
Dizer o indizível: histeria e heteronímia

Gabriel Cid de Garcia*

Em uma de suas últimas correspondências, Fernando Pessoa apresentou um diagnóstico de si com o intuito de explicar a gênese da heteronímia, procedimento que o tornara notável entre os poetas de sua geração. Apontando a histeria como sintoma disparador da produção de seus outros “eus”, o poeta remete a origem dos heterônimos a um impulso orgânico para a despersonalização, que o permitiria alcançar um campo de indiscernibilidade entre sua própria personalidade e as de suas simulações. A partir de sua autoclassificação como histérico, tendo em vista a intensidade de sua produção, investigamos a potência de elementos referidos à histeria para pensar a literatura e a arte em geral, aproximando sua perspectiva às análises feitas por Gilles Deleuze de Francis Bacon. Desta forma, a heteronímia poderia ser entendida como o produto da tensão imposta à unidade do sujeito, que passa a vacilar diante das forças pré-individuais que o povoam.

histeria; Fernando Pessoa; Gilles Deleuze; filosofia contemporânea; literatura portuguesa

*Gabriel Cid de Garcia é doutor em Literatura Comparada (UERJ), produtor cultural da UFRJ e professor-tutor de História e Filosofia do curso de Licenciatura em História, modalidade à distância, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Email: gcidgarcia@gmail.com

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. 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. No mesmo movimento, esta mesma particularidade favorece 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.

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, pelo 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, 2005, 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, 2005, 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, 2005, 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, 2005, 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 as de suas simulações. O que este jogo demonstra, de maneira incontestável, 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 autoclassificação 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 representação¹. 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. 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-órgãos² 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 histórica 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 fenômenos históricos 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, 2005, 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 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 as 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 transvasar 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 polos: 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 permanecería 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.

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, 2005, 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, 2005, 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. 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* – tomando, é claro, a palavra força no seu sentido abstrato e científico” (PESSOA, 2005, 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 transcendentais que atribuiriam à força alguma origem exterior ao mundo. Enfatizando esta imanência, Campos afirma que a arte é “um indício de força, ou energia; 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, 2005, p. 241).

A ontologia que Campos desenvolve nos oferece o estofamento 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, 2005, 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 à 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, 2005, 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 para o particular –, que define, por fim, a sua distinção em relação à ciência e também 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, 2005, 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 Campos⁴ 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 histórico, que desnuda a materialidade do real por trás das verdades que não se pretendem transitórias.

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 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.

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 a tendência oposta, 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.

Tais elementos nos reenviam à doutrina do Sensacionismo, propagada por Pessoa como a base de toda arte. Partindo da constatação 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, 2005, 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, 2005, 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. Ao existir já ficcionalmente, o poeta permite a entrada de modos outros de expressão que são, cada um, diferentes e autônomos, não mais cercando sensações de emoção em um autor, 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.

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 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 bojudia fortuna crítica do autor⁵, 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 histórico 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.

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 significativa 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.

Recebido em 12/03/2012 e aprovado em 23/04/2012.

Notas

1 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).

2 Será utilizada, daqui em diante, a abreviatura CsO.

3 Grifos do autor, em todas as citações desta obra.

4 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. Ver LIND, 1970, p. 219-228.

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

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado (coord.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Volume 1*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Volume 3*. Trad. Aurélio Guerra Neto et al. São Paulo: Editora 34, 2007.

DELEUZE, Gilles. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004.

LIND, Georg Rudolf. *Teoria poética de Fernando Pessoa*. Porto: Editorial Inova, 1970.

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: 12/01/2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Pessoa e a doença do Ocidente. In: *Via Atlântica*. São Paulo, n. 4, p. 94-105, out. 2000.

PESSOA, Fernando. *Obra em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

PESSOA, Fernando. *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1951.