

Pensamento e heteronímia: variações sobre o impessoal em Deleuze e Pessoa

Doutorando Gabriel Cid de Garcia¹ (UERJ)

Resumo:

Fernando Pessoa foi apresentado por Gilles Deleuze como um artista capaz de traçar uma nova imagem do pensamento, uma resignificação 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, minando de antemão qualquer condição identitária para que uma escrita se dê. Analisando este paralelismo, entre o substrato teórico da heteronímia e a análise de Deleuze sobre Pessoa e a arte, este trabalho pretende investigar uma potência impessoal perfazendo o campo de problematização comum tanto à literatura como à filosofia. Os conceitos, perdendo seus contornos fixos, são entendidos já como máscaras, personagens conceituais, considerados por Deleuze como os heterônimos do filósofo. Enquanto impessoal, a própria linguagem, entendida como descontínua, denuncia critérios de verdade e promove insumos para evitar que se compreenda como absurda a afirmação pessoana de que a metafísica é apenas um modo de sentir as coisas.

Palavras-chave: Fernando Pessoa, Gilles Deleuze, heteronímia, impessoal, Filosofia contemporânea

Introdução

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 comportava em si diversas outras personalidades dramáticas. De acordo com o próprio Pessoa, ele “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 poética, a filosofia aparece, para ele, como composto fundamental de sua produção. É esta mesma produção que, justamente por ser considerada 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, o que permitiria, de acordo com uma das questões pensadas por Philippe Sabot, uma renovação do próprio filosofar (SABOT, 2002. p.53).

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 idéia 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 idéia 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 de Pessoa. Dentre estas, daremos atenção especial aos escritos assinados por seu heterônimo filósofo António Mora, publicados, em edição crítica, somente em 2002¹, quase 70 anos após a morte de Pessoa.

O interesse de Deleuze, como é sabido, não recai somente sobre Pessoa, mas por diversos artistas que também exercem, de formas diferentes, estratégias estéticas para fugir da idéia de identidade e representação, que imprimem uma gagueira na língua ou privilegiam o agramatical frente às construções lingüísticas tradicionais que 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**.

1 O pensamento como enfrentamento do caos

Em um de seus últimos livros publicados, juntamente com Félix Guattari, em 1991, Deleuze escreve algumas linhas dedicadas exclusivamente ao poeta português, que se insere no rol da constelação de artistas privilegiados pelo filósofo. Na verdade, estas breves e intensas linhas, que analisaremos posteriormente, 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 e à unidade do sujeito introspectivo. A idéia de alma e de consciência, para Mora, são apenas projeções abstratas das qualidades presentes nas singularidades que percebemos no mundo. Deste modo, é desde o 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 conteúdo de termos. A idéia de realidade é coincidente com a de externo. Ao externo a devemos. No externo a vemos. A criação, mal toma consciência, é do externo que a toma. Ter consciência de si é semelhança. É translató e fictício 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 apparecer². (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 al-

¹ Todas as citações de Pessoa posteriores, referentes a esta edição crítica, respeitam a grafia original.

² Grifos do autor.

guma identidade. Este teria sido o erro cartesiano, quando destituiu o pensamento de seu movimento impessoal para aprisioná-lo sob a forma da determinação do **cogito**, eliminando assim sua concretude. 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**. 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 que os autores chamam de 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. 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 que 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, “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, 2004a. p.253). A forma própria do plano traçado pela 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”, diz Deleuze (Idem). 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 dentro³. Não se trata, portanto, de domesticar o infinito, mas de expressar, por meio da forma, do finito, a tensão do infinito. 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. (CAMPOS, 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 disso, é possível enveredar pela investigação de seu duplo-pertencimento, onde 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 desta imagem desértica ter sido trazida também por Francis Bacon, nas entrevistas com David Sylvester, 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.

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, se um quadro permanecer na figuração, resguardaria ainda uma idéia 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, e que vai da Figura para a Grande Superfície Plana, possibilitado pela Área Redonda, que 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, onde 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, por-

³ Buydens (1990) estipula a **intrinsecidade** 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 relação entre o vento e os grãos de areia.

tanto, 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 idéia 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, que 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, onde 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 idéia 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,

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, 2004a. 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 idéia de imanência, em oposição à transcendência que 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 uma tal lógica, um tipo de pensamento, portanto, é possível através da sensação, capaz de, ao invés 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.

2 A heteronímia como dimensão impessoal

Retornando a António Mora, como poderíamos pensar ainda sua inserção diante da gigantesca obra, em grande parte não publicada, de Fernando Pessoa? Não só sua inserção, mas como pensar suas idéias 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 idéia 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, 2005. 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, 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.

Este 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, que se caracteriza pela plena autonomia da expressão de qualquer tonalidade pessoal, existindo já ficcionalmente, permitindo a entrada de modos outros de expressão, 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 setenta heterônimos que escreveram em três idiomas diferentes. Po-

rém, 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 de 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. Como escreveu Deleuze, em seu último texto publicado, “a vida do indivíduo é substituída 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. 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. 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.

No caso da literatura, a associação com o delírio já permite, na inflexão deleuzeana, uma relação com a idéia de devir. A própria literatura, seguindo a definição de Deleuze, em **Crítica e Clínica** (2004b. 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, mas precisamente o ato mesmo de “encontrar uma zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação” (DELEUZE, 2004b. 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 uma outra realidade, mas o encontro, o embate, entre a pessoa que escreve e uma dimensão impessoal, que 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, 2004b. p. 13).

Conclusão

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. Pelo método de despersonalização, caracterizado pela decomposição das

sensações até alcançar o aspecto sensível e impessoal da própria idéia, do próprio abstrato tornado criativo, Pessoa/Mora podem afirmar que “todos os *systemas philosophicos* devem ser estudados como obras de arte” (PESSOA, 2002. p.322), pois “querer encontras ás cousas um intimo sentido, uma ‘explicação’ qualquer é, no fundo, querer simplificar-as, querer **pol-as n’um nível em que caiam sob um sentido só**”⁴.” (Idem).

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 enquanto 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, 2004a. 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 certa dramatização capaz de registrar movimentos que caracterizam os perfis de determinado pensamento. Curiosamente, os personagens conceituais são definidos por Deleuze como sendo **os heterônimos do filósofo**, “e o nome do filósofo, o simples pseudônimo de seus personagens” (DELEUZE, 2004a. 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 idéia 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. De acordo com ele, “as *metaphysicas* teem uma gradação; são modos mais ou menos intensos, mais ou menos lúcidos, de sentir o Universo” (Idem). 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 alguém que participa de certo devir-outro, que pode culminar em um devir-imperceptível, expressando de tal modo as forças do exterior que até ele mesmo 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.

⁴ Grifos do autor.

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, 2004a. 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 mundo⁵.” (DELEUZE, 2005. p. 64).

Se voltarmos à referência de Deleuze a Pessoa, com a qual iniciamos nossa investigação, podemos 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 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.

Podemos concluir que, 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).

Referências Bibliográficas

- [1] BUYDENS, Mireille. *Sahara: l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: J. Vrin, 1990.
- [2] DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2004b.
- [3] _____. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado (coord.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.
- [4] _____. A imanência: uma vida. In: *Gilles Deleuze, imagens de um filósofo da imanência*. VASCONCELLOS, Jorge. FRAGOSO, Emmanuel A. da Rocha (orgs.). Londrina: UEL, 1997.
- [5] _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Volume 4*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2005. (com Félix Guattari)

⁵ Grifo do autor.

- [6] _____. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2004a. (com Félix Guattari)
- [7] PESSOA, Fernando. *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.
- [8] _____. *Obras de António Mora*. Edição crítica de Fernando Pessoa. Série Maior, vol. VI. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 2002.
- [9] _____. *Obra em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.
- [10] _____. *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1951.
- [11] SABOT, Philippe. *Philosophie et littérature – Approches et enjeux d’une question*. Paris: Puf, 2002.

Autor

¹ **Gabriel Cid de GARCIA, doutorando, bolsista do CNPq**
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)
Instituto de Letras – Programa de Pós-Graduação em Letras
gcidgarcia@gmail.com