

Territórios pessoanos da sensação

[Pessoa's territories of sensation]

Annita Costa Malufe*
Karen Cristina Teixeira Pellegrini**

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, Gilles Deleuze, Sensação, Território, Ritornelo.

Resumo

O artigo busca investigar os deslocamentos territoriais e subjetivos proporcionados pela poética de Fernando Pessoa, a partir do conceito de *ritornelo* – e de *território* e *desterritorialização* nele implicados – de Gilles Deleuze e Félix Guattari (*Mil platôs*). O objetivo é refletir acerca dos mecanismos de construção presentes na poética de Pessoa a que a relação entre as ideias de *territorialidade* e *subjetividade*, sob um ponto de vista contemporâneo, podem ajudar a perceber e repensar. Para tanto, parte-se de “A Passagem das Horas”, de Álvaro de Campos, e de excertos do *Livro do Desassossego*, explorando-se o conceito de sensação, central em Pessoa, com vistas a analisar procedimentos de composição aí presentes. Tem-se em vista que, em Pessoa, trata-se de conceber territórios existenciais, em que exterior e interior não se distinguem, em uma interpenetração entre lugares externos e aqueles íntimos, em uma dinâmica territorial ímpar na criação do poema enquanto plano de sensações.

Keywords

Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, Gilles Deleuze, Sensation, Territory, Refrain.

Abstract

The article investigates some subjective displacements provided by Fernando Pessoa's poetics, based on Gilles Deleuze and Félix Guattari's concept of *refrain* [*ritournelle*], as well as *territory* and *detrterritorialization*. The objective is to reflect on some constructive mechanisms that some ideas of *territoriality* and *subjectivity*, from a contemporary point of view, could help us to perceive. In order to do that, it proposes a critical reading of the poem “A Passagem das Horas,” by Álvaro de Campos, as well as excerpts of *Livro do Desassossego*, exploring the central Pessoa's concept of sensation and analyzing some composition procedures. Considering that, in Pessoa, the aim is to conceive existential territories where exterior and interior coexist, proposing an intense interpenetration between external and intimate places, in a singular territorial dynamic, which creates the poem as a plan of sensations.

* Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Docente no Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, pesquisadora bolsista produtividade do CNPq.

** Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Doutoranda no Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, bolsista CAPES.

Em território estrangeiro

Há um gesto que poderíamos considerar “moderno” que é aquele de operar um desvio na rota de uma cultura própria. Alguns, como Octavio Paz, talvez tenham descrito tal gesto como interrupção: o moderno como esse ato de romper, de cortar com o que vinha, provocando uma brusca alteração. Ato este que para o poeta e crítico mexicano marcaria, dos românticos às vanguardas, uma tradição paradoxal: aquela da rutura.¹ Como se nessa linha quebrada de uma certa modernidade em arte fosse o próprio gesto da interrupção, do desvio ou do salto, a única constante, a ligar toda uma família de artistas que se unem, justamente, por aquilo que os faz diferirem entre si. Uma família de náufragos, estrangeiros ou, ainda, uma comunidade inconfessável, inoperante, como o diria Maurice Blanchot. Um território nada nacional, portanto, mas muito mais múltiplo, heterogêneo, em que todos vêm de fora e se encontram em trânsito, de passagem ou em deriva.

Localizemos Fernando Pessoa nessa linhagem literária, cuja territorialidade não coincide com as demarcações nacionais, mas compõe-se de desvios e deslocamentos, indo na contramão do que seria uma arte da constituição de um local fixo, nação ou país. Toda essa linhagem de autores e obras que, ao invés de uma identidade nacional, parecem propor uma *desidentificação* radical, um não-pertencimento de origem, que desmonta qualquer possibilidade de nacionalismo ou, ainda, de limitação da arte ao território nacional. No Brasil, a Antropofagia de Oswald de Andrade resumiu bem tal projeto de uma compreensão da identidade brasileira enquanto diferença, incorporação do estrangeiro: “Só me interessa o que não é meu”.² Indo, assim, em direção oposta aos modernismos mais nacionalistas, que idealizavam uma identidade pura, livre das contaminações da antiga metrópole e da Europa de modo mais amplo.

No modernismo de Oswald de Andrade tem-se algo muito próximo à posição marcadamente cosmopolita da geração Orpheu, bem como dos “ismos” propostos por Fernando Pessoa (cf. PESSOA, 2009). Em diferentes ocasiões, encontraremos nos escritos pessoanos essa postura radicalmente aberta a todas as correntes possíveis, de sua época e cultura e de outras, ao mesmo tempo que marcadamente contra o nacionalismo, que rondava as letras portuguesas naquele início de século, em um afã inclusive parecido com o que víamos no modernismo brasileiro mais tradicional. É o heterônimo Álvaro de Campos, por exemplo, que chamará a atenção, em “Modernas correntes na Literatura Portuguesa”, ao fato de que: “Em todas as épocas e em todos os países debatem-se, uma contra a outra, duas correntes, uma nacional e outra cosmopolita” (PESSOA, 1966: 125). Para, em seguida, afirmar ser mais justo

¹ Pergunta-se Paz: “pode chamar-se tradição a aquilo que rompe o vínculo e interrompe a continuidade?” (PAZ, 1974: 15; trad. livre nossa).

² Trecho do *Manifesto antropófago*, de 1928: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (ANDRADE, 1978: 13).

designar como “tradicionalista” a dita nacional (que associa à Renascença Portuguesa) e demarcar o Sensacionismo, de Alberto Caeiro (atribui ele), bem como o Paulismo, de Pessoa, como correntes cosmopolitas e, também por isso, muito mais “avançadas” – o termo é dele.

Dessa forma, pensar em território no âmbito da poética pessoana é conceber a dinâmica de um devir constante, em que lugares jamais fixos se fazem e desfazem, a todo instante, criando territórios sempre abertos e instáveis. Trata-se de buscar a mobilidade, o movimento, como que por uma aversão às cristalizações, um horror, até, como o diz José Gil: “Tudo o que fixa, imobiliza, repete ou enquistava, o horroriza” (GIL, 1996: 215). Talvez daí ser essa uma poética que nos instiga a voltar os olhos à exploração de terrenos inauditos e sem proprietários: não existe ideia de nação ou pátria que possa unificar esses lugares. Do mesmo modo, não pode haver sujeito unificador: os sujeitos dos poemas (assinados pelos heterônimos) são terrenos muitas vezes transitórios, instáveis e jamais ancorados em terra firme (cf. PESSOA, 2016). Podemos assim experimentar a flutuação das fronteiras desses territórios, que abrem a cada vez, a cada poema, novas possibilidades que são simultaneamente existenciais. Eis a nossa tese central: à criação de lugares na poética pessoana corresponde a criação ininterrupta de novas subjetividades: lugares interseccionais, que ligam interior e exterior, e fazem a instabilidade subjetiva coincidir com a experiência corporal de uma pele aberta às sensações do mundo, atravessada de tudo o que a toca.

Há, portanto, um conceito singular de território, a ser descoberto em Pessoa. Território múltiplo, de antemão avesso ao território que se define pela fixidez – da cultura, da nação, do sujeito. Talvez nos ajude traçar linhas de conexão com um pensamento mais contemporâneo, aquele de Gilles Deleuze e Félix Guattari, para que nos aproximemos de tal conceção, atualíssima, presente em Pessoa. Gostaríamos de mostrar como tal empreendimento, que se expande talvez por toda a multiplicidade de sua obra, é bem expresso em um poema como “A Passagem das Horas”, assinado pelo heterônimo Álvaro de Campos. Essa “Ode Sensacionista”, como bem definiu Jerónimo Pizarro nas notas à recente edição do poema,³ pode ser lida como exemplar de uma poética da viagem e deriva subjetivas constantes, em que o corpo e as sensações exercem papel central.

A contribuição do artigo pretende ser, portanto, acerca dos mecanismos de construção presentes na poética de Pessoa a que a relação entre as ideias de *territorialidade* e *subjetividade*, sob um ponto de vista contemporâneo, podem ajudar a perceber e repensar.

³ Utilizamos a edição da *Obra completa de Álvaro de Campos* (PESSOA, 2014), optando por manter-se no poema a grafia original, tal como consta na referida publicação.

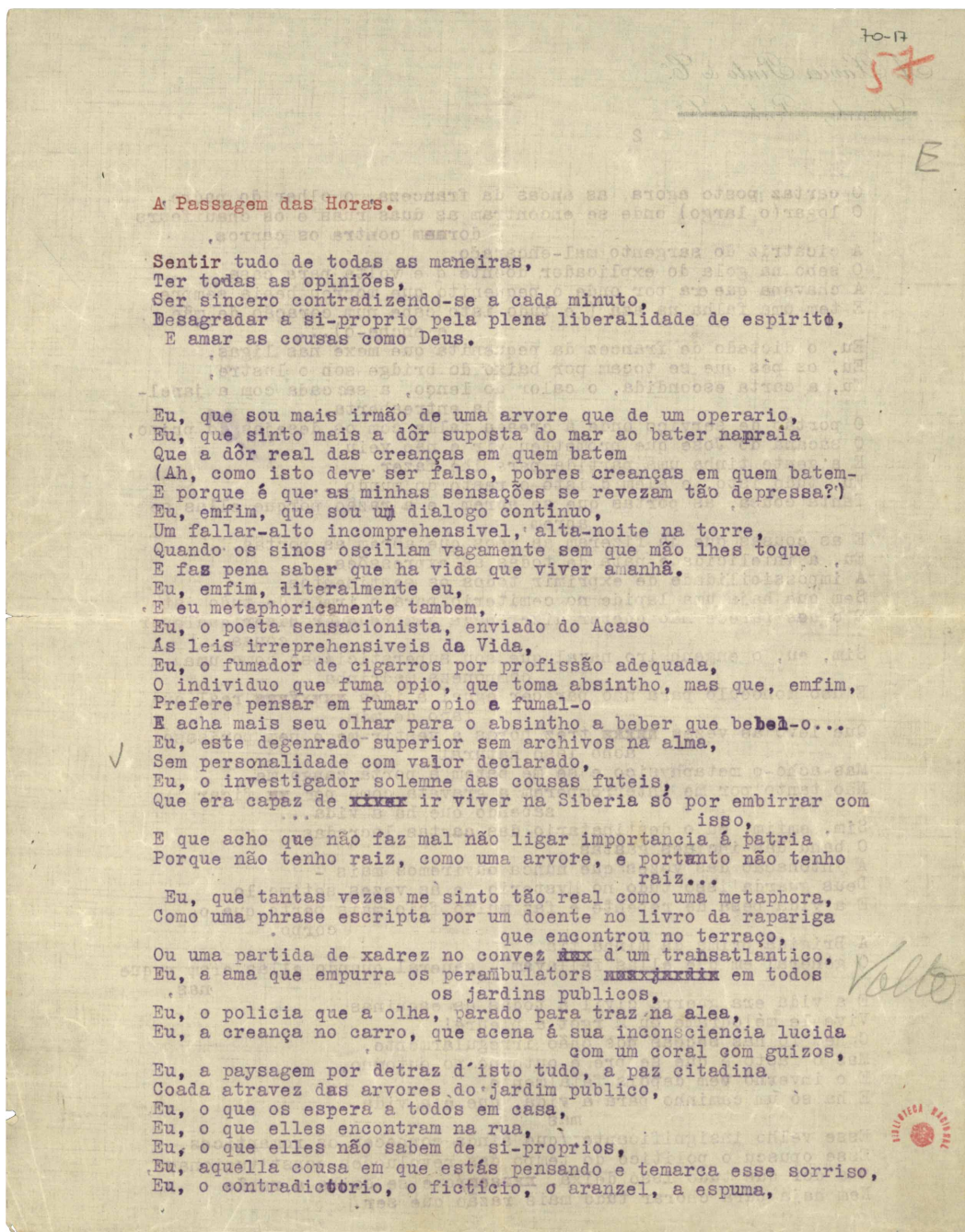


Fig. 1. "Sentir tudo de todas as maneiras" (BNP/E3, 70-17).

Pessoa viajante

“Sentir tudo de todas as maneiras”. É com essa espécie de “lema sensacionista” que Fernando Pessoa, pela voz de Álvaro de Campos, dá início ao poema “A Passagem das Horas”. Encontraremos aí a expressão de uma poética que não acha mal algum em não se dar importância à pátria, afirmando-se enquanto poética radical do desenraizamento e da transitoriedade dos sujeitos e dos espaços:

Eu, o investigador solemne das cousas futeis,
Que era capaz de ir viver na Siberia só por embirrar com isso,
E que acho que não faz mal não ligar importância á pátria
Porque não tenho raiz, como uma arvore, e portanto não tenho raiz...

(PESSOA, 2014: 131; BNP/E3, 70-17; cf. Fig. 1)

À medida em que segue, o poema mais e mais consolidará a impossibilidade de que o *sentir* alguma hora vá se fixar, achar um ponto seguro, um ponto de partida, de onde vai desenrolar o sentido em que o mistério do texto será desvendado. Isso porque não é possível criar raízes na sensação; ela, por definição, é aquilo que muda, se altera, difere a cada vez.⁴ E aqui cabe lembrar que o *sentir* de que fala Pessoa está associado à sensação, conceito-chave de sua poética. A sensação para o poeta distingue-se do sentimento por ser muito mais sutil, inesperada e inominada; liga-se às afecções do corpo e, portanto, está intimamente ligada aos sentidos corporais (visão, audição, tato, olfato, paladar – bem como seus intercâmbios, cf. PESSOA, 2009: 177). Conforme se percebe em seus textos em prosa, que tratam do movimento Sensacionista e de sua teoria das sensações, a sensação será a matéria prima da obra de arte e do poema e ela não se identifica com sentimento, que por sua vez seria a sensação já nomeada e mais distante de sua gênese nos sentidos corporais (ver por exemplo PESSOA, 2009).

De modo que os territórios poéticos a serem criados por Pessoa enraízam-se nesse elemento fluido e inesperado, a sensação. O que inevitavelmente os faz ficar raízes em solo móvel, movente. Serão territórios que, assim como as sensações, fazem-se e desfazem-se a todo instante. A dinâmica que observaremos no poema é, portanto: uma sensação é fixada, mas somente o suficiente para produzir uma agitação, um encontro para o movimento seguinte. O próximo movimento, não raro, surge como uma contradição ao primeiro, evitando a fixação e a certeza. A “sinceridade”, por acaso, que poderia ser entendida como uma verdade, aparecerá somente para se estender a uma contradição, talvez só as contradições possuam

⁴ Não teremos como detalhar tal questão neste artigo, mas pressupomos a proximidade do conceito de sensação em Pessoa com aquele de Henri Bergson (por exemplo em MALUFE, 2016) e com o de Gilles Deleuze, conforme também explora José Gil em seus estudos, em especial, *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*.

sinceridade (de base): “Ser sincero contradizendo-se a cada minuto” – o verso localiza-se já na primeira estrofe do poema:

Sentir tudo de todas as maneiras
Ter todas as opiniões
Ser sincero contradizendo-se a cada minuto,
Desagradar a si-proprio pela plena liberdade de espirito,
E amar as coisas como Deus

(PESSOA, 2014: 130; BNP/E3, 70-17^r; cf. Fig. 1)

A concordância é uma impossibilidade, pois tudo na vida é passagem. Corroborando com um dos textos sobre o Sensacionismo, anotado por Pessoa para configurar em *Orpheu*: “Não ha criterio de verdade senão não concordar consigo proprio. O universo não concorda consigo proprio, porque passa” (PESSOA, 2009: 177; BNP/E3, 20-118^r). A única sinceridade possível é a da mudança; o si mesmo é aqui a pura alteração, uma vez que aberto ao fluxo contínuo das sensações. Assim, não será possível ter todas as opiniões sem se trabalhar com múltiplos eus, criar para si corpos intensivos capazes de expressar tudo, todos, e de todas as maneiras.

O poema seguirá, persistindo nessas imagens instáveis, entretanto, de modo a criar um ritmo, um contorno; pois há que se estabilizar minimamente um lugar – poema: lugar de sensações delimitadas, extraídas de uma espécie de caótica de forças exteriores, para nos valermos aqui da imagem de Deleuze e Guattari, em *O que é a filosofia?*, ao definir a consistência minimamente necessária para haver a obra de arte. É preciso que um ritmo se estabilize, minimamente, para que um lugar se faça, para que a obra, no caso o poema, constitua um mínimo território, como um pequeno lugar que delimite suas bordas, mas que seja aberto às forças de fora.⁵ Ou seja, em Pessoa, parece ser esta mesma problemática que se coloca: como criar um lugar, uma casa, em meio a tantas instabilidades? E, simultaneamente, como criar uma casa que se sustente, plena, nesta instabilidade, ou que sustente a instabilidade mesma, por si? É nesta direção que apontamos o ritmo como elemento fundamental para a sustentação do poema (conforme veremos adiante, sendo um elemento chave para o movimento do ritornelo).

É assim que, a todo momento, esse corpo que escreve expõe a experiência que, paradoxalmente, permite o poema e o arrisca a não acontecer, como nesse verso entre parênteses: “E porque é que as minhas sensações se revezam tão depressa?” (PESSOA, 2014: 130; BNP/E3, 70-17^r; cf. Fig. 1). O deslocamento se dá nesse revezamento ininterrupto das sensações. O risco é a forma não se dar, o revezamento ser tão

⁵ Os filósofos preocupam-se aqui com a arte moderna, que, diferentemente da arte clássica (a qual constituiria um universo coeso e mais internalizado), seria esta que cria lugares mais fluidos, mas que, ao mesmo tempo, e justamente por isso, expõe-se ao desafio de criar consistência, dar contornos, para que o caos, o informe, não tome conta de tudo – de modo a arriscar-se nem haver obra. Parece-nos ser este o caso de Pessoa (cf. DELEUZE; GUATTARI, 1991, em especial cap. 7).

rápido que tudo se esboroe. O poema descreve um movimento contínuo em que as sensações se emendam e se compõem, criando a todo momento novas conexões, que vêm desestabilizar o lugar que começava a se fazer.

Não por acaso o movimento da viagem é uma constante nos poemas pessoanos, implicando sempre em uma viagem jamais somente exterior, do lado de fora. Como bem o disse Eduardo Prado Coelho, Pessoa foi um “viajante do inverso” ou do avesso (COELHO, 2012: 337). E que, poderíamos complementar, faz do avesso as viagens por entre as memórias e as percepções, a própria superfície de deslocamento do/por sobre o poema.

Em “A Passagem das Horas”, a viagem é movimento que atravessa de ponta a ponta a deriva do poema. Sibéria, Holanda, Singapura, Maldivas, Macau... “Passo adiante, nada se me figura; sou estrangeiro” (PESSOA, 2014: 151; BNP/E3, 64-27^r; cf. Fig. 3). O ponto alto desse deslocamento parece dar-se então no que seria uma segunda parte do poema:

A estatura norte-africana quasi de Zanzibar ao sol...
 Dar-es-Salaam (a sahida é difficil)...
 Majunga, Nossi-Bé, verduras de Madagascar...
 Tempestades em torno ao Guardafui...
 E o Cabo da Boa Esperança nitido ao sol da madrugada...
 E a Cidade do Cabo com a Montanha da Mesa ao fundo...

(PESSOA, 2014: 143; BNP/E3, 70-13^r; cf. Fig. 2)

Mas sabemos que essa viagem é expressão de uma deriva do corpo pelas sensações em seu fluxo ininterrupto. Tal como dirá um poema posterior, provavelmente destinado a se agregar ao “A Passagem das Horas”: “Todas as sensações me tomam e nenhuma fica” (PESSOA, 2014: 176; BNP/E3, 71¹-6^r). Nada fica, pois há um despertencimento de origem, que parece atuar na base desse corpo de sensações, como diz o início desse poema: “Nada me prende, a nada me ligo, a nada pertencço”. Na estrofe seguinte, desse provável fragmento de “A Passagem das Horas”, encontra-se a menção ao cais, de onde se possa partir, para uma viagem que é então explicitamente apresentada enquanto viagem total, exterior, para fora, e interior, para “encontrar-me” e quem sabe ter para onde retornar:

Ó caes onde eu embarque definitivamente para a Verdade,
 Ó barco, com capitão e marinheiros, visível no symbolo,
 Ó aguas placidas, como as de um rio que ha, no crepusculo
 Em que me sonho possivel —
 Onde estaes que seja um logar, quando sois que seja uma hora?
 Quero partir e encontrar-me,
 Quero voltar a saber de onde,

(PESSOA, 2014: 177; BNP/E3, 71¹-6^r)

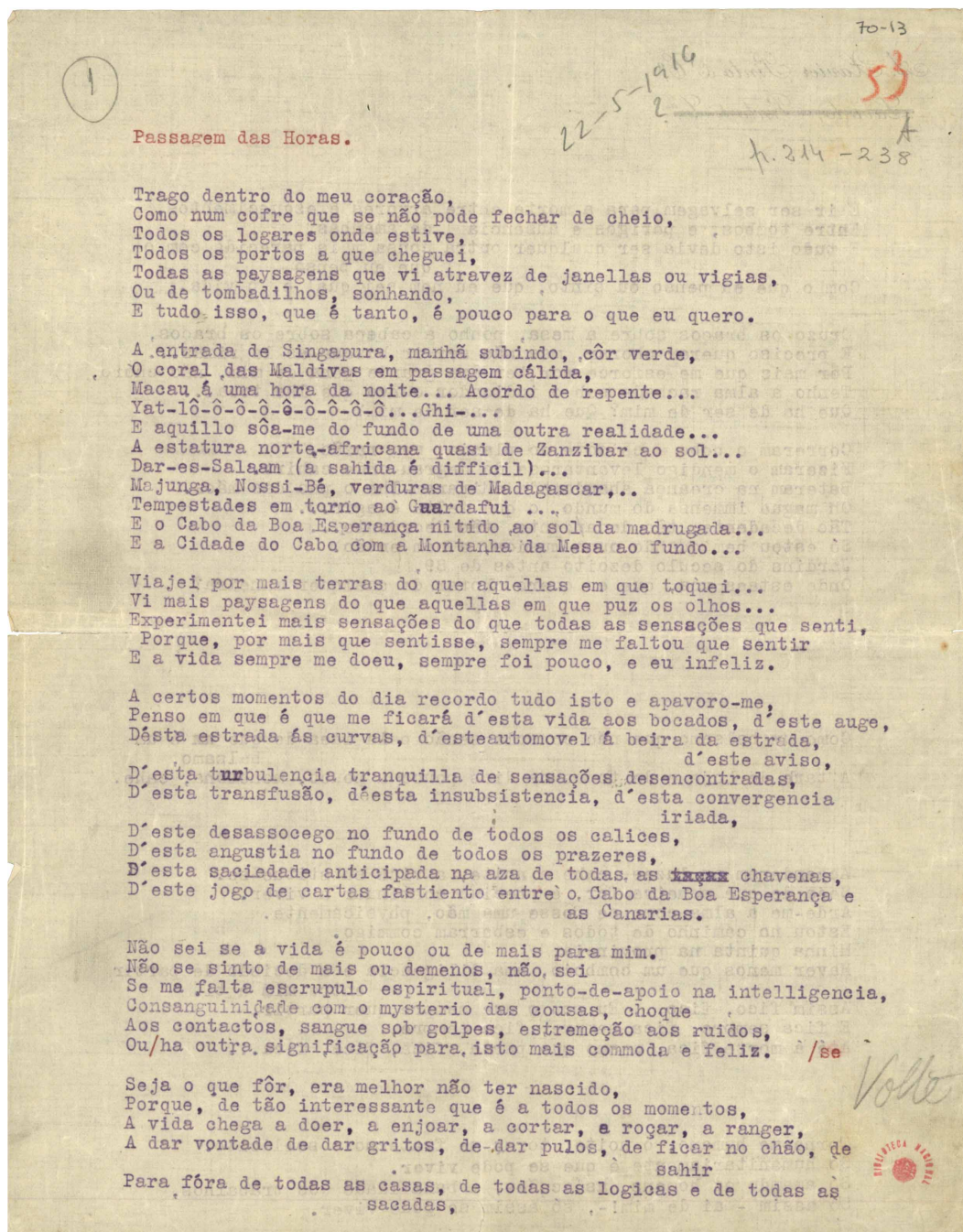


Fig. 2. "Trago dentro do meu coração" (BNP/E3, 70-13^r).

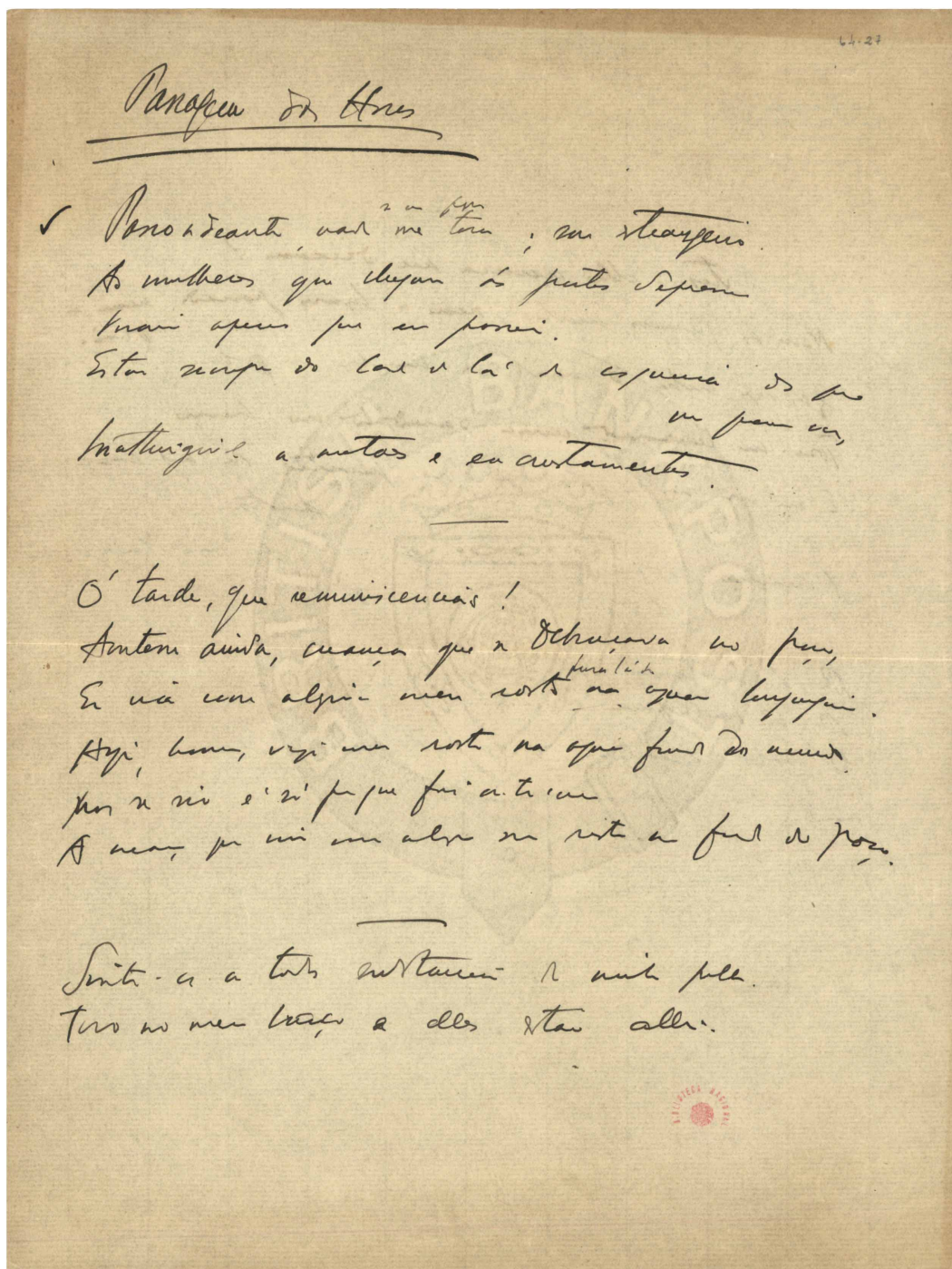


Fig. 3. "Passo adiante, nada se me figura; sou estrangeiro" (BNP/E3, 64-27^r).

A viagem e a sensação adquirirem valor de sinônimos, como vê-se de forma explícita em outro conhecido poema de Campos:

Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir.
Sentir tudo e de todas as maneiras.
Sentir tudo excessivamente,

(PESSOA, 2014: 164; BNP/E3, 69-44^r; cf. Fig. 4)

Viajar é sentir; sentir é viajar. Indicando-nos como a teoria Sensacionista implicaria em todo um programa poético, mas ainda existencial, de deriva constante, de criação e recriação de lugares – nos quais jamais se separaram o dentro e o fora, o subjetivo e o objetivo, o eu e o mundo. Ou ainda, nos quais tais categorias perdem sua validade, uma vez que no plano de sensações opera-se com elementos anteriores a esses estratos já formados e cristalizados. Transitar é um movimento contínuo, em o corpo se desloca interna e externamente; sendo que, externamente, não raro, de modos até mesmo milimétricos. Pois como assinala Gil, “Porque sentir é percorrer o fluxo das sensações, atravessar as paisagens interiores, produzir em si intensidades” (GIL, 1996: 145). Mas também porque as paisagens ditas exteriores tonam-se internas ao corpo e ele mesmo se exterioriza ou perde suas membranas.

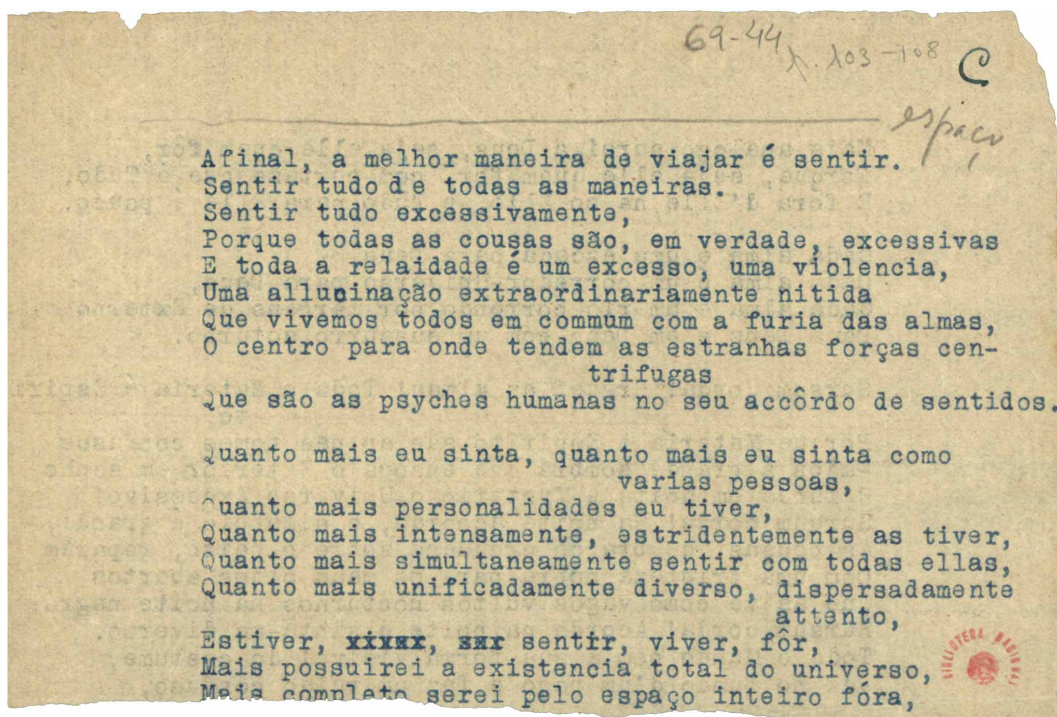


Fig. 4. “Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir” (BNP/E3, 69-44^r).

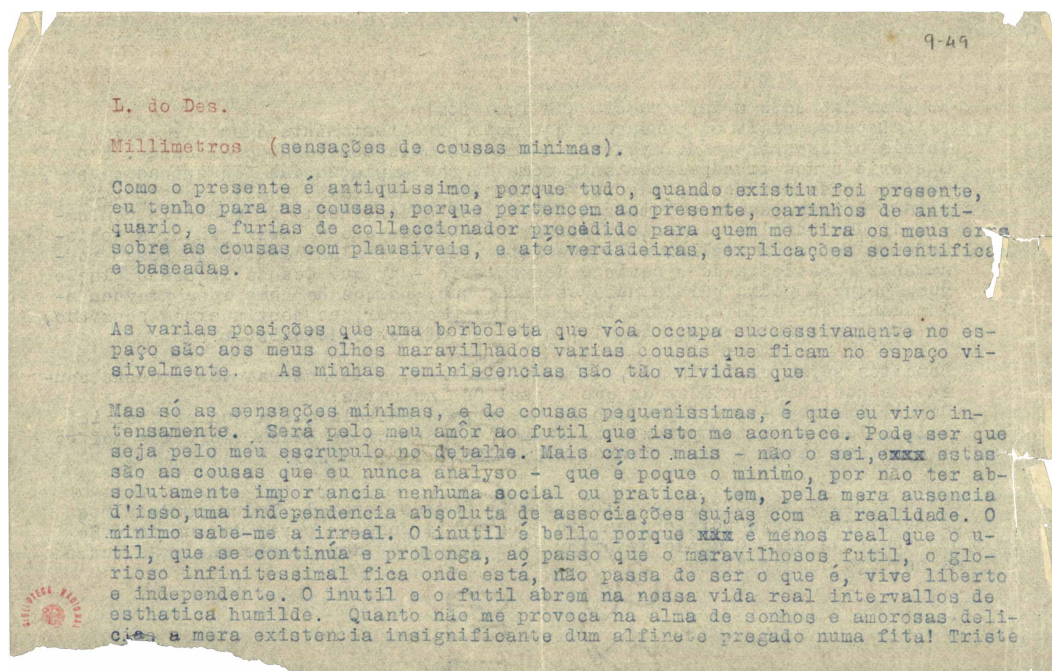


Fig. 5. "Millímetros" (BNP/E3, 9-49^r).

Pois, uma vez que estamos no campo das forças (sensação), não há mais uma medida possível, não estamos no campo extensivo, diria Henri Bergson, para quem a sensação seria uma "qualidade pura", e, portanto, não mensurável e não passível de comparações (cf. BERGSON, 2003). É neste sentido que se trata em Pessoa de uma viagem intensiva. O que aí se dá é a sensação enquanto intensidade, que afeta os corpos: é essa potência intensiva que vai possibilitar o trabalho de variação da sensação necessário para se sentir tudo de todas as maneiras. Para atingir a habilidade de sentir dessa maneira, Pessoa vai desenvolver uma série de trajetos e estudos da sensação, uma delas, em que trabalhará copiosamente em seu *Livro do Desassossego*, será com aquilo que chama de *sensações de coisas mínimas*: uma pequena sensação será aquela com mais capacidade de crescer em intensidade. A sensação mínima, para Pessoa, está menos colada no real pois se dá menos importância a ela, com isso ela ganha uma independência própria.

Mas só as sensações mínimas, e de cousas pequenissimas, é que eu vivo intensamente. [...] Mas creio mais - não o sei, e estas são as cousas que eu nunca analyso - que é porque o mínimo, por não ter absolutamente importancia nenhuma social ou pratica, tem, pela mera ausencia d'isso, uma independencia absoluta de associações sujas com a realidade. O mínimo sabe-me a irreal.

(PESSOA, 2013: 107; BNP/E3, 9-49^r; cf. Fig. 5)

Se não é possível romper completamente com a representação, Pessoa busca saídas para fugir dessas "associações sujas". É a partir da análise de sensações mínimas que se abrem caminhos para se conseguir sentir tudo de todas as maneiras. O poema "A Passagem das Horas" está repleto dessas sensações mínimas, logo no começo do

poema, o Eu que enuncia já vai ser colocado como sensação, sem nenhuma possibilidade de se referir a um sujeito unificado; o Eu é a mais pura sensação:

Eu, a paisagem por detraz d'isto tudo, a paz citadina
Coadá através das árvores do jardim publico,
Eu, o que os espera a todos em casa,
Eu, o que elles encontram na rua,
Eu, o que elles não sabem de si-proprios,
Eu, aquella cousa em que estás pensando e te marca esse sorriso,
Eu, o contradictorio, o ficticio, o aranzel, a espuma,

(PESSOA, 2014: 131; BNP/E3, 70-17^r)

Não há em Pessoa um Eu que sente as sensações de acordo com a sua interpretação ou consciência de mundo: aqui é a sensação que se torna o Eu que fala, chegando a tornar-se algo informe, um contorno de pensamento, “aquela cousa em que estás pensando”. Desfaz-se aqui a ideia mesma de um sujeito. É somente com o desfazimento do sujeito que é possível sentir-se o mínimo, é o momento de ser espuma, de ser o próprio contraditório em seu movimento de não-fixidez. Antes da ficção do sujeito, há o corpo em seus atravessamentos. O Eu, essa ilusão que nos sustenta, tenta se manter, mas ele é constantemente desterritorializado pelas sensações. É enquanto essa perpétua deriva que o poema deve figura-lo, como um território móvel e quase inexistente (quando não ao menos desconfiado de sua existência). Daí o Eu, em “A Passagem das Horas”, vir como uma forma de se construir o tempo no poema, ele vai ser o lugar em que os elementos do poema acontecem, ou seja: ele é somente um *lugar*, um referencial mínimo para que se dê a consistência do poema, como dizíamos acima.

Para isso é preciso perceber o papel da construção da consciência em Pessoa, notando se tratar de uma consciência que, paradoxalmente, implica na desterritorialização do sujeito, isto é, aponta-nos para uma consciência não-subjetiva ou ainda a uma consciência aberta a seu exterior, ao inconsciente. Conforme a operação básica do Sensacionismo, a consciência também vai precisar se desdobrar, ser trabalhada e deslocada, para que o poema atinja as sensações. Pessoa dirá que para o poeta não basta *sentir*, é preciso *saber* que se sente – e ainda: *saber* que se *sabe* que se sente, em um desdobramento intencional da consciência da sensação. Ponto este fundamental para o ofício do poeta. Mas quem é esse que “sabe”? Pessoa coloca-nos aqui um paradoxo que cabe explorar.

Relembremos o processo de consciência e intelectualização da sensação, em que Fernando Pessoa nos aponta três passos do processo de análise da sensação comum para que se torne abstrata, que é a sensação estética:

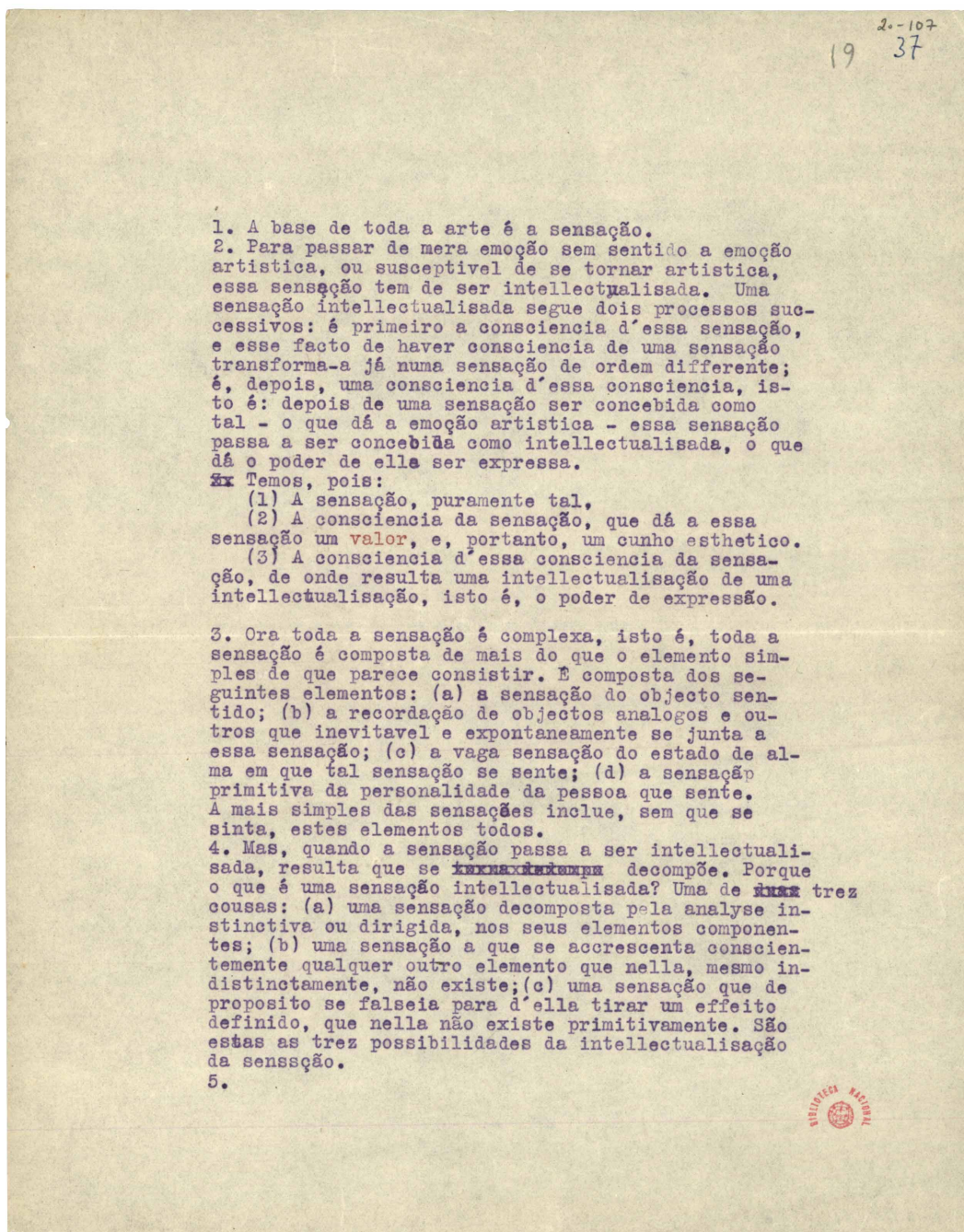


Fig. 6. "A base de toda a arte..." (BNP/E3, 20-107).

- (1) A sensação, puramente tal.
- (2) A consciência da sensação, que dá a essa sensação um *valor*, e, portanto, um cunho estético.
- (3) A consciência d'essa consciência da sensação, de onde resulta uma intelectualização de uma intelectualização, isto é, o poder de expressão.

(PESSOA, 2009: 174; BNP/E3, 20-107r; cf. Fig. 6)

Pessoa afirma que a consciência da sensação vai atribuir a ela um valor artístico, é preciso que o poeta adquira a consciência da sensação, daquilo que o afeta. É graças à ação da consciência, desse processo de intelectualização, que o fora se mistura com o dentro, de uma suposta subjetividade anterior. E que é possível que não somente o poeta sinta a chuva em seu corpo, mas possa enunciar essa sensação e, ainda, fazer sua análise, destrinchando as infinitas sensações compõem essa primeira sensação.

Contudo, em que consistiria essa consciência em Pessoa, que não seria exatamente uma “consciência subjetiva”, estando, portanto, longe de uma ideia de um domínio do sujeito sobre seu inconsciente? Uma primeira explicação pode ser encontrada na leitura de José Gil:

Agarrar o inconsciente do mundo com a consciência, torna-lo consciente e ter consciência dessa consciência, significa possuir, esgotar a sensação total. Por isso se vão buscar os acontecimentos acidentais, microscópicos, em que ninguém pensa, mas que constituem sensações do mundo. [...] À medida que se desvelam mais sensações, alarga-se mais o campo do que há para desvelar e captar com a consciência para tornar expressivo.

(GIL, 2010: 70-71)

Há um trabalho consciente do poeta para esgotar a sensação, consistindo em uma exploração do inconsciente de modo a fazê-lo emergir à superfície, expressar-se. José Gil no seu livro *O devir-eu de Fernando Pessoa* (2010), no capítulo “O inconsciente da sensação na Passagem das Horas”, defende, por exemplo, a posição de um trabalho de inconsciência no processo de construção das sensações quando se coloca a questão *como sentir tudo de todas as maneiras?* Assim, transcorrem uma série de observações acerca do que seria esse *tudo*. Nesse poema que aqui nos serve de base, “A Passagem das Horas”, além da ausência de relações das imagens que formam o poema, haveria a “existência de um contínuo de tempo que liga os planos dos acontecimentos qualitativos. Contínuo de tempo subterrâneo, não-consciente, que se confunde com o próprio ritmo da escrita do poema” (GIL, 2010: 69). Essa necessidade de uma inconsciência, a princípio rejeitada por Pessoa, seria como um canal que possibilita criar essas sensações desconexas que trazem à superfície as (im)possibilidades do acaso.

Pode-se conceber a necessidade uma certa passividade ao se afirmar que as construções são feitas ao acaso: é preciso um corpo que seja capaz de ser atravessado por esse acaso sem querer dar-lhe algum sentido preestabelecido. Daí Gil falar na procura por se *captar o inconsciente*, criar um *inconsciente da sensação*. Segundo o autor,

“A Passagem das Horas” traria uma espécie de tempo não consciente. A partir do momento em que o poema vai sendo construído e seus elementos criando suas conexões internas formam-se esses espaços inconscientes:

Nesse sentido, a *Passagem das horas* é uma poderosa máquina paradoxal de produção de inconsciente e de tentativas de capturas desse mesmo inconsciente. E o agente essencial desse duplo movimento é o acaso. Ao mesmo tempo que surge à consciência e a alarga (por multiplicação dos pontos de vista), procurando captar o inconsciente (que se indica de várias maneiras: pelo insignificante, o imprevisto, o insólito, aquilo em que ninguém repara), vai deixando um rastro cada vez maior de ausência de sentido, de espaço vazio de sentido.

(GIL, 2010: 70)

Vale salientar que, ao afirmar uma produção de inconsciente em Pessoa, Gil tem em vista o conceito de Deleuze e Guattari acerca do inconsciente (e não o inconsciente freudiano). Nesse sentido, tem-se que o inconsciente é uma máquina de conexões, que é fabricada a todo tempo, e que não se limita a uma representação.⁶ Daí ser esta uma relação pertinente para nossos propósitos, pois, é a partir do jogo intencional com esse inconsciente é que será possível *sentir tudo de todas as maneiras*, no poema. Para se sentir tudo é preciso também dar espaço para essas conexões inesperadas, que se alinham com um movimento não controlado pelo sujeito, por isso a importância para o poeta da passividade citada acima, é a partir dela que o corpo vai se colocar mais aberto para as sensações do mundo, aumentando a capacidade daquele que analisa as sensações de desdobrá-las. Pessoa sempre foi o analisador das coisas mínimas, como vimos no trecho do *Livro do Desassossego*. Mas quem é esse que capta, faz perdurar e analisa as sensações? É preciso notar que ele não é um sujeito preexistente, mas é uma espécie de “processador”, que se modifica e se constrói em concomitância a esse mesmo processo.

A criação dos territórios no/do poema

Nesse trabalho com o movimento da sensação, vemos que o *Livro do Desassossego* é composto por diversos ritornelos, sensações que se expandem e criam pequenos lugares, que se sucedem sem cessar. Cada vez que uma sensação retorna, ela já é outra, sendo o desassossego um movimento que “recusa a fixação” (GIL, 1994: 29). Ou, ainda: o movimento próprio do desejo, tido enquanto o de conexão ininterrupta que assegura a dinâmica da vida, se tivermos em conta o conceito de desejo em Deleuze e Guattari (1972). Esse movimento de repetição que compõe o *Livro do Desassossego* é, portanto, aquele mesmo que compõe a vida, em seu fluxo de

⁶ Nos limites deste artigo, limitamo-nos a referir que se trata da crítica de Deleuze e Guattari à psicanálise, presente desde *O anti-Édipo*, de 1972, segundo a qual para os autores o inconsciente não deve ser pensado como representação, mas como uma produção desejante.

repetição que ora se estabiliza, ora se diferencia e cria saltos, descontinuidades. O Livro se constrói a partir de sensações do fora que, ao virem de encontro ao corpo, são *nele* e *com ele* transformadas, sendo devolvidas em forma de matéria poética. A importância de se analisar as sensações para o ofício do poeta aparece em diversos trechos do *Livro*, e mostra de que forma a vida é sempre uma novidade, cada reencontro – com uma imagem da memória por exemplo – será sempre um novo encontro, mesmo se fizermos os mesmos gestos, nada se repete. E, paradoxalmente, a consciência desse devir, dessa incessante novidade da vida, ao mesmo tempo que é matéria poética parece assustar esse que nos narra o seu “horror ao novo”:

Pensando que cada passo na minha vida era um contacto com o horror do Novo, e que cada nova pessoa que eu conhecia era um novo fragmento vivo do desconhecido que eu punha em cima da minha meza para quotidiana meditação apavorada — decidi abster-me de tudo, não avançar para nada, reduzir a acção ao minimo, furtar-me o mais possivel a que eu fôsse encontrado quér pelos homens quér pelos acontecimentos, requintar sobre a abstinencia e pôr a abdicação a byzantino. Tanto o viver me apavora e me tortura.

(PESSOA, 2013: 153; BNP/E3, 7-23^r)

O *Livro do Desassossego* expõe a experiência de deslocamento intensivo trazida em “A Passagem das Horas”. Deslocamento esse que encontraria no eu, no sujeito, um entrave para se efetuar: “Ergo-me da cadeira com um esforço monstruoso, mas tenho a impressão de que levo a cadeira commigo, e que é mais pesada, porque é a cadeira do subjectivismo” (PESSOA, 2013: 248; BNP/E3, 6-9^r). Daí ser o processo poético sempre uma experiência de fuga da subjetividade, da identidade, do fixo: lutar contra esse peso que nos prende, que nos impede de partir.

Assim fico, fico... Eu sou o que sempre quer partir,
E fica sempre, fica sempre, fica sempre,
Até a morte fica, mesmo que parta, fica, fica, fica...

(PESSOA, 2014: 145; BNP/E3, 70-13^v)

Parece que por meio de Campos, especialmente, Pessoa não viu saída a não ser narrar essa experiência da falta de fixação – das sensações, dos sujeitos e territórios, sobretudo na dimensão existencial que ela assume, nas viagens que se fazem no mesmo lugar ou nos mínimos e infinitos detalhes das coisas. Em um misto de poesia e ensaio, poesia e teoria filosófica, os poemas nos ensinam a dinâmica da constituição de territórios instáveis que, diríamos com Gilles Deleuze e Félix Guattari, parece indicar-nos a própria dinâmica da vida, em seus mais variados níveis.

Conforme o movimento do ritornelo, que para os filósofos seria a responsável pela criação de territórios, tem-se:⁷ partir-se de um caos informe, de uma indistinção

⁷ Referimo-nos ao conceito de ritornelo, desenvolvido no platô n.º 11 de *Mil platôs*, “De la ritournelle” [“Acerca do ritornelo” na tradução brasileira] (DELEUZE e GUATTARI, 1980). As citações presentes neste artigo foram retiradas do original francês e traduzidas por nós.

de tempo-espço, para em seguida ensaiar uma estabilização, por meio da reiteração de gestos, cantos, posturas; constituir-se um contorno, que delimita um lugar, seu dentro e seu fora, uma breve consolidação. Construir uma pequena casa, mesmo que provisória, para depois expandir suas bordas, ou ensaiar uma saída, em busca de novos lugares. O canto de um pássaro, ou seu modo de construir o ninho; o modo de se dispor uma casa, seus objetos, suas entradas e saídas. São hábitos que, reiterados, criam um território, antes mesmo que um sujeito. Antes mesmo da memória ou de sua consciência, é nos movimentos mínimos de uma vida que territórios se fazem e se desfazem, em maior e menor escalas, assegurando o movimento que perpetua os ciclos – sejam os geológicos, os biológicos ou mesmo os sociais, culturais ou subjetivos.

O conceito de ritornelo, desenvolvido por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs*, fala-nos assim do mecanismo de constituição dos territórios existenciais: “ele é territorial, é um agenciamento territorial” (DELEUZE e GUATTARI, 1980: 383). Trata-se de uma dinâmica de ciclos que implica em dois movimentos básicos, fazer e desfazer o território: territorializar e desterritorializar (e reterritorializar). O que há em comum entre os hábitos que, reiterados, constituem territórios é eles criarem um ritmo singular, em que essas reiterações se singularizam, conforme apontávamos em relação à importância do ritmo no poema de Pessoa, por exemplo. Implicando sempre em um momento de escape, em que a ciranda se refaz, criando outro lugar. Ou seja, pensar o ritornelo implica em conceber uma estabilização provisória e aberta para derivas, movimentos. É um modo de pensar o movimento da vida para além das cristalizações.

No caso de Pessoa, por exemplo, notemos que o “sujeito”, ou o Eu do poema, ou os heterônimos (enquanto assinaturas provisórias ou personagens) configuram cada um, por sua vez, tipo de ritornelo, criado provisoriamente, em torno de um nome ou um discurso, constituindo lugares instáveis, a partir de ritmos próprios a cada um. De modo que pensar-se modos de subjetivação a partir do ritornelo, fugindo-se do “sujeito”, implica em conceber-se processos abertos de individuação, sempre em movimento e inconclusos. Relacionando-se tal problemática com o pensamento de Deleuze e Guattari, diríamos que, como todo enunciado é coletivo, é resultante de uma algazarra de vozes que cada um de nós se apropria apenas dando-lhe um nome próprio (cf. 1980),⁸ tem-se que em Pessoa cada heterônimo é – em lugar de um sujeito – um ritornelo, no sentido de um movimento que cria território. Isso equivale a dizer que Álvaro de Campos, Reis ou qualquer um dos

⁸ Sobre tudo no platô “Postulados da linguística”, de *Mil platôs* (1980), Deleuze e Guattari desenvolvem sua concepção de linguagem segundo a qual há em qualquer fala um agenciamento molecular coletivo, que não se dá na consciência do falante; por isso para eles não há “sujeito de enunciação: “A máquina abstrata [da língua] e sempre singular, designada por um nome próprio, de grupo ou de indivíduo, enquanto que o agenciamento de enunciação é sempre coletivo, tanto no indivíduo como no grupo” (DELEUZE e GUATTARI, 1980: 127).

tantos outros pessoanos não são sujeitos inventados, não são um sistema cristalizado ou um estrato, mas sim uma constituição móvel de um lugar, criado nesse movimento de reiterações, fugas e constituição de ritmos, do ritornelo.

Vale, desse modo, notar que os ciclos de um ritornelo não giram em círculos: não se trata do retornar a um mesmo ponto ou retomar um mesmo percurso. Mas sempre descentrar, traçar uma linha de fuga (ou ser por ela arrastado) de modo a constituir novos lugares. Daí o ritornelo referir-se sempre a processos inacabados de subjetivação, e jamais a sujeitos fixos – cabe ressaltar que “sujeito” em Deleuze e Guattari sempre se refere aos estratos, às cristalizações fixas, que tentam conter o movimento do devir.⁹ Assim, no ritornelo tornado conceito nesta filosofia, não se trata exatamente da repetição na música, o ritornelo musical que inspirou o termo, em que se volta para o mesmo ponto, ou o refrão; tampouco da repetição do tempo mítico, que é circular. O ritornelo consiste em uma repetição especial, que traz em si uma fórmula paradoxal: a repetição do diferente.¹⁰ David Lapoujade, em seu livro *Potências do tempo*, descreve tal repetição ao tratar da memória em Bergson:

De fato, na medida em que é a totalidade do nosso passado que se repete todas as vezes, mas ao mesmo tempo deslocando-se, condensando-se, revolvendo-se, compreendemos que ele se apresenta sempre de forma diferente em cada ocasião, mesmo que essas ocasiões sejam as mais parecidas umas com as outras.

(LAPOUJADE, 2017: 21)

Com o que podemos notar ser essa a repetição que se dá também no retorno das sensações em Pessoa. E, da mesma forma, as inscreve no movimento do ritornelo: uma dinâmica de ciclos que mudam de centro; de ciclos diferenciais; de repetições que são repetições da diferença em si, da própria condição de que o devir retorne a todo instante. Essa dinâmica que constitui os territórios, para Deleuze e Guattari, se compõe de três aspetos, ou momentos concomitantes: 1. Eleger um centro; 2. Girar em torno dele; 3. Escapar desse centro em direção a um outro centro – para então recomençar: “E os três juntos. Forças do caos, forças terrestres, forças cósmicas: tudo isso se afronta e concorre no ritornelo” (DELEUZE e GUATTARI, 1980: 384).

Assim, pode-se pensar o movimento territorial sendo gerado a partir da análise das sensações proposta no processo sensacionista. Trata-se de operar pequenos centros ou eixos de modo a criar pequenos territórios. O eixo em Pessoa costuma ser uma imagem qualquer, que pode ser ínfima ou até comum, em torno da qual giram as sensações derivadas (imagens derivadas), que surgem do trabalho do analisador de sensações. Gira-se e se escapa, criando pequenos lugares,

⁹ Acerca dos três estratos principais, subjetivação, significação e organismo, ver *Mil platôs*, em especial platô 6: “Como criar para si um corpo sem órgãos” (DELEUZE e GUATTARI, 1980: 185).

¹⁰ Tal a fórmula desenvolvida por Deleuze a partir de sua obra de 1968, *Différence et répétition* [Diferença e repetição], ao buscar conceituar a temporalidade do devir, que estará presente em todo seu projeto de uma filosofia da diferença.

intercomunicantes. Sem tal gesto de consolidação, o risco seria o corpo perder-se no caos desse fluxo ininterrupto de sensações, em que nada se fixa. De modo que a aventura do poema está logo dada de início: como fixar o que não se fixa, como dispor em palavras impressas e sólidas a pura experiência do movimento? Como evitar o risco de se cair em um abismo, dos atravessamentos do corpo com seu “fora”, seu exterior? É necessário, portanto, que, no meio dessa dinâmica caótica, veloz, em que nada se fixa, algo por um instante seja captado, por uma palavra, um verso, para que haja poema. O próprio Eu, que puxa para si a enunciação do poema, como vimos, exerce o lugar de um desses centros provisórios, em torno do qual se constituem territórios. É somente a constituição de um lugar, e não um sujeito. A dinâmica do ritornelo fala assim de um modo de dar consistência ao poema, dar-lhe ritmo e contorno. Torná-lo um corpo concreto, passível de afetar outros corpos e refazer a circulação das sensações.

Pessoa torna as sensações visíveis, palpáveis, no corpo do poema, a partir de um “começo” que se dá a cada vez na análise de alguma sensação que foi disparada no encontro com algo de fora, um objeto, uma visão, um som, um cheiro... Há portanto sempre um início em jogo, um novo eixo, a partir do qual um novo lugar pode se constituir. Geralmente o início é logo uma imagem – da qual outras serão disparadas. Sendo, assim, cada coisa, cada corpo, objeto, lugar, para Pessoa, esse possível início, centro em torno do qual ele constituirá seu lugar de sensações: “Sou o contrario dos platonicos symbolistas, para quem todo o ser, e todo o acontecimento, é a sombra apenas. Cada cousa, para mim, é, em vez de um ponto de chegada, um ponto de partida. Para o occultista tudo acaba em tudo; tudo começa em tudo para mim” (PESSOA, 2013: 205; BNP/E3, 5-72^r). A sensação é por si um pequeno ritornelo, a partir do qual novos ritornelos podem ser disparados. Trata-se de girar em torno dessa sensação, esmiuçando-a, como dizíamos. O agenciamento territorial das sensações permite a Pessoa criar o plano de composição do poema.¹¹ Esse plano em que as sensações “aparentemente vindas do interior” e aquelas “aparentemente vindas do exterior” unem-se e se indistinguem, criando “uma terceira ordem de sensações resultantes do trabalho mental – as sensações do abstracto” (PESSOA, 2009: 171). Essas sensações do abstrato, resultantes do processo sensacionista de intelectualização das sensações, é que seriam propriamente artísticas, para ele. São elas que constituem a territorialização própria do poema, seu ritornelo tornado autônomo – momento em que, segundo Deleuze e Guattari, ocorre uma autonomização do ritmo ou ainda que um certo ritmo se torna expressivo, singularizando um território, ou ainda: “Há território desde que haja expressividade

¹¹ Valemo-nos aqui do conceito cunhado por Deleuze e Guattari no já citado cap. 7 de *O que é a filosofia?* (1991), em que destrincham a noção da obra de arte enquanto a criação de um plano de imanência composto, plano de sensações (formado por *afectos* e *perceptos*). (Na tradução ao português o conceito em francês *affect* foi traduzido por *afecto*.)

do ritmo” (DELEUZE e GUATTARI, 1980: 387). Nesse instante, as componentes deixam de se ligar de modo funcional ou direcional para se tornarem expressivas.

O ritmo é a constituição do território; nele, coexistirão os espaços interior e exterior. E isso porque o plano que se faz no poema é um novo plano: um composto de sensações. Os filósofos, assim como Pessoa (e quem sabe também por eles inspirados), conferem centralidade à sensação, ao falarem a respeito da arte (1991). A composição, como víamos, é aquela de um plano de sensações, justamente – e que, importante frisar, não remetem a um sujeito que sente, mas ao contrário: definem-se pelo não-pertencimento a um sujeito que percebe ou sofre afecções. Deleuze e Guattari definirão o plano de composição da arte por um plano composto de *afectos* e *perceptos*, sendo esses forças que excedem estados vividos, que extrapolam as afecções e percepções de um sujeito, bem como expressam devires não restritos ao homem, à cultura (DELEUZE e GUATTARI, 1991: 160). É o trabalho do escritor, segundo eles: fazer vibrar a língua para arrancar o percepto das percepções, o afecto das afecções (vividas por um sujeito), buscando expressar as forças impessoais e coletivas da sensação (DELEUZE e GUATTARI, 1991: 167).¹²

É pressupondo tal conceito do plano de composição, plano de sensações não-subjetivas (e até não-humanas) que ganham consistência no poema enquanto composto artístico, que José Gil descreve em “Ode marítima”, o processo consolidação de uma “máquina rítmica” (GIL, 2016: 49). Tal ideia pode nos auxiliar a compreender a natureza de tal plano de imanência, que é ainda o plano de consistência do poema. Segundo Gil mostra em sua análise, no percurso do poema parte-se do “Cais Absoluto”, que se pode ler como estabelecendo relações com o Caos – espécie de início absoluto, da fugacidade e impermanência das formas –, para ir-se passo a passo constituindo-se um ritmo, até que, ao final, exterior e interior se unem em um plano comum: plano de imanência. Parte-se sempre de um cais, em busca de novas terras e, ao final, encontra-se a terra do poema, na qual o corpo se torna mundo, como numa espécie de “osmose” (GIL, 2016: 58).

Tenho a furia de ser raiz
A perseguir-me as sensações por dentro como uma seiva...
Queria ter todos os sentidos, incluindo a inteligência,
A imaginação e a inibição
À flôr da pelle para me poder rolar pela terra rugosa
Mais de dentro, sentindo mais rugosidade e irregularidades.
Eu só estaria contente se meu corpo fôsse minha alma...
Assim todos os ventos, todos os soes, e todas as chuvas
Seriam sentidos por mim do unico modo que eu queria...

(PESSOA, 2014: 150-151; BNP/E3, 66A-29^o)

¹² Apenas explicitando um pouco mais nossos pressupostos: “Os afectos são precisamente esses devires não humanos do homem, como os perceptos [...] são as paisagens não humanas da natureza” (DELEUZE e GUATTARI, 1991: 160).

Assim, o poeta vai ser aquele que consegue se multiplicar, que se constrói para se desfazer no instante seguinte, que se sabe sempre em fluxo, nessa mistura que torna o fora e o dentro não partes separadas de um todo, mas um processo em que a potência da sensação só se revela quando o desfazimento implica nas mais diversas conexões. Sua maestria está em saber substituir a dominância de um sujeito, enquanto centro fixo e absoluto, pela dinâmica móvel do ritornelo, em que pequenos eixos provisórios se revezam, deslocando a subjetividade. Daí não ser um desfazer-se em que se corre o risco de cair em um buraco negro ou se restar no caos, sem forma ou contorno alguns, mas sim, um processo de criação de consistência, de criação de um ritmo expressivo, que se dá a partir da análise das sensações.

Essa busca que se repete está nítida em “A Passagem das Horas”, busca que é a própria repetição diferencial, que conduz o poema: a procura por esse intenso movimento de misturas e multiplicação, enquanto se tenta capturar todas as sensações que irão sempre buscar outras sensações; ter a certeza de que é preciso negar aquilo de que se acaba de ter certeza para que o corpo seja capaz de ser atravessado por tudo.

Viro todos os dias todas as esquinas de todas as ruas,
E sempre que estou pensando numa cousa, estou pensando noutra.
Não me subordino senão por atavismo,
E ha sempre razões para emigrar para quem não está de cama.

Das *terrasses* de todos os cafés de todas as cidades
Accessíveis á imaginação
Reparo para a vida que passa, sigo-a sem me mexer,
Pertengo-lhe sem tirar um gesto da algibeira,

(PESSOA, 2014: 147; BNP/E3, 70-18^e)

Um eixo de sensação se forma, em uma imagem simples (esquinas, ruas), e gira-se em torno dela, todas as possibilidades estão abertas, todas as sensações fazem parte do corpo que vai sendo atravessado pelo que está dentro e fora dele. Assim, é possível virar e estar em todas as ruas, temos um corpo que é capaz de afetar e ser afetado, que sabe que um pensamento só é buscado para depois dar lugar a outro.

Interessante notar que, nessa passagem, as horas não passam linearmente; o tempo que se cria, esse espaço-tempo do poema, não é linear, as horas não seguem uma sucessão cronológica, mas sim horas que acontecem ao mesmo instante, e é possível seguir a vida mesmo aparentando estar imóvel. Toda a “doutrina” pessoana das sensações torna esse corpo capaz desse estado de movimento constante, criando eixos com o mundo. Então, o eixo se dissolve e a sensação escapa, indo criar outro eixo já contendo sensações diferentes, tornando impossível para o poeta capturar todas, apesar de seu esforço intenso. Dentro do conceito desenvolvido, o território implica um ato, um agir, uma criação que afeta as componentes do poema, é a força de criação que afeta seus elementos, uma força

germinadora de movimentos poéticos, essa “Orgia intelectual de sentir a vida”, como diz um verso de “A Passagem das Horas”.

Fernando Pessoa escreveu sobre sua aversão de “acabar seja o que for”, fugia às amarras da definição, que tratam as sensações como tendo início ou fim, descartando a ideia de que exista alguma possibilidade de se fixar um pensamento.

All my character consists in the hatred, in the horror of, in the incapacity, pervading all that is me, physically and mentally, for decisive acts, for definite thoughts. I had never a resolution born of a self- command, never an external betraying of a conscious will.

[*Todo o meu carácter consiste na aversão, no horror, na incapacidade, que impregnam tudo o que sou, física e mentalmente, de actos decisivos, de pensamentos definidos. Nunca tomei uma resolução nascida do autodomínio, nunca dei sinais exteriores de uma vontade consciente.*]

(PESSOA, 2007: 69; BNP/E3, 20-12^r)

As imagens que se revezam no decorrer do poema nos colocam diante dessas vontades que não dependem do domínio da consciência para existirem, como vimos, essa operação desejante do inconsciente. São desejos. Para que seja possível *sentir tudo de todas as maneiras* não é possível haver sujeito, mas somente corpo: um corpo que é atravessamento e que constrói o corpo do poema enquanto essa superfície de encontros de exteriores e interiores. Algo do corpo que é definido, a partir de Deleuze, por Kunichi Uno: corpo que é espiral de movimento, circulação:

O corpo é esse entrecruzamento do visível e do invisível, do dentro e do fora, do que se toca e do que é tocado. Ele não é uma coisa, nem uma ideia, mas o que faz existir uma coisa e uma ideia para nós. O corpo é essa espiral, essa circulação, esse enlaçamento, a dobra de meu interior e de meu exterior, entre o mundo e eu.

(UNO, 2014: 53,54)

Os territórios criam-se nesta mistura, em que se indistinguem formas fixas (eu, mundo, dentro, fora); e, no poema o território é a resultante da mistura:

E eu sympathiso com tudo, vivo de tudo em tudo.
São-me sympathicos os homens superiores porque são superiores,
E são-me sympathicos os homens inferiores porque são superiores também,
Porque ser inferior é diferente de ser superior,
E porisso é uma superioridade a certos momentos de visão.

(PESSOA, 2014: 135; BNP/E3, 70-15^r; cf. Fig. 7)

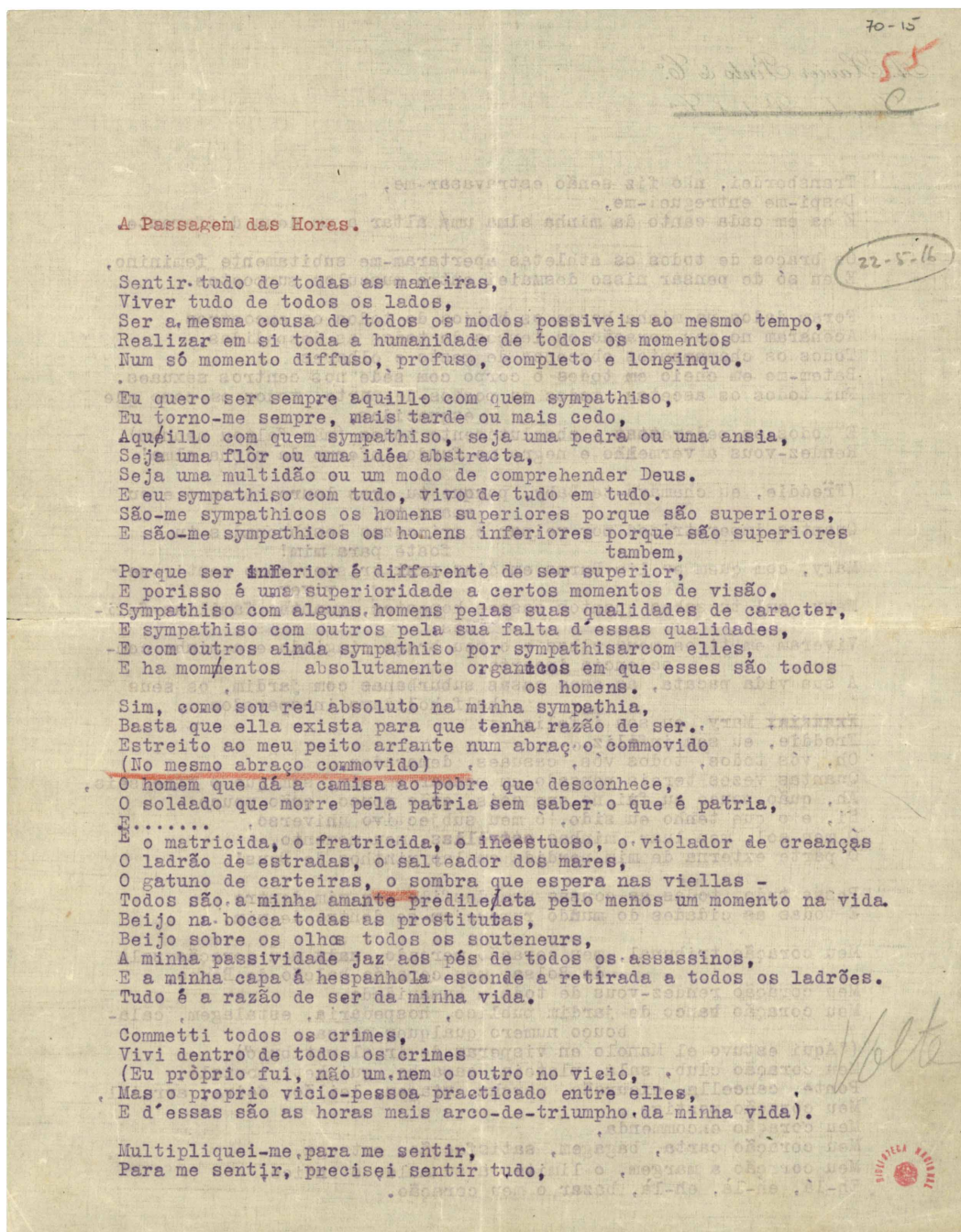


Fig. 7. "Sentir tudo de todas as maneiras" (BNP/E3, 70-15).

Vê-se o deboche de um pensamento dominado pela moral, que cria valor, status, pois aqui o que se quer é ser investigador de coisas fúteis. Pátria e raízes fazem parte de determinações imutáveis, que não servem para a construção de uma poética sensacionista. É possível perceber que o poema vai traçar seus territórios longe do bom senso, da ideia comum, ideias dicotômicas não pertencem ao espaço do poema, suas imagens são construídas a partir de seus deslocamentos. Aqui, vemos o processo da busca pela fuga das oposições, o desenvolvimento de um pensamento que sabe que o superior e o inferior podem estar juntos, que tudo depende da *visão*. Como buscar as diferenças? É preciso sempre desdobrar a matéria da sensação, trabalhar intensamente todas as impossibilidades para se criar sensações novas.

Pessoa trabalha com o caos, é de lá que tira matéria prima da sensação. Como entrar nesse caos sem cair só em desfazimentos? Como colocar os eixos que em seu movimento vai desenrolar sensações? Primeiro se cria um pequeno traço, um contorno para se proteger desse caos; e esse traço seria o início da criação do movimento do ritornelo. Abrindo então as possibilidades de criação. Porém, o caos ameaça engolir tudo a cada instante é preciso então trabalhar com forças e intensidades que criem consistências, mesmo provisórias, para se sair dele e dar um salto, um mergulho no cosmos, conforme a ideia de se ir “do caos ao cosmos”, passando-se pela terra (DELEUZE e GUATTARI, 1991: 177). Quando saímos do caos para o cosmos tudo se dá ao mesmo tempo, funde-se um ritornelo em outro mais profundo para fazer retomadas de temas aparentemente superficiais, como as estações do ano. O poeta recorre às forças da vida, ao movimento que não cessa, que é irregular na sua regularidade. A vida busca sempre o seu caminho para viver.

Cahem folhas seccas no chão irregularmente,
Mas o facto é que sempre é outomno no outomno,
E o inverno vem depois fatalmente,
E ha só um caminho para a vida, que é a vida...

(PESSOA, 2014: 132-133; BNP/E3, 70-17^v)

Cabe recorrer-se ao *Livro do Desassossego*, uma vez mais, para compreender-se o movimento que percorre o poema e Campos e boa parte da literatura pessoana. No trecho seguinte, temos uma imagem delineada do ritornelo se formando: o autor esmiúça suas sensações e mostra como chegar ao efeito estético máximo, aquele que vai trazer uma maior potência na sensação. E aqui, é justamente a espiral a imagem dessa abertura aos ciclos que se emendam sem se fechar:

A maioria da gente enferma de não sabe[r] dizer o que vê e o que pensa. Dizem que não ha nada mais difficil do que definir em palavras uma espiral: é preciso, dizem, fazer no ar, com a mão, sem literatura, o gesto ascendentemente enrolado em ordem, com que aquella figura abstracta das molas se manifesta aos olhos. Mas, desde que nos lembremos de que dizer é renovar, definiremos sem difficuldade uma espiral: é um círculo que sobe sem nunca conseguir fechar-se. [...] Direi melhor: uma espiral é um circulo virtual que se desdobra a

subir sem nunca se realizar. Mas não, a definição ainda é abstracta. Buscarei o concreto, e tudo será visto: uma espiral é uma cobra sem cobra enroscada verticalmente em coisa nenhuma.

(PESSOA, 2013: 328-329; BNP/E3, 2-82^r)

Fernando Pessoa não se interessa por imagens abstratas, vazias de força e incapazes de causar o efeito desejado no leitor: “buscarei o concreto e tudo será visto”. Vê-se aqui a importância de a obra ser criação de imagens, essas, portadoras dos novos de sensações, a serem desenrolados pelos leitores, ainda. E se, “dizer é sempre renovar”, o poeta, analisador de sensações, sabe-se como operador e construtor dessa renovação, ele não busca o ponto de partida, começa sempre pelo meio.

Toda a literatura consiste num esforço para tornar a vida real. Como todos sabem, ainda quando achem sem saber, a vida é absolutamente irreal na sua realidade directa; os campos, as cidades, as idéas, são coisas absolutamente fictícias, filhas da nossa complexa sensação de nós mesmos. São intransmissíveis todas as impressões salvo se as tornamos literárias.

(PESSOA, 2013: 329; BNP/E3, 2-82^r)

É a partir da literatura, do trabalho do sensível, que a realidade deixa de pertencer à ficção de um sujeito, para atingir toda a potência do real, ao desfazer essa ficção e, lidando com a sensação – essa força sempre coletiva – tornar-se literária. A escrita literária é um fluxo real de imagens e não um código representativo. Se a realidade é aquilo que sentimos, o trabalho com a sensação irá potencializar o que é colocado como real. Ao mesmo tempo que o Livro trabalha as sensações ele também vai construindo nossa ideia do que é a realidade e a obra.

Sabemos bem que toda a obra tem que ser imperfeita, e que a menos segura das nossas contemplações estéticas será a de aquilo que escrevemos. Mas imperfeito é tudo, nem há poente tão bello que o não pudesse ser mais, ou brisa leve que nos dê somno que não pudesse dar-nos um somno mais calmo ainda.

(PESSOA, 2013: 226; BNP/E3, 4-39^r)

Ao pensar a imperfeição como o que compõe tudo, “imperfeito é tudo”, Pessoa aponta um refúgio para compreendermos o que é essa matéria que cria a obra de arte. Se ela é formada no imperfeito, sempre vai existir a possibilidade de se tornar outra coisa, o imperfeito aceita tudo. E se uma das funções da obra é expandir todas as sensações da dita realidade representativa, ao trabalhar com os imperfeitos somos levados a múltiplas possibilidades de conexões desterritorializantes. Atinge-se um campo em que, desfeitas as fixações subjetivas ou da significação, encontramos o plano de sensações, essas que não têm dono nem nome registado. O corpo-espiral aberto ao caos e ao cosmos, corpo do poema: “Atado ao rasto de todos os volantes giro assombrosas horas, | E todo o universo range, estraleja e estropia-se em mim” (PESSOA, 2014: 140; BNP/E3, 70-19^r).

Bibliografia

- ANDRADE, Oswald (1978). "Manifesto antropófago". *Do Pau-Brasil à Antropofagia às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- BERGSON, Henri (2003). *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: PUF.
- BLANCHOT, Maurice (1983). *La communauté inavouable*. Paris: Minuit.
- COELHO, Eduardo Prado (2012). *A mecânica dos fluidos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- DELEUZE, Gilles (1968). *Différence et répétition*. Paris: PUF.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1991). *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit.
- ____ (1980). *Mille plateaux*. Paris: Minuit.
- ____ (1972). *L'Anti-Œdipe*. Paris: Minuit.
- GIL, José (2016). *Ritmos e visões*. Lisboa: Relógio d'Água.
- ____ (2010). *O devir-eu de Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio D'Água.
- ____ (1996). *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio D'Água.
- ____ (1994). *O espaço interior*. Lisboa: Presença.
- LAPOUJADE, David (2017). *Potências do tempo*. Tradução de Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições. 2.ª ed.
- MALUFE, Annita Costa (2016). "Teorias da sensação em Pessoa e Bergson". *Revista Desassossego*, n.º 15, pp. 140-153. <https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v8i15p140-153>
- PAZ, Octavio (1974). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- PESSOA, Fernando (2016). *Eu sou uma antologia: 136 autores fictícios*. Edição de Jerónimo Pizarro & Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta-da-china (coleção "Pessoa"), 2.ª ed. [1.ª ed.: 2013].
- ____ (2014). *Obra completa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello. Lisboa: Tinta-da-china (coleção "Pessoa").
- ____ (2013). *Livro do desassossego*. Edição de Jerónimo Pizarro. Rio de Janeiro: Tinta-da-china.
- ____ (2009). *Sensacionismo e outros ismos*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (2007). *Prosa íntima e de autoconhecimento*. Edição de Richard Zenith; traduções de Manuela Rocha. Porto: Assírio & Alvim.
- ____ (1966). *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- UNO, Kunnichi (2012). *A gênese de um corpo desconhecido*. Tradução de Christine Greiner, Ernerto Filho e Fernanda Raquel. São Paulo: n-1 edições.

ANNITA COSTA MALUFE (São Paulo, Brasil, 1975) é poeta, pesquisadora produtividade em pesquisa do CNPq e professora do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. É doutora em Teoria e História Literária pela Unicamp e publicou os ensaios *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar* (Annablume/Fapesp, 2006) e *Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar* (7Letras/Fapesp, 2011). Fez pós-doutorado na PUC-SP (bolsa Fapesp) acerca da escrita na filosofia de Gilles Deleuze, sob supervisão de Peter Pál Pelbart; e, sob supervisão de Fábio de Souza Andrade, realizou uma segunda pesquisa de pós-doutorado sobre o escritor Samuel Beckett, na Universidade de São Paulo (bolsa CNPq), no Departamento de Teoria Literária (FFLCH/USP). Publicou ainda *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar* (Ed. Annablume/Fapesp, 2006); é autora de sete livros de poemas, além de diversos artigos e ensaios que versam acerca da poesia contemporânea, e de relações entre filosofia e poética.

ANNITA COSTA MALUFE (São Paulo, Brazil, 1975) is a professor at the PUC-SP [Catholic University of São Paulo], Brazil, in the Department of Literature and Literary Criticism and a researcher at the National Council for Scientific and Technological Development (CNPq). She holds a PhD in Literary Theory by the University of Campinas, Brazil, with the publication: *Poéticas da imanência: Ana Cristina and Marcos Siscar* [Poetics of immanence: Ana Cristina Cesar and Marcos Siscar], Ed. 7Letras/Fapesp, 2011. She has done two postdoctoral researches: at PUC-SP, with Peter Pál Pelbart, on poetry and writing by Gilles Deleuze; and at the USP [University of São Paulo], with Fábio de Souza Andrade, on the relationship between the styles of Deleuze and Samuel Beckett. She has also published *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar* (Ed. Annablume/Fapesp, 2006), as well as seven books of poetry, and several articles relating to contemporary poetry and the relationship between philosophy and poetics.

- - -

KAREN CRISTINA TEIXEIRA PELLEGRINI (São Paulo, Brasil, 1984), é doutoranda pelo Programa de Estudos pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária – PUC São Paulo e bolsista CAPES. Coursou um semestre na Universidade Nova de Lisboa com bolsa CAPES de doutoramento-sanduíche. Concluiu o mestrado pelo Programa de Literatura e Crítica Literária com a Dissertação: *Fernando Pessoa e o Desassossego em: Na Floresta do Alheamento*, um tema estudado desde os anos de graduação, sendo orientada pela Professora Dr. Annita Costa Malufe tanto na tese quanto na dissertação. Participa do Grupo de Estudos de Poética (PUC-SP/ CNPQ).

KAREN CRISTINA TEIXEIRA PELLEGRINI (São Paulo, Brazil, 1984) is a doctoral student at the PUC-SP [Catholic University of São Paulo], Brazil, in the Department of Literature and Literary Criticism. She attended a semester at Universidade Nova de Lisboa with a CAPES scholarship for a sandwich doctorate and completed a master's degree through the Literature and Literary Criticism Program. Her dissertation was titled: *Fernando Pessoa e o Desassossego em: Na Floresta do Alheamento*, (2015) which is a theme she has studied under the guidance of Professor Dr. Annita Costa Malufe, both in her thesis and dissertation. Karen also participates in the Poetics Study Group (PUC-SP / CNPQ).