, com o qual nada finda, pois que nada começou, mas tudo se metamorfoseia." (DELEUZE, 1998, p. 121).

Quando a literatura se coloca ao lado da errância, do exílio, é o momento em que suas expressões libertam "forças que vêm do de-fora, e que apenas existem em estado de agitação, de mistura e de transformação, de mutação" (DELEUZE, 1998, p. 121). Em tal perspectiva, o Fora é essa dimensão impessoal que se confunde com a própria literatura, quando afastada de um Eu, exilada da interioridade. É por isto que a literatura pode se configurar, enquanto resistência da linguagem face aos sistemas que a subordinam à ordem e a limitam, em uma recusa à filosofia, recusa ao que é passível de significação acabada, racional, lógica, que se

instaura a partir do esquecimento dessa dimensão impessoal que é sua condição de possibilidade.[37]

Procurando desdobrar a questão do Fora a partir do foco na relação entre os discursos filosófico e literário, poderíamos nos perguntar ainda se a certeza, ou a verdade do que se enuncia – uma exigência à objetividade lógica de um discurso filosófico –, não estariam desde sempre, dado o não-lugar do qual parte o discurso, vinculadas a uma dimensão retórica impessoal, anterior a delimitações, que lhes arrancam a pureza posterior que se lhes confere. O âmbito do Fora, nesta perspectiva, é passível de ser associado a uma potência impessoal considerada, desde sempre, retórica, já que operaria deslocando as certezas e reenviando o discurso a uma indefinição de fundo que lhe é constitutiva, aos arranjos de forças que permitem o vislumbre de uma expressividade e uma eloquência da própria vida e do mundo. Analisaremos esta disposição em nosso próximo capítulo.

[37] De acordo com Gerald Bruns (1997), Blanchot é responsável por um anarquismo em filosofia, que paradoxalmente se instaura como recusa da filosofia, entendida nos termos de um domínio de princípios totalizantes, legitimadores da existência.

5. **RETORICIDADE E HETERONÍMIA**

Pois os tolos admiram e amam de preferência
tudo o que julgam distinguir sob termos
ambíguos, e dão por verdadeiro o que pode soar
agradavelmente ao ouvido e se apresenta
revestido de grata sonoridade.

Lucrécio, *Da natureza*

5.1 **Da inutilidade das certezas**

Para criar um circuito com a problemática do delírio e da escrita, ao mesmo tempo levando em conta seus efeitos e aprofundando a investigação, nos perguntamos se não haveria, no âmbito do discurso, a inscrição da própria impossibilidade da afirmação verdadeira ou isenta de pressupostos alheios à certeza do que se afirma. Dentre os escritos em prosa de Fernando Pessoa, uma passagem nos convida a introduzir o problema: "A certeza - isto é, a confiança no caráter objetivo das nossas percepções, e na conformidade das nossas idéias com a "realidade" ou a "verdade" – é um sintoma de ignorância ou de loucura" (PESSOA, 2005a, p. 557-558).

Soma-se a esta questão inicial outra constatação de Pessoa, que não só nos ajuda a situar sua concepção de um certo estatuto do âmbito das certezas, como também, ao mesmo tempo, produz uma ressonância expressiva com a situação manicomial de António Mora:

> Considerada em si, a certeza nada vale. Nenhum de nós tem mais certeza de ter diante de si esta página que tem um perseguido de estar sendo perseguido por numerosos «inimigos», ou um megalómano de ser Jesus Cristo, ou Deus, ou Imperador do Mundo. O lugar das certezas absolutas, inteiras, que não sentem dúvida nem hesitação, é o manicómio. (PESSOA, 2005a, p. 558).

Estas breves e esparsas considerações sugerem que a realidade almejada pelo poeta não se confunde com a realidade do que há e do que é. Sua realidade, em sendo realidade poética, engloba também o campo daquilo que não há, daquilo que não é, abarcando de súbito o ser e o não-ser. É por acreditarmos que a tensão evidenciada entre estas duas instâncias diz algo a respeito da literatura e do pensamento, que nos propomos aqui a investigá-la. A

heteronímia pessoana, conferindo uma diversificação de vozes que dá a ver a multiplicidade, parece conter em si uma potência retórica impessoal que, ao conseguir tornar audíveis as forças inauditas que permeiam o âmbito das sensações, nos permite rever a própria constituição dos discursos verídicos, nos permitindo pensar a própria história da metafísica ocidental como uma exímia construção retórica de domesticação do pensamento.

Este percurso teria se iniciado com o afastamento da imagem do âmbito do pensamento: para não transmitir sua impureza sensível à ideia, as imagens são relegadas a existirem apenas como sombras em uma caverna, tal qual Platão empreendeu[38]. De acordo com Jacqueline Lichtenstein, tal imagem se transformaria em metáfora, desdobrando-se nas figuras do discurso, não mais que um modo de reter a força imagética por meio da palavra[39]. Deste modo,

> Como as figuras poéticas ou retóricas são destinadas a serem ouvidas e não vistas, elas não interferem no primado da linguagem. Ao contrário, aumentam seu poder, estendendo-o a novos domínios. O próprio visível torna-se um efeito de discurso, só perceptível graças ao poder evocador do verbo. Através da metáfora, a imagem pode inscrever-se na ordem das legitimidades teóricas sem, aparentemente, colocar as artimanhas do discurso em perigo. (LICHTENSTEIN, 1994, p. 12).

Se a busca dos fundamentos e princípios marcou a tradição filosófica metafísica no Ocidente, existiu também, em paralelo a este movimento, perspectivas que afirmavam sua impossibilidade. A arte e a literatura nunca deixaram de atestar a irredutibilidade da vida às definições redutoras que se produzem sobre ela. De acordo com Clément Rosset (1989), o saber trágico é aquele de que partilha todo homem, ao tomar conhecimento de sua finitude e no contato com a casualidade e os elementos caóticos da existência. Para ele, este saber trágico silencioso se constituiria como um patrimônio universal da humanidade, comum a todos que se deparam, a cada momento, com os infortúnios inevitáveis da vida e, no limite, com sua condição mortal. No entanto, este saber quase nunca se manifesta, e é retoricamente suprimido por uma minoria que advoga em favor de uma ordem à qual estaria submetido o mundo – aqueles que se constituem como autorizados para não só afirmar a ordem, mas, o

[38] O início do livro VII da *República*. (PLATÃO, p. 153, [19--]). Ou ver numeração canônica, 514-541. (PLATO, p. 1132-1155, [19--]).
[39] Para um desdobramento da questão do embate das artes miméticas com o gesto fundador da metafísica, remetemos ao artigo “Fingimento, ficção, máscara: da desqualificação platônica à afirmação nietzschiana”, de Maria Cristina Franco Ferraz (2007).

que seria mais grave, pensar que exercem influência sobre os outros pontos de vista. Poderia a medida do saber estar restrita a um tipo específico de escrita?

Este percurso se alia a uma disposição retórica de domesticação do pensamento, que se confunde com a aurora do pensamento metafísico e sua posterior hegemonia nas diversas instâncias da vida, nas quais os modelos de autoridade se decalcam e binarismos tais como Bem/Mal, Normal/Patológico, Racional/Irracional, se tornam bem definidos. Veremos mais adiante a perspectiva de uma filosofia trágica que faz frente a esta disposição (à qual se aliam os leitores de Nietzsche, como Foucault, Deleuze e Rosset), ao mesmo tempo em que produzem uma forma de relação com o mundo que não se diferencia da criação artística. Pensamos que a heteronímia, em diálogo com estes pensadores, dá a ver um outro modo possível de se acercar do pensamento. Além disso, e seguindo-se à primeira hipótese, seria possível entrever uma heteronímia operando no fundo de cada discurso, questionando as formas de representação que historicamente se associam tanto à filosofia quanto à literatura. Este será, em linhas gerais, o tema desta seção. Antes de investigarmos, portanto, o caráter trágico da heteronímia, seria necessário compreendê-la em sua potência desestabilizadora do âmbito da representação.

5.2 **Metafísica e verdade**

Já vimos que a heteronímia se apresenta como problema, na obra de Pessoa, às definições possíveis dos discursos filosófico e literário. Esta indefinição generalizada, antes de ser considerada uma falha que poderia ser tomada por falta de rigor, diz respeito a um projeto maior que detectamos não apenas como desestabilizador das fronteiras entre os discursos, mas que de fato permite a apreensão de uma dimensão impessoal que antecede a definição de seus limites e também é partilhada por eles. Enquanto potência retórica impessoal, a heteronímia envia a enunciação sempre a uma terceira pessoa, a uma voz delirante operando no fundo de cada discurso, evidenciando uma relação com o mundo anterior às significações e a modelos de representação entranhados na linguagem.

Poderia haver uma disposição retórica constitutiva da organização da razão? Tendo em vista que todo discurso está sempre atrelado a determinados interesses, incluído o discurso da autoridade, talvez não seja impreciso afirmar que tanto o discurso filosófico como o literário possuem sua gênese, sem exceção, em perspectivas singulares que os antecedem e os constituem. Isto significa dizer que há um momento de contaminação entre estes discursos que antecede o momento de sua separação, e continua insistindo em suas diversas formas posteriores de expressão.

Se a pretensão da razão está vinculada ao discurso, sua meta seria buscar a totalidade de tudo que pode ser dito: o saber absoluto. Desenvolve-se, desta forma, um modo próprio de definir o pensamento por meio de relações com o real que produzem um afastamento do sensível, do impuro e do incerto, nas quais o inteligível, valorizado, passa a se referir ao ser, à unidade, à identidade, e é somente à medida que forja seus próprios critérios que o discurso filosófico pode arrogar o discurso da autoridade, no mesmo movimento em que a razão se impõe à desrazão.

É justamente este ato de forjar – no duplo sentido que o verbo comporta – os próprios critérios que situaremos como não separado dos elementos "impuros" dos quais aquele outro discurso buscava se afastar. O percurso da metafísica, que se ocupou em concretizar uma ideia de verdade baseada em categoriais universais e valores imutáveis, se insinua como uma monumental construção retórica de domesticação do pensamento, uma vez que delimita, pelo discurso, modelos e sistemas que se encarregam da manutenção de dualismos, instaurados e erigidos como balizadores da experiência, que operam uma desvalorização da vida em prol de uma dimensão supra-sensível, inteligível. Situamos a retórica a partir da célebre concepção de Nietzsche sobre a natureza da verdade. Similar a uma casa vazia, a verdade não seria nada além de variações de estilo que adquirem a aparência de solidez e estabilidade ao povo que a valoriza, e que não passaria enfim, de "metáforas, metonímias, antropomorfismos", perfazendo "uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente" (NIETZSCHE, 1974b, p. 56)[40].

Em filosofia, parte-se do pressuposto de que o pensamento é algo conhecido, a partir do qual se vem a reconhecer, no mundo, as coisas e suas relações por meio de regras

[40] Sobre a metáfora em Nietzsche, ver o capítulo "Da valorização estratégica da metáfora em Nietzsche", do livro *Nove variações sobre temas nietzschianos*, de Maria Cristina Franco Ferraz (2002, p. 37-55).

previamente instituídas. José Gil, em sua leitura da filosofia de Deleuze, já nos alertara para o fato de que

> Toda a filosofia supõe uma certa concepção do que é o pensamento e de como se deve pensar. Forma assim uma imagem "pré-concebida", não filosófica, a partir da qual cria e desenvolve seus conceitos. Toda uma tradição filosófica, por exemplo, pressupõe uma "imagem dogmática do pensamento", em que a natureza do pensamento é suposta a obedecer aos requisitos do senso comum e ao bom senso (doxa). Era a imagem do pensamento que pensa para procurar a Verdade e o Bem, quer dizer, que procura o que *deve* ser o pensamento puro. (GIL, 2008, p. 115).

Em *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral* (1974b), Nietzsche rastreia a vinculação da verdade aos valores e à linguagem. A verdade parece dependente de um movimento para constituir-se enquanto algo dito, delimitado. Neste processo, ela se associa à convenção, instituída a partir do momento em que o homem se esquece de seu vínculo com o mundo e, com o passar dos anos, com a aquisição e manutenção de hábitos seculares, admite como natural aquilo que, em sua gênese, teria sido o produto de uma vontade. Este efeito produzido, que provê à verdade seu valor, é apontado por Nietzsche como tributário de um capricho próprio ao ato de nomear. A partir do momento em que começa a atribuir, arbitrariamente, significados às coisas do mundo, o homem demonstra uma predisposição moral para a verdade, reunindo e agrupando, a partir da linguagem, as coisas diversas do mundo em conjuntos que passam a valer pela totalidade de seus diversos elementos, e não mais pela singularidade de cada um.

Como poderia a multiplicidade ser reduzida aos termos de um discurso predicativo, se já vimos que qualquer relação com o exterior não deve se subordinar aos seus termos? O pensamento se dá por conexões que privilegiam a relação, e não pela construção hierárquica que prevê a submissão de um determinado estado de coisas a um princípio legitimador. Se desde sua gênese existe, no próprio discurso metafísico, uma vinculação a técnicas e tipos de discurso que investem na sua construção com vias a operar pela persuasão, ou seja, pela ênfase em uma dimensão para além da pura racionalidade, seria possível considerar que, à medida que parte de uma disposição retórica, a filosofia poderia ser lida como um gênero de literatura?

5.3 **O antropomorfismo retórico da filosofia: retórica e sofística**

António Mora, enquanto filósofo que se ocupa em traduzir em sistema um pensamento poético, já afirmara que a filosofia não passa de um antropomorfismo. Não teria toda a história da metafísica pavimentado uma certa conjuntura que articula de maneira específica enunciados de modo a delimitar discursos que propiciem um afastamento entre o homem e a mundo? Ao afirmar um antropomorfismo, como veremos, Mora procura mostrar que todo discurso é sempre proferido de algum lugar, desde uma perspectiva, sendo, portanto, sempre carregado de certo interesse, de certos afetos que podem direcionar este discurso, quer se tenha consciência ou não de tal direcionamento.

No caso do antropomorfismo, é em favor do homem e em detrimento do mundo que o discurso, notadamente o da tradição metafísica, vem à tona. O mundo adquire as características de nosso interior, nossa consciência projetada nos diversos âmbitos da realidade, de modo que toda compreensão lançada sobre o mundo deverá passar pelo crivo do humano – da razão, da consciência, de nossos hábitos e interesses particulares.

Para evidenciar de forma mais específica este antropomorfismo que destitui a possibilidade da pura objetividade, seria interessante buscar, nas primeiras investigações de Nietzsche sobre a retórica, o estofo próprio para designarmos aquilo que viemos tentando pensar, com Fernando Pessoa, como uma condição heteronímica do homem. O filósofo alemão designa a retórica como uma arte inconsciente que se encontra sempre já em processo no próprio devir da linguagem, não existindo, portanto, nenhuma pretensa naturalidade de discursos que se proclamaria não-retórica, sendo a linguagem, ela mesma, “o resultado de artes puramente retóricas” (NIETZSCHE, 1999a, p. 44).

É este o modo pelo qual Nietzsche, definindo a retórica como uma arte, uma técnica, consegue deslocá-la de qualquer essencialidade e situar sua imanência ao próprio ato enunciador. Desta forma, pode-se perceber a associação que tanto a linguagem como a literatura estabelecem com uma dimensão impessoal para além da subjetividade. Compreendendo a potência retórica da linguagem como não reportando ao verdadeiro ou à essência das coisas, mas antes à capacidade de transmitir “uma emoção e uma apreensão subjetivas” (NIETZSCHE, 1999a, p. 45), Nietzsche nos dá a perceber um modo peculiar de

relação com o mundo distanciado das pretensões metafísicas da teoria do conhecimento, já que o próprio homem que produz, que engendra ou que molda a linguagem, não apreenderia a realidade das coisas do mundo ou alguma realidade oculta que as determinaria em conjunto. A única coisa que se pode apreender, de acordo com Nietzsche, na relação com um objeto, seria o próprio modo pelo qual nos relacionamos com ele, ou seja: a relação, no lugar de uma verdade essencial que o discurso poderia revelar a partir do objeto. Se algo pode ser dito ou compreendido da realidade do mundo, esta compreensão seria restrita à forma da relação que com ela se estabelece.

Ainda que a retórica, entendida, em um primeiro momento que podemos chamar de clássico, como uma técnica e uma teoria das práticas do discurso e da argumentação, com fins de persuasão por meio da eloquência, tenha sido deposta pela modernização, pela constante assimilação dos ideais românticos e iluministas e por toda a hegemonia conquistada pelo conhecimento científico, o que se percebe, no percorrer dos problemas colocados pela tradição do pensamento ocidental, é uma construção sutil de dispositivos de controle do pensamento a partir de um uso da linguagem que instaura, até mesmo nesta tendência anti-retórica advinda do gradual surgimento da técnica e do discurso pretensamente neutro da ciência, um campo difuso para a atuação do discurso, onde este mesmo discurso que pretende a neutralidade já é desde sempre movido por interesses, ainda que impessoais, inconscientes, não localizáveis.

Neste sentido, todo o percurso da metafísica estaria sempre já imbricado em uma teia retórica, sendo a divisão em partes e fases específicas, que constituiriam um saber homogêneo, linear e evolutivo, uma mera abstração de pontos onde um determinado tipo de tendência em relação às técnicas discursivas se coagulou e se manteve como hegemônico, embora a potência retórica fosse a mesma em todos os períodos e em todas as épocas.

Derrida (1991) percebe na história da filosofia um movimento de apagamento de elementos metafóricos que restringiriam a pureza do conceito. No entanto, sua análise parte desta ideia para desnudar uma construção metafórica presente na própria história da filosofia, que reenviaria o discurso filosófico à sua própria impossibilidade, já que faria parte da linguagem e da ambição metafísica um processo metafórico, de deslocamento de um sentido próprio, que atuaria, por sua vez, na definição do elemento próprio ao conceito. De acordo com Derrida, “a metáfora é […] determinada pela filosofia como perda provisória do sentido,

economia sem prejuízo irreparável de propriedade, desvio certamente inevitável mas história com vista e no horizonte da reapropriação circular do sentido próprio.” (DERRIDA, 1991, p. 312).

Essa busca circular – antropomórfica – é a que empreende o pensamento metafísico ao construir, de antemão, através da linguagem – as condições que pavimentam o caminho de sua busca: a construção daquilo que seria um sentido próprio. As oposições clássicas da filosofia, como sensível/inteligível, são elas mesmas estruturadas metaforicamente para além da remissão ao fundamento que as ditaria as regras de funcionamento. Em síntese, “a história da metafísica, como a história do Ocidente, seria a história dessas metáforas e dessas metonímias. (DERRIDA, 1995, p. 231).

A aceitação deste percurso significador, que se caracteriza pela criação de um duplo do real[41], de uma instância transcendente que autorize e legitime a vida e o mundo, poderia revelar, em seu próprio movimento, uma disposição retórica imanente ao pensamento e à vida, embora traduzido sob uma roupagem anti-retórica que privilegia a objetividade, a clareza, a transparência e a neutralidade de seus discursos. Analisaremos de que modo esta disposição é passível de contestar as ambições da filosofia ao mesmo tempo em que questionam a definição de suas fronteiras.

De acordo com Nietzsche, haveria uma carga pejorativa no costume de se chamar de “retóricos” àqueles que se expressam por meio de artifícios do discurso. De fato, este caráter pejorativo é aquele atualmente atribuído, de modo geral, ao sentido usual do termo retórica, compreendida pelo senso comum “como sinônimo de coisa empolada, artificial, enfática, declamatória, falsa.” (REBOUL, 2004, p. XIV). Este viés moralizante denota o que se convencionou pensar como a aparência, a ilusão, o efeito de uma expressão não-natural (NIETZSCHE, 1999a, p. 43), já que quem profere o discurso se utilizaria de meios artificiais, performativos, com o intuito de não aceder ao conhecimento, desvelar o Ser por trás da aparência, mas apelar à crença, às emoções, ao falso, no lugar do verdadeiro, ou melhor, ao falso com uma suposta intenção de disfarce da verdade. Não seria ocioso lembrar as provocações empreendidas por mestres da técnica do discurso na Grécia clássica, os sofistas, cuja habilidade discursiva e falsificante foi bastante combatida pelos grandes filósofos da

[41] Para Clément Rosset, a figura do duplo se encontra tanto na gênese das narrativas literárias oraculares, como na gênese da própria metafísica e da compreensão psicológica da consciência. Seu aparecimento e desenvolvimento, em todas as instâncias, se define para o homem como uma função de proteção diante dos elementos caóticos do real. Para o aprofundamento deste tema, ver ROSSET, 1988.

tradição metafísica, como Sócrates, Platão e Aristóteles, sob a acusação de afastamento do verdadeiro.

O filósofo dogmático busca a definição que remete às essências, enquanto o sofista remete sempre o discurso, o pensamento, à contingência, à matéria, aos acidentes, ao sensível e ao singular. Falar bem caracterizaria a atitude sofística, enquanto o filósofo estaria preocupado em falar o Bem. Já que tudo é mutável, as instâncias que se querem fixas teriam que ser consideradas arbitrárias, não-naturais e não-essenciais. Se não há uma essência por trás dos acidentes e das aparências do mundo, do mesmo modo a ideia de uma lei moral que se pretenda universal está comprometida. Assim, os sofistas atacavam também a moral clássica decalcada de leis universais que regeriam o cosmos, uma vez que toda lei moral se deve antes a convenções, cuja maior ou menor ênfase, notadamente no terreno político, determinaria maior ou menor estabilidade, domínio, domesticação.

Embora tenham se utilizado de mecanismos de persuasão para manipulações de opiniões com fins políticos, a contribuição do pensamento dos sofistas foi de enorme importância para diversos domínios de estudos da linguagem e dos discursos. Tanto que o que nos interessa aqui é a questão filosófica resgatada na contemporaneidade a respeito do legado retórico dos sofistas para o campo do pensamento. Admitindo a verdade como o resultado de um consenso, um efeito de discurso, eles alertam para um tipo de exercício filosófico diferencial, baseado na concretude da vida, em que a relação do homem com o Real não necessitaria de uma legitimação dada por artifícios de linguagem, mas, ao contrário, em que o homem passa a considerar a própria verdade, e, portanto, a moral e o conhecimento, como artifícios, nunca generalizáveis ou afastados de perspectivas contingentes, práticas e plurais.

A metafísica, tendo triunfado sobre a sofística, afastou e obscureceu o pensamento sofista, que nunca chegou a constituir uma escola ou uma doutrina única, fechada. A força descontínua de suas ideias, no entanto, demonstra a consistência de seu pensamento e a necessidade de sua retomada e apropriação na contemporaneidade.

Em sua *Introdução à retórica*, Olivier Reboul marca as nuances que o termo adquire para a academia a partir dos anos 60, quando se lhe atribuem sentidos diversos e extremos. Um deles se refere à vinculação da retórica à argumentação, cujos exemplos mais célebres e representativos seriam aqueles voltados aos oradores do âmbito religioso, judiciário, político e

filosófico. Nesta vertente, o que importa é a persuasão, o convencimento. Outro sentido para o termo é apontado por Reboul como voltado ao âmbito dos estudos do estilo, das figuras do discurso. Neste caso, a importância recai, portanto, sobre os elementos que tornam literário um texto ou um discurso.

Embora distintos, os sentidos da retórica comportariam uma continuidade a partir da qual os elementos específicos de cada um, ou seja, a argumentação e o estilo, entrariam em articulação. Uma vez definida, portanto, como arte de persuasão pelo discurso, teríamos que remontar a retórica às suas origens para percebermos as imbricações de diversos domínios na constituição de sua definição. De acordo com Reboul, a retórica possui uma gênese não-literária, situada no âmbito judiciário:

> A retórica não nasceu em Atenas, mas na Sicília grega por volta de 465, após a expulsão dos tiranos. E sua origem não é literária, mas judiciária. Os cidadãos despojados pelos tiranos reclamaram seus bens, e à guerra civil seguiram-se inúmeros conflitos judiciários. Numa época em que não existiam advogados, era preciso dar aos litigantes um meio de defender sua causa. (REBOUL, 2004, p. 4).

Percebemos que, embora afastada do referencial literário, a retórica possui sua gênese em puras relações não-essenciais. A partir das necessidades dos cidadãos após a guerra civil, a arte oratória pôde surgir como mecanismo para aprimorar o desempenho no judiciário.

> Como não existiam advogados, os litigantes recorriam a logógrafos, espécies de escrivães públicos, que redigiam as queixas que eles só tinham de ler diante do tribunal. Os retores, com seu senso agudo de publicidade, ofereceram aos litigantes e aos logógrafos um instrumento de persuasão que afirmavam ser invencível, capaz de convencer qualquer pessoa de qualquer coisa. Sua retórica não argumenta a partir do verdadeiro, mas do verossímil (*eikos*). (REBOUL, 2004, p. 4).

O verossímil alude não à verdade propriamente dita, mas a uma imagem de verdade, à aparência de uma verdade, uma cópia forjada de tal maneira que possa valer pelo original, fingindo possuir um valor que se atribui ao verdadeiro. Somente com Górgias, nascido em 485, a retórica se vincula aos aspectos que entendemos hoje por literários, até então restritos à poesia. Incorporando à prosa discursiva a eloquência, a partir da multiplicação de figuras de palavras, de sentido e pensamento, Górgias potencializa o gênero epidíctico ao mesmo tempo inaugurando uma disposição discursiva que será utilizada em toda a tradição literária e filosófica.

Vinculada a elementos estéticos, aproximando-se da sofística, a retórica coloca uma questão para a filosofia. Poderia o discurso relacionar-se com a verdade? Seria a eloquência digna a ponto de enunciar as questões purificadas da metafísica?

Até mesmo Platão, em seus diálogos, apresenta estratégias retóricas elaboradas por meio do próprio Sócrates, como por exemplo, na *República*, quando se utiliza do exemplo da pintura para condenar a atividade poética e, por fim, a sofística. O próprio filósofo se utiliza de uma estratégia do discurso sofístico – o visualismo patético – que privilegia o recurso a simulacros verbais de evidência e descrição. De acordo com Ana Lúcia de Oliveira, "essa prática pressupõe uma concepção da linguagem que privilegia seu caráter persuasivo, o efeito produzido sobre o ouvinte, reconhecendo nas imagens poder de encantamento que suplanta o das palavras." (OLIVEIRA, 2007, p. 67).

Ao imprimir um discurso eloquente, não se estaria munindo um argumento de figuras que o ajudariam a produzir um determinado efeito, relegando a lógica da argumentação ao segundo plano? Esta disposição emancipada da palavra é tratada na célebre passagem tripartite do Tratado de Górgias, *Sobre o não-ser ou sobre a natureza*, tal qual transmitido por Sexto Empírico sete séculos à frente: nada é; se é, não é possível que seja apreendido pelo homem; se é e se pode ser apreendido, não pode ser explicado a outrem (CASSIN, 2005, p. 269).

Ao afirmar que "nada é", de um só fôlego Górgias contesta a matriz de toda filosofia metafísica, o *Poema* de Parmênides – centrado nas afirmações de que o ser é e o não-ser não é; de que o ser é por essência cognoscível e por isso pode ser transmitido – que pavimentou a tradição filosófica no Ocidente ao afirmar a cognoscibilidade essencial do ser e sua transmissão. Se Parmênides equacionou ser e pensar, Górgias desnudou ironicamente a circularidade de seu argumento pela negação de cada uma de suas teses, revelando assim, por meio das inversões, "que o poema ontológico já é em si um discurso sofístico" (CASSIN, 2005, p. 18), emancipando o discurso de qualquer relação com o verdadeiro.

O próprio *Poema* conteria em si o germe de sua negação a partir de uma confusão de linguagem, um jogo de palavras que cria seu próprio equívoco no momento em que confia na predicação e se instaura como regra. De acordo com Barbara Cassin,

> O efeito-limite produzido por Górgias, com a tese do *Tratado do não-ser*, é o de mostrar que, se o texto da ontologia é rigoroso, isto é, se ele próprio não constitui

> uma exceção à regra que ele instaura, então é um texto sofístico. Duplamente: primeiro porque toda identificação do ser, tal como se prova pela do não-ser, apóia-se em um equívoco entre cópula e existência eternamente característico do sofisma. Em seguida porque o próprio ser, tal como Ulisses pelo poema homérico, é *de facto* produzido como um efeito de linguagem, e dessa linguagem que opera no poema: o ser da ontologia nada mais é do que um efeito do dizer. (CASSIN, 2005, p. 34).

Temos que a ontologia se constitui ela mesma enquanto *poema*, o que faria de Parmênides a um só tempo seu executor e problematizador – haveria a possibilidade de se afirmar uma modernidade de Parmênides? –, dado que o discurso sobre o ser, ou sobre a totalidade do que existe, não seria passível de uma expressão pura e desinteressada, só adquirindo estofo por meio da palavra que constitui o poema e a vida.

Jacqueline Lichtenstein descreveu o quadro no qual passamos a perceber a aversão da filosofia à retórica, ao mesmo tempo em que percebemos, no mesmo movimento, os aspectos retóricos inerentes ao próprio discurso filosófico, após a transfiguração dos efeitos de prazer aos efeitos de estilo. A autora nos alerta que "contrariamente ao efeito de prazer, o efeito de estilo pode muito bem ser só um simulacro retórico, ou seja, uma ilusão de filosofia." (LICHTENSTEIN, 1994, p. 88). A análise se permite a inversão dos termos em jogo:

> A retórica escapa à crítica que lhe fazia a filosofia, de só atuar sobre a crença e de só provar através de seus efeitos, já que estes remetem sempre à existência real do que significam. Em compensação, essa crítica aplica-se muito bem à filosofia cujos signos têm como única função a de produzir efeitos de crença. A análise leva, assim, a uma conclusão no mínimo paradoxal: ao contrário do eloquente – que é sempre verdadeiro – , o corpo-signo do filósofo é, por definição, um corpo enganador. Pretendendo renunciar ao prazer, os filósofos só fizeram substituir uma afetação por afecções, e sua filosofia nada mais é do que a ilusão retórica de um corpo incapaz de produzir algo diferente de simulacros. Os signos ostentados pelos filósofos nunca significam com certeza essa sabedoria na qual gostariam que acreditássemos; em compensação, exprimem sempre o caráter profundamente inautêntico de um corpo a que corresponde a sua filosofia. (LICHTENSTEIN, 1994, p. 88-89).

Incorporando em si a autoridade por meio do discurso legitimador, a filosofia se nutre dos mesmos artifícios dos oradores, mas com o diferencial do desvio que supõe um crédito e um reconhecimento prévios, outorgados a si mesmos e valendo como condição de seus efeitos posteriores. Deste modo, ao contrário do prazer da retórica, a filosofia reclama, de início, que se confie em uma ilusão que pressupõe uma interpretação, colocando-se em um grau acima da experiência real que caracteriza a eloquência. Ao escolher para si fundamentar-se na crença ilusória de "possuir os atributos de uma distinção social que funcionasse como sinal de reconhecimento, a filosofia autorizou assim todas essas falsificações da sabedoria feitas por

esses indivíduos que de filósofos só têm uma certa 'aparência'." (LICHTENSTEIN, 1994, p. 92).

Dito de outro modo, poderíamos arriscar a afirmação de que a própria filosofia só se processa enquanto literatura, já que esta se ocupa do dizer. É devido a isso que, mesmo o ser da tradição eleata pode ser equiparado a uma criação literária, como o Ulisses de Homero. Esta tensão se produz no movimento heteronímico, notadamente na relação de Mora, filósofo, com outros heterônimos, poetas. Podemos afirmar que Pessoa viveu em sua obra, e nos modos de expressão característicos e múltiplos que a atravessam, este drama do pensamento, esta indissociação de fundo do discurso que questiona as regiões fronteiriças entre filosofia e literatura, enviando-nos à constatação das forças que atuam produzindo um efeito intenso no leitor.[42]

5.4 **Efeitos-mundo e a criação da realidade pelo discurso**

A referida tensão se dá a ver do exterior, numa espécie de segunda camada de intertextualidade, no momento em que um heterônimo, como, por exemplo, Álvaro de Campos, comenta as especificidades de todos os heterônimos ligados ao paganismo:

> Propriamente falando, Reis, Mora e eu somos três interpretações orgânicas de Caeiro. Reis e eu, que somos fundamentalmente embora diversamente poetas, interpretamos ainda com sujidades do sentimento. Mora, puramente intelectual, interpreta com a razão; se tem sentimento, ou temperamento, anda disfarçado. (PESSOA apud LOPES, 1990, p. 372).

O que propicia à poesia sua definição em oposição à filosofia seria, de acordo com Campos, esta espécie de "sujidade do sentimento", o que poderíamos entender reportando-nos às impurezas que permeiam o discurso literário, distanciando-o do filosófico. O discurso filosófico, por conseguinte, está implicitamente definido e contestado em dois tempos: ele se caracterizaria pela depuração das "sujidades", do excesso, dos elementos subjetivos que se reportam aos afetos e às emoções e comprometem a objetividade racional; e também, de acordo com o texto de Campos, a expressão filosófica apresenta em si mesma uma

[42] Esta força, que imprime intensidade aos escritos, seria uma forma de descrever e designar sua eloquência.

contestação irônica de sua seriedade pelo fato de atribuir, comicamente, a António Mora, uma ausência de sentimento.

Se a razão precisa ser pura, teríamos que admitir, portanto, que o filósofo que almeja esta pureza não possui sentimentos – neste caso, ele estaria mais próximo de um mundo ideal, permeado por essências, atemporal, que propriamente do mundo da vida, das sensações e do tempo – ou então, que este filósofo *disfarça* sua ausência de sentimentos. No projeto de Mora, de traduzir a poesia de Caeiro em sistema filosófico, estaria em jogo a tensão entre um disfarce, que descarnaria a poesia de seu elemento próprio – neste caso, as sensações –, e a expressão nobre, séria, puramente intelectual, dos problemas presentes em sua poesia.

Ao afirmar, com Campos, que o temperamento de Mora pode estar disfarçado quando escreve filosofia, Pessoa problematiza, em nossa hipótese, as delimitações formais de ambos os gêneros a partir de sua própria multiplicidade de vozes, considerando o próprio discurso filosófico como tributário de um disfarce, de um jogo dissimulador que tem em vista a produção retórica de um efeito de verdade, objetividade e pureza.

A incessante criação de efeitos verossímeis, que promove efeitos, ilusões de verdade, aproxima a criação do âmbito do conhecimento, ao mesmo tempo em que se desnuda sua natureza performática. Neste quadro, um sentido produzido independe de predicações, firmando-se como efeito de uma produção demiúrgica, engendradora de realidade: o que Barbara Cassin, em uma análise da sofística, chamou de *efeito-mundo* (CASSIN, 2005, p. 56). No lugar de uma interpretação do falso segundo uma ótica negativa, uma compreensão afirmativa, associada à atividade plástica da modelagem: no lugar de *pseûdos*, o *plásma*, uma demiurgia discursiva que pode ser lida como um outro nome para a ficção.

As coisas não necessitam de palavras para dizer ou comunicar aos outros sua essência: em vez disso, as palavras produzem as coisas, deixam entrever o que se encontra em devir, onde tudo o que existe, de maneira significada, nos apareceria como uma construção discursiva, não menos real por ser falsa em sua essência plástica, plasmática. Bastaria falar ou escrever para trair a realidade empírica e cair no âmbito do artifício.

Esta propriedade lançada por Pessoa, que pensamos estar na base do processo heteronímico e que diz respeito a uma força ficcional, uma potência retórica que perpassa os discursos, foi analisada por Cassin como um segundo momento da sofística: aquele que se distancia das acusações, por parte do discurso filosófico à sofística, que a referem à inserção

do falso (*pseûdos*) no discurso, para reivindicar a potência criadora associada à força ficcional da literatura (*plásma*): aquele movimento a partir do qual podemos perceber o próprio *ser* como efeito de dizer.

O sentido de *plásma* remonta à modelação, à fabricação, transpondo aos efeitos persuasivos do discurso a atividade modeladora de Prometeu em relação às criaturas. Deste modo, a demiurgia discursiva do *plásma* se afasta dos aspectos negativos do *pseûdos* impostos como censura pela filosofia à sofística, afirmando a transbordante expressividade do mundo e sua infinita capacidade modeladora, metamorfoseante, múltipla.

Cassin aborda o *plásma* como uma propriedade romanesca atrelada ao discurso sofístico, entendendo este último como atuante não apenas em domínios específicos, mas já sobre o próprio mundo – na medida em que, como vimos, ele mesmo é capaz de instaurar uma ontologia. As ficções e as narrativas verídicas das quais o mundo e a civilização se valem, teriam direta relação com esta demiurgia discursiva do *plásma*, ou do *pseûdos* que se sabe *pseûdos*, na qual a característica do romance se apoia. Esta disposição afirma, de fato, a inadequação ontológica a modelos e formas, valendo-se por si mesma, autoproduzida em sua própria expressão, na medida em que gera suas próprias formas e mundos sem subsumir-se às hierarquias.

Do mesmo modo, podemos colher em Bernardo Soares um modo de perceber o real que entra em ressonância e ilustra a perspectiva romanesca do *plásma*:

> Mover-se é viver, dizer-se é sobreviver. Não há nada de real na vida que o não seja porque se descreveu bem. Os críticos da casa pequena soem apontar que tal poema, longamente ritmado, não quer, afinal, dizer senão que o dia está bom. Mas dizer que o dia está bom é difícil, e o dia bom, ele mesmo, passa. Temos pois que conservar o dia bom em uma memória florida e prolixa, e assim constelar de novas flores ou de novos astros os campos ou os céus da exterioridade vazia e passageira.
>
> Tudo é o que somos, e tudo será, para os que nos seguirem na diversidade do tempo, conforme nós intensamente o houvermos imaginado, isto é, o houvermos, com a imaginação metida no corpo, verdadeiramente sido. Não creio que a história seja mais, em seu grande panorama desdobrado, que um decurso de interpretações, um consenso confuso de testemunhos distraídos. O romancista é todos nós, e narramos quando vemos, porque ver é complexo como tudo. (PESSOA, 1999, P. 63-64).

Este “consenso confuso” que se afigura e se desdobra nos “testemunhos distraídos” da história, não é nada além dos efeitos-mundo propiciados pela demiurgia discursiva. Bastaria, portanto, descrever alguma coisa para que ela existisse, adquirisse realidade enquanto efeito

do dizer. Não haveria, portanto, um fundamento ao qual buscar, já que o mundo, o homem e sua história partilham e provém de uma dimensão impessoal que os legitima e os restitui às criações discursivas das quais fazem parte.

Veremos, adiante, de que modo abordar a filosofia, se não levamos em conta esta adequação a modelos que se pretendem universais. Estaremos admitindo uma filosofia trágica que, em nossa hipótese, poderia ser referida ao expediente heteronímico. Podemos afirmar, por hora, que o elemento comum, tanto desta dimensão do *plásma* quanto das filosofias trágicas, é o fato de ambos operarem uma desnaturalização do pensamento, a possibilidade de se perceber o pensamento como instância problemática que afirma, a cada momento, a sua impossibilidade.

5.5 **Retoricidade como a-fundamento do pensamento**

A filosofia carrega, portanto, uma natureza retórica, na medida que, em sendo criação, se aproxima de uma dimensão impessoal, já que a consciência, a *persona*, a subjetividade, não garantem certezas ou fundamentos. É neste ponto que podemos nos referir à noção de *retoricidade*, tal qual investigada por David Wellberry. Caracterizada por uma indissociação difusa de vozes que expressam o a-fundamento discursivo da contemporaneidade, a retoricidade é o modo próprio de se perceber a retórica a partir das mudanças culturais do modernismo, marcando um retorno diferencial da técnica retórica que havia sido solapada a partir do século XVII, com a instauração de ideais objetivos da ciência, dentre outros fatores que também trouxeram uma disposição anti-retórica às atividades humanas. Diante de um mundo que dispõe de novos valores e tendências, a retórica a partir de então

> [...] está sintonizada com as estruturas específicas da cultura modernista; suas categorias fundamentais são marcadamente novas. A retórica hoje nem é uma doutrina unificada nem um conjunto coerente de práticas discursivas. Em vez disso, é um campo transdisciplinar de preocupação prática e intelectual, um campo que está ligado a recursos conceituais de natureza radicalmente heterogêneas e não assume a forma estável de sistema ou método de educação. (WELLBERRY, 1998, p. 31).

De que modo a cultura modernista pôde promover esta dissolução do entendimento da retórica? Destaquemos pelo menos duas características apontadas por Wellberry: o questionamento da ideia de transparência no que se refere às representações do real pela ciência, com a gradual mudança de concepção dos fatos observáveis como construções narrativas; a erosão da ideia de uma subjetividade fundadora, originada com o cartesianismo e propagada pelo Romantismo, desmantelada pela produção literária modernista, que destituiu o sujeito de qualquer autoridade na enunciação poética[43].

Com o sujeito descentrado pela psicanálise freudiana, diversos domínios do conhecimento humano admitiam a relevância da atuação de forças e elementos impessoais na vida, lançando o sujeito ao encontro de uma alteridade bastante próxima, constantemente em embate com algo que lhe escapa.

De acordo com Wellberry,

> A tradição retórica clássica dilatou o discurso e o fixou numa malha de limitações: ele era um domínio governado por regras, cujos procedimentos próprios eram delimitados pelas instituições que organizavam a interação e a dominação na sociedade européia tradicional. (WELLBERRY, 1998, p. 31).

Como vimos anteriormente, o percurso significador, que se caracteriza pela criação de um duplo do Real, de uma instância transcendente que autorize e legitime a vida e o mundo, poderia revelar, em seu próprio movimento, uma disposição retórica imanente ao pensamento e à vida, embora traduzida sob uma roupagem anti-retórica que privilegia a objetividade, a clareza, a transparência e a neutralidade de seus discursos.

A técnica retórica, na perspectiva da retoricidade, não se constitui como um saber autônomo que poderia ser definido por alguma disciplina ou doutrinas unificadas – aproximando-se, nesta característica, da sofística –, nem como uma técnica argumentativa baseada na habilidade de empregar favoravelmente a linguagem de modo a impressionar um ouvinte, mas, antes, se caracterizaria por uma qualidade que viria especificar determinado regime de discursos e práticas discursivas da e a partir da contemporaneidade, não existindo, portanto, uma essência expressa por algo que poderíamos chamar "a Retórica", que permaneceria a mesma ao longo dos tempos.

[43] A autoria referida ao anacronismo, por Baudelaire; a eliminação do sujeito na escrita de Mallarmé e até a obra de Kafka, Blanchot e Beckett, com seu anonimato voluntário, são alguns expoentes mencionados por Wellberry da produção literária, ocupada em promover o quadro que parece ressoar e dar consistência à frase de Rimbaud: *Je est un autre.*

A partir do modernismo, estaríamos já neste regime que, por sua vez, desnaturalizaria as construções de então, ao admitir não só a interpenetração de textos de gêneros e naturezas diferentes, mas também a possibilidade de leituras regidas pela incerteza de fundo que os mantém suspensos. Em outras palavras, seria possível admitir, em nossos dias, a consciência desta potência falsificante do discurso que, como nos ensina Nietzsche, nos permite problematizar as pretensões históricas de pureza associadas ao discurso filosófico tradicional.

Se entendermos a história da filosofia segundo uma perspectiva descontínua, não-linear, ela [a filosofia] não estaria limitada à busca das essências das coisas, cabendo a ela então problematizar, perceber o movimento e os sentidos sempre moventes do mundo, onde o conhecimento apareceria associado não à verdade, mas à criação, à performance. Como nos lembra Antônio Mora, "Sócrates foi, na verdade, o chefe dos sofistas; na verdade foi inimigo da Pátria." (PESSOA, 2005a, p. 232)

Já vimos que a tradição metafísica está associada a um processo retórico de produção de realidade pelo discurso. Precisamos voltar a Nietzsche para, a partir dele, investigarmos a dimensão impessoal da disposição retórica da linguagem. Na acepção de Wellberry, Nietzsche teria inaugurado as tentativas de reconceituação modernista da retórica, abrindo caminho para a retoricidade.

Se entendemos a retórica, na esteira de Nietzsche (1999a), como uma arte inconsciente que se encontra sempre já em processo no próprio devir da linguagem, nos aproximamos da perspectiva do *plásma*, da demiurgia discursiva, oferecendo-nos um ferramental conceitual que nos permitirá entender a linguagem e a literatura, e por fim a descompartimentação dos gêneros dos discursos (um outro nome, talvez, para a heteronímia), a partir de uma dimensão impessoal da vida. Tendo em vista que, para Nietzsche, só seria possível tão somente experimentar do e no mundo uma sensação a partir da excitação nervosa que a gerou, não seria possível apreender uma essência plena das coisas fora de tal experiência. Neste movimento, o discurso apareceria ao mesmo tempo em que a excitação se desse, de maneira intuitiva, dado que um conhecimento abstraído a partir da percepção e da experiência teria que ser considerado tardio. Em tal concepção, a palavra falada não é nada mais que uma reprodução sonora de excitações nervosas, sendo um ato desmesurado inferir a existência de uma causa exterior às excitações que a engendram. Cabe ao homem, portanto, designar as

relações entre as coisas, todas co-extensivas, utilizando-se de ficções úteis e coerentes com a sua experiência.

Diante desta perspectiva, não existiria nenhuma correspondência entre um sujeito cognoscente e um objeto cognoscível, senão uma conduta estética, um balbucio de uma linguagem que busca poetizar e inventar não só em meio ao mundo, mas o próprio mundo. Quaisquer relações, sejam elas entre corpo e alma, objeto e sujeito, são elas mesmas exteriores aos seus termos, já que a multiplicidade nunca se encontra reduzida aos termos e nem pode ser simplificada ao discurso predicativo, a não ser como instrumento, e, portanto, parcial, de acesso ao Real.

Se retomássemos a questão da verdade em Nietzsche, nos temos de Wellberry, perceberíamos que ela [a verdade] não passa de

> [...] uma figura investida de afetividade que não é capaz de reivindicar qualquer legitimidade além da urgência com que é afirmada. Esse movimento conceitual rompe os fundamentos da noção de uma linguagem a-retórica da observação: as afirmações de verdade da ciência, na leitura de Nietzsche, são elas próprias meramente uma retórica entre outras. (WELLBERRY, 1998, p. 32).

Os elementos retóricos deixam de ser percebidos enquanto vinculados à dimensão oratória ou eloquente do discurso, para se mostrarem como categorias móveis que formam, indissociavelmente, as experiências de encontro com o mundo. É a partir desta perspectiva nietzschiana que Wellberry define o campo da retoricidade:

> A retoricidade, em contraste, não está presa a nenhum conjunto específico de instituições. Ela manifesta o caráter sem fundamento do discurso, que se ramifica infinitamente no mundo moderno. Por essa razão, não permite qualquer metadiscurso explicativo que já não seja ele próprio retórico. A retórica não é mais o título de uma doutrina e uma prática, nem uma forma de memória cultural; torna-se, em vez disso, algo como a condição de nossa existência. (WELLBERRY, 1998, p. 31).

É esta capacidade móvel que envia à potencialidade dos discursos no lugar da necessidade de sua intenção, que caracteriza, a nosso ver, a heteronímia pessoana. Esta esfera estética intermediária, ou esta força expressiva que media a experiência do mundo – a que Nietzsche alude –, diz respeito a um movimento chamado por Deleuze de *dramatização* (DELEUZE, 2006, p. 131-154), que entende todas as construções discursivas e pós-discursivas como ficcionais, dramáticas. Estabelecendo uma relação com tal análise,

aprofundaremos esta noção e a ideia de fabulação, que a ela se relaciona, na nossa próxima parte.

6. **O MÉTODO DE DRAMATIZAÇÃO E A POTÊNCIA FABULADORA**

[...] a verdadeira beleza nunca nos impressiona diretamente. E um pôr-do-sol é belo por tudo aquilo que nos faz perder.

Antonin Artaud, *O teatro e seu duplo*

6.1 **Do *logos* ao drama: o método de dramatização**

Na comunicação "O método de dramatização", de 1967[44], na qual Deleuze trata de temas também desenvolvidos em *Diferença e repetição*, são reunidos procedimentos teóricos capazes de situar nosso problema: a história da Filosofia, sobretudo em sua vertente metafísica, teria afastado a multiplicidade do âmbito da ideia. Ao se privilegiarem as questões que operam a partir do verbo ser, a essência ou a Ideia são buscadas pela exclusão dos acidentes. Na formulação deleuziana: "É como se a Ideia só fosse positivamente determinável em função de uma tipologia, de uma topologia, de uma posologia, de uma casuística transcendentais." (DELEUZE, 2006, p. 131). Deleuze quer com isso afirmar a irredutibilidade da Ideia ou das essências à determinação predicativa do verbo ser, que a subtrai às multiplicidades ao referi-la mais diretamente a uma essência abstrata.

Para ele, "não está assegurado que a questão *que é?* seja uma boa questão para descobrir a essência ou a Ideia. É possível que questões do tipo *quem?*, *quanto?*, *como?*, *onde?*, *quando?*, sejam melhores" (DELEUZE, 2006, p. 131), justamente por determinarem algo de mais importante, mais fundamental, que escapa às pretensões da metafísica, que teve no platonismo o modelo a partir do qual determinar uma questão a partir da forma *Que é?*. Foi a partir do platonismo que este tipo de formulação da questão, que pressupõe essências abstratas, foi enfatizado a partir de sua oposição – baseada em critérios de exclusão – às formas mais corriqueiras de pensar, consideras confusas, subjetivas ou contraditórias. Logo, vincula-se esta forma de colocar a questão à oposição entre essência e aparência, ser e devir. Porém, o que mesmo os diálogo platônicos parecem mostrar, em sua variedade e em clarões

[44] O texto faz parte da coletânea editada por David Lapoujade, *A ilha deserta* (2006), que reúne textos esparsos e dispersos do filósofo, publicados em vida.

que logo se extinguem, é a insistência de certos problemas que os reenviam à variedade da forma com que se pode formular uma questão, já que aludem ao que Deleuze, a partir de uma inspiração nietzschiana, percebeu como sendo referido a dinamismos, relações de forças. Diante da autoridade do discurso filosófico, construída como pura, os sofistas seriam censurados "menos por utilizarem formas em si mesmas inferiores de questão, e mais por não terem sabido determinar as condições nas quais elas ganham seu alcance e sentido ideais." (DELEUZE, 2006, p. 131).

Em seu livro *Nietzsche e a filosofia*, Deleuze já marcara esta filiação do método de dramatização à filosofia trágica de Nietzsche. Na verdade, o método de dramatização é o próprio método de Nietzsche, o método que ele inaugura em filosofia: trata-se de compreender que toda essência se reporta a um valor, que toda essência é tributária de um sentido que atribui a ela um valor específico, que pode fazê-la adquirir determinadas feições ou graus de importância, aferindo assim, artificialmente, uma hierarquia na ordem destes valores. O importante a reter de tal método é que ele desloca as preocupações metafísicas de sua assumida pureza, afirmando-a como interessada, ocupada em construir um discurso que estabelece de antemão as regras adequadas que se traduzem em uma forma específica de formular uma questão. Método trágico, método de dramatização, característico de uma arte pluralista dos encontros.

Nas palavras de Deleuze,

> A arte pluralista não nega a essência: fá-la depender em cada caso de uma afinidade de fenómenos e de forças, de uma coordenação de força e vontade. A essência de uma coisa é descoberta na força que a possui e que se exprime nela, desenvolvida nas forças com afinidade com ela, comprometida ou destruída pelas forças que aí se opõem e que podem dela apoderar-se: a essência é sempre o sentido e o valor. (DELEUZE, [19--], p. 117).

O que Nietzsche nos aponta é a impureza de fundo que existe na pretensão metafísica, anti-pluralista, quando se reporta essa busca das essências a um determinado interesse. Freud já havia lançado uma suspeita com relação à razão: se a consciência é uma fina camada que depende da dinâmica inconsciente, o pensamento não pode mais ser considerado puro, ou seja, afastado da esfera do desejo, dos afetos. Nietzsche continuará esta suspeita, duvidando das justificações da razão.

Neste sentido, podemos pensar, com François Châtelet (1994), até mesmo que a razão possui uma gênese: a racionalidade filosófica teria se construído, em determinado momento da história, porque justamente, neste determinado momento, certas configurações e estados de coisas propuseram determinados desafios e situações que levaram alguém, ou um povo, a atribuir um valor ao que se convencionou chamar de razão. Nietzsche lançou sobre a razão uma suspeita, que implica uma reavaliação do valor e uma virada de objetivo no que diz respeito ao pensamento filosófico da tradição metafísica: não importa se algo é ou não verdadeiro, ou se se aproxima de uma verdade. Importa agora o seu valor, e como este valor pode potencializar ou depreciar a vida.

6.2 **Um método inaugural em filosofia: os conceitos e as forças**

Para Châtelet (1994), a razão surgiu por conta de uma particularidade do mundo grego, que distinguiu o verdadeiro do falso com vias a sustentar a democracia. Nietzsche marcaria, portanto, a transição entre a evolução e manutenção da razão clássica para a época contemporânea, que só no final do século XX começou a ser mais adequadamente compreendida. Compreender Nietzsche de forma extemporânea – para usar uma palavra cara a Nietzsche –, só reafirma, para Châtelet, o fato de que a razão não é exclusiva de um diálogo interno a determinado corpus filosófico: Nietzsche era filólogo e poeta, e não reproduziu em sua obra filosófica os costumes da tradição associados à escrita de um texto filosófico, como sistemas coerentes de pensamento logicamente articulados e legitimamente argumentado. Esta ideia, de que o pensamento não é exclusivo da filosofia, se alia à pressuposição de base do pensamento de Deleuze e Guattari.

Nietzsche, com sua escrita, pela forma e pelo conteúdo dela, ou antes, pela indissociação entre a forma e conteúdo da apresentação do seu pensamento, modificou à sua maneira aquilo que se entendia por filosofia. E fez isso dinamitando os fundamentos pelos quais toda a tradição metafísica se mantinha: o que Châtelet destacou em Nietzsche como sendo as bases da nossa racionalidade.

Esta base se encontra no platonismo, ou seja, a herança do pensamento socrático-platônico. Sócrates teria instaurado a reta direção do pensar e do agir, ao posicionar o mundo sensível, ou seja, o nosso mundo, das aparências, em uma posição inferior em relação a outro mundo, inteligível, que legitima e define toda a finalidade da vida humana. Nietzsche, por seu turno, compreenderia a justiça, a moralidade, e todas as qualidades elevadas a princípios que norteiam a vida, como equiparadas, em seu fundamento, à busca por segurança, por sobrevivência e pela organização da vida em sociedade, já que, na concepção platônica, a verdadeira felicidade, o verdadeiro Bem, estariam num além-mundo, restando ao homem proteger-se dos infortúnios gerados pelas imperfeições deste mundo, o mundo sensível. Nietzsche percebe em tal atitude uma disposição de ressentimento, ou seja, uma má-disposição do homem socrático, em relação à vida.

Analisaremos alguns desdobramentos do trágico em nossa última seção. Convém, neste momento, situar de que modo essa perspectiva da dramatização, diante da racionalidade filosófica, nos é interessante para estabelecer ressonâncias que potencializem a compreensão do que chamamos de uma potência retórica impessoal, referida à dissimulação pessoana e à heteronímia, especificamente a partir da produção de António Mora.

Já vimos que o método de dramatização deriva do método nietzschiano – poderíamos chamá-lo *inaugural* – de fazer filosofia. Deleuze define, por seu turno, a dramatização como a remissão de um conceito às relações de forças que o determinam[45]. Esta arte pluralista que atua sob os conceitos, moldando-os, Deleuze dirá, são os dinamismos espaço-temporais. A questão ontológica seria, portanto, a compreensão dos dinamismos – determinações espaço-temporais dinâmicas – que produzem os personagens do drama filosófico. Para ele, a dramatização é propriedade tanto espacial quanto temporal, atuando em diversos níveis que relacionam, no sujeito, o interior e o exterior. Tendo em vista a problematização desta relação em António Mora, um herdeiro de Nietzsche, o filósofo da Casa de Saúde Cascaes afirma:

> De feito, perguntemos, porque é um pensamento confuso, porque é um sentimento vago, por que razão não se apresenta nitido um impulso volitivo? Para todos a razão é uma: é que o pensamento se não poz em contacto com a realidade, é que o sentimento se não comparou com a sua realização, é que a vontade se não mediu com o exterior. (PESSOA, 2002, p. 199).

[45] Esta noção se associa à de vontade de poder que, na ontologia de Nietzsche, designa o elemento diferencial das forças, a capacidade de relação das forças, em que uma força (uma vontade) age já sempre sobre outra, sem um objeto como alvo final. Assim, "o sentido de qualquer coisa é a relação dessa coisa com a força que dela se apodera, o valor de qualquer coisa está na hierarquia das forças que se exprimem na coisa enquanto fenómeno complexo." (DELEUZE, [19--], p. 15)

Mora admite uma aproximação da compreensão do pensamento que novamente o reenvia ao *exterior*, o que permite ao pensamento defrontar-se com sua condição plural. Não possuímos uma apresentação nítida do pensamento, pois as forças que o ativam se encontram em relações não-localizáveis, promovendo um estado confuso, caótico, do qual não se pode traçar uma imagem fiel dado que não há modelo ideal a se imitar.

Um sujeito, compreendido à luz destas relações de forças, destes dinamismos espaço-temporais, seria entendido como larvar, uma espécie de sujeito-esboço, mais paciente que agente. Neste sentido, o próprio pensamento, "considerado como dinamismo próprio ao sistema filosófico, talvez seja, por sua vez, um desses movimentos terríveis inconciliáveis com um sujeito formado, qualificado e composto como o do *cogito* na representação." (DELEUZE, 2006, p. 133). Nota-se a ênfase no ato terrível empreendido por este tipo de pensamento, que faz alusão antes ao drama que ao *logos* que é seu produto e disfarce. De fato, Deleuze se refere novamente a Artaud pela potência da sua noção de crueldade, associado ao embate que se trava com o pensamento da representação: a crueldade, para Artaud, é referida aos dinamismos espaço-temporais que existiriam sob todas as formas de representação.

Ainda que a crueldade seja um princípio trágico passível de ser analisado à luz do pensamento de Clément Rosset – como o faremos em nossa última seção –, Deleuze a aproxima, a partir de Artaud, do ofício do dramaturgo. É por haver esta compreensão daquilo que é formalmente constituído, rebatida em uma profundidade informe da qual provém as formas, todas tributárias de determinações espaço-temporais, que os sujeitos – agora entendidos como larvares –, podem enfim adquirir a particularidade de viverem dramas encenados em um palco. O teatro da crueldade, tal qual pensado por Artaud, possui a característica de se encenar a partir de movimentos que criam espaços e deslocamentos próprios, contestando a seu modo a ordenação racional e hierárquica do organismo, à medida que o drama encenado não é mais de um ator ou de um sujeito, mas já do corpo, onde atores e sujeitos são apenas imagens móveis e mutáveis daquilo que os atravessa e os interpenetra.

Entendamos da seguinte forma: no lugar de se perguntar *Que é a verdade?*, teríamos perguntas plurais voltadas a puras determinações espaço-temporais, que sempre relacionam a coisa, ou o objeto da busca (no caso, a verdade) a um tipo, ou a um caso, que a elegem como tal: *Quem quer o verdadeiro? Quando e onde? Como e quanto?* Deste modo, procura-se a tipologia ou a casuística por detrás do processo de constituição das formas. Estamos a todo

momento lidando com uma heteronímia, uma potência retórica impessoal que coordena o ativamento de processos teatrais de individuação, desde sempre múltiplos, fazendo-nos perceber os sujeitos constituídos como términos ou coagulações de procedimentos larvares que afirmam a pluralidade de modos possíveis de se relacionar com o mundo, sensíveis aos dinamismos que lhe servem de condição.

Do mesmo modo que a Figura deformada, nos quadros de Bacon, se insere num movimento rumo à indiferenciação do fundo colorido, da grande superfície plana, os nomes dos heterônimos – de Pessoa, ou de qualquer um – encarnam a tensão do múltiplo, da irredutibilidade que se verifica na projeção fracassada da multiplicidade à identidade, somente passível de se produzir enquanto um drama, que destitui a um só tempo a razão de sua autoridade, revelando por trás de si o seu teatro, sua ficcionalidade: drama do *logos*. Em síntese, a heteronímia é o meio pelo qual se aflora a multiplicidade dos nomes, dando a ver os dinamismos espaço-temporais que dramatizam suas identidades, suas biografias e seus mundos.

6.3 **Os sujeitos larvares na escrita auto-interpretativa de Pessoa**

A particularidade anteriormente mencionada é comprovada nas passagens analisadas a seguir, de lugares esparsos da obra de Pessoa, todas auto-reflexivas e que, em ressonância, perfazem um arcabouço pensante que só pode ser referido a sujeitos larvares. Bernardo Soares, semi-heterônimo, instaura a dúvida com relação à existência – definida – do mundo. Haveria possibilidade de se afirmar, categoricamente, a existência de uma realidade para além da tipologia e dos casos a partir dos quais a expressão se opera?

> Eu próprio não sei se este eu, que vos exponho, por estas coleantes páginas fora, realmente existe ou é apenas um conceito estético e falso que fiz de mim próprio. Sim, é assim. Vivo-me esteticamente em outro. Esculpi a minha vida como a uma estátua de matéria alheia a meu ser. Às vezes não me reconheço, tão exterior me pus a mim, e tão de modo puramente artístico empreguei a minha consciência de mim próprio. Quem sou por detrás desta irrealidade? Não sei. Devo ser alguém. E se não busco viver, agir, sentir é — crede-me bem — para não perturbar as linhas feitas da minha personalidade suposta. Quero ser tal qual quis ser e não sou. Se eu cedesse destruir-me-ia. Quero ser uma obra de arte, da alma pelo menos, já que do corpo não posso ser. Por isso me esculpi em calma e alheamento e me pus em estufa, longe

> dos ares frescos e das luzes francas — onde a minha artificialidade, flor absurda, floresça em afastada beleza. (PESSOA, 1982, p. 204).

A beleza da obra de arte que é – e não é, em termos de um acabamento de publicação ou uniformidade da obra – o Livro do Desassossego, mundo que expõe a realidade de Bernardo Soares, é uma beleza afastada. Este afastamento se caracteriza pela artificialidade, que se situa "longe dos ares frescos e das luzes francas" da representação, da unidade da identidade que teria, no autor, seu modelo e executor. Por trás da irrealidade que é o texto, existe alguém? Como alerta Pessoa, no suposto prefácio à sua não publicada obra:

> É, não sei se um privilégio se uma doença, a constituição mental que a produz. O certo, porém, é que o autor destas linhas — não sei bem se o autor destes livros — nunca teve uma só personalidade, nem pensou nunca, nem sentiu, senão dramaticamente, isto é, numa pessoa, ou personalidade, suposta, que mais propriamente do que ele próprio pudesse ter esses sentimentos. (PESSOA, 2005a, p. 82).

Teorizando a respeito de sua condição, Pessoa destaca o caráter dramático não apenas voltado à dimensão estética da obra, diferenciando-se de Bernardo Soares, que salientou o caráter estético de sua suposta *persona*. Ainda que Soares tenha, de forma pontual, salientado este procedimento que é também o da heteronímia, é Pessoa que complexifica a questão e a desdobra, ao associá-la diretamente ao pensamento e às sensações. Afirmando que nunca pensara nem sentira senão *dramaticamente*, novamente desloca o centro de gravidade e referência do nome a partir do qual se convencionou posicionar as órbitas de seus heterônimos. Esta cosmologia pessoana é desafiada em inúmeras passagens. Vejamos algumas:

> Algumas teorias, que o autor presentemente tem, foram-lhe inspiradas por uma ou outra destas personalidades que, um momento, uma hora, uns tempos, passaram consubstancialmente pela sua própria personalidade, se é que esta existe. (PESSOA, 2005a, p. 82).

Percebe-se que as personalidades se dão em fluxos, sobrepondo-se e irrompendo umas sobre as outras, destituindo de validade a procura de uma origem ou centro executor. Estamos no âmbito dos sujeitos larvares, dos processos de individuação que apenas se reportam aos dinamismos espaço-temporais da dramatização. Leiamos:

> A cada personalidade mais demorada, que o autor destes livros conseguiu viver dentro de si, ele deu uma índole expressiva, e fez dessa personalidade um autor, com um livro, ou livros, com as ideias, as emoções, e a arte dos quais, ele, o autor real (ou porventura aparente, porque não sabemos o que seja a realidade), nada tem, salvo o ter sido, no escrevê-las, o "medium" de figuras que ele próprio criou. (PESSOA, 2005a, p. 82).

A figura do medium[46] é vez ou outra trazida por Pessoa para definir e designar o estatuto de sua personalidade central, criadora dos outros eus. Como vimos, esta figura que ancora a concepção cosmológica, legitimada por questões editoriais, não se sustenta mesmo se atentarmos para a particularidade de seu caráter mediúnico: vivendo dentro de si outras personalidades, munindo-se de máscaras, o "autor", de fato e de direito, se apaga e se dilui a cada momento que confere aos outros esta "índole expressiva".

Para usar suas próprias palavras:

> O autor humano destes livros não conhece em si próprio personalidade nenhuma. Quando acaso sente uma personalidade emergir dentro de si, cedo vê que é um ente diferente do que ele é, embora parecido; filho mental, talvez, e com qualidades herdadas, mas as diferenças de ser outrem. (PESSOA, 2005a, p. 82).

Ainda que considere suas "criações" como herdeiras de certas qualidades que seriam as suas "próprias", o que percebemos é que seus "filhos mentais" apenas participam dramaticamente desse teatro em que se encenam puras qualidades que são a um só tempo suas *e de ninguém*. De acordo com Deleuze,

> [...] o próprio espaço interior é feito de múltiplos espaços que devem ser localmente integrados, ligados; se se considera que esta ligação, capaz de fazer-se de muitas maneiras, impulsiona a coisa ou o vivente até seus próprios limites, em contacto com o exterior; se se considera que esta relação com o exterior, com outras coisas e com outros viventes, implica, por sua vez, conexões ou integrações globais que, por natureza, diferem das precedentes. Em toda parte, uma encenação em vários níveis. (DELEUZE, 2000a, p. 354).

Já vimos como a obra pessoana encarna e possibilita diálogos com seus próprios espaços outros. Tais conexões se estabelecem integrando interior e exterior, forçando o interior aos seus limites na medida em que o relaciona com uma exterioridade que, por sua vez, o problematiza. A cada envio ao exterior, a cada gesto ou relação que implica a dramatização, torna-se sempre já outra coisa que difere em natureza com relação à precedente,

[46] Curiosamente, esta figura também é mencionada por Francis Bacon, ao se referir a uma conferência de Duchamp, em suas entrevistas a David Sylvester, para caracterizar um método mais instintivo de se fazer arte. (SYLVESTER, 2007, p. 104).

já que se está agora diante de outra configuração em meio aos dinamismos que inquietam o interior e as características às quais se apega: a estabilidade, a identidade.

Como define Deleuze,

> A dramatização faz-se na cabeça do sonhador, mas também sob o olho crítico do cientista. Ela age aquém do conceito e das representações que este subsume. Não há coisa que não perca sua identidade, tal como ela é no conceito, e sua similitude, tal como ela é na representação, quando se descobrem o espaço e o tempo dinâmicos de sua constituição atual. (DELEUZE, 2000a, p. 356).

A via dramática é entendida como processo, como dimensão virtual que define a cada ponto, a partir do dinamismo que se opera, uma condição específica que é ponto de coagulação do processo, aspecto formal e consistente que se produz do caos dos dinamismos: caosmos, que atuam nas tipologias e dão a ver, em seu movimento, o desaparecimento dos sujeitos, como exemplifica Deleuze a partir de uma referência aos processos geológicos:

> O "tipo colina" é apenas um escoamento em linhas paralelas; o "tipo costa", um nivelamento de camadas duras ao longo das quais as rochas se escavam em direção perpendicular à das colinas; mas as rochas mais duras, por sua vez, à escala do milhão de anos, que constitui o tempo de sua atualização, são matérias fluidas que correm sob pressões muito frágeis exercidas sobre suas singularidades. Toda tipologia é dramática, todo dinamismo é uma catástrofe. Há necessariamente algo de cruel nesse nascimento de mundo que é o caosmos, nesses mundos de movimentos sem sujeito, de papéis sem ator. (DELEUZE, 2000a, p. 356-357).

Entremeando a ordem e o caos, provendo uma consistência a partir do traçado de um plano, os dinamismos espaço-temporais nos reenviam à catástrofe, momento específico a partir do qual se compreende a fixidez como ilusória e dissimuladora. Não há forma que já não responda a um drama que a produz, bem como a razão, o *logos*, ao constituir-se a partir da exclusão do que não é eterno, ignora a propriedade dramática (performativa, plasmática) de sua própria atuação. Catástrofe do discurso apartado de sua linearidade, ofício a que se dedicam os sofistas: todo conhecimento ou todo discurso constrói sua própria realidade, é demiúrgico, visto que o “discurso faz ser, e é por isso que seu sentido só pode ser apreendido *a posteriori*, em vista do mundo que ele produziu”. (CASSIN, 2005, p. 63).

6.4 **Teoria das ficções de António Mora**

Dado que a palavra "ficção" partilha etimologicamente do mesmo radical que a palavra "fingimento", torna-se possível aproximá-las novamente à atividade da modelagem e do processo heteronímico nas entrelinhas das ressonâncias pessoanas. Afinal, o poeta pode ser aproximado do sofista, não apenas na análise de Barbara Cassin referente a Górgias e Parmênides, mas tendo em vista também a própria definição de Pessoa do poeta como sendo um fingidor. O poeta, o escritor, finge e produz ficções. Em seus *Fundamentos do Paganismo,* António Mora desenvolveu uma teoria das ficções, procurando analisar relações existentes na aproximação entre vida e ficção. Deste modo, pensamos que novamente aqui se oferece uma tentativa teórica que se reporta aos procedimentos poéticos e artísticos em geral, a partir da ressonância estabelecida por Mora. De acordo com ele, existem três gêneros de ficções, posteriormente compreendidos em diferentes ordens, todas elas atribuídas a um aspecto da vida humana.

O primeiro gênero compreende as ficções que se ocupam em moldar a religião ou a metafísica. Interessante notar, neste primeiro gênero, sua ocupação tanto pela religião como pela metafísica, o que de algum modo define sua tentativa de fundamentar o paganismo em bases racionalizantes – e também podemos dizer, de forma homóloga, a (re)fundação da razão a partir da relação com o exterior, ou da união entre o "emocional e o intelectual".[47] O segundo gênero se ocupa da modelagem da moral e dos costumes; por fim, o terceiro gênero se ocupa da formação da estética. Em sua formulação sintética: "Servem as primeiras de guiar-nos nas nossas relações universaes; as segundas nas nossas relações sociais; as ultimas nas nossas relações com nós-próprios." (PESSOA, 2002, p. 298).

Ainda que haja uma taxonomia genérica das ficções, Mora as desdobra em ordens que as redefinem e redistribuem em função da memória, da imaginação e da inteligência. Veremos adiante o desenvolvimento de cada uma delas. Por ora, importa salientar o aspecto de sua análise que relaciona ficção e vida. Vejamos a seguir sua formulação:

[47] De acordo com Mora, uma "religião é ao mesmo tempo emocional e intellectual, por isso que, ao mesmo tempo que é uma dogmatica e uma mythologia, é uma metaphysica. […] Por isso, a religião dirige-se, ao mesmo tempo que à massa dos homens, ao escol entre elles. Ao mesmo tempo que satisfaz o sábio, dá-lhe repasto à sua intelligencia." (PESSOA, 2002, p. 306) Esta disposição religiosa do Paganismo pode ser compreendida à luz da noção de *fabulação*, como desenvolveremos à frente.

> Vivemos de ficções porém não ficticiamente. Fóra de nós só apprehendemos uma realidade exterior a um destino immutavel, nem justo nem injusto, alheio assim ao bem como ao mal, que nos seja a nós e a ella. Tudo mais fingimol-o ou sonhamol-o, é sonho ou inconsciente.
> Fingimos e sonhamos para poder viver. Assim como não comemos nós mor parte dos alimentos, assim também não vemos sem disfarce a mór parte do que chamamos factos. (PESSOA, 2002, p. 298).

A referência ao *exterior* aparece nesta passagem como um modo de situar aquilo que no mundo existe sem a interferência das significações humanas. Deste modo, nos defrontamos com a dimensão impessoal quando despimos as certezas de sua autoridade, percebendo seu caráter dinâmico e ilusório. Para viver, é preciso que algumas estratégias entrem em funcionamento, criando maneiras de lidar com elementos que não fazem parte do exterior. Para definir cada um destes elementos "que não existem", mas que precisam ser criados para que a vida possa se dar, Mora desenvolve suas três ordens de ficções:

> Trez são as ordens de ficções que fabricamos para que possamos viver. As primeiras, e mais simples, são as da memoria, que é a percepção do que não ha, "porem houve". As segundas, e já mais complexas, são as da imaginação, que é uma percepção do que nem ha, nem houve nunca - o concreto translato. As terceiras, e de maior complexidade, são as da intelligencia, que é a percepção do que não pode haver - o absoluto, que por sua natureza é irreal. (PESSOA, 2002, p. 298).

Embora existam estas três ordens que definem domínios importantes à vida humana, ainda que irreais, sua problematização anterior já atestava que vivemos de forma não-ficcional. No movimento da vida, temos experiências reais, embora propiciadas por elementos que não fazem parte propriamente da realidade imediata – o fato de vivermos de ficções. Percebe-se, na teorização de Mora, aquela característica romanesca analisada por Cassin e potencializada por Bernardo Soares. De fato, a vida é colorida por ficções a partir das quais ela mesma é dramatizada.

> Não é sonho a vida: é-o, porém, toda interpretação da vida. E a memória, a imaginação e a intelligencia são interpretes. Só a sensação é a vida. E como nem a memoria, ou a imaginação, nem a intellecção são sensações, nenhuma d'ellas é vida, são apenas um fantasma ou sonho torto d'ella.
> A realidade exterior, figuramol-a de um só modo, que é como a vemos, para que ella nos possibilite que a figuremos decerto. O Destino, porém, como é occulto na realidade, não o figuramos assim. Sabemos que somos servos. Nem se quereremos; mesmo se desejarmos buscamos por uma lei que não podemos alterar. Escolhemos segundo uma lei cuja noção nada mesmo pode obstruir. (PESSOA, 2002, p. 298).

Um fantasma ou um sonho torto da sensação: deste modo, Mora define o caráter das três outras ordens de ficções que orbitam o *exterior*, dando a ver que sua empreitada teórica – a qual tem como objeto o paganismo –, diz respeito a uma fundamentação que tem por base a análise da sensação. É o modo como vemos (ou sentimos) a realidade que vai definir a maneira pela qual nos relacionamos com ela, e as ordens de ficções que se ramificam de cada uma. Diante da realidade da sensação e da vida referida ao *exterior*, o Destino é apenas um nome que se utiliza para o acaso dos acontecimentos, donde a Lei aparece como figuração do inalterável e inapelável.

> Força é que finjamos esse destino, para nos guiarmos na vida, de uma de trez maneiras que podemos fingir - ou crear ficção de memoria, o analogo ao concreto; ou crear ficção de imaginação, o analogo ao concreto translato; ou crear ficção da intelligencia, o analogo ao abstracto. No primeiro caso crear o Destino á semelhança do concreto - um multiplo ligado por uma lei, e assim estabelecemos o polytheismo; deuses a que o Destino rege. - Ficção da imaginação: deuses a que um Destino não rege, que são elles-proprios, destino. E como o Destino não os rege, tudo pode ser muitos em um; e assim temos os polytheismos ou multheismos. - Ficção da intelligencia: creamos ficções puras, "ficções", "externas", - cousas que nada são, nada representam, a nada correspondem: o materialismo e o idealismo, inimigos, differentes apenas por não serem um só. Ficções, tudo é ficção, e da ficção mais forte que pode haver, a ficção do abstracto que se julga concreto. (PESSOA, 2002, p. 298-299).

Se é impossível escapar totalmente dos conceitos, ou dos *ismos* que tornam abstratos os elementos concretos do real, a lição de Mora é que tenhamos a sensibilidade de escolher, para viver, aquele que dentre todos é o mais simples – e mais lógico –, englobando em si diversas instâncias da vida, respeitando mais que os outros a relação imediata com o *exterior*. Em suas palavras:

> Se temos que escolher, e temos, um d'estes conceitos, escolhamos o mais simples, o mais ntelig do Real. Se temos que tel-os, tenhamol-os nteligên, amoraes, externos a nós como a Realidade; nteligê como nós de um Destino immutavel, nem justo nem injusto, alheio ao bem e ao mal.
> O paganismo, ou polytheismo determinista, é a mais lógica das ficções de que precisamos para viver. Se o nteli da Razão é ordenar os sentidos, que ella nos ministre este ensinamento: que os deuses do paganismo são os únicos com direito a realidade, nte e o Destino que os corrige e fecunda.
> Sentidos e nteligência, eis o que somos. Sentidos que nos dão a noção de realidade, e nenhum a dá externa; nteligência que nos dá a noção de (omisso).
> A nteligência serve para ordenar, comparar e ajustar as sensações; assim como para reconhecer ao exterior o exacto de uma ordem – a Lei. (PESSOA, 2002, p. 299).

Visto que o elemento ordenador da inteligência é um processo fictício que introduz abstrações nas singularidades errantes e concretas do real, seu argumento de que a vida

humana é dependente de ficções pode ser sustentado. A inteligência só opera no vazio ou no intervalo compreendidos entre as sensações e os sentidos que perfazem a concretude da vida.

> Vivemos pelos sentidos, convivemos pela intelligencia. Assim, pois, desligada dos sentidos, sendo que existe apenas para creal-os, a intelligencia opera no vacuo, é no vacuo dos sentidos que convivemos, e que nos entendemos uns aos outros. A vida real é uma ficção. A sensação é instavel. (PESSOA, 2002, p. 299).

Não só a ficção, mas todo o processo ficcionalizante que pode se dar nas mais variadas esferas da vida e da sociedade, aparece como posterior à esfera das sensações, ela mesma tida como não fictícia, ainda que Mora deixe claro que elas possam gerar ilusões, conteúdos fictícios que se construirão do choque com o que ele chama, no texto, de inteligência (o elemento conceitual). Decorreria daí o fato de o pensamento poder mostrar-se enquanto potência impessoal, e o próprio ato de "pensar que somos existentes" só poder se resumir em um processo fictício, o mesmo presente na criação de mitos e de máscaras, *personas*[48].

De fato, para falar paradoxalmente, seguindo Jacinto do Prado Coelho (1987), Pessoa mantém-se fiel a si mesmo no momento em que passa a criar as ficções de si mesmo, ou seja, no momento em que passa a fingir, já que um homem, como afirmou Pessoa em *Athena*, por mais que aprenda, jamais aprende a ser quem, de fato, *é*. Talvez possamos notar aqui sua empresa, pelo valor que se dá ao verbo ser, enquanto meta inatingível do conhecimento.

Tais ficções que preconizam este teatro no qual se encena a realidade, instauram, como vimos, a dramatização como método, no lugar de um método pretensamente racional que suporia uma instância transcendente que viria a legitimar a experiência segundo conceitos formais e universais. Ecoando as inflexões de Deleuze e Guattari, os próprios conceitos atuariam antes como personagens, sempre em relação àquele que os criou e ao mundo que se lhe oferece de palco, inaugurando, desta forma, uma perspectiva no pensamento que privilegia a contingência, os acidentes, os acontecimentos, sem lugar para o necessário, o formal e o universal. É devido a isto que o método da dramatização pode ser entendido ainda como uma forma de radicalização da retoricidade, "um jogo de transformação e dissimulação, que é a condição de possibilidade da verdade e da subjetividade" (WELLBERY, 1998, p. 32), um processo onde o próprio pensamento aparece como efeito de um drama cuja estetização

[48] Sobre a desnaturalização da ideia de "pessoa" à luz da antropologia, remetemos ao estudo de Marcel Mauss desenvolvido na quinta parte de seu livro *Sociologia e antropologia*, intitulada "Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de 'eu'" , na qual é problematizada a (des)continuidade que vai das máscaras aos indivíduos. (MAUSS, 2003, p. 367-397).

poderá fazer surgir, em suas individuação, especificação e divisão a partir de puras determinações espaço-temporais, tanto o conhecimento científico quanto o sonho, permitindo-nos compreender toda a história, seja da filosofia, da ciência ou da literatura, como um efeito de forças encarnando um drama do pensamento.

Se, como vimos, toda multiplicidade é heterogênea, ela necessariamente coloca em relação elementos de diversas ordens. A segmentação tradicional de domínios compartimentados, bem delineados, perde seus contornos quando se começa a entender as relações do Real como heteronímicas em um nível ontológico: representar algo já seria uma característica redutora do campo da recognição, do conhecimento, enquanto o privilégio da multiplicação das vozes e a percepção da demiurgia discursiva que promove a saída da interioridade, traria uma atitude ética que afirmaria a criação como o próprio movimento do Real, onde é o mundo que devém expressivo e eloquente.

A dramatização – como um modo de pensar a retoricidade enquanto uma potência impessoal – é capaz de evidenciar a criação como afirmação da vida, ou ainda, se configurar em um modelo que se alia às perspectivas do trágico, que se ocupam em perceber a vida como fenômeno estético, sendo ela mesma [a vida] matéria a partir da qual se cria. Levando em conta a descontinuidade e a relevância de elementos sofísticos, atrelados ao método de dramatização, é possível entrever uma dimensão heteronímica operando no fundo de cada enunciação, no fundo de cada discurso, anterior e co-partícipe dos efeitos-mundo que ela engendra, dos personagens conceituais dos quais ela se apropria.

De que modo, no entanto, a arte se insinua neste processo? Como estabelecer operadores que nos permitam compreender esta potência fabuladora a partir da qual se desdobra o drama?

6.5 **Fabulação e Paganismo**

Partimos do pressuposto de que o paganismo, tal qual teorizado por António Mora, não se configura senão como uma forma própria de pensar a relação entre arte e pensamento. A partir da investigação acerca da retoricidade e da dramatização, situamos em Mora a

sensação como elemento que relaciona interior e exterior. De fato, se recuarmos e ampliarmos nossa visão, veremos que este tema não é outro senão aquele que perpassa toda a obra de Pessoa. Lidando com este fluxo cujo acabamento compreende, de acordo com a análise de José Gil, uma metafísica das sensações, se aceitássemos que a ideia de Realidade, nos textos de Pessoa, contém em si outra ideia – a de exterioridade –, teríamos que a realidade que a arte produz – a realidade abstrata – reuniria em si simultaneamente a interioridade, referida à emoção, e a exterioridade da realidade.

De acordo com José Gil, o nível de abstração próprio da obra de arte, assim como a realidade criada por ela – a realidade abstrata – devem permtir "unir o exterior (realidade, universo) ao interior (emoção, consciência), por meio de uma forma 'esculpida' de encontro à consciência", de modo que "o produto acabado da arte deve suscitar a mais forte impressão de exterioridade e a emoção mais pura, mais desligada de toda vontade de ação" (GIL, 1997, p. 42). Estes princípios se coadunam com as teorias desenvolvidas na *Estética do Paganismo*, incluídas no livro *O regresso dos deuses*, de António Mora, quando este afirma que "uma obra de arte é um objecto exterior; obedece, portanto ás leis a que stão subordinados os objectos exteriores, no que objectos exteriores." (PESSOA, 2002, p. 199).

Como podemos deduzir, Gil explicita que "a forma abstracta realizada pela arte desempenha o papel de eixo entre o exterior e o interior, organizando-os, articulando-os ou desarticulando-os, agindo sempre como um fio entre dois pólos, ou engendrando um meio comum aos espaços exterior e interior." (GIL, 1997, p. 42). Mas, além desta particularidade, a abstração criada pela arte deve permitir também a produção e a modulação de intensidades, jogando com as dimensões para extrair a expressividade da sensação. No limite, tem-se um processo de multiplicação de sensações que se define por um movimento cada vez mais radical de exteriorização. Deste modo, é possível pensar que a sensação abstrata – e praticamente toda menção à abstração referida à arte, em Pessoa –, se configura em um modo de se acercar cada vez mais de uma dimensão impessoal e exterior da vida. No caso da arte, o processo se dá pelo trabalho da sensação.

Esta definição da obra de arte diante da exterioridade, comum tanto a Mora como a Pessoa, nos permite situar o problema como próprio da relação entre arte e pensamento. A sensação, como já vimos, perfaz o que Deleuze e Guattari consideram como o elemento próprio da arte. Convém aprofundar seu desenvolvimento para uma compreensão própria da

heteronímia a partir da correspondência entre o paganismo de António Mora e a ideia de devir, bem como a potência fabuladora que os autores destacam, a partir de Bergson, referindo-a a uma origem religiosa. Desta forma, desdobraremos o que se opera no interior do processo analisado anteriormente, ao mesmo tempo em que é traçado o percurso da busca por uma chave de compreensão para a relação entre a heteronímia e o paganismo proposto por Mora.

Em um capítulo chamado “Percepto, afecto e conceito”, do livro *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari esmiúçam, em outro exemplo de estilo filosófico expressivo, certas características próprias à obra de arte, tendo como ponto de partida a intuição de que a arte conserva algo. Antes de adentrar propriamente na questão de o que é isto que a arte conserva, é preciso enfatizar que ela conserva algo tornando-se independente a um só tempo de três instâncias: do modelo, que a fixaria no âmbito da representação; do espectador, que a situaria no âmbito da referencialidade; e também tornando-se independente do próprio criador, por definição, já que aquilo que é criado se conserva em si.

Mas o que arte conserva, de fato? Este algo que a arte conserva é a sensação, ou o que os autores chamam de *bloco de sensações*, que se define, por sua vez, como um composto de intensidades, forças que existem para além do humano, excedendo os limites e as expectativas daqueles que tomam contato com a obra. Tal composto é formado por *perceptos* e *afectos*, palavras destacadas pelos autores para designar, respectivamente, uma diferença com relação às percepções e aos sentimentos, ou afecções. O modo próprio da arte colocar problemas é por meio destes seres de sensação que formam o composto, segundo nos esclarecem os filósofos:

> Os perceptos não são mais percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são *seres* que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si. (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 213).

Para que a obra possa existir em si, a única exigência que se apresenta é que este composto de sensações que o artista cria se conserve em si mesmo, mantenha-se *de pé sozinho*, independente de todas as instâncias e circunstâncias que cerquem sua criação. No caso de Pessoa, assim como outros artistas que não chegaram a constituir uma unidade da

obra ou que permaneceram em uma obra em processo, podemos afirmar que aquilo que se conserva, a partir de seus próprios materiais, contesta até mesmo uma fixação de critérios para se definirem limites tanto para o escopo da obra como para os gêneros que atravessa.

Esta independência do que se conserva se relaciona com o fato de a sensação se constituir, na obra de arte, a partir de seus próprios materiais, e não como referência à sensação que poderia produzir, no mundo, uma semelhança com o que é expresso na obra a partir de seus próprios meios. Um sorriso pintado, de acordo com os pensadores, é sorriso de óleo. Um gesto, é apenas da terra cozida. De fato, o movimento que faz o material da obra entrar de tal forma na sensação é tributário de uma transformação na qual a matéria se torna expressiva, de modo que é "o afecto que é metálico, cristalino, pétreo, etc., e a sensação não é colorida, ela é colorante, como diz Cézanne." (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 217).

Este composto próprio à arte, que mistura material e sensação, não tem outro objetivo senão o de "arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações." (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 217)[49]. Cada autor, e especificamente os autores que interessam a Deleuze e Guattari, possui um modo de extrair este bloco de sensações, um modo de trabalhar a sensação aproximando-a dessa dimensão impessoal que é sua condição artística própria. Não importa se o artista é um pintor, um escultor ou um escritor, o método precisa não apenas variar em cada autor, mas precisa fazer parte da obra. Sinteticamente: "Basta comparar Proust e Pessoa, nos quais a pesquisa da sensação, como ser, inventa procedimentos diferentes." (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 217).

Escapar ao que foi vivido e sentido, tal é o objetivo, portanto, da sensação que se produz em arte. No caso da literatura e dos escritores, seu material particular "são as palavras, e a sintaxe, a sintaxe criada que se ergue irresistivelmente em sua obra e entra na sensação." (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 218). É com elas que os escritores podem compor o bloco de sensações que é a obra e se constitui no que os autores chamam de *monumento*, a obra de

[49] No caso do percepto, trata-se de buscar, ali onde um objeto é percebido, o elemento que se afasta das percepções vividas de um sujeito, impregnadas de significações humanas: "O percepto é a paisagem anterior ao homem, na ausência do homem" (DELEUZE; GUATTARI, 2004b, p. 219), "[...] são as paisagens não humanas da natureza." (DELEUZE; GUATTARI, 2004b, p. 220). No caso do afecto, trata-se de se afastar das afecções, dos sentimentos e emoções pessoais, subjetivas: "Os afectos são precisamente estes devires não humanos do homem [...]" (DELEUZE; GUATTARI, 2004b, p. 220); "O afecto não é a passagem de um estado vivido a um outro, mas o devir não-humano do homem." (DELEUZE; GUATTARI, 2004b, p. 224).

arte que, de forma autônoma e suficiente, pode conservar em si a sensação. Um monumento, no entanto, não se constrói a partir das palavras que se ancorem na memória. De acordo com os autores, se quisermos "sair das percepções vividas, não basta evidentemente memória que convoque somente antigas percepções, nem uma memória involuntária, que acrescente à reminiscência, como fator conservante do presente." (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 218). Não é possível fazer arte à imagem de um arquivo, de um repositório do que já aconteceu na vida de um sujeito, já que o "ato do monumento não é a memória, mas a fabulação." (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 218).

Aquilo que o monumento produz tem a ver com uma potência fabuladora que se aproxima da atividade do vidente, do delírio, e daquilo que Deleuze aponta como uma essência clínica da literatura[50]. Em *Crítica e clínica*, Deleuze aponta esta aproximação e a separação que este tipo de perspectiva empreende com aquela da memória: "Escrever não é contar as próprias lembranças, suas viagens, seus amores e lutos, sonhos e fantasmas." (DELEUZE, 2004, p. 12) Para ele, a literatura segue a via inversa, e "só se instala descobrindo sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal" (DELEUZE, 2004, p. 13), que perfaz sua essência clínica: inventar um povo. Se compete "à ação fabuladora inventar um povo" (DELEUZE, 2004, p. 14), este povo "talvez só exista nos átomos do escritor, povo bastardo, inferior, dominado, sempre em devir, sempre inacabado." (DELEUZE, 2004, p. 14).

Traçando a argumentação que nos leva a perceber a vidência própria do escritor, Deleuze aproxima o delírio da escrita à ideia – emprestada de Proust –, de que a literatura traça uma espécie de língua estrangeira na própria língua que se utiliza para escrever. De acordo com Deleuze,

> Uma língua estrangeira não é escavada na própria língua sem que toda a linguagem por seu turno sofra uma reviravolta, seja levada a um limite, a um fora ou um avesso que consiste em Visões e Audições[51] que já não pertencem a língua alguma. Essas visões não são fantasmas, mas verdadeiras Ideias que o escritor vê e ouve nos interstícios da linguagem, nos desvios de linguagem. Não são interrupções do processo, mas paragens que dele fazem parte, como uma eternidade que só pode ser revelada no devir, uma paisagem que só aparece no movimento. Elas estão fora da linguagem, elas são o seu fora. O escritor como vidente e ouvidor, finalidade da literatura: é a passagem da vida na linguagem que constitui as Ideias. (DELEUZE, 2004, p. 16).

[50] Como vimos, esta essência clínica equivale ao que Nietzsche considerava "a grande Saúde", e serve de chave de explicação à própria condição de Mora, pois é por meio do delírio que ele dá a ver a situação delirante para a qual a ênfase na razão levou o mundo moderno. Do mesmo modo, a heteronímia pessoana.

[51] Em seu livro *Cinema II: a imagem-tempo*, no capítulo "O pensamento e o cinema", Deleuze atribui ao cinema moderno a característica de promover situações óticas e sonoras puras, que aqui podemos equiparar às Visões e Audições do escritor. Aquela seria a forma pela qual um cineasta pode conservar sensações por meio da imagem.

Esta passagem da vida, como que uma janela aberta pela arte, é o modo que a obra, enquanto monumento, encontra para se aproximar de uma dimensão impessoal que se afasta das percepções e sentimentos vividos. É o modo também, por conseguinte, pelo qual o artista pode ser entendido como vidente, como inventor que atua a partir da fabulação, promovendo esta abertura a partir da qual a linguagem – no caso do escritor – encontra-se com seu fora, escapando às significações dominantes que situam limites, certezas e particularidades que remetem a um sujeito específico, localizado e localizável.

> A fabulação criadora nada tem a ver com uma lembrança mesmo amplificada, nem com um fantasma. Com efeito, o artista, entre eles o romancista, excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido. É um vidente, alguém que se torna. Como contaria ele o que lhe aconteceu, ou o que imagina, já que é uma sombra? Ele viu na vida algo muito grande, demasiado intolerável também, e a luta da vida com o que a ameaça, de modo que o pedaço de natureza que ele percebe, ou os bairros da cidade, e seus personagens, acedem a uma visão que compõe, através deles, perceptos desta vida, deste momento, fazendo estourar as percepções vividas numa espécie de cubismo, de simultaneismo, de luz crua ou de crepúsculo, de púrpura ou de azul, que não têm mais outro objeto nem sujeito senão eles mesmos. (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 222).

Desta forma, o artista tem o poder de "liberar a vida lá onde ela é prisioneira"[52], alcançando o mesmo estatuto do médium referido por Pessoa: uma sombra, que fabula no monumento percepções de outra espécie que aquelas a que está habituado, multiplicando-as em todas as direções e intensificando a sensação. Encontramos ressonâncias na *Estética do Paganismo* de António Mora, especificamente no que diz respeito aos princípios que governam:

> O artista subjetivo parte do principio que o fim da sua arte é exprimir as suas próprias emoções. Criterio é esse que o artista objectivo não acceita, e com razão absoluta o não acceita, porque a arte objectiva é que é a arte, porisso que é uma cousa realizada, que passa para fóra do artista, e não fica nelle, como a emoção que a produz. (PESSOA, 2002, p. 199).

Se o artista objetivo é aquele que, ao contrário do artista subjetivo, não se preocupa em exprimir suas próprias emoções, é porque ele se acerca daquele princípio da arte que a situa na exterioridade, e não na interioridade. Percebemos que a arte objetiva, e o artista objetivo, são aqueles que, no pensamento deleuzeano, estariam relacionados ao vidente, à potência fabuladora.

---

[52] A loucura e o delírio se constituem assim como formas de alcançar uma dimensão impessoal da vida, não contaminada pelos limites e regras que a domesticam.

> O artista não exprime as suas emoções. O seu mistér não é esse. Exprime, das suas emoções, aquellas que são communs aos outros homens. Fallando paradoxalmente, exprime apenas aquellas suas emoções, que são dos outros. Com as emoções que lhe são próprias a humanidade não tem nada. (PESSOA, 2002, p. 199).

Interessa notar aqui o fato deste "falar paradoxal" de António Mora, utilizado por ele como um recurso para *melhor* exprimir sua ideia. Não seria tal procedimento passível de ser associado a uma estratégia sofística? Dito de outro modo, para explicitar a tese de que a arte precisa ser impessoal, não só localizada nos interesses do sujeito que a cria, Mora opta pelo paradoxo, que, na linguagem, oferece uma espécie de gagueira do sentido, um elemento estrangeiro, levando a linguagem ao seu fora.

Este princípio, que afirma a generalidade da sensação expressa na arte, é o primeiro princípio da *Estética do Paganismo* de António Mora, e despersonaliza a expressão artística da referência à vida interior do artista. Somente o segundo princípio – o da universalidade – viria radicalizar aquilo que já teria se iniciado no primeiro: "O artista deve exprimir, não só o que é de todos os homens, mas tambem o que é de todos os tempos." (PESSOA, 2002, p. 199). Atribuindo ao subjetivismo cristista o "erro pessoalista" e também o erro da "preoccupação de interpretar a epocha", Mora convoca uma frase de Goethe para exemplificar a insuficiência do artista que se atém ao seu tempo:

> A phrase de Goethe, bastas vezes citada sobre o assumpto, é de mestre; com effeito, um homem de genio é da sua epocha só pelos seus defeitos. A nossa epocha deduz-nos da humanidade. Como o artista deve procurar erguer-se acima da sua personalidade, deve procurar levantar-se fóra de sua epocha. (PESSOA, 2002, p. 199).

Finalmente, o terceiro princípio da *Estética do Paganismo* é o da limitação, que afirma a correspondência de cada arte a uma forma específica de expressão. Cada forma de expressão caracterizaria uma arte própria, como a literatura, a música, a escultura, cada qual com seus monumentos produzidos a partir de seu modo de fabular específico.

Logo, vemos que as referências tanto à humanidade, como escopo primeiro – o princípio da generalidade – ao qual a arte se refere, quanto à atemporalidade, como passo seguinte – princípio da universalidade –, dizem respeito não aos sentimentos e emoções que são comuns a todos os homens e a todos as épocas – se assim fosse, não haveria novidade neste tipo de estética, já que um homem, em tempos diferentes, sempre poderá referir uma

sensação a uma emoção que lhe é própria – mas, antes, aos devires não-humanos que atravessam esses homens. Estes devires, os perceptos e afectos, se configuram, portanto, como o elemento comum que pode trazer à arte o segundo princípio, o da universalidade.

Percebemos que estes princípios estabelecem ressonâncias com o modo de pensar a fabulação que privilegiamos, para o qual a sensação não é situada em um artista, mas em algo que lhe escapa, com seu fora. A conceituação da fabulação tem origem no pensamento de Bergson, filósofo que, de acordo com Deleuze, considera a fabulação como uma faculdade visionária. Como afirma Deleuze, “não há literatura sem fabulação, mas, como Bergson soube vê-lo, a fabulação, a função fabuladora não consiste em imaginar nem em projetar um eu. Ela atinge sobretudo essas visões, eleva-se até esses devires ou potências.” (DELEUZE, 2004, p. 13).

O conceito remonta à ontologia bergsoniana, que Deleuze analisa em diversos momentos de sua obra e, mais detidamente, em *Bergsonismo*. A fabulação é associada aqui, por Deleuze, a uma espécie de instinto virtual que interfere na inteligência e se ocupa da criação de ficções. De acordo com Bergson,

> Se esse contrapeso não pode ser o próprio instinto, dado que seu lugar está precisamente tomado pela inteligência, impõe-se que uma virtualidade de instinto ou, se preferirmos, o resíduo de instinto que subsiste em torno da inteligência, produza o mesmo efeito: ele não pode atuar diretamente, mas, dado que a inteligência opera sobre representações, suscitará "imaginários" que resistirão à representação do real e que conseguirão, por meio da própria inteligência, contrapor-se ao trabalho intelectual. Assim se explicaria a função fabuladora. Se, ademais, ela desempenha um papel social, deve servir também ao indivíduo, que a sociedade tem o mais das vezes interesse em controlar. Pode-se, pois, presumir que, sob sua forma elementar e original, ela traz ao próprio indivíduo um acréscimo de força. (BERGSON, 1978, p. 99).

A partir da investigação da presença das superstições entre os homens, em meio a um estado original da religião, esta poderia ser definida, de acordo com Bergson, como “uma reação defensiva da natureza contra a representação, pela inteligência, da inevitabilidade da morte.” (BERGSON, 1978, p. 109). Primeiramente, teríamos representações que promoveriam a crença em entidades espirituais. Posteriormente, este tipo de crença, alimentado pela faculdade fabuladora que nela atua, teria se desenvolvido na direção de “uma mitologia em torno da qual floresceram uma literatura, uma arte, instituições, enfim, todo o essencial da civilização antiga.” (BERGSON, 1978, p. 154). E mais:

> As representações que engendram superstições têm por caráter comum o serem fantasmáticas. A psicologia as relaciona a uma faculdade geral, a imaginação. Sob a mesma rubrica ela classificará ademais os descobrimentos e as invenções da ciência, as realizações da arte. Mas por que grupar juntas coisas tão diferentes, dar-lhes o mesmo nome, e sugerir assim um parentesco entre elas? É unicamente por comodidade de linguagem, e pela razão inteiramente negativa de que essas diversas operações não são nem percepção nem memória, nem trabalho lógico do espírito. Concordemos então em pôr à parte as representações fantasmáticas, e chamemos "fabulação" ou "ficção" ao ato que as faz surgir. (BERGSON, 1978, p. 89-90).

Logo, a fabulação teria surgido com a religião, assim como as ficções, e se espalhado por diversas instâncias culturais que, independente de sua particularidade, partilhariam e desdobrariam a seu modo uma mesma potência fabuladora comum.

> Dessa função decorrem a novela, o drama, a mitologia com tudo o que a precedeu. Mas nem sempre houve romancistas e dramaturgos, ao passo que a humanidade jamais se privou de religião. É, pois, provável que poemas e fantasias de todo gênero tenham vindo por acréscimo, aproveitando-se de que o espírito sabia fazer fábulas, mas que a religião era a razão de ser da função fabuladora: em relação à religião, essa faculdade seria efeito, e não causa. (BERGSON, 1978, p. 90).

Decorre da religião, portanto, a função fabuladora que tem, em sua gênese, um embate com a inteligência, cujo objetivo se fixa na perseveração da vida em sociedade. A genealogia opera da seguinte forma:

> De fato, passamos sem dificuldade do romance de hoje a contos mais ou menos antigos, às lendas, ao folclore, e do folclore à mitologia, que não é a mesma coisa, mas que se constituiu do mesmo modo; a mitologia, por sua vez, apenas desenvolve em história a personalidade dos deuses, e essa última criação não passa da extensão de uma outra, mais simples, e das "potências semipessoais" ou "presenças eficazes", que estão, segundo cremos, na origem da religião. Aqui tocamos no que mostráramos ser uma exigência fundamental da vida: essa exigência fez surgir a faculdade de fabulação; a função fabuladora deduz-se assim das condições de existência da espécie humana. (BERGSON, 1978, p. 162).

A criação dos deuses relaciona-se com a magnificação destas “potências semipessoais” ou “presenças eficazes” que estão na base da religião. Cabe notar, com Bergson, que é uma tendência necessária à espécie a criação destas potências semipessoais, decorrentes da faculdade de fabulação que nos seria própria. Tendo em vista que é devido às condições de existência da espécie que a fabulação atua, seria interessante evidenciarmos, de forma correlata, a atribuição da origem humana do paganismo, para António Mora:

> A religião pagan é humana. Os actos dos deuses pagãos são actos dos homens magnificados; são do mesmo genero, mas em ponto maior, em ponto divino. Os deuses sahen da humanidade rejeitando-a mas excedendo-a, como os semi-deuses. A natureza divina, para o pagão, não é anti-humana ao mesmo tempo que é super-humana: é simplesmente superhumana. Assim, sobre estar de accordo com a natureza no que puramente mundo

> exterior, a religião pagan está de acordo com a natureza no que humanidade. (PESSOA, 2002, p. 180).

O fato de crer em deuses pavimenta, segundo Bergson, o rumo à vida civilizada que, em uma época mais avançada, se voltará a um deus único e pessoal, destituindo a realidade de sua multiplicidade e referindo-a a um "autor", um criador. De todo modo, nesta passagem de Bergson, percebemos que ocorre o mesmo processo de magnificação, operado pela fabulação, e pensado por Mora:

> Se a representação religiosa verdadeiramente original é a de uma "presença eficaz", de um ato mais que de um ser ou coisa, a crença nos espíritos situa-se muito perto das origens; os deuses só aparecem mais tarde, quando a substancialidade pura e simples que os espíritos tinham elevou-se, neste ou naquele dentre eles, até à personalidade. Esses deuses se acrescentam aliás aos espíritos, mas não os substituem. O culto dos espíritos continua, como o dissemos, o núcleo da religião popular. A camada esclarecida da nação preferirá os deuses, e pode dizer-se que a marcha ao politeísmo é um progresso no sentido da civilização. (BERGSON, 1978, p. 155).

Diante disso, basta lembrar que foi Mora quem diagnosticou que "o paganismo aparece com a saúde, desaparece com o adoecimento, do gênero humano", e que "toda a nossa civilização é enferma, enferma do Christianismo" (PESSOA, 2002, p. 256). Uma de suas teses se concentra na afirmação de que "o phenomeno religioso define e exprime a civilização" (PESSOA, 2002, p. 179). De acordo com ele,

> O monotheismo é uma religião de decadencia, porque, comquanto um indivíduo possa sem grande mal ser introvertido, um povo todo não o pode ser sem perder a noção verdadeira do mundo e da vida, a noção concreta d'elles, o que dá como é de ver, a desadaptação e a decadencia. (PESSOA, 2002, p. 178).

Nos *Prolegômenos,* Mora investe sua investigação na equivalência que entretém a religião com o exterior, aproximando-se da ontologia de Spinoza[53]. Esta investida teórica de Mora lhe permite articular a religião à natureza, um passo fundamental no caminho para a reformação do paganismo que ele empreende. Em estreita correlação com as teses bergsonianas, Mora parte do pressuposto de que a religião possui um elemento útil e necessário à vida. Entretanto, esta utilidade é aprofundada quando aproximada do pensamento de Spinoza, notadamente pela atribuição de uma consistência ontológica à utilidade:

[53] Para Spinoza, a substância única que compõe o universo é denonimada 'Deus'. Em sua *Ética*, Spinoza associa Deus à natureza: "[...] a natureza não age em função de um fim, pois o ente eterno e infinito que chamamos Deus ou natureza age pela mesma necessidade pela qual existe." (SPINOZA, 2007, p. 265).

> Uma cousa util à vida implica uma cousa que leva cada ser a perserverar no ser, consoante o phrasear de Spinoza. Tal criterio portanto é profundamente naturalista. De modo que chegamos a esta conclusão: aquelle criterio que é o de cada ser instinctivamente, que é o da natureza atravez de cada ser, esse criterior, *quando applicado racionalmente*, isto é, quando passado atravez da intelligencia, justifica plenamente a religião. Por outras palavras: o que há de fundamental na natureza é a idéa de utilidade, de perseverar no ser; o que há de distinctivo no homem é a intelligencia; o que há portanto de fundamental no homem, como ser ao mesmo tempo instinctivo e intelligente, é a religião. (PESSOA, 2002, p. 253-254).

Deste modo, Mora justifica racionalmente a relação com o exterior a partir da religião, que traduz um modo próprio do homem perseverar na existência, na medida em que tudo que existe partilha da mesma substância, exprimindo, a seu modo, a essência da natureza. Se não há uma essência universal transcendente que legitime os seres, a verdade precisa ser situada de modo imanente. De acordo com Marilena Chauí, o universal "é sempre uma abstração e fruto da comparação empírica que seleciona semelhanças e diversidades. Esse procedimento, que tem o número como condição, é inadequado para a compreensão da ideia de Deus." (CHAUÍ, 1999, p. 13). Para Spinoza, a "natureza de cada modo singular […] só pode ser compreendida por sua relação interna com o absoluto[54]. Seu ser encontra-se nessa relação e é esta que o põe em movimento, fazendo-o passar do 'ser parte' ao 'tomar parte' na potência infinita a que pertence." (CHAUÍ, 1999, p. 49). Forçosamente, a verdade precisa ser buscada nos encontros que se insinuam no real, no exterior, onde a inteligência, atrelada ao instinto de conservação, permite ao homem perseverar na existência.[55]

> Ora o que existe fundamentalmente, na nossa experiencia da natureza é instinto de conservação: elle é o phenomeno que percorre do reino mineral até ao homem, a tendendia, como disse Spinoza, do ser para perseverar em ser. O instincto de conservação é portanto a Verdade. […] A religião, portanto, é a forma humana (porque intelligente) da verdade. (PESSOA, 2002, p. 254).

Diante do exposto, torna-se possível pensar uma relação entre o que Mora, baseado no pensamento de Spinoza, entende por verdade – a saber, o instinto de conservação que, para os homens, determina a religião como a forma propriamente humana de sua expressão – e a noção de fabulação que, em nossa análise, corresponde a uma dimensão expressiva impessoal.

---

[54] É importante não referir o absoluto ao transcendente, mas a uma compreensão imanente daquilo que constitui todas as coisas. Entende-se por absoluto a substância única – Deus – que exprime, por meio de seus atributos, sua essência eterna. De acordo com Machado, a investigação deleuziana de Spinoza articula a essência absoluta de Deus à potência. Ver MACHADO, 2009.

[55] Na Terceira Parte da *Ética*, na proposição 6, Spinoza afirma: "Cada coisa esforça-se, tanto quanto está em si, por perseverar em seu ser". (SPINOZA, 2007, p. 173).

Constitutiva tanto da tendência à criação de deuses como a criação de dramas e romances, a fabulação diz respeito à capacidade de ficcionalizar necessária ao homem e, mais que isso, ela se projeta como uma tendência natural, que fortalece a relação com a vida. Como podemos notar, a fabulação assume, desta forma, seu papel enquanto "instinto virtual, criador de deuses, inventor de religiões" (DELEUZE, 1999, p. 88). Com efeito, a partir da análise de Deleuze e Bergson, ainda que se considere a existência fictícia de cada deus como contingente, ou até mesmo absurda, confirma-se que não é possível ignorar, como aspecto natural e necessário, a tendência que anima seu aparecimento. Bergson nos esclarece, em uma passagem que sedimenta a teoria subjacente de António Mora:

> O panteão existe independente do homem, mas depende do homem fazer entrar nele um deus, e lhe conferir assim a existência. Espantamo-nos hoje desse estado de alma. Nós o experimentamos em certos sonhos, em que podemos introduzir em dado momento o incidente que desejamos: ele se realiza por nós num conjunto que por si mesmo se estabeleceu, sem nossa interferência. Poder-se-ia dizer, igualmente, que cada deus determinado é contingente, ao passo que a totalidade dos deuses, ou antes, o deus em geral, é necessário. (BERGSON, 1978, p. 165).

O panteão se fixa como o virtual que existe, tal qual os seres de sensação, independentes do homem que o nutre com suas criações – os deuses. Mais próximo do real, mais atento ao exterior é o pagão que percebe os deuses como naturais, já que o paganismo, como vimos, é considerado por Mora como "a mais lógica das ficções de que precisamos para viver". Até mesmo a referência ao drama se aproxima, na visão de Mora, à multiplicidade afastada do centro, já que, "no drama antigo importa mais a entreacção das pessoas, que as mesmas pessoas." (PESSOA, 2002, p. 276).

Articulando nossa análise ao problema da heteronímia: assim como o fato da existência fictícia dos deuses é condicionado pela disposição virtual e impessoal para a fabulação, teríamos que concluir que os heteronônimos, por não poderem se referir a uma pessoa específica, haveriam de ser considerados heterônimos *de Deus*, do Deus de Spinoza ou, ainda, para melhor formular o problema, da expressividade impessoal da natureza, das intensidades que permeiam o real e que nos reenviam novamente à sensação, ao bloco de sensações que perfaz o plano de composição da arte: aquele que escapa do humano para fazer ver, na vida, algo de extremamente potente, atravessando seus limites.

É neste sentido que a pluralidade dos deuses, do paganismo renovado de Mora, entra em assonância com essa faculdade fabuladora que existe no fundo de cada ficção criada pelos homens. Como precisamente notaram Deleuze e Guattari: “É o momento em que as figuras da arte se liberam de uma transcendência aparente ou de um modelo paradigmático, e confessam seu ateísmo inocente, seu paganismo.” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 249).

Em nossa última seção desdobraremos o núcleo trágico presente em elementos da obra de Pessoa, privilegiando a análise do modelo interpretativo empreendido por Mora sobre a obra de Caeiro para, enfim, pensar a própria heteronímia como um expediente trágico do pensamento.

7. **PARTES SEM UM TODO: A ILUSÃO DA TOTALIDADE**

A metafísica pareceu-me sempre uma forma prolongada
da loucura latente.

Bernardo Soares, *Livro do desassossego*

7.1 **O sistema filosófico destacado da poesia: o trágico entre Caeiro e Mora**

No decorrer de nossa investigação de elementos que colocam em tensão o filosófico e o literário em Fernando Pessoa, algumas coordenadas se apresentaram como incontornáveis. Tendo em vista sua despersonalização em diversos heterônimos que se apresentam como personalidades distintas de si mesmo, diferentes do autor que as criou, o poeta se permite analisar segundo a poética própria de cada heterônimo particular, levando em consideração o estilo de cada autor. É sabido que nos interessam, no entanto, menos as características específicas a cada heterônimo do que aquelas que podem ser entrevistas quando se busca a ressonância entre eles, capazes de suscitar questões que dizem respeito tanto ao domínio da literatura como da filosofia.

A partir da suspeita de que o pensamento e sua expressão não se limitam a uma única forma, e articulando as análises que até agora se nutrem do aspecto impessoal desencadeado pela heteronímia, convém analisar, por meio de um recorte específico, de que modo podemos falar em uma filosofia trágica em Fernando Pessoa, enquanto um discurso que atesta a impossibilidade de se acercar de um sentido último para a existência. Quais os pressupostos que permitem considerar o fenômeno heteronímico pessoano como um expediente trágico que diz respeito ao próprio pensamento, ou ainda, como entrever, no projeto pessoano, o lugar de embate – trágico, por excelência – entre aquilo que somos, enquanto sujeitos, e os processos que franqueiam à escrita a constituição de uma (ou várias) subjetividade(s)?

Inúmeras vias de entrada se fazem possíveis para esta análise. Privilegiamos, ainda, as ideias de seu heterônimo filósofo, António Mora. Sua condição já integra problematicamente nossos objetivos de análise, já que sabemos que este heterônimo só faria parte de um lugar marginal da obra de Pessoa, se levássemos a sério apenas seus escritos mais difundidos e circulados. Na condição de heterônimo, como vimos, Mora se posiciona como um pensador

que busca explicitar racionalmente (i.é, por meio de um estilo proposicional e silogístico) toda a filosofia expressa de forma poética por Alberto Caeiro, heterônimo que, por sua vez, é considerado o mestre de todos os outros. Talvez não seja fastidioso lembrar uma menção feita pelo heterônimo Álvaro de Campos a António Mora, justamente em um texto dedicado a Caeiro. Neste relato, a que também nos voltaremos mais à frente, Campos narra um encontro com aqueles heterônimos de Pessoa associados, cada um à sua maneira, com a continuidade ou renovação do paganismo, a saber, Alberto Caeiro, Ricardo Reis e António Mora. A passagem que destacamos nos interessa especialmente por se tratar de um momento em que Campos procura definir o filósofo entre eles:

> O Antonio Mora era uma sombra com veleidades especulativas. Passava a vida a mastigar Kant e tentar ver com o pensamento se a vida tinha sentido. Indeciso, como todos os fortes, não tinha encontrado a verdade, ou o que para elle fosse a verdade, o que para mim é o mesmo. Encontrou Caeiro e encontrou a verdade. O meu mestre Caeiro deu-lhe a alma que elle não tinha; poz dentro do Mora peripherico, que elle sempre tinha apenas sido, um Mora central. E o resultado foi a reducção a systema e a verdade lógica dos pensamentos instinctivos de Caeiro (PESSOA, 2002, p. 119).

Apenas a descrição de Campos, definindo Mora como "sombra com veleidades especulativas", já nos permitiria associar sua figura com a referência trágica, e com a propriedade do trágico de se oferecer ao pensamento enquanto categoria filosófica, especulativa. O ponto de partida de Mora será, portanto, a partir da obra de Caeiro, construir seu sistema filosófico, e por isso nos interessarão, em ressonância com elementos da filosofia contemporânea, algumas teses em que o filósofo explicita o cerne de seus estudos sobre a metafísica, diferenciando-se da tradição do pensamento ocidental. Mas o que existiria de tão potente em Caeiro para justificar sua mestria, e este ímpeto assumido por Mora de traduzir em sistema sua mensagem poética?

O filósofo português José Gil (1994, p. 15-32) analisou possíveis dificuldades deixadas em aberto por interpretações que buscaram encontrar em Pessoa um núcleo trágico fundamental[56]. Uma delas residiria no caso Caeiro: em se tratando do heterônimo que não apresenta contradições, ou antes, que apresenta a resolução de todas as contradições, ele se aproximaria menos de um enquadramento trágico do que da própria negação da tragédia, que

[56] Ainda que reconheça o grande número de estudos que procuram dar conta de vertentes trágicas na obra de Pessoa, Gil alerta para a pouquíssima frequência com que os termos "trágico" e "tragédia" aparecem em seus escritos, o que faz com que o filósofo português considere esta ausência como deliberada, como uma amostra de repugnância ou indiferença à questão que eles suscitam.

se realiza plenamente nos seus versos, onde a visão do homem e a de Deus podem, enfim, se igualar,[57] ao não admitir separação entre pensamento e vida. Caeiro, com sua visão imediata da realidade, com suas sensações todas equiparadas ao pensamento, não apresentaria antagonismo de princípios. Se aceitarmos não haver propriamente momento trágico em Caeiro, ou seja, se não há, em Caeiro, um embate entre a *pessoa* que acreditamos ser e a *impessoalidade* que nos perpassa, o mesmo não pode ser dito de outros heterônimos, de modo que talvez seja possível analisar o fenômeno estético Fernando Pessoa como lugar onde se evidencia uma tragicidade imanente à linguagem e ao pensamento, denominada heteronímia: a possibilidade de cindir o Eu, dando vozes à potência impessoal expressiva e autônoma que subjaz às formas de representação, à dimensão a que Caeiro já teria acesso.

Desdobrando-se em heterônimos, Pessoa comportaria em si a justaposição de formas de ver e compreender o mundo. Mas o processo pelo qual este desdobramento se dá poderia ser tomado como anterior às formas constituídas das personalidades particulares, apresentando-se como uma disposição – trágica – do próprio pensamento. Não teria sido gratuita, portanto, a mestria atribuída a Caeiro, único heterônimo que teria conseguido se acercar da impessoalidade com a qual os outros dialogaram de forma indireta.

Será António Mora o sistematizador desta relação com uma dimensão impessoal, substrato da heteronímia, a que ele chamará de *Exterior*. Analisando, por meio da síntese desta potência entrevista em Caeiro, o mundo ocidental, Mora anseia pelo retorno da dimensão pagã, entendida como um atestado de saúde da humanidade, após um longo período de afastamento entre as sensações e o pensamento. Teórico de um suposto paganismo renovado, António Mora afirmou ser um verso de Caeiro a enunciação poética perfeita da substância absoluta deste novo modo de se relacionar com o mundo e as coisas:

> Para nos dar a substância absoluta do paganismo, tinha Caeiro que ser mais grego que os gregos, mais puramente objectivista que elles. É-o. Nenhum pagão poderia ter escripto aquelle verso culminante de Caeiro, e, para mim, o verso culminante de toda literatura:
>
> A Natureza é partes sem um todo.
> (PESSOA, 2002, p. 224)

[57] É possível enveredar por um estudo que coloque em tensão *O Guardador de Rebanhos* e a ontologia espinosana, na qual tudo que existe pode ser considerado uma modificação imanente de uma substância única (chamada por Espinosa de *Deus*), buscando investigar de que forma elementos dos dois modos de expressão, poético e filosófico, se aproximam, e dizem, ao fim, a mesma coisa.

Esta observação, retirada de um livro de Mora destinado a ser uma introdução à obra de Alberto Caeiro[58], traduz e enfatiza a admiração que, não só ele, mas também outros heterônimos como Campos e Reis, nutrem pelo mestre. O verso citado por Mora, pertencente à obra magna de Caeiro, *O Guardador de Rebanhos* (PESSOA, 2005b), encarna a constatação e a crítica de uma disposição detectável na história do pensamento ocidental, de subsumir as singularidades existentes no mundo, em seu estado aórgico, a uma totalidade ilusória que passa a ser legitimadora, detentora de ordem, além de se configurar como ontologicamente superior àquelas. Este verso e esta ideia nos permitem introduzir a temática do trágico e sua relação com o pensamento, circunscrevendo o problema que nos propomos a analisar em Pessoa.

7.2 **O percurso apolíneo da história da filosofia**

Foi o filósofo contemporâneo Clément Rosset quem escreveu que "a história da filosofia ocidental abre-se por uma constatação de luto: a desaparição das noções de acaso, de desordem, de caos." (ROSSET, 1989, p. 13). Trata-se de um luto de que, anacronicamente, as palavras de Anaxágoras seriam testemunhas: "No começo era o caos; depois vem a inteligência, que arruma tudo" (apud ROSSET, 1989, p. 13). Estaria inaugurada, com Sócrates, Platão e todos os pensadores posteriores tidos como sérios e reputáveis, a história da metafísica ocidental, com a associação da atividade do pensamento à revelação de uma certa ordem, ao desvelamento de uma inteligibilidade presente nas relações que se pode destacar e nomear a partir da desordem, dos aspectos casuais da realidade.

O mundo exterior, tal como se percebe, em suas partes que se oferecem à sensibilidade, estaria destarte condenado a ser percebido à luz de um conjunto, ignorando estas mesmas partes ao integrá-las em uma unidade inteligível, ilusória, destacada de sua realidade imediata, possibilitando ao homem se acreditar independente dos processos que o constituem, ao levar em conta como instância primária uma abstração construída sobre o caos. A consciência, o mundo interior do sujeito, é tomada como ponto de partida do conhecimento,

[58] O livro, nunca publicado por Pessoa em vida, teve como título geral "Regresso dos Deuses", e pode ser encontrado na íntegra na edição crítica, 2002, p. 175-246.

no momento exato em que marca sua diferença em relação ao objeto – exterior –, a ser conhecido. Nas palavras de Rosset,

> Segundo esta estrutura metafísica, o real imediato só é admitido e compreendido na medida em que pode ser considerado a expressão de um outro real, o único que lhe confere o seu sentido e a sua realidade. Este mundo aqui, que em si mesmo não tem nenhum sentido, recebe a sua significação e o seu ser de um outro mundo que o duplica, ou melhor, do qual este mundo aqui é apenas um sucedâneo enganador. (ROSSET, 1988, p. 41).

A dimensão sensível, tida aqui como um duplo do real, seria considerada insatisfatória justamente por não poder jamais ser considerada superior, já que seus elementos se apresentam como incapazes de reproduzir a dimensão interior, inteligível, metafísica ou supra-sensível, que os ordena e subjuga. Este movimento pode ser entendido como a passagem da percepção das multiplicidades presentes no mundo para a nomeação de uma unidade que as engloba e que passa a ter, na hierarquia ontológica, um estatuto de superioridade.

Em *O nascimento da tragédia*, Friedrich Nietzsche já discernira os pródromos deste percurso do pensamento ocidental, quando referiu a Sócrates o pioneirismo na instalação de uma representação ilusória, que se caracteriza por "aquela inabalável fé de que o pensar, pelo fio condutor da causalidade, atinge até os abismos mais profundos do ser" (NIETZSCHE, 1999b, p. 93), com o intuito não só de conhecê-lo, mas também de corrigi-lo. A "tendência mundial" (NIETZSCHE, 1999b, p. 93) à racionalidade, inaugurada com Sócrates, além de marcar a morte da tragédia, ignora a multiplicidade do real, entendida como aparência, para erigir suas construções universais, tornando-se propriedade do homem socrático a fé na escrutabilidade da natureza. De acordo com Nietzsche, o homem socrático, protótipo do otimista teórico,

> [...] atribui ao saber e ao conhecimento a força de uma medicina universal e percebe no erro o mal em si mesmo. Penetrar nessas razões e separar da aparência e do erro o verdadeiro conhecimento, isso pareceu ser ao homem socrático a mais nobre e mesmo a única ocupação autenticamente humana: tal como aquele mecanismo dos conceitos, juízos e deduções foi considerado, desde Sócrates, como a atividade suprema e o admirável dom da natureza, superior a todas as outras aptidões. (NIETZSCHE, 1999b, p. 95).

Deste modo, a ilusão proporcionada pela metafísica tinha como meta a assunção de uma realidade perfeita, gratificante, em detrimento das imperfeições que podem, então – e só então –, ser percebidas no mundo. A história da filosofia só provaria "abundantemente que

toda fabricação metafísica foi empreendida para aí alojar o objeto de um desejo, mesmo se ela não chegava a definir nem a pensar esse objeto" (ROSSET, 1989, p. 43), tornado pensável graças à "relativa permanência de uma certa ordem", que assegura, por sua vez, "a ilusória fixidez de um certo ser" (ROSSET, 1989, p. 27). O niilismo, enquanto desejo de negar a vida em nome de um além, aparece, em Nietzsche, como pressuposto da metafísica, assim como Álvaro de Campos posteriormente expressará, em verso, algumas décadas à frente, quando afirmará ser a metafísica uma consequência de estar mal disposto (PESSOA, 1951, p. 257).

O embate entre o estágio anterior à compreensão socrática, lugar do caótico e do informe, e sua progressiva obliteração, pode ser pensado à luz dos dois princípios da tragédia trazidos por Nietzsche, a saber, o *dionisíaco* e o *apolíneo*. A partir das imagens de Apolo e Dioniso, Nietzsche pensa, em linhas gerais, o apolíneo como impulso voltado à individuação, à forma, à criação de aparências tendo em vista a medida, e o dionisíaco designando o acesso ao informe, à diluição da medida, possibilitando a (re)união com o todo da natureza, ao que ele chama de Uno-primordial. Por trás das formas (enganadoras) apolíneas, se estende o manancial dionisíaco que as perpassa.

Estes princípios pensados por Nietzsche nos ajudam a estabelecer a relação entre o trágico e o pensamento. Há que se notar que, quando falamos em trágico, estamos aludindo à interpretação filosófica, iniciada por Friedrich Schelling, de aspectos da tragédia, sobretudo daqueles elementos que dizem respeito ao mundo e aos homens de forma generalizante, como um tema que se descola dos aspectos poéticos, literários.[59] À medida que considera a arte trágica como expressão apolínea do dionisíaco, o texto nietzscheano transfigura a investigação acerca da tragédia em uma ontologia trágica, a qual diz respeito à tensão que o mundo da ordem – apolíneo – sofre quando constata seu não-sentido, sua arbitrariedade, permitindo a irrupção do êxtase dionisíaco – que ensejamos entender aqui como a tensão impessoal do exterior –, que tanto pode levar, no mesmo movimento, à morte como à alegria, sendo esta última trazida pela consciência do retorno ao indiferenciado do mundo[60]. O que se afirma, o que é primeiro e constitutivo, em Nietzsche, é o dionisíaco, o caos. É desta forma

[59] O estudo de Roberto Machado (2006) detalha as questões próprias a cada pensador dedicado a pensar o trágico na modernidade.

[60] Embora ainda utilize a noção de indiferenciado para designar uma fusão mística ou ascética ao Uno-Primordial, comparável à Vontade schopenhaueriana, no desenvolvimento posterior de suas ideias, Nietzsche se afastará desta ideia para pensá-la enquanto relações imanentes de forças. De acordo com Nabais (1997, p. 104), "no universo da força existe uma continuidade essencial entre todas as suas formas, que permite que elas se possam metamorfosear continuamente umas nas outras. No entanto, esse contínuo não pode ser um todo indiferenciado", já que apresenta modificações e diferenças de intensidade.

que ele pode ensaiar uma subversão da concepção do trágico aproximada da dialética, da oposição de princípios e unidade de contrários, ao substituir a negação pela afirmação, a reação pela ação, afastando a vida de qualquer possibilidade de justificação ou redenção universalizante ulterior, que se dê por meio do intelecto.

No lugar de compreender a essência do trágico, em Nietzsche, associada à resignação causada pela dissolução da dor e do sofrimento em uma ideia redentora, Gilles Deleuze ([19--], p. 57) enfatizou a tese de que ela reside sobretudo na alegria proporcionada pela constatação da impossibilidade de se conseguir escapar totalmente da dor. Esta afirmação de um trágico alegre, aparentemente contraditória, se aproxima daquela que Fernando Pessoa faria em um comentário sobre Nietzsche. Referimo-nos à passagem publicada na *Obra em Prosa*, na qual Pessoa o critica e o elogia, ao mesmo tempo em que nos permite perceber sua proximidade em relação às características que ele mesmo aponta no filósofo alemão, como o estilo inconsequente, a obscuridade e a contradição de si. Desta passagem, separamos o excerto que contribui para o exame da relação entre o trágico e a alegria. De acordo com Pessoa,

> A única afirmação grande de Nietzsche é que a alegria é mais profunda que a dor, que a alegria quer profunda, profunda eternidade. Como todos os pensamentos culminantes e fecundos dos grandes mestres, isto não significa coisa nenhuma. É por isso que teve tão grande ação nos espíritos: só no vácuo total se pode pôr absolutamente tudo. (PESSOA, 2005a, p. 542-543).

Poderíamos talvez pensar que este vácuo total estaria associado a uma dimensão pré-significante, impessoal, infinita, a qual seria condição absoluta para que o finito, ou seja, para que alguma forma pudesse advir. O que faria de um pensador, portanto, um grande mestre dotado de um pensamento culminante, seria a possibilidade do esgarce, nos intelectos alheios, de tudo que é significado, de tudo que remete à representação e à estagnação, abrindo o caminho para a entrevisão de uma radicalidade ontológica capaz de abarcar as forças do infinito. Não estaríamos, portanto, autorizados a perceber nesta relação entre o finito e o infinito, entre o individuado e o impessoal, a mesma questão ontológica ensaiada por Nietzsche a partir de Dioniso e Apolo?

A fonte dos grandes sofrimentos do homem, segundo Rosset, se relaciona diretamente à intolerância que a humanidade apresenta diante da incerteza, optando por nutrir-se, a despeito das consequências, de uma necessidade ou de um gosto pela certeza que não encontra respaldo no mundo sensível, revelando, em última instância, seu caráter abstrato,

formal, vazio (ROSSET, 2002, p. 38). Este seria um dos principais motivos que justificariam o encontro doloroso com todos os males na busca de uma mínima esperança que conferisse ao menos uma migalha de certeza aos homens. Contra esta tendência, Rosset encaminha o princípio de crueldade, para designar e enfatizar a crueza do real, despido de todo ornamento e despojado de tudo aquilo que não se confunde com a realidade mesma.

Além de designar, por crueldade, "a natureza intrinsecamente dolorosa e trágica da realidade", análoga a um saber silencioso, dionisíaco, comum a todos os homens enquanto passíveis de se depararem com o efêmero e o corruptível – que, por sua vez, permitem a consciência da insignificância das coisas –, Rosset também a define como "o caráter único, e conseqüentemente inapelável, desta realidade" (ROSSET, 2002, p. 17).

A constatação de que o sofrimento e a dor são elementos da vida, que convivem lado a lado à alegria, é indicial de um saber trágico que ultrapassa aquele restrito às formas erguidas com o intuito de nos proteger da dor de viver pela atribuição de um sentido à aleatoriedade do mundo. O saber trágico possui, portanto, uma característica afirmativa, que aprova a existência em toda sua contraditória inexorabilidade, com todos os seus meandros, pois sabe que, ali onde a corrupção, a morte e o horror se apresentam, existe a intensidade dionisíaca oferecendo a reintegração ao todo.

É importante notar que não se trata, neste movimento, de uma ascese, dado que não há aqui transcendência, mas de um retorno, desde uma dimensão transcendente – ilusória, apolínea, racional –, ao imanente de que se partiu (e do qual nunca se saiu, de fato) – real, impessoal, dionisíaco, delirante. Nietzsche nos envia a uma compreensão do impessoal capaz de fazer vacilar as formas estabelecidas, a subjetividade, a pretensa fixidez de nossos valores, ao assumirmos o dionisíaco como princípio imanente, cuja apresentação, em vez de causar resignação perante as vicissitudes do real, oferece a alegria de uma aprovação irrestrita da vida em toda sua efetividade. Como nos confirma Deleuze,

> […] o que é trágico é a alegria. Mas isso quer dizer que a tragédia é imediatamente alegre, que só apela para o medo e a piedade do espectador obtuso, auditor patológico e moralizante, que conta com ela para assegurar o bom funcionamento das suas sublimações morais ou das suas purgações medicinais (DELEUZE, [19--], p. 29).

Nietzsche seria como um mensageiro da alegria, cuja mensagem poderia ser resumida na equação "trágico = alegre", uma outra forma de dizer "querer = criar" (DELEUZE, [19--],

p. 57), já que a existência e a vontade não são mais entendidas como culpadas, geradoras de ressentimento. A alegria é o resultado do pensamento trágico, que aprova a vida ao afirmar o acaso, único capaz de retirar de seus ombros todo o fardo da culpabilidade e da negação. Esta prerrogativa do pensamento trágico coloca em questão, como vimos, a hegemonia histórica do pensamento metafísico ocidental, ancorada na seriedade, na fixidez do ser, na ideia de uma pretensa objetividade que nega e se afasta do sensível, ocupada em domar as forças dionisíacas impessoais. Isto que não se deixa compreender segundo o ideal, que foge à luz que confere ao pensamento a medida da visibilidade, da evidência, da forma, continua a espreitar desde sua sombra, provocando, nos defensores da ilusão, o medo da dissolução de seus contentores diante de sua crueza, de sua crueldade.

Tendo em vista a problemática do trágico em Nietzsche, acreditamos ser possível trabalhar conceitualmente a partir da relação entre o princípio dionisíaco, enquanto dimensão impessoal, e o acaso, ao mesmo tempo em que, simetricamente, estabelecer a relação entre o princípio apolíneo e a ordem, procurando evidenciar sua abrangência para pensar aspectos que possibilitem a relação entre filosofia e literatura pelo viés do trágico. Através de uma incursão pelas ideias de António Mora, desenvolveremos a relação de suas reflexões com o trágico, com o intuito de perceber o pensamento enquanto afirmador do acaso. Por meio da conceituação rossetiana, buscaremos desdobrar, enfim, a possibilidade ou impossibilidade de uma filosofia trágica em Mora e Pessoa.

7.3 **Os erros basilares em que assenta a metafísica**

Aliando-se ao mesmo percurso da ontologia embrionária nietzscheana, capaz de criticar um pretenso destino apolíneo do pensamento ocidental – com seu ápice na modernidade –, António Mora pensa que toda filosofia incorre em dois grandes erros, responsáveis por torná-la, de saída, um antropomorfismo: o erro de se atribuírem às coisas qualidades que provêm da nossa consciência, ou seja, de se analisar o exterior com categorias do nosso interior; e o erro – segundo ele, mais grave – que consiste em atribuir à consciência (como consciência absoluta, universal) qualidades particulares que seriam desdobradas de

nossos corpos e psiquismos individuais, o que significa dizer: o erro de erigir o interior particular de cada um em uma ideia universal de interioridade.

Estas ideias são elencadas em um texto chamado *Introducção ao estudo da metaphysica* (PESSOA, 2002, p. 321-331), no qual ele busca apresentar quais seriam os seus princípios basilares. Interessa-nos, neste texto, a teorização do Exterior, que tornará possível, em relação com os pressupostos teóricos já traçados, pensar conceitualmente a relação que se estabelece na transposição do acaso, da sabedoria dionisíaca, silenciosa, impessoal, à ordem, à aparência, apolínea, pessoalizante.

O primeiro princípio basilar da metafísica, para Mora, é a constatação de que só existem duas realidades: a Consciência e a Matéria. Uma verificação mais atenta às características de cada um destes componentes da realidade é capaz de desnudar, na relação com sua definição de conhecimento, a impossibilidade de se voltar ao interior para buscar uma fundamentação precisa sobre ela [a realidade]. Este seria um elemento trágico associado ao pensamento, que se expressaria quando buscássemos conhecer a natureza das coisas, não encontrando senão respostas parciais ou ilusões de totalidade. Para Mora, a consciência

> É pura mas incognoscível; só podemos saber que ella é consciência. Mas não é só isto. *Não pode ser conhecida*, não *há que haver* conhecimento d'ella. *Aquillo a que se chama "conhecimento" é uma cousa que só se pode ter do mundo exterior*. Conhecer uma cousa é aprehendel-a sob quantos aspectos ella comporta sob os nossos sentidos. Não pode portanto haver conhecimento da Consciência; porque, mesmo que conhecimento signifique propriamente consciência, não há consciência da consciência, por muito que pareça que há. A consciência É. (PESSOA, 2002, p. 321; grifos do autor).

Mora desenvolve aqui uma outra ideia de objetividade. O que se tem por objetivo é aquilo que se nos apresenta aos sentidos, em todos os seus aspectos. É esta ideia que afasta o conhecimento de sua associação rasteira com a consciência, principal fator que levaria ao solipsismo, à assunção do mundo como mera impressão, pois afinal, "a nossa noção de realidade é da matéria, do Exterior, que nos vem" (PESSOA, 2002, p. 325). O conhecimento se define por sua relação com o mundo exterior, estreitamente vinculado às sensações, às apreensões do mundo pelos sentidos. Esta ideia de objetividade, não depurada de seus contornos sensíveis, vem a se aproximar aos elementos da doutrina do *perspectivismo*, anunciada por Nietzsche. Em uma das passagens em que ela é mencionada, podemos perceber uma enunciação que faz coro à teoria de Mora:

> De agora em diante, senhores filósofos, guardemo-nos bem contra a antiga, perigosa fábula conceitual que estabelece um "puro sujeito do conhecimento, isento de vontade, alheio à dor e ao tempo", guardemo-nos dos tentáculos de conceitos contraditórios como "razão pura", "espiritualidade absoluta", "conhecimento em si"; – tudo isso pede que se imagine um olho que não pode absolutamente ser imaginado, um olho voltado para nenhuma direção [...] (NIETZSCHE, 2002, p. 109).

Considerando como contraditórias as ideias de um conhecimento que seja puro, de uma espiritualidade que transcenda os espíritos, o interior particular dos homens, Nietzsche alerta aos filósofos que se atenham às particularidades de cada olho, não exigindo do olhar que vá além de seus próprios horizontes, de sua própria fisiologia, já que a simples atribuição de um objeto para o olhar seria uma forma de ignorar ou desconsiderar o próprio ato de ver, pois, definitivamente, "existe apenas uma visão perspectiva, apenas um 'conhecer' perspectivo; e quanto mais olhos, diferentes olhos, soubermos utilizar para essa coisa, tanto mais completo será nosso 'conceito' dela, nossa 'objetividade'" (NIETZSCHE, 2002, p. 109).

É importante salientar aqui o destaque atribuído por Nietzsche aos termos, sublinhando seu deslocamento em relação ao seu uso canônico na história do pensamento, em que a objetividade se opunha a um conhecimento que ousasse agregar ou justapor diferentes visões particulares, já que ela garantia ao próprio conhecimento sua universalidade, afastando de seu campo tudo que fosse considerado particular, não generalizável. Ainda de acordo com Nietzsche, "suspender os afetos todos sem exceção, supondo que o conseguíssemos: como? – não seria castrar o intelecto?..." (NIETZSCHE, 2002, p. 109).

Na argumentação de Mora, a suspensão de aspectos sensíveis associados ao conhecimento levaria a uma compreensão equivocada da Natureza. O equívoco residiria no fato de se operar uma redução na realidade, com a ilusão de querer encontrar, desta forma, seu funcionamento interno, a decifração de seu mistério. Sintetizando a ideia de uma tragicidade própria ao pensamento, Mora pode afirmar que "querer encontrar ás cousas um intimo sentido, uma 'explicacao' qualquér é, no fundo, querer simplifical-as, querer pol-as n'um nível em que caiam sob um sentido só." (PESSOA, 2002, p. 322). Esta parece ser, em linhas alheias ao verso, o cerne da intuição de Alberto Caeiro.

Se a realidade tal qual se nos apresenta não pede que lhe arranquem um íntimo sentido, se não lhe falta nada, então podemos afirmar sem receio que ela é perfeita. A perfeição, aqui, desloca-se de uma correspondência com o ideal ou com o supra-sensível. A ideia de perfeição detém o mesmo significado que a perfeição referida à obra de arte.

Escrevendo sobre a estética pagã, Mora pôde afirmar que “o fim da arte é imitar perfeitamente a Natureza (...), se não esquecermos que imitar a Natureza não quer dizer copial-a, mas sim imitar os seus processos”, pois “a idea de perfeição não é como Platão, o grego decadente, julgava, uma idea vinda do ideal”, mas sim uma ideia que “nasce da contemplação das cousas, da Matéria” (PESSOA, 2002, p. 310). Desta forma, torna-se viável equacionar os três elementos trabalhados: a perfeição, o Exterior e a Matéria.

O antropomorfismo que ele destacara como erro da filosofia tem relação direta com esta presunção de projetar uma totalidade particular – como aquela que nos acreditamos ser, enquanto indivíduos –, no mundo exterior e na realidade, passando a entendê-los como uma totalidade real, mas que não passaria, no fundo, de uma idealização. De acordo com Nietzsche, que já havia denunciado certos antropomorfismos no homem, o caráter geral do mundo “é caos por toda a eternidade, não no sentido de ausência de necessidade, mas de ausência de ordem, divisão, forma, beleza, sabedoria e como quer que se chamem nossos antropomorfismos estéticos” (NIETZSCHE, 2004, p. 136). Também para Mora, “o mundo-exterior é real como nos é dado. As differenças que há entre minha visão do mundo e a dos outros é uma differença de systemas nervosos. Os systemas nervosos são parte d’essa realidade exterior (...)”. (PESSOA, 2002, p. 321). A materialidade do real que Mora analisa não admite resquícios de quaisquer idealismo ou espiritualismo que venham a legitimá-la.

É desta forma que Mora se mostra em total consonância com os elementos do trágico pensados por Nietzsche, chegando até a afirmar que “a tendência espiritualista ou idealista é uma incapacidade de arcar de frente com a complexidade da Natureza. Querer simplificar a Natureza é querer ter d’ella uma opinião de invertebrado” (PESSOA, 2002, p. 322). Ou seja, tais tendências se mostram como sintomas de uma incapacidade de aceitação do real, de aprovação da vida, gerando toda sorte de ressentimento.

Se a ideia de um conjunto abstraído da matéria, do Exterior, pode ser considerada como projeção de uma característica da consciência, do Interior, então a tensão instaurada entre o Exterior e o Interior nas investigações metafísicas de Mora culminaria em uma antinomia que levaria a metafísica ao seu equívoco. De acordo com Mora, o Exterior “só podia ser dado como Exterior se alguma cousa o desse como tal” (PESSOA, 2002, p. 326), de modo que, sem o Interior, não poderia haver qualquer ideia do Exterior. De acordo com ele, a consciência, ao se desenvolver, afasta-se de suas formas impessoais, presentes na criança e no

instinto, para se tornar cada vez mais interiorizada, individualizada, capaz de criar pensamento do tipo especulativo que, por sua vez, possibilita a metafísica, e com ela a distinção entre conhecimento e vida.

Só é possível estabelecer, portanto, a distinção entre os termos em jogo, quando se opera um afastamento daquilo que nos é imediato, quando cultivamos o Interior. Esta fórmula da anterioridade da relação diante dos termos se mostra como saída afirmativa à negação da concepção dialética, na qual só se é possível considerar um termo como contraditório quando se reconhece o outro enquanto negação do primeiro. Na concepção dialética, parte-se da negação, e não da afirmação da particularidade, da diferença que subsiste independentemente de qualquer conjunto que venha a aglomerar termos e definir seus critérios de oposição.

Antes de apontarmos a possível solução trágica de António Mora, que nos reenviaria ao problema da heteronímia, convém analisar ainda um último aspecto da relação entre o trágico e o pensamento, a partir da relação entre aquilo que Mora pensa como elemento irredutível do pensamento, com o que Rosset define como o caráter impensável do trágico.

7.4 **Trágico e acaso: a dissolução da ideia de natureza**

De acordo com Clément Rosset (1989), o trágico se define pelo

> [...] caráter impensável – em última instância – do que existe, quaisquer que sejam a estrutura e a organização. O trágico é isso que não se pensa (não há "leis do trágico"), mas também isso a partir do que todos os pensamentos são – a um certo nível – revogados (ROSSET, 1989, p. 121).

Esta definição, que desdobra em um sentido próprio a ideia do trágico, é o resultado de uma investigação (a que ele denomina *lógica do pior*[61]) acerca de seu escape à racionalização, que tem como base principal o vínculo do trágico à ideia de acaso, destituindo o pensamento de qualquer pretensão metafísica. Segundo ele, desde os gregos até hoje, o que se exprime na tragédia são variações do tema do acaso, onde em cada expressão particular diversos papéis e

[61] O uso do termo "lógica" tem como objetivo a designação do caráter filosófico do trágico, voltado àquilo que existe enquanto saber silencioso, e que deve, portanto, ser trazido ao discurso, enquanto o termo "pior" designa o trágico mesmo, enquanto incapacidade do pensamento para pensar em termos universais. Ver Rosset, 1989, p. 20 e 30.

desdobramentos são efetuados. O trágico designa para ele um pensamento causador de uma espécie de pane cognitiva que faria calar toda tentativa de interpretação, "particularmente a interpretação racional (ordem das causas e dos fins), religiosa ou moral (ordem das justificações de toda natureza). O trágico é então o silêncio" (ROSSET, 1989, p. 65), para o qual o pensador trágico volta sua atenção com vias a trazê-lo à fala.[62]

O papel destinado àquilo que se propõe como filosofia trágica, em Rosset, seria o da recusa à ideia de sistema, que por sua vez caracterizaria as filosofias não-trágicas, preocupadas em constituir-se de forma consistente, almejando um sucesso na tarefa de descrever a ordem do mundo e das coisas. Os pensadores trágicos, afeitos ao fracasso, seriam aqueles que desconfiariam do pretenso sucesso da metafísica, por se apresentar como uma ordenação sistemática instaurada *a posteriori* ao estado primeiro do mundo e, portanto, passível de ser considerada inútil e empobrecedora, já que queimaria a potência do acaso presente no estado anterior à ordem, anterior ao acréscimo redutor.

Se, antes das tentativas de se entender o mundo por meio de sistemas que o ordenam ao esquadrinhar o escopo do pensamento e da ação, nos deparamos com o disperso, o caótico, um estado caracterizado pela descontinuidade, o que marcaria a tarefa filosófica seria a passagem deste estado descontínuo ao contínuo. Tal passagem, portanto, pode ser entendida como uma intervenção artificial que se opera na dispersão casual das coisas, fazendo com que estas se combinem em conjuntos que serão posteriormente tomados como o estado primeiro, e que, como vimos, ao apresentar o acaso já trabalhado, modificado, permaneceriam em *déficit* com ele.

O filósofo trágico, para Rosset, renunciaria a este inútil empobrecimento que teria levado ao sucesso almejado pelos sistemas da filosofia tradicional. Sendo uma espécie de *terrorista da filosofia*, ele apostaria em um lugar em que o acaso não fosse substituído em decorrência de uma ordem qualquer, mas onde ele pudesse se conservar em estado puro. Equiparada a um ato destruidor e catastrófico, a filosofia teria por propósito dissolver a ordem aparente com o intuito de "privar o homem de tudo aquilo de que este se muniu intelectualmente a título de provisão e de remédio em caso de desgraça" (ROSSET, 1989, p. 14). Desse modo, os filósofos trágicos, no lugar de estabelecerem algum tipo de caminho

[62] Logo em seu primeiro livro, em 1960, Clément Rosset recusa associar seu projeto a uma interpretação do trágico, já que, para ele, o trágico seria, por definição, uma súbita recusa a toda ideia de interpretação. (ROSSET, 2003, p. 7).

ideal rumo à salvação, teriam por alvo a tarefa de pensar o pior, aquilo que retira toda segurança de base ilusória.

Tendo em vista essa concepção da atividade filosófica em sua vertente trágica, António Mora se enquadra adequadamente como um de seus praticantes, ao colocar em jogo uma certa definição de pensamento que desestabiliza a ordem com a qual se acreditava trabalhar ao longo da história da filosofia, admitindo ainda seu assentamento em erros que demonstram o caráter isolado, particular – antropomórfico – da atividade filosófica não-trágica.

Para que qualquer tipo de certeza possa advir, faz-se necessário que o pensamento se assente em sólidos fundamentos, já que, para Mora,

> O pensamento deve partir d'aquillo que encontre irreductivel. Ora o irreductivel será aquillo que elle seja incapaz de pensar, de analysar. Incapaz de analysar mesmo falsamente, incapaz de por um lado ou por outro, com mãos, alavanca ou tenaz, levantal-o ou movel-o. (PESSOA, 2002, p. 327).

Quando um elemento se apresenta irredutível, indecomponível, só então o pensamento pode atuar. Seria arriscado, no entanto, considerar como irredutível o próprio ato de pensar, já que ele pode se modificar por ser capaz de analisar-se, examinar-se. Igualmente arriscado seria considerar como irredutível o conteúdo do ato do pensamento, responsável por estabelecer comparações entre ele e outros elementos que nele estão contidos. Seguindo o raciocínio de Mora, "se por pensamento entendemos o conjunto das ideas, sensações, [...] que em nós existem, o pensamento fica sendo simplesmente o seu próprio conteúdo e é impossível encontrar uma cousa a que propriamente se chama pensamento." (PESSOA, 2002, p. 327). O que caracteriza todo elemento pertencente ao pensamento é algo que o envia à particularidade de cada ser pensante ou, nas palavras de Mora, o fato de ele "ser *nosso*. Isto é, os meus 'pensamentos' são meus, não de outros. Assim elles me apparecem." (PESSOA, 2002, p. 327).

Estas reflexões preliminares levam o filósofo a apostar no "fenômeno da individualidade" como o elemento irredutível do pensamento. Diríamos que neste ponto é possível enveredar na investigação sobre esse elemento irredutível a partir da ideia de acaso, já que Mora parece perceber como impasse, na própria definição do pensamento, a

singularidade do indivíduo, que o impossibilita de construir ou buscar um princípio geral que sirva como ponto de apoio para definir ou pensar sua natureza.

De acordo com Clément Rosset, existe um tipo especial de acaso que se relaciona diretamente ao pensamento, por se associar com a totalidade do que existe, anterior às definições e construções racionais, totalizantes. Este acaso, chamado por ele de *acaso original*, ou *constituinte*, define todo o campo do pensável, pois não admite uma natureza prévia sobre a qual se desenrolariam acontecimentos imprevisíveis (característica de outro tipo de acaso, denominado *acontecimentual*). O acaso constituinte designa antes o caráter produtivo que pode gerar qualquer natureza posterior, mantendo-se como fiel daquilo que posteriormente poderá ser reconhecido como natureza (ROSSET, 1989, p. 94-95). Para que uma ideia de natureza fosse reconhecida, seria preciso fixar, previamente às singularidades de que a realidade é feita, o acaso em algum ponto de apoio, para que este atuasse de forma limitada a partir de alguma realidade ou instância que garantiria às supostas naturezas algum princípio que transcendesse os elementos de que, na realidade, elas são feitas, como nos explica Rosset:

> Ora, o pensador do acaso afirma que "o que existe" é exclusivamente constituído de circunstâncias; que os conjuntos relativamente estáveis que trazem, por exemplo, o nome de homem, de pedra ou de planta representam certas sedimentações de circunstâncias que têm por acaso, por um feliz (ou infeliz) concurso, resultado na organização de generalidades casuais e instáveis (tão casuais e instáveis quanto cada uma das singularidades das quais são constituídas); sedimentações que somente a brevidade – em todos os sentidos da palavra – de uma perspectiva humana permite encarar como generalidades, conjuntos, naturezas (ROSSET, 1989, p. 100).

Cabe destacar que a ideia de natureza é substituída, no pensamento trágico trazido por Rosset, pela noção de convenção, sendo tudo que existe não de ordem natural, mas convencional. A rejeição da ideia de natureza, portanto, implicaria a rejeição da noção de ser, pois, se a realidade não oculta qualquer natureza, "como definir aquilo que existe e que não é, em nenhum caso, natureza?" (ROSSET, 1989, p. 102). Ecoando os escritos de Mora, Rosset considera que a resposta teria que ser, por definição, o indefinível. A dupla rejeição é ainda valorizada se aproximada da reflexão operada por Nietzsche, remontando à noção de ser para denunciar a pretensão de poder que existe na naturalização da função predicativa da linguagem, afirmando que, "de fato, nada até agora teve mais ingênua força persuasiva do que

o erro do ser, tal como foi, por exemplo, formulado pelos eleatas: pois esse erro tem a seu favor cada palavra, cada proposição que nós falamos!" (NIETZSCHE, 1974a, p. 339).

A tarefa dos pensadores trágicos torna-se, portanto, a recusa em atribuir existência ao que é passível de definição, ou, se quisermos, de nomeação. Devem ser recusados todos os produtos do ato de nomear, visto que ele se configura como o ato mesmo de definição de uma natureza, uma vez que se provou que nenhuma natureza, de fato, existe, ou ainda, que o que existe é precisamente *nada que se possa definir*[63].

É por associar o acaso à ontologia, por pensá-lo como original, como elemento irredutível a partir do qual o pensamento e a realidade podem se dar, que a ideia de natureza logra, enfim, se dissolver. É também assim que Rosset nos fornece a teoria que envolve a tentativa teórica de António Mora de traduzir, por sua vez, o pensamento poético de Alberto Caeiro, resumida no verso "a natureza é partes sem um todo" (PESSOA, 2005b, p. 74).

Os desdobramentos presentes no texto de Mora, após sua busca pelo irredutível no pensamento, nos interessam menos do que a sua possível solução para os problemas por ele lançados, em uma obra que pretendeu ser, como o título literalmente o afirma, uma introdução ao estudo da metafísica. Ora, a metafísica comporta uma distinção, se seguirmos seu sistema à risca: a distinção entre o conhecimento e a vida, que buscamos analisar, à luz de elementos do pensamento de Nietzsche e de Rosset acerca da relação entre trágico e pensamento. Voltando-se à especulação, ao seu interior, percebe-se que o homem desloca suas próprias características para compreender aquilo que o rodeia, agregando a diversidade do real em conjuntos, totalidades que passam a ser detentoras da essência de cada singularidade contida no todo.

Ainda de acordo com Mora, ressoando o verso de Caeiro,

> *Não há mundo no seu conjuncto.* Não há systema do Universo. Há objectos exteriores apenas, a somma dos quaes nunca constitue um todo, porque a idéa de todo (I) ou é a d'um todo vago e indefinido, e nesse caso é transposta do nosso espirito – que assim forçosamente se concebe a si – para o exterior, (2) ou é a d'um todo intuido, e isso é o todo de qualquer objecto material, e essa idéa não se pode applicar ao universo sem que o universo fique ipso facto dado por *um objecto*, visivelmente tal, e elle não o é na sua (supposta) totalidade. A

[63] A filosofia sofista é considerada por Rosset como a primeira filosofia trágica, na figura de Górgias, que escreveu o *Tratado do não-ser ou da natureza*. Vale lembrar, no entanto, a anterioridade literária do pensamento trágico, trazida por Rosset na bela referência a Homero, considerando Ulisses como aquele herói épico que teria simbolizado anacronicamente o filósofo sofista, precisamente pelo fato de recusar portar um nome, uma definição, na passagem da *Odisséia* em que ele astuciosamente afirma que seu nome é "Ninguém" ao Ciclope Polifemo.

> abstracção é uma operação psychica que cria, para nossa análise, falsas entidades a que chamamos pensamentos abstractos. Dar ás cousas exteriores os attributos dos pensamentos abstractos é applicar falsamente uma cousa já de si falsa. (PESSOA, 2002, p. 292).

O que seria, de fato, a heteronímia, se nos autorizarmos a ampliar esta teoria ao procedimento pessoano?

Já vimos que a heteronímia designa uma multiplicidade de nomes, de definições. Mas não se caracteriza somente por esta propriedade. Ao referir-se ao uso de nomes para designar produções marcadas por diferenças próprias a cada um deles, o procedimento, como investigamos, perde suas características notadamente voltadas à teoria da literatura para se oferecer à compreensão filosófica e conceitual, no mesmo percurso e da mesma forma que a teoria da tragédia pôde admitir em relação ao trágico. Ainda neste paralelismo, talvez possamos afirmar que a heteronímia se coloca do lado do acaso, apresentando esta dimensão, da tensão dionisíaca, como anterior em relação às construções apolíneas que possibilitarão, no entanto, sua expressão própria, sem uma ideia de separação de instâncias.

O infinito, o informe, o dionisíaco, se expressa pela tensão imposta ao finito, ao formal, ao apolíneo. Neste sentido, compreender a heteronímia a partir daquilo que ela não é, ou seja, em oposição à identidade do autor que teria domínio sobre este procedimento, seria manter-se no jogo dialético ao qual ela se furta. O antagonismo “eu x outro” é substituído pela dimensão que antecede e condiciona qualquer oposição, pela pura e exclusiva impessoalidade, ou enfim, pela própria heteronímia, considerada já como anterior e co-partícipe ao aparecimento dos nomes, e não apenas dos nomes daqueles heterônimos vinculados ao poeta, mas permitindo um pensamento acerca do próprio ato de nomear em geral.

Regulando as diferenças em uma totalidade representativa, admitindo como definível uma identidade específica, geral, a nomeação é capaz de definir uma natureza e, portanto, ignorar o acaso, a dimensão impessoal que é indefinível e constitui aquilo que se tem por definido. É desta forma que Pessoa pode se colocar como um artista trágico, pois, no lugar de perceber-se como alguém que se desdobra em outros, percebe de fato, por meio do desdobramento, o caráter convencional de sua própria identidade. É por isso que ele mesmo, Fernando Pessoa, pôde considerar Alberto Caeiro como o mestre, pois o próprio Pessoa já se confunde com os caracteres daquele que o teria como súdito.

Se a “natureza é partes sem um todo”, isso ocorre porque o próprio nome (ou o nome próprio) atribuído ao fenômeno estético Fernando Pessoa é, nos termos do trágico analisados por Rosset, uma generalidade, uma convenção, separada da dimensão impessoal – e cruel – do real, com vias a se adequar ao mundo que possui suas regras e ordenações. Se compreendêssemos o mundo em seu caráter inapelável, não submetido a instâncias exteriores, cada heterônimo encarnaria um modo diverso de senti-lo e expressá-lo.

Esta particularidade nos remete à possível solução trágica encontrada pela filosofia de Mora. Da mesma forma que a heteronímia pode afirmar a coexistência da infinidade de pontos de vista e modos de vida possíveis, Mora apresenta, no próprio âmbito das questões circunscritas à metafísica, um meio de traduzir a questão que a heteronímia suscita, embora ele mesmo faça parte dela: “a metaphysica é uma arte, porque tem as 3 caracteristicas da obra de arte: a subjectividade (isto é, o ser a expressão de um temperamento), a incerteza da base em que assenta, e a, directa, inutilidade pratica.” (PESSOA, 2002, p. 327).

Reduzindo a metafísica, como havia já feito Álvaro de Campos, a um efeito da subjetividade, a uma consequência ou expressão de temperamentos particulares, Mora conjuga esta característica à incerteza, à irredutibilidade do pensamento, e também à ausência de efetiva utilidade, de um objetivo último. Esta aproximação da metafísica à arte definiria para a filosofia a tarefa de “construir systemas do Universo” (PESSOA, 2002, p. 322), podendo ele aconselhar inclusive que “todos os systemas philosophicos devem ser estudados como obras de arte.” (PESSOA, 2002, p. 322). Impossível não relacionar esta afirmação com a carga filosófica da obra de Fernando Pessoa, que ressoa de forma enviesada em sua afirmação retirada dos escritos autobiográficos: “Eu era um poeta animado pela filosofia, e não um filósofo com faculdades poéticas” (PESSOA, 2003, p. 19). Fazendo parte daquilo que o anima, e estabelecendo as bases sobre as quais se poderá ler e pesquisar sua obra poética, a filosofia aparece, para ele, como composto fundamental de sua produção. É esta mesma produção que, justamente por ser considerada, de forma convencional, como produto artístico, nos permite pensar a intensidade filosófica da literatura, ao mesmo tempo em que nos dá a perceber a própria filosofia em sua intensidade literária, poética, criativa.

7.5 **Ecletismo filosófico e vida impessoal**

A solução de Mora talvez só possa ser devidamente completa se compararmos essas reflexões àquelas presentes em elementos de um outro texto seu, denominado *Prolegomenos a uma reformação do paganismo*. Nele, nos situamos perante o termo que traduz a solução trágica em Mora: o *ecletismo*, ou o que talvez possamos chamar de ecletismo filosófico, ou trágico, para marcar a diferença em relação à filosofia não-trágica. De acordo com Mora,

> Uma corrente literária não passa de uma metaphysica.
> Uma metaphysica é um modo de sentir as cousas – esse modo de sentir as cousas pode, segundo o temperamento do individuo, tomar um caracter philosophico, ou um caracter artístico; na sua forma ínfima, toma um caracter religioso. (PESSOA, 2002, p. 250).

A metafísica é associada à sensação, moldada ao real, entendida como uma forma que admite uma gradação de modos de sentir, não somente vinculada à filosofia, que seria compreendida já como uma de suas possíveis propriedades. Cada propriedade corresponderia a uma metafísica particular. Em suas palavras, "as metaphysicas teem uma gradação; são modos mais ou menos intensos, mais ou menos lúcidos, de sentir o Universo." (PESSOA, 2002, p. 250). Para ele, no entanto, seria facultada apenas ao neo-pagão – categoria inspirada em Alberto Caeiro –, a capacidade de realizar todos os modos de sentir de forma consciente, ou se quisermos, a possibilidade de um interior completamente voltado e mesclado ao exterior, admitindo como verdadeiro tudo que lhe advém por meio das sensações:

> O que cumpre ao neo-pagão é fazer isto tudo conscientemente. Elle admite todas as metaphysicas como acceitaveis, exactamente como o pagão acceitava todos os deuses na larga capacidade do seu pantheon. Elle não procura unificar numa metaphysica as suas idéas philosophicas, mas realisar um eclecticismo que não procura saber a verdade, por crer que todas as philosophias são egualmente verdadeiras (PESSOA, 2002, p. 250).

A intrigante ideia de permitir tornar os sistemas filosóficos verdadeiras obras de arte, como literatura, é uma forte reverberação de como a obra de Pessoa é marcada por aquilo que Clément Rosset, contraditoriamente, definiu como o indefinível. E é sobretudo neste mesmo processo, de procurar definir o indefinível, dizer o indizível, que reside a possibilidade de leitura trágica dessa mesma obra, a que tentamos efetuar, ainda que de forma introdutória, neste trabalho. A busca de uma verdade última, cujo fim é igualmente questionado pelo

ecletismo filosófico, peca pela necessidade de negar o acaso, o manancial dionisíaco, responsável por resguardar, virtualmente, o infinito que conteria, por seu turno, as múltiplas configurações da verdade atribuída aos diversos sistemas. É neste ponto que podemos relacionar o ecletismo filosófico à heteronímia, finalmente entendendo-a como expediente trágico do pensamento, já que, enquanto resguarda a infinita possibilidade de realidade dos nomes, é capaz de afirmar o acaso. Mesmo quando os nomes se dão, o acaso é respeitado pela recusa a unificá-los em uma identidade central, revelando seu arrojo enunciativo.

Ainda que Mora possa ser analisado como o teorizador enviesado da heteronímia por meio de seus estudos sobre a metafísica, restaria ainda uma questão: como pensar a necessidade de uma filosofia para traduzir o pensamento que se expressa, de forma adequada, por meio dos versos de Alberto Caeiro? Ou ainda, como pensar a necessidade de uma filosofia diante do pensamento virtualmente presente em toda obra artística? De forma geral, como equacionar a relação entre o filosófico e o literário?

Retornando ao texto de Álvaro de Campos, mencionado ao início de nosso estudo, podemos perceber uma forma interessante de pensar esta relação, aproximada daquilo que Deleuze denominou, em seu último texto publicado, uma vida impessoal, em consubstanciação com escritos acerca da impessoalidade na literatura, em que considera a própria tarefa da escrita como possibilidade de acesso a essa dimensão não significada da vida. Se pensarmos, com Mora e Rosset, que o pensamento não se vincula necessariamente a uma forma específica, mas que se expressa sempre tragicamente, no mesmo movimento em que se coloca em questão, estaria então aberto o caminho para se relacionar a filosofia e a literatura, aludindo à incerteza de base que as une enquanto formas de pensamento. De acordo com Campos,

> Quando Caeiro diz “A Natureza é partes sem um todo” o que nos dá a emoção de prazer é a phrase e não a sua verdade possível, ou o acceitamo-la por verdadeira. Mas é a phrase por ser assim como é, na sua vividez paradoxal. Se Caeiro houvesse dito a mesma coisa de outra maneira, de maneira philosophica – por exemplo, “A Natureza é essencialmente plural, e é impossível reduzil-a a unidade”, nada haveria de bello no dizer; a própria idea perde a realidade, descarnando-se, é esqueleto e philosophia. (PESSOA, 2002, p. 121).

Está claro que a verdade daquilo que se diz não contribui para o surgimento da emoção, levando-nos a entender que o filosófico enaltece um tipo de discurso que se mantém voltado ao formal, à depuração das sensações, ao afastamento da vida e de seus entes

singulares. Ademais, a expressão filosófica ocasiona o descarnamento da ideia, a transcendentalização de seus parâmetros, permitindo a perda da sua realidade. O que se perde é a realidade enquanto potência que a ideia manifesta quando mantida próxima dos afetos, das sensações, da vida[64]. Como Mora nos ensinou, a própria filosofia, buscando generalizações, afasta-se do particular e do subjetivo. Mas ainda assim, ao explicitar os princípios de sua própria filosofia, Mora admite a subordinação da metafísica às sensações, ao trazer a ideia do ecletismo filosófico.

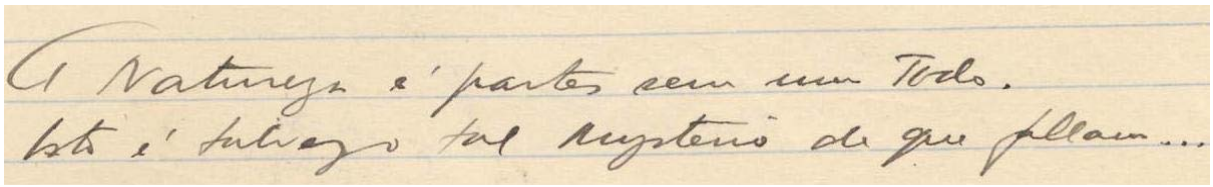


Figura 6 – A grafia dos versos culminantes de Caeiro. Fonte: <http://purl.pt/1000/1/alberto-caeiro/obras/bn-acpc-e-e3/bn-acpc-e-e3_item301/bn-acpc-e-e3_JPG/bn-acpc-e-e3_JPG_24-C-R0200/bn-acpc-e-e3_145_38r_t-24-C-R0200.jpg>

A questão não se coloca mais, portanto, em termos do que é filosófico ou literário, mas sim nos termos de uma serialidade que admite como verdadeiras (porque provenientes de temperamentos reais, mesmo que inventados) as expressões diferenciais de cada metafísica, correspondentes aos graus que definem ora uma proximidade, ora um afastamento da dimensão impessoal que constitui o Universo. Será esta razão que tornará possível sentirmos a emoção de prazer até mesmo quando lemos filósofos não-trágicos, ou dogmáticos, racionalistas e idealistas, pois mesmo estes, cujos sistemas se desenvolvem por afastamento do sensível, possuiriam frases capazes de revelar essa disposição estética teorizada por Mora, se aproximando, ao serem poéticos, da dimensão mesma da qual procuraram se evadir. É o caso da sentença de Platão no relato de Campos:

> Ha nos philosophos frases casuaes que teem poesia, e grande poesia. Mas são as phrases só. Quando Platão diz "Deus geomettriza", isto é bello independentemente de Deus geometrizar, ou até existir. É bello porque exprime em cor e corpo uma idéa grande. (PESSOA, 2002, p. 121).

[64] Ver Figura 6. De modo a evitar ao máximo a perda da materialidade e da potência dos versos de Caeiro, reproduzimos a imagem da própria caligrafia de Pessoa digitalizada, retirada do Espólio Fernando Pessoa da Biblioteca Nacional de Lisboa. As imagens do espólio podem ser encontradas em http://purl.pt/1000/1/ (acessado pela última vez em 10/07/2008).

O ecletismo filosófico, assumindo como convencionais e nunca dissociadas das sensações as metafísicas particulares, permite o relacionamento entre filosofia e literatura na medida em que oferece um acesso ao Exterior, ao irredutível que acomete a ambas em conjunto. É percebendo a intensidade que o relaciona com o impessoal, que “o neo-pagão convencer-se-ha de que, escrevendo, realisa o seu sentimento da Natureza. Segundo a intensidade d’esse sentimento, uma ou outra deve ser a metaphysica que elle assenta. Certas horas da Natureza pedem uma metaphysica diversa da que outras exigem” (PESSOA, 2002, p. 299), autenticando como verdade a pluralidade de modos de vida possíveis e passíveis de serem criados. Como escreveu Deleuze, substitui-se, desta forma, a vida do indivíduo “por uma vida impessoal, embora singular, que produz um puro acontecimento livre dos acidentes da vida interior e exterior, ou seja, da subjetividade e da objetividade do que acontece.” (DELEUZE, 1997, p. 17). Esta vida impessoal é aquela que se deixou fluir no movimento que desembocou na radicalidade do desaparecimento de qualquer aspecto objetivo e subjetivo, se mostrando como lugar do acaso, do livre escoamento impessoal do pensamento.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS – DESDOBRANDO O INFINITO

Diante do estatuto inconclusivo que a literatura impõe à filosofia, e tendo em vista a componente delirante que António Mora encarna face à obra de Pessoa, resta-nos o desafio de ensaiar uma conclusão que, mantendo-se fiel à análise, preserve a tensão que os domínios analisados expressam. Neste sentido, o ato de concluir – o respeito ao limite –, talvez só se cumpra, todavia, performativamente como uma traição ao exposto, afirmando o movimento desestabilizador e clínico de afirmação da potência do infinito que nos excede.

Deleuze pensou a escrita como uma traição calcada na tarefa de traçar uma linha de fuga. Esta fuga, no entanto, não se confunde com passividade, covardia, com a evasão que se pode fazer, por meio da literatura, do mundo real. Com claras conotações ontológicas, a fuga diz respeito ao mesmo movimento que analisamos ao longo do trabalho: trata-se de escapar de um território repleto de significações para uma nova terra, desconhecida, uma *terra ignota*, ainda que se permaneça imóvel no mesmo lugar. Trata-se de uma fuga desde o conforto das construções formais à intensidade do real que borbulha nos interstícios do mundo individuado, delimitado, para produzir uma outra apreensão da vida, se podemos considerar que "em geral, é em um mesmo falso movimento que a vida é reduzida a alguma coisa de pessoal e que a obra deve encontrar seu fim em si mesma [...]". (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 62).

Trair, trapacear, para Deleuze, traduz uma atitude trágica – e portanto, afirmativa – que se opera nas "potências fixas que querem nos reter, as potências estabelecidas da terra" (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 53), contra as significações dominantes e a ordem. Isto não quer dizer que se fará um elogio à desordem ou ao informe. Há que se notar que o informe, nesta acepção, se refere diretamente ao campo puro a partir do qual o indivíduo se percebe em processo – ou seja, não confundido com a forma delimitada ou com a ausência total de forma –, lugar co-extensivo do acaso constituinte que faz com que a vida seja compreendida como expressão impessoal da matéria, do Exterior pensado por Mora, transbordando as formas constituídas. Este movimento da traição dirigido ao mundo organizado se caracteriza por aquilo que Deleuze, inspirado em Hölderlin, afirma ter sido definido pelo duplo desvio: "o homem desvia seu rosto de Deus, que não deixa de desviar seu rosto do homem. É nesse duplo desvio, nessa distância dos rostos, que se traça uma linha de fuga, ou seja, a

desterritorialização do homem" (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 54), que poderia ser, por excelência, um outro nome para o trágico.

Do mesmo modo que Mora, com seu ecletismo, atribui a existência dos sistemas metafísicos a efeitos de diversos estados de ânimo que o acometem, a heteronímia se cumpre como expediente trágico do próprio pensamento, no qual não se opera por identificações ou representações, que supõem aspectos transcendentes da criação artística. A heteronímia diz respeito à produção criadora imanente, comum a formas diversas de dizer e expressar o mundo. Não se deve entender aqui a imanência como polo equiparável e opositivo à transcendência: entende-se, na verdade, a primeira como anterior e co-extensiva a qualquer espécie de transcendência ou subjetividade, do mesmo modo que a pluralidade dos deuses, para Mora, está mais próxima de uma relação com o Exterior que aquela imposta com o Cristianismo de um deus único e pessoal, ocasionando a decadência de Roma.

Como António Mora, Álvaro de Campos e Alberto Caeiro podem atestar, o ato de escrever, segundo afirma Deleuze, "se conjuga sempre com outra coisa" (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 57), com fluxos que se potencializam para trair o próprio ato de significar, questionando, assim, sua naturalidade, já que a finalidade de escrever, para o filósofo francês – e por extensão, para Fernando Pessoa – culmina na perseguição da clandestinidade, na busca por tornar-se imperceptível, desconhecido de si mesmo e da humanidade, para além das determinações objetivas, pois "tudo o que se torna é uma pura linha que cessa de representar o que quer que seja" (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 88).

Se há apenas o fragmentário, então todos os conjuntos que buscam nomear e ordenar as singularidades do real podem ser percebidos como erros, ilusões, incluindo aí a própria ideia de Natureza. Regulando as diferenças em uma totalidade representativa, o próprio ato de nomear já se configuraria como um ato metafísico, capaz de definir uma ordem, uma natureza, uma identidade, ignorando a dimensão impessoal que é sua condição de possibilidade. A literatura, ao exprimir-se tragicamente – traindo o real do qual parte e promovendo o desaparecimento do autor –, revelaria a impotência da interioridade, da razão e do pensamento por meio da plenitude do encontro com o exterior.

Pela multiplicação de vozes que encenam o acesso a esta exterioridade, Pessoa nos colocaria, de acordo com Judith Balso (2006), diante de uma uma metafísica sem metafísica, dando a ver sua potência trágica, já que, no lugar de se perceber como alguém que se

desdobra em outros, percebe de fato, por meio deste desdobramento, o caráter convencional e casual de sua própria identidade. Se compreendermos o mundo em seu caráter inapelável, não submetido a instâncias metafísicas, cada heterônimo encarnaria, portanto, um modo diverso de senti-lo e expressá-lo. Estaríamos diante de uma estética rizomática, que rompe com a representação e a unidade – que pressupunham a imagem de um mundo ordenado, arborescente –, subtraindo-as ao múltiplo do qual partem.

Neste sentido, como se pode definir uma obra? Se um livro, de acordo com Deleuze e Guattari, "existe apenas pelo fora e no fora" (2000), ele pode ser entendido como um agenciamento, junção de intensidades puras que fazem vacilar a totalidade significante que se lhe atribui. Logo, os escritos de Pessoa, postos em tensão, advogam o estatuto do múltiplo, o direito de ser outro e, portanto, de uma obra *completa em sua incompletude*, em que o gesto signatário funciona antes como uma estratégia para tornar imperceptíveis suas intenções. O inacabamento da obra – ou a obra sempre por vir – atestaria, no lugar de uma falta ou de uma teleologia, a condição pela qual uma potência impessoal se expressa de forma suficiente, caracterizada pela multiplicidade.

Se a filosofia e a literatura, enquanto formas de pensamento distintas, podem estabelecer ressonâncias, é porque ambas permitem renunciar aos seus próprios domínios, no mesmo sentido em que Rosset pensa as condições paradoxais de uma filosofia trágica, ou seja, numa tentativa de "saber se o pensamento pode estar habilitado a se desqualificar a si mesmo." (ROSSET, 1989, p. 18). Na condição de aparências singulares, os múltiplos Eus aos quais a heteronímia remete só fazem escamotear o inominável mundo que se espraia em seu fundo, aniquilando, à medida que admitem a justaposição infinita de máscaras, aquela aparência tida como central, seja ela a Natureza, a humanidade ou o sujeito. É por isso que a heteronímia também pode significar, dado o nosso percurso, uma forma de alegria renovada que tem como ponto de partida a relação com a escrita, a linguagem, capaz de criar diversas vidas possíveis, à medida em que propicia a fuga do significado balizador, da unidade, perfilando um coro trágico em meio ao qual dançam, delirantes, transbordando a aparência, as máscaras de Dioniso.

* * *

Uma última observação pode servir simultaneamente como adendo e corolário à exposição precedente. É por suspeitarmos que Mora se pareça muito mais com um romano decadente, nostálgico de um modo de estar no mundo que não é seu, do que propriamente com um grego no auge de sua gloriosa harmonia com as coisas, que talvez não seja de todo absurda a tentativa de perceber em seu nome um anagrama de "Roma", cujo movimento imperial marcaria, para ele, o início da decadência do esplendor grego do paganismo com a disseminação dos valores cristãos, sobretudo o monoteísmo. O próprio nome "António" é emblemático dessa tradição imperial. Se entendêssemos desta forma, teríamos em António Mora a encarnação, nominal e textual, de uma tentativa de superação desse entrave à vida que seria, segundo ele, a tradição cristã romana, que marcou negativamente por alguns séculos a experiência humana ocidental. O legado romano, cujos problemas se salientam na modernidade, evidenciam a perpetuação de uma doença, a dilação do tempo, o prolongamento de uma negação da vida que Mora busca restituir: a dívida, ou o *juro de mora* para com a vida. Atentando para a relação estabelecida entre arte e impessoalidade no heterônimo pessoano, tratemos de finalizar com suas próprias – e heterotópicas – palavras:

> Não se tem attendido sufficientemente ás vantagens inherentes ao stado natural de Roma: a sua situação geographica excellentemente intermédia, a mescla de povos que originalmente a compuzeram, os riscos de inimizade que, de todos os lados cercando-a, lhe deram que desenvolvesse as actividades de defeza, isto é, o senso practico, o scrupulo da vantagem e do aproveitamento. Não foi Roma uma nação que se creasse; as circunstancias a sculpiram, nasceu de fora, como uma statua; não de dentro, como um corpo vivo. (PESSOA, 2002, p. 267).

REFERÊNCIAS

AUROUX, Sylvain. *A filosofia da linguagem*. Trad. José Horta Nunes. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.

AZEVEDO, António. *Fernando Pessoa* – Outramento e heteronímia. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.

BADIOU, Alain. *Infinite thought:* truth and the return of philosophy. Trad. Oliver Felthan e Justin Clemens. Londres; Nova Iorque: Continuum, 2002a.

_____. *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002b.

BALSO. Judith. *Pessoa*: le passeur metaphysique. Paris: Éditions du Seuil, 2006.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

_____. *O rumor da língua.* Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

BERGSON, Henri. *As duas fontes da moral e da religião.* Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1978.

BLANCHÉ, Robert. *A ciência atual e o racionalismo*. Trad. Maria José Andrade. Porto: Rés, 1983.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 1*: a fala plural. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

_____. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BRUNS, Gerald L. *Maurice Blanchot:* the refusal of philosophy. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997.

BUYDENS, Mireille. *Sahara:* l'esthetique de Gilles Deleuze. Paris: J. Vrin, 1990.

CASSIN, Barbara. *O efeito sofístico*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Maria Cristina Franco Ferraz e Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2005.

CHÂTELET, François. *Uma história da razão.* Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1994.

CHAUÍ, Marilena de S. *Da realidade sem mistérios ao mistério do mundo* (Espinosa, Voltaire, Merleau-Ponty). São Paulo: Brasiliense, 1999.

COELHO, Jacinto Prado. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa: Verbo, 1987.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. *Cinema II: a imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2009.

_____. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi, Roberto Machado. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000a.

_____. *Foucault*. Trad. José Carlos Rodrigues. Lisboa: Vega, 1998.

_____. *Francis Bacon:* lógica da sensação. Trad. Roberto Machado (coord.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

_____. O método de dramatização. In: DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta:* e outros textos. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 129-154.

_____. A imanência: uma vida. In: *Gilles Deleuze, imagens de um filósofo da imanência*. VASCONCELLOS, Jorge. FRAGOSO, Emmanuel A. da Rocha (Orgs.). Londrina: UEL, 1997.

_____. *Lógica do sentido.* Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2000b.

_____. *Nietzsche e a filosofia.* Trad. António M. Magalhães. Porto: Editora Rés, [19--].

----------; GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor.* Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2000. v.1.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*.Trad. Aurélio Guerra Neto et al. São Paulo: Editora 34, 2007. v.3.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2005. v.4.

_____. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa, António Magalhães. Campinas: Papirus, 1991.

DIAS, Sousa. *Lógica do acontecimento* – Deleuze e a filosofia. Porto: Edições Afrontamento, 1995.

DUCHAMP, Marcel. *The writings of Marcel Duchamp.* New York: Da Capo Press, 1989.

DUVE, Thierry de. *Kant after Duchamp.* Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. Fingimento, ficção, mascara: da desqualificação platônica à afirmação nietzschiana. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.2, p. 71-76, jan. 2007

_____. *Nove variações sobre temas nietzschianos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos I* – Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise. Trad. Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. *Ditos e escritos III* – Estética: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. *As palavras e as coisas:* uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *Raymond Roussel*. Trad. Manoel Barros da Motta, Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

GIL, José. *O devir-eu de Fernando Pessoa.* Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2010.

_____. *O espaço interior*. Lisboa: Presença, 1994.

_____. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio D`Água Editores, 1997.

_____. *A imagem-nua e as pequenas percepções*. Lisboa: Relógio D`Água Editores, 2005.

_____. O *imperceptível devir da imanência* – sobre a filosofia de Gilles Deleuze. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2008.

_____. *Portugal hoje:* o medo de existir. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2004.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloquente*. Trad. Maria Elizabeth Chaves de Mello e Maria Helena de Mello Rouanet. São Paulo: Siciliano, 1994.

LIND, Georg Rudolf. *Teoria poética de Fernando Pessoa*. Porto: Editorial Inova, 1970.

LOPES, Teresa Rita. *Pessoa por conhecer - Textos para um Novo Mapa*. Lisboa: Estampa, 1990.

LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa revisitado: leitura estruturante do drama em gente*. Lisboa: Moraes, 1981.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: J. Zahar , 2009.

_____. *Foucault, a literatura e a filosofia*. Rio de Janeiro: J. Zahar , 2000.

_____. *O nascimento do trágico – De Schiller a Nietzsche.* Rio de Janeiro: J. Zahar , 2006.

MACHEREY, Pierre. *The object of literature.* Trad. David Macey. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

MAGALHÃES, Rui. *Infinito singular – sobre o não-literário*. Leiria: Textiverso, 2006.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia.* Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003

MUCCI, Latuf Isaías, s.v. "Verbete", E-Dicionário de Termos Literários, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9 Disponível em :<http://www.fcsh.unl.pt/edtl> . Acesso em : 12 jan. 2009.

NABAIS, Nuno. *Metafísica do trágico*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. Crepúsculo dos ídolos. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. In: _____. *Obras Incompletas.* São Paulo: Abril Cultural, 1974a. (Coleção Os Pensadores)

_____. *Da retórica*. Trad. Tito Cardoso e Cunha. Lisboa: Veja, 1999a.

_____. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *A genealogia da moral.* Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1999b.

_____. Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. In: _____. *Obras Incompletas*. São Paulo: Abril Cultural, 1974b. (Coleção Os Pensadores)

NUNES, Benedito. Poesia e filosofia na obra de Fernando Pessoa. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 20, p. 22-34, 1974.

OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de. O fingidor e o filósofo. Breve ensaio acerca do *ut pictura poesis. Artefilosofia.*, Ouro Preto, n.2, p. 63-70, jan.2007.

_____. Um plano sobre o caos (reflexões acerca do evento). *História, Ciências, Saúde – Manguinhos I,* Rio de Janeiro ,2, p. 69-86, nov. 1994/ fev. 1995.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: aquém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

_____. Pessoa e a doença do Ocidente. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 4, p. 94-105, out. 2000.

PESSOA, Fernando. *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

_____. *Livro do desassossego por Bernardo Soares*. Lisboa: Ática, 1982. v.I.

_____. *O livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Obras de António Mora.* Edição crítica de Fernando Pessoa. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2002. (Série Maior, v. VI)

_____. *Obra em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005a.

_____. *Odes de Ricardo Reis*. Lisboa: Ática, 1994

_____. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Ática, 1966.

_____. *Poesia completa de Alberto Caeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b.

_____. *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1951.

_____. *Textos Filosóficos*. Vol. II. Fernando Pessoa. Lisboa: Ática, 1968.

PLATÃO. *Diálogos III – A República*. Trad. Leonel Vallandro. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--].

PLATO. *Complete works*. Editado por John M. Cooper / D.S. Hutchinson. Indianápolis/ Cambrigde: Hackett Publishing Company, [19--].

REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica.* Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROSSET, Clément. *Lógica do pior*. Trad. Fernando J. Fagundes Ribeiro e Ivana Bentes. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

_____. *La philosophie tragique.* Paris: PUF, 2003.

_____. *O princípio de crueldade*. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *O real e seu duplo*. Trad. José Thomaz Brum. São Paulo: L&PM Editores, 1988.

SABOT, Philippe. *Philosophie et littérature – Approches et enjeux d'une question*. Paris: Puf, 2002.

SCHÉRER, René. *Homo tantum*. O impessoal: uma política. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. In: ALLIEZ, Eric. (Org). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 21-38.

SEABRA, José Augusto. Em torno (e retorno) das "Novas Poesias Inéditas" de Fernando Pessoa" / José Augusto Seabra. *Revista Colóquio/Letras,* Lisboa, n.20, p. 35-46, 1974.

SENA, Jorge de. "O meu mestre Caeiro" de Fernando Pessoa e outros mais. In: *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Pessoanos.* Porto: Brasília Editora, 1978.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética.* Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon.* Trad. Maria Teresa Resende da Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

TEIXEIRA, Luís Filipe B. "António Mora." In: MARTINS, Fernando Cabral Martins (Coord.) *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português.* São Paulo: Leya, 2010. p. 490-493.

_____. *Fernando Pessoa e a filosofia sanatorial*. Lisboa: Vega, 2009.

_____. Introdução. In: PESSOA, Fernando. *Obras de António Mora.* Lisboa: INCM, 2002. p. 13-89.

WELLBERY, David. *Neo-retórica e desconstrução*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

ZOURABICHVILI, François. *Deleuze, una filosofía del acontecimiento.* Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.