



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Aline Carla Dalmutt Marin

Fernando Pessoa: Um caso de multiassinatura

Florianópolis

2023

Aline Carla Dalmutt Marin

Fernando Pessoa: Um caso de multiassinatura

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Literatura.

Orientador(a): Prof. (a) Silvana de Gaspari, Dr.(a)

Florianópolis

2023

Marin, Aline Carla Dalmutt

Fernando Pessoa: Um caso de multiassinatura /Aline Carla Dalmutt Marin ; orientador, Silvana de Gaspari, 2023.
125 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Fernando Pessoa. 3. Autor. 4. Heteronímia. 5. Assinatura. I. Gaspari, Silvana de. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

Aline Carla Dalmutt Marin

Fernando Pessoa: Um caso de multiassinatura

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado, em 07 de agosto de 2023, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.(a) Patrícia Peterle, Dr.(a)
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.(a) Ana Luiza Andrade, Dr.(a)
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.(a) Clarice Zamonaro Cortez, Dr.(a)
Universidade Estadual de Maringá

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de doutora em literatura.

Insira neste espaço a
assinatura digital

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Insira neste espaço a
assinatura digital

Prof.(a) Silvana de Gaspari, Dr.(a)
Orientador(a)

Florianópolis, 2023.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pois sem ele nada é possível.

Ao meu esposo, Renan, por sonhar este sonho comigo, sendo parceiro, entendendo minhas ausências e necessidades nessa caminhada de estudos.

Aos meus pais e à família, por serem meu porto seguro nos quais sempre pude buscar força para seguir no propósito. E à minha avó por suas orações, principalmente durante o período de deslocamento para cursar as disciplinas.

Aos amigos, que trouxeram vitalidade, distração e alegria a fim de que eu pudesse recarregar as energias.

À professora Silvana de Gaspari, primeiramente pelo acolhimento, carinho e pelo amparo que dela sempre recebi. Também, sou grata pelo incentivo e confiança, assim como pela orientação segura e todo o conhecimento que ela proporcionou-me desde que a conheci.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Literatura (PPGLit), que contribuíram para que este trabalho fosse feito, acolhendo-me em suas disciplinas e entusiasmando-me com o saber.

Ao PPGLit por todos os esclarecimentos, em especial ao Felipe Neves da secretaria do PPGLit, por toda paciência e disponibilidade.

À equipe da Biblioteca Universitária da UFSC, pela disponibilidade em ajudar. À UFSC, com seus servidores e terceirizados, pelo preparo e zelo do ambiente acadêmico.

À UNIEDU pelo apoio financeiro que possibilitou parte da realização desta pesquisa.

Aos colegas mestrandos e doutorandos, com os quais dividi angústias, dúvidas e esperanças.

Por todos aqueles que, com palavras de incentivo, me fizeram acreditar que seria possível chegar até aqui.

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo pensar o conceito de assinatura concomitantemente à heteronímia de Fernando Pessoa, fundamentado nas ideias de Giorgio Agamben indicadas no texto *Signatura Rerum*. Para alcançar nosso objetivo, entendemos o autor como não sendo a única fonte da qual emana o sentido, já que existe o leitor que joga com o texto conforme Roland Barthes nos propõe. Pensamos o sujeito autor como alguém que está presente nos textos através dos processos de subjetivação conforme proposto por Michel Foucault. A concepção de Agamben não deixa de trabalhar o autor como um sujeito vivo, mas, ao mesmo tempo, compreende o sujeito como articulador de vários discursos, conectando-os com a realidade empírica; ou ainda entende que o autor pode se dispersar entre as vozes dos sujeitos que o constitui, restando apenas seus gestos. E o jogo da heteronímia pessoana aponta justamente para esse espaço vazio, onde não é possível encontrar o autor, apenas gestos diversos: O não-pensar como gesto, que encontramos em Alberto Caeiro; o não-sentir como gesto, que vemos em Ricardo Reis e o pensar como gesto, que aparece em Álvaro de Campos. Assim, se em cada heterônimo encontramos um gesto diferente, não há uma singularidade, uma única assinatura que identifique o autor Fernando Pessoa. Portanto, a obra pessoana nos levaria a um novo paradigma, que aqui estamos definindo como um caso de multiassinatura. Para atingirmos uma resposta plausível para a nossa questão, dividimos este trabalho nas seguintes seções: O trajeto da figura do autor; Autor, “sê plural como o universo!”; Da assinatura às assinaturas pessoanas.

Palavras-chave: Fernando Pessoa; Autor; Heteronímia; Assinatura.

ABSTRACT

The present research aims to contemplate the concept of signature concurrently with Fernando Pessoa's heteronymy, based on Giorgio Agamben's ideas outlined in the text "Signatura Rerum." To achieve our objective, we understand the author not as the sole source from which meaning emanates, since there is also the reader who engages with the text as proposed by Roland Barthes. We think of the subject author as someone who is present in the texts through the processes of subjectivation, as proposed by Michel Foucault. Agamben's conception does not stop working the author as a living subject, but at the same time understands the subject as an articulator of various discourses, connecting them with empirical reality, or even understands that the author can disperse among the voices of the subjects that constitute him, leaving only his gestures. The game of Pessoa's heteronymy precisely points to this empty space where it is not possible to find the author, only diverse gestures: the gesture of non-thinking found in Alberto Caeiro, the gesture of non-feeling seen in Ricardo Reis, and the gesture of thinking that appears in Álvaro de Campos. Thus, in each heteronym, we encounter a different gesture, and there is no singularity, no single signature that identifies the author Fernando Pessoa. Therefore, Pessoa's work leads us to a new paradigm, which we define here as a case of multi-signature. To reach a plausible answer to our question, we have divided this work into the following sections: The trajectory of the figure of the author; Author, "be plural like the universe!"; From signature to Pessoa's signatures.

Keywords: Fernando Pessoa; Author; Heteronymy; Signature.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 O TRAJETO DA FIGURA DO AUTOR	13
2.1 BARTHES: A “MORTE DO AUTOR” E A “OBRA ABERTA”	18
2.2 FOUCAULT: A “FUNÇÃO AUTOR”	28
2.3 AGAMBEN: O “AUTOR COMO GESTO”	36
3 AUTOR, “SÊ” PLURAL COMO O UNIVERSO!”	49
3.1 ALBERTO CAEIRO: O NÃO PENSAR COMO GESTO	59
3.2 ÁLVARO DE CAMPOS: SENTIR COMO GESTO	65
3.3 RICARDO REIS: NÃO-SENTIR COMO GESTO	85
4 DA ASSINATURA À MULTIASSINATURA PESSOANA	95
4.1 FERNANDO PESSOA: UM CASO DE MULTIASSINATURA	106
5 CONCLUSÃO	117
REFERÊNCIAS	121

1 INTRODUÇÃO

A presente tese tem como objetivo pensar o conceito de assinatura concomitantemente ao de heteronímia de Fernando Pessoa, criando a possibilidade de se cunhar um conceito de multiassinatura, fundamentado nas ideias de Giorgio Agamben indicadas no texto *Signatura Rerum: Sobre o método*.

As inquietações que motivaram nosso estudo foram as seguintes: Como surgiu a figura do autor? O que caracteriza o autor? Como se dá o exercício de autoria? Autoria e assinatura, o que tem em comum? No caso de Pessoa, onde está o autor e onde está a assinatura? Cada heterônimo tem uma marca? Seria o gesto a marca de cada heterônimo? Então, caso não haja o mesmo gesto, também não haveria uma única assinatura? Dessa forma, devido à crise do eu-lírico, seria o caso pessoano marcado por múltiplas assinaturas?

Na busca por respostas a essas perguntas, baseamo-nos no método descritivo-analítico, apresentando leituras e interpretações que buscaram a identificação, a descrição, a classificação, a interpretação e a análise do tema proposto. Seguindo os postulados do próprio Fernando Pessoa:

A função do crítico deve concentrar-se em três pontos: (1) estudar o artista exclusivamente como artista, e não fazendo entrar no estudo mais do homem que o que seja rigorosamente preciso para explicar o artista; (2) buscar o que poderemos chamar a explicação central do artista (tipo lírico, tipo dramático, tipo elegíaco, tipo dramático poético, etc.); (3) compreendendo a essencial inexplicabilidade da alma humana, cercar estas buscas de uma aura poética de desentendimento. (PESSOA, 1980, p.175).

Baseando-se nos pressupostos indicados acima, a pesquisa foi estruturada em 5 seções, incluindo a “Introdução” e a “Conclusão”. A seção 2 intitula-se “O trajeto da figura do autor”. Nesse espaço, nosso objetivo foi entender como se dá o processo de autoria por meio da trajetória de concepção dessa figura denominada Autor. Para isso, partimos da crítica da “morte do autor” e da “obra aberta” de Roland Barthes, passando por Michel Foucault, que vai problematizar a ideia da morte e tratar da “função autor”, até chegarmos à teoria do “autor como gesto”, de Giorgio Agamben, que sintetiza e amplia o pensamento de Michel Foucault. Por isso, tomamos como ponto chave o seu caminho metodológico para entender o conceito de autoria.

Na terceira seção, “Autor, ‘sê plural como o universo!”, abordamos os diferentes gestos de Fernando Pessoa por meio de Alberto Caeiro, de Álvaro de Campos e de Ricardo Reis. Faz-se importante destacar que aqui há uma disparidade de conteúdo, se compararmos a explanação da obra de Campos com a exposição dos demais heterônimos. Isso ocorre porque Pessoa depositou todo o seu sentir na figura do engenheiro, tornando essa obra a mais extensa do poeta português.

Segundo nossa perspectiva, esse jogo da heteronímia aponta para um espaço vazio, no qual não é possível encontrar o autor, apenas gestos diversos. Agamben, por sua vez, entende que o autor pode se dispersar entre as vozes dos sujeitos que o constituem, restando apenas seus gestos, sua marca, sua assinatura. No caso de Pessoa, além do autor se dispersar entre as vozes dos sujeitos que o constituem, seus gestos se dispersam também nos heterônimos, nos quais parece que não conseguimos identificar um vestígio, uma marca que registre uma única assinatura do autor.

Em “Da assinatura às assinaturas pessoas”, quarta seção, seguindo o caminho de Agamben, buscamos explicar sobre o caráter das assinaturas em Fernando Pessoa. Em *Signatura Rerum: Sobre o método*, o autor propõe uma investigação metodológica acerca de três problemas: o conceito de paradigma, a teoria das assinaturas e a relação entre a história e a arqueologia. Ao tratar das assinaturas, Agamben declara que o discurso literário é terreno fértil para a arqueologia por conter a historicidade. Pode-se falar em enunciados diversos até chegar ao conceito de assinatura.

Assim, a linguagem é o lugar das assinaturas. Nela, é possível encontrar um arquivo de gestos, indícios e vestígios. Dessa forma, nosso intuito foi caracterizar quais seriam os vestígios, as marcas que um autor pode deixar na linguagem do mundo, identificando uma ou múltiplas assinaturas especificamente no caso dos heterônimos de Fernando Pessoa.

A partir dessa definição, voltamos nosso olhar para os vestígios dos três heterônimos mais estudados pela crítica: Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis, analisando se essas marcas poderiam ser consideradas a assinatura do autor Fernando Pessoa. Cabe ressaltar que nosso foco não foi a poesia de Pessoa “ele mesmo”, os textos do ortônimo nos auxiliarão na análise aqui proposta devido à teorização apresentada principalmente na obra em prosa.

Quanto à originalidade desta pesquisa, em consultas aos bancos de teses das universidades e instituições mais representativas nos estudos de literatura portuguesa, como a Biblioteca Digital Brasileira, Base de Dissertações, Periódicos da CAPES, Biblioteca Digital da USP, Programa de Publicações Digitais da Propg (UNESP), Biblioteca Nacional de Portugal/Lisboa, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian. Embora o autor seja tema de inúmeros trabalhos acadêmicos, não foi encontrada nenhuma pesquisa desenvolvida sobre a temática específica desta tese.

Dessa forma, este trabalho possui um caráter inédito, por analisar a heteronímia e verificar, segundo nosso entendimento, que o autor Fernando Pessoa não possui uma única assinatura que o identifique. Ao buscar os paratextos em prosa e analisar a pluralidade dos gestos desses heterônimos, não encontrando um único gesto, uma marca singular do autor Fernando Pessoa nos textos dos heterônimos aqui apresentados, a nossa tese é de que, se não há recorrência de um único gesto, não há uma singularidade, portanto, não há uma assinatura única. Assim, buscamos definir como a heteronímia de Pessoa faz aporia ao conceito de assinatura do autor.

Finalmente, ressaltamos que o estudo em questão se justifica pela nossa admiração e afinidade com a poesia pessoana desde o curso de Graduação em Letras, posteriormente, no Mestrado em Literatura, e que essa admiração perdura até os dias atuais. Por ser um dos maiores escritores da Literatura Portuguesa, os estudos sobre Fernando Pessoa são infindáveis, motivando-nos cada vez mais a investigar sua obra monumental.

Também é impossível não mencionar que, ao longo da pesquisa, nos deparamos com algo que muito nos abalou: a pandemia da Covid-19. Em março de 2020, as atividades presenciais foram interrompidas, bibliotecas e demais locais de consulta foram fechados. Situação essa que, até o início de 2022, não havia se alterado. As restrições causadas pela pandemia nos obrigaram a recorrer às referências que se encontravam disponíveis on-line, para tanto, optamos por utilizar aquelas disponíveis em sites julgados confiáveis e mantidos por organismos oficiais.

Ainda como reflexo da pandemia, tivemos que lidar com o fator emocional, desestabilizado, incisivamente, pelas mudanças repentinas e involuntárias nos nossos hábitos e estilo de vida. O período desafiador, incerto e por vezes solitário, característico do doutorado, foi potencializado pela reclusão imposta pelo momento

sanitário que vivíamos. Na busca para sobrevivermos enquanto seres humanos e continuarmos nosso trabalho enquanto pesquisadoras, precisamos adotar novos recursos e estratégias, que geraram oportunidades e conhecimentos, mas que também provocaram angústia e temor pelo desconhecido que enfrentávamos diariamente. Além desse cenário mundial já bastante conturbado, acrescentamos o contexto político brasileiro, pouco favorável para o desenvolvimento dessa e de tantas outras pesquisas.

Ultrapassada a parte introdutória, passamos, então, para a nossa seção 2, intitulada “O trajeto da figura do autor”.

2 O TRAJETO DA FIGURA DO AUTOR

As definições de autor e sua autoridade não tiveram sempre a mesma concepção, nem contaram sempre com idêntico prestígio ou consideração. As diversas épocas históricas posicionaram-se de maneiras distintas da função autor, gerando polêmicas constantes. De acordo com o professor Lauro Junkes, a ideia de autoria foi bastante diversificada durante o decorrer da história literária:

Épocas houve em que não importava a questão da autoria, perdendo-se na anonimidade; em outras, ao contrário, o autor-criador, a personalidade subjetiva e individual do gênio se impôs como lâmpada iridescente que tudo ilumina; ora se assume que a compreensão do sentido de um texto literário está radicada nas intenções do autor; contrapõe-se, por outro lado, a concepção em que a importância do texto se projetou acima e quase que independente de qualquer autor; numa atitude de realismo concreto, a orientação marxista não menospreza a figura real do autor, não o considerando, porém, um criador individual, mas sim um produtor-trabalhador social, inarredavelmente inserido num contexto empírico da história e da sociedade; outra concepção busca um equilíbrio moderado entre as figuras do autor e do leitor, ambas instâncias ativas para a concretização do texto; finalmente, configura-se a concepção que ofusca a função do autor, não mais em razão do texto, mas do consumidor-leitor, que se torna produtor do valor da obra, e construtor efetivo do sentido presente da obra. (JUNKES, 1997, p.87).

Na antiguidade, até o início da Idade Média, a preocupação em indicar quem era o responsável por uma obra, isto é, quem a tinha criado, não existia. As histórias eram contadas e recriadas continuamente, e cada pessoa que recontava uma história tinha a liberdade para tomar decisões sobre aquilo que queria mudar. No Império Romano, existia a categoria dos *auctoritas* que, segundo o filósofo Giorgio Agamben, referia-se a uma fenomenologia jurídica relativamente ampla, abrangendo tanto o direito privado quanto o direito público. O interessante é que:

No âmbito privado, a *auctoritas* é a propriedade do *auctor*, isto é, da pessoa *sui iuris* (o *pater familias*) que intervém — pronunciando a fórmula técnica *auctor fio* — para conferir validade jurídica ao ato de um sujeito que, sozinho, não pode realizar um ato jurídico válido. Assim, a *auctoritas* do tutor torna válido o ato do incapaz e a *auctoritas* do pai "autoriza", isto é, torna válido o matrimônio do filho *in potestate*. (AGAMBEN, 2004, p.117).

Assim, os “*auctoritas*” possuíam excelência pessoal, força intelectual e moral de atração, de congregação e de orientação. Etimologicamente, “o termo deriva do

verbo *augeo*: *auctor é is qui auget*, aquele que aumenta, acresce ou aperfeiçoa o ato — ou a situação jurídica — de um outro” (AGAMBEN, 2004, p. 118). Dessa forma, de acordo com Agamben, na esfera privada do direito romano, os *auctoritas* se aproximavam da ideia de autor por possuírem o poder de *augere*, isto é, de fazer existir. Os *auctoritas* tinham autoridade, uma força para produzir alguma coisa a partir de si mesmos.

No entanto, é somente no período medieval que começa a surgir a figuração autoral, e aqui entra a Igreja, como uma instituição de criação ideológica que exerceu enorme poder na Idade Média. Isso ocorreu porque ela era detentora do saber e, também, controladora daquilo que era considerado sagrado ou profano. Dessa maneira, a ênfase dos autores medievais residia na educação e na moralidade: “a Idade Média valorizou sobretudo os autores como *autoridades científicas* ligadas à *instituição*” (JUNKES, 1997, p.63). Portanto, o autor existia como uma autoridade didática, em conformidade com os padrões da época, e, caso escrevesse um livro com conteúdo transgressor, considerado herético, era identificado e punido.

Isso ocorre porque, nesse período, havia uma distinção rígida: o sagrado em oposição ao profano. Segundo Mircea Eliade (1992, p.14), o universo religioso sempre envolve a noção do que é considerado divino e do que é considerado mundano e a experiência religiosa acontece por meio de símbolos, ritos e mitos. O sagrado é todo aquele espaço, objeto, símbolo, que possui um significado especial para uma pessoa ou grupo. O profano é tudo que não é sagrado, ou seja, a vida comum do dia a dia, os fatos e atos da rotina. No entanto, essa diferença só acontece na experiência individual e dos grupos, ou seja, aquilo que é profano ou comum para uns pode ser sagrado para outros, dependendo de sua experiência religiosa.

Por isso, para o estudioso da religião, o que se pode dizer do sagrado é que ele se opõe ao profano (ELIADE, 1992, p.14). Pode parecer óbvio, mas o que ele quer mostrar, segundo nosso entendimento, é que, para se conhecer algo, é preciso partir daquilo que esse algo não é. Em outras palavras, para se conhecer um fenômeno não se deve partir daquilo que ele é, mas daquilo que não é, assim, o sagrado não é o profano. O sagrado e o profano constituem duas modalidades distintas de existência no mundo, são categorias que coexistem, mas que são díspares.

Para explicar essa antítese entre o sagrado e o profano, Eliade usa o conceito de “hierofania”, isto é, o sagrado é aquilo que nos é revelado, é uma manifestação ou algo que acontece em uma ordem diferente. Por exemplo, quando uma árvore é cultuada, ela deixa de ser simplesmente uma árvore, ela passa da ordem concreta para uma ordem diferente, a ordem do sagrado. Envolto nesse mundo encantado, Mircea Eliade entende que o homem sempre desejou saturar-se do sagrado já que era sinônimo de verdade e poder na medida em que se aproximava do divino.

Também Agamben, no livro *Profanações*, ao pensar o conceito de sagrado para os juristas romanos, afirma:

Sagradas ou religiosas eram as coisas que de algum modo pertenciam aos deuses. Como tais, elas eram subtraídas ao livre uso e ao comércio dos homens, não podiam ser vendidas nem dadas como fiança, nem cedidas em usufruto ou gravadas de servidão. (...) E se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens. ‘Profano’ – podia escrever o grande jurista Trebácio – ‘em sentido próprio denomina-se àquilo que, de sagrado ou religioso que era, é devolvido ao uso e à propriedade dos homens’. (AGAMBEN, 2007, p.58).

Assim sendo, a figura do autor, no período medieval, deu-se com o objetivo de punir os autores considerados profanos, por isso, eles buscavam escrever sobre coisas consagradas e religiosas, já que eram consideradas como única verdade. A noção de autor e de direito autoral que temos nos dias de hoje surge na Renascença - período de revolução cultural e intelectual na Europa entre os séculos XV e XVI.

Para o professor Lauro Junkes (1997, p. 64), já que a Idade Média foi marcada por uma excessiva religiosidade, pelo dogmatismo e pelo teocentrismo, os artistas renascentistas foram buscar inspiração no período que a antecedeu, na antiguidade clássica, da cultura greco-romana. Com o antropocentrismo em alta, o novo homem da Renascença passa a estar no centro das preocupações do próprio homem. E foi dessa forma que se projetou o autor, que impõe autoridade por si mesmo, por suas palavras, por sua individualidade, sem necessitar da divina revelação nem de precedentes culturais.

Todavia, nesse período do Renascimento, o artista ainda não considerava a sua obra como produto da sua personalidade, das suas características e das suas disposições. É então que surge a burguesia, no fim da Idade Média, entre os séculos XIV, XV e XVI, ganhando cada vez mais força, poder econômico e status. Um dos instrumentos utilizados pelos burgueses para buscar essa projeção social, da qual a

nobreza já gozava, vai ser justamente o patrocínio, a proteção de artistas e intelectuais e, aqui, surgem os “mecenatos”. Os “mecenas” eram os financiadores de artistas e intelectuais que poderiam ser os próprios burgueses, os nobres que queriam ampliar o seu status, e o alto clero, para difundir os dogmas da Igreja Católica. Dessa forma, então, o sujeito passou a ser exaltado na arte, tendo um prestígio pelas coisas que ele criava e sendo reconhecido como proprietário daquilo que havia concebido: a obra.

Durante o século XIX, a consideração do autor e de sua autoridade assumiram maiores proporções: “foi ele concebido como artista criador, como centro expressivo irreduzível e causa eficiente da obra e do seu sentido” (JUNKES, 1997, p.67). Isso ocorreu porque, no Romantismo, a concepção de personalidade na arte alcançava seu auge. Na relação entre a personalidade e a obra, o objetivo principal da criação artística era a personalidade em si. Posteriormente, no Realismo, “a subjetividade pessoal revestiu-se de maior realidade social, buscando objetividade” (JUNKES, 1997, p.68). Assim, a função-autor passou a se situar num sistema de relações sociais e ideológicas, institucionais e formais, variáveis historicamente.

De forma muito resumida, a figura do autor foi gestada, então, neste revés: na Antiguidade, não se dava importância a quem criava, gerava a história, essas simplesmente eram contadas oralmente de geração para geração; depois, na Idade Média, buscava-se o autor, mas unicamente com o objetivo de puni-lo caso sua obra fosse considerada profana. Por último, a partir do Renascimento, o artista, o produtor e o autor começam a ser reconhecidos, ganhando status por aquilo que conceberam. E aqui podemos dizer que está a base da problemática do autor: a supremacia atribuída a ele, sendo considerado como a voz da verdade.

Essa suposta soberania do autor vai prevalecer em todas as teorias e críticas literárias do Estruturalismo, que teve sua origem na obra do linguista suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913), que revolucionou o estudo da linguagem no início do século XX. No estruturalismo literário, desenvolvido nas décadas de 1960 e 1970, a obra literária é considerada produto da criatividade do autor e expressa o seu íntimo, isto é, o texto é o lugar onde partilhamos dos pensamentos e dos sentimentos do autor. Também, para os estruturalistas, a forma está intimamente ligada ao significado, ou seja, a estrutura contribui para a compreensão do texto literário. Por exemplo, um romance só seria válido após ser colocado em uma forma

e estrutura fixas. É como se a arte exigisse determinados padrões para fazer sentido.

A passagem do Estruturalismo para o Pós-estruturalismo, decorrente da agitação dos sistemas ideológicos e políticos e das transformações expressivas nos planos do desenvolvimento econômico e do crescimento da tecnologia, significou uma abertura para transformações dos princípios críticos tradicionais, que compreendiam o texto como asséptico, isto é, isolado de suas condições de produção.

Com o advento do Pós-estruturalismo, o processo de leitura passou a ocorrer por meio da pluralidade de significados atribuídos pelo leitor. Embora apresentem aspectos diversos, é possível identificar algumas tendências gerais entre os autores estruturalistas, tais como:

- 1) A crítica do sujeito humano: os Pós-estruturalistas desconstruem a noção de “sujeito.” Alegam que a finalidade das ciências humanas não consiste na compreensão ou na construção do ser humano, mas em sua dissolução. A realidade humana é um construto social e a própria consciência humana é descentralizada.
- 2) A crítica do historicismo: os Pós-estruturalistas rejeitam a tese de que haja um padrão universal de história ou que exista um texto confiável sobre a história. Não aceitam uma progressão histórica linear a partir de um passado primitivo até a civilização presente, caminhando para um futuro utópico.
- 3) A crítica do significado: o Pós-estruturalismo nega a existência de uma verdade inerente ao texto. O signo linguístico é arbitrário e significa algo apenas pelo uso e por convenção. O Pós-estruturalismo insiste sobre a interação do leitor e o texto, ou produtividade. A leitura não é mais o consumo passivo do produto; ao contrário, ela é um desempenho. Partindo do princípio estruturalista da “morte do autor” e da não-existência da intenção autoral, o jogo de significados e a pluralidade de significados do texto são realçados. A pluralidade textual nega um discurso “científico” e objetivo, e conseqüentemente, elimina a demarcação nítida entre a literatura e qualquer outra forma de escrita. (BONNICI, 2009, p.147).

Nesse contexto, nasce a interpretação plural do texto, quando não se acredita que o significante (a palavra) acompanhe o significado (a figura mental), entendendo-se que todo discurso não é limitado a um único significado. Assim, passa-se a ver o significante como múltiplo para criar seu próprio significado, reconhecendo-se a escrita como um jogo, nessa tríade entre o autor, o texto e o leitor.

Assim, diante do breve histórico exposto acima, pretendemos refletir sobre o conceito de *autor*, abordando as aproximações e possíveis conflitos que podem ser

mapeados nas concepções de Roland Barthes, Michel Foucault e Giorgio Agamben. Do mesmo modo, esse caminho, traçado para entender o que é o autor, será permeado pela heteronímia de Fernando Pessoa, que foi paradigmática para a compreensão de autoria.

2.1 BARTHES: A “MORTE DO AUTOR” E A “OBRA ABERTA”

Começamos nossa explanação por aquele que decreta “a morte do autor”, ou melhor, a ruptura do vínculo entre o autor, pessoa física do mundo empírico, e a obra literária, questionando o alcance da voz do autor no texto e dando autonomia à escrita enquanto objeto de cultura. O francês Roland Barthes (1915 – 1980), escritor, sociólogo, filósofo, crítico literário, semiólogo e teórico da linguagem, formado em Letras Clássicas, Gramática e Filosofia, manifestou-se contra a crítica literária tradicional com base no autor, que o considerava originador do texto e a voz falante da qual o sentido emanava.

Barthes também questionou os valores da sociedade burguesa e a arbitrariedade na construção da linguagem, o que levou a se opor, de certa forma, à escola Estruturalista, que foi base de sua formação acadêmica. Sendo assim, o que significa “a morte do autor” para Barthes? Por que ocorre esse “assassinato”? E qual outra figura ele insere no jogo do discurso?

O teórico da linguagem parte da visão linguística de Ferdinand Saussure, identificando e aplicando a dualidade significante/significado, que envolve as discussões do Estruturalismo e do Pós-estruturalismo. No entanto, enquanto a base saussuriana resume as questões relacionais a *Langue* e *Parole*, com Barthes, tem-se um modelo estrutural aplicado a todos os textos, pois, para ele, o texto deve abrir-se a múltiplas interpretações, combinando diferentes linguagens e prevendo um diálogo entre autor e leitor. Para o professor Thomas Bonnici¹,

O autor é uma espécie de encruzilhada onde cruza e volta a cruzar a linguagem composta por citações, repetições e referências. O leitor, portanto, pode penetrar no texto por todos os lados, já que não há um

¹ Thomas Bonnici é doutor em Letras pela Unesp, professor de Literaturas de Língua Inglesa na Universidade Estadual de Maringá. Autor de artigos científicos publicados em revistas científicas no Brasil e no exterior, além dos livros *O pós-colonialismo e a literatura* (2000;2004), *Short Stories: An Anthology for Undergraduates* (2002); *Poetry of the Nineteenth and Twentieth Centuries* (2004); *Conceitos-chave da teoria pós-colonial* (2005); *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências* (2007); *Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais* (2009).

caminho considerado unicamente 'correto'. O processo significatório do texto pode ser aberto ou fechado ao bel-prazer do leitor. A intenção do autor sobre o significado específico do texto é descartada e o leitor poderá se conectar a qualquer sistema de significados. (BONNICI, 2009, p.148).

Percebendo que não era possível categorizar as coisas, uma vez que o signo é arbitrário e a interpretação depende do sujeito, Barthes repensa seus conceitos e suas aulas dadas no Collège de France são reunidas e publicadas em *O rumor da língua*, publicado originalmente em Paris no ano de 1971 e, no Brasil, em 1988. Esse conjunto de ensaios, reflexões e provocações trará renovações ao pensarmos o que é o autor, o texto e a função do leitor.

Um desses ensaios é “A morte do autor” (1968), onde Barthes explora as diferenças entre o *autor* e o *escritor*. Em sua concepção, “o corpo que escreve” não é o *autor*, mas o *escriptor*. Porém, o escritor não é uma pessoa, mas um sujeito, ou seja, é um *eu* de papel que tem uma história meramente linguística, textual, e não tem existência fora da linguagem:

O Autor, quando se acredita nele, é sempre concebido como o passado do seu próprio livro: o livro e o autor colocam-se a si próprios numa mesma linha, distribuída como um *antes* e um *depois*: supõe-se que o Autor *alimenta* o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive com ele; tem com ele a mesma relação de antecedência que um pai mantém com o seu filho. Exatamente ao contrário, o *scriptor* moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação, e todo o texto é escrito eternamente *aqui e agora*. (BARTHES, 2004, p.61).

O crítico francês condena o “império do autor”, instituído no período da Renascença. De toda forma, segundo ele, mesmo com o desenvolvimento da teoria crítica moderna nos anos 1960, a autoridade do autor ainda reina nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos e na própria consciência dos literatos, porque temos uma tendência em juntar a pessoa e a obra. Para Barthes,

A imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gestos, suas paixões; a crítica consiste ainda, o mais das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire, a de Van Gogh é a loucura, a de Tchaikovski é o seu vício: a explicação da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a revelar a sua “confidência”. (BARTHES, 2004, p.58).

Assim, para o crítico, é preciso colocar a linguagem em primeiro plano, deixá-la falar, afastando o autor. É possível imaginar que tenha sido esse o recurso que Pessoa tenha usado para construir o jogo da heteronímia, dessacralizando a habitual figura do autor e deixando a obra falar por si, sem a presença de quem a produziu, afinal, um texto não revela a voz de uma só pessoa, não sendo uma confidência do autor.

Pensando por esse prisma, cada um dos heterônimos pessoanos possui uma determinada posição ideológica e artística, além de um modo diferente de escrita. Contudo, as suas personagens são oriundas do “desdobramento” do eu. Mas, o que seria esse “desdobramento” para Fernando Pessoa? De acordo com o professor Fernando Cabral Martins, no seu *Dicionário de Fernando Pessoa*, de 2010, “aquilo a que Pessoa chama ‘desdobramento’, e que se manifesta pela criação heteronímica, é traduzido, na sua base filosófica, pela temática da consciência.” Ou seja, paradoxalmente, esse desdobramento da consciência “é a capacidade de escrever na pessoa de outro, mas também a fonte de maior sofrimento psíquico” (MARTINS, 2010, p.212).

Citamos aqui uma ocorrência na qual Pessoa explica esse termo. Essa se encontra na carta de 1 de Fevereiro de 1913 a Mário Beirão, quando o poeta descreve o modo de aparecimento do poema “Abdicação”:

V. sabe, creio, que de várias fobias que tive guardo unicamente a assaz infantil mas terrivelmente torturadora fobia das trovoadas. O outro dia o céu ameaçava chuva e eu ia a caminho de casa e por tarde não havia carros. Afinal não houve trovoadas, mas esteve iminente e começou a chover — aqueles pingos graves, quentes e espaçados — ia eu ainda a meio do caminho entre a Baixa e minha casa. Atirei-me para casa com o andar mais próximo do correr que pude achar, com a tortura mental que v. calcula, perturbadíssimo, confrangido eu todo. E neste estado de espírito encontro-me a compor um soneto — acabei-o uns passos antes de chegar ao portão de minha casa —, a compor um soneto de uma tristeza suave, calma, que parece escrito por um crepúsculo de céu limpo. E o soneto é não só calmo, mas também mais ligado e conexo que algumas coisas que tenho escrito. O fenómeno curioso do desdobramento é coisa que habitualmente tenho, mas nunca o tinha sentido neste grau de intensidade. (PESSOA, 1990, p.41).

Apesar da fobia das trovoadas e da perturbação mental em decorrência disso, Pessoa desdobra-se e compõe esse soneto de gênero calmo segundo ele mesmo. E aqui o transcrevemos:

ABDICAÇÃO

Toma-me, ó Noite Eterna, nos teus braços
 E chama-me teu filho...Eu sou um Rei
 Que voluntariamente abandonei
 O meu trono de sonhos e cansaços.

Minha espada, pesada a braços lassos,
 Em mãos viris e calmas entreguei;
 E meu ceptro e coroa, — eu os deixei
 Na antecâmara, feitos em pedaços.

Minha cota de malha, tão inútil
 Minhas esporas, de um tinir tão fútil,
 Deixei-as pela fria escadaria.

Despi a realeza, corpo e alma,
 E regressei à noite antiga e calma
 Como a paisagem ao morrer do dia.
 (PESSOA, 1990, p.41).

O eu-lírico evoca a noite, pedindo que ela o tome em seus braços. Ele abandona seu trono, sua espada e sua espora, despindo-se da realeza de “corpo e alma” para regressar à noite “antiga e calma”. Ou seja, o eu-lírico busca a calma, fala de coisas calmas enquanto o autor está agitado e esse complexo jogo entre o autor e o eu-lírico é semelhante ao que acontece no jogo da desfiguração e refiguração autoral e textual que Pessoa encena.

Para o poeta português, “o artista não exprime as suas emoções. O seu mister não é esse. Exprime, das suas emoções, aquelas que são comuns aos outros homens. Falando paradoxalmente, expressa apenas aquelas suas emoções que são dos outros” (PESSOA, 1988, p.38). Assim, Pessoa, com seu poema “Autopsicografia” e o jogo da heteronímia, causa um escândalo aos críticos da época, afinal, ele destrói o conceito historicista da literatura ao criar uma dor diferente daquela sentimentalista do poeta:

Autopsicografia
 O poeta é um fingidor.
 Finge tão completamente
 Que chega a fingir que é dor
 A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,
 Na dor lida sentem bem,
 Não as duas que teve,
 Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
 Gira, a entreter a razão,
 Esse comboio de corda
 Que se chama Coração.
 (PESSOA, 1960, p.97).

O poema inicia com uma definição metafórica do autor como um fingidor e revela claramente a intenção de fazer com que o ato de *fingir* ocupe um lugar de destaque no texto: “o poeta é um *fingidor*”. De acordo com o eu-lírico, o autor caracteriza-se pelo fingimento, e tão bem ele o finge (“tão completamente”), que “chega a fingir”, ou seja, designa os limites a que pode chegar o ato intelectualizado de fingir a dor que sente de verdade (“deveras”). Essa analogia representa bem o recurso do eu-lírico, tão valioso à poesia, afinal, é a voz que fala no poema e nem sempre essa voz equivale à voz do autor, que pode vivenciar outras experiências, que não as do poeta.

Entendemos que o elemento existencial não é anulado na criação poética, mas sim superado e transformado, pois a dor que figura na poesia, mesmo quando se prende a uma dor real, não se identifica com esta, pois é uma dor fingida. Mantendo uma posição analítica, essa “dor” não existe, uma vez que se trata de um texto literário, portanto, ficcional. A autenticidade da poesia ocorre na fusão de dois tipos distintos de dor: a dor *real*, sentida – “a dor que deveras sente” e a dor *fingida*, imaginária – “Que chega a fingir que é dor”. Essa dor fingida é comunicada por meio da linguagem escrita, registro da poesia.

Seguindo na leitura do poema, há referência aos leitores: “E os que lêem o que escreve”. Compreendemos que os leitores não sentem nenhuma das dores do autor - nem a sentida nem a fingida por ele – e sim uma dor que eles não têm, mas *fingem* outra dor intelectualizada. À sua maneira, os leitores são também fingidores, e é por esse motivo que os leitores poderão sentir “só a [dor] que eles têm”, afinal, o *sentir* mais do que o *pensar* fica a cargo do leitor. Portanto, o afastamento do autor provoca um deslocamento necessário do lugar em que se produz o sentido e aí entra o leitor, não como consumidor de um significado fixo, ele entra para jogar, para produzir significados no texto. É por isso que para Antonio Candido:

A literatura é, pois, um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é um produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. (CANDIDO, 1973, p.73-4).

Dessa forma, a diminuição do poder do autor faz com que se aumente o poder do leitor, pois sua figura entra no jogo do discurso.² Para ilustrar essa atitude performática do leitor, Barthes traz como exemplo o Surrealismo, afirmando que ele contribuiu para dessacralizar a figura do autor, já que o leitor “joga” com o código. Segundo Barthes, nas obras surrealistas, é a linguagem que fala, não o escritor, assim, quando a escrita começa, a voz do texto perde sua origem e o autor do texto entra na sua própria morte. Portanto,

[...] o leitor é o espaço exacto em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito. (BARTHES, 2004, p.53).

Como resultado, o texto não traz a “mensagem” do “Autor-Deus”, produzindo um sentido único, “mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2004, p.62). Assim, para Barthes, o escritor sempre imita um gesto anterior, e o seu poder está em mesclar as escrituras. Portanto, o texto não é mais que um “tecido de signos”.

Essa concepção de texto implica naquilo que Mikhail Bakhtin, filósofo contemporâneo da linguagem, chama de polifonia e dialogismo do texto. Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, publicado originalmente em 1963, ao discutir sobre o romance polifônico do autor russo, Bakhtin aborda a multiplicidade de vozes que se dá internamente e externamente em um texto.

Esse dialogismo interno que Bakhtin aborda é porque nem toda relação dialógica se dá entre o texto e uma única voz exterior. Nas representações de diálogo que povoam as representações literárias, especialmente as de carácter narrativo, pode ser que a personagem dialogue com uma voz que já está presente na narrativa. Lembremos do clássico de Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, no qual o personagem protagonista defunto conta a história da sua vida e, muitas vezes, conversa com o personagem protagonista jovem e vivo.

Por dialogismo externo, entende-se as relações dialógicas de vozes de um enunciado, um romance, por exemplo, com vozes exteriores a esse enunciado. Aqui,

² Conceito proposto por Michel Foucault, fundamental para entender Autoria, que será abordado no próximo tópico desta tese.

cabe lembrar que essas relações dialógicas internas e externas geralmente se sobrepõem. A partir dessa ideia de que um discurso sempre remete a outro discurso, ou seja, de que todo discurso é habitado por vozes diversas, é que Julia Kristeva (1974, p. 64) vai cunhar o clássico termo *intertextualidade*, afinal, “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.”

Sendo assim, na concepção da filósofa escritora, o texto é uma produção simbólica, isto é, sempre uma retomada de outras produções, perfazendo um jogo infinito que enreda autores e leitores. Nessa mesma linha de pensamento, Michel Schneider declara:

O texto literário é um palimpsesto. O autor antigo escreveu uma ‘primeira’ vez, depois sua escritura foi apagada por algum copista que recobriu a página com um novo texto, e assim por diante. Textos primeiros inexistem tanto quanto as puras cópias; o apagar não é nunca tão acabado que não deixe vestígios, a invenção, nunca tão nova que não se apoie sobre o já-escrito. (SCHNEIDER, 1990, p.71).

Essa definição traz uma resignificação à tradicional noção de autoria e, a partir desse pensamento, Kristeva conclui que a intertextualidade é inerente à produção humana, considerando-se texto, num sentido lato, como um recorte significativo feito no processo ininterrupto de semiose cultural, isto é, na ampla rede de significações dos bens culturais. Dessa forma, o texto não deve ser entendido como um objeto computável, já que cada texto constitui uma proposta de significação que não está inteiramente construída.

O professor Fernando Martins, ao buscar uma definição para “autor”, atenta para essa “operação simbólica” que se dá no texto. Para ele, “[...] o que os textos fazem mostra ser uma entre várias operações simbólicas pelas quais a interação entre sujeitos é regida” (MARTINS, 2010, p.69). Por isso, àquilo que damos o nome de texto produz o que ele chama de “consciência de uma alterização³”. A intertextualidade se dá, portanto, tanto na produção como na recepção da grande rede cultural de que todos participam. Por isso, o professor declara que

Conceber a noção de autoria implica que o leitor aprende e (re)constrói o texto como manifestação de um encontro com uma alteridade na qual ele se reconhece enquanto um dos actores possíveis, mas na qual também nunca

³ O professor Fernando Cabral Martins irá definir alteridade como a poética da heteronímia pessoal que resulta na pluralidade das figuras de autor.

se dissolve. O nome para esta diferença é o que designamos com o conceito de autor. (MARTINS, 2010, p.69).

Em síntese, a significação se dá no jogo de olhares entre o texto e seu destinatário. Este último é um interlocutor ativo no processo de significação, na medida em que participa do jogo intertextual tanto quanto o autor. No ensaio “Da obra ao texto”, Barthes diferencia a *obra* e o *texto*, definindo a obra como um objeto de consumo da qual o autor é o pai, proprietário e, nesse projeto de filiação, a ciência literária nos ensina a respeitar o manuscrito e as intenções declaradas do autor. Já o texto não se segura na mão, ele se mantém na linguagem:

O Texto aborda-se, prova-se com relação ao signo. A obra se fecha sobre o significado. [...] em suma, a obra funciona como um signo geral, e é normal que ela figure uma categoria insitucional da civilização do Signo. O Texto, pelo contrário, pratica o recuo infinito do significado. O Texto é dilatatório: o seu campo é o do significante: o significante não deve ser imaginado como ‘a primeira parte do sentido’, seu vestíbulo material, mas, sim, ao contrário, como o seu depois; da mesma forma, o infinito do significante não remete a alguma idéia de inefável (de significado inominável), mas à de jogo: a geração do significante perpétuo [...] no campo do Texto [...]. A obra (no melhor dos casos) é *mediocrementemente* simbólica (sua simbólica não consegue ir longe, isto é, pára); o Texto é radicalmente simbólico: *uma obra de que se concebe, percebe e recebe a natureza integralmente simbólica é um texto.* [...] um sistema sem fim nem centro. (BARTHES, 2004, p.68-9).

Sendo esse espaço social e plural, no qual as linguagens circulam, não podendo depender de uma interpretação, mas de uma explosão, de uma disseminação, o texto pede que se jogue com ele, e aqui entra o papel do leitor, afinal, o texto deve ser lido *sem a inscrição do pai*. Deslocando a tônica para o leitor, sem a autoridade todo-poderosa e definitiva do autor sobre seu texto, do qual se constituía pai pleno, com poder decisório sobre sua interpretação, no qual imperam suas intenções soberanas, Barthes propõe a valorização do texto como algo *em escritura*, em produção incessante de sentido:

Um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação: mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura: a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino não pode mais ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia: ele é apenas esse alguém que mantém reunidos em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito. [...] para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor. (BARTHES, 2004, p.64).

Aqui, então, inverte-se o mito, pois a crítica clássica não se preocupava com o leitor, concentrando sua atenção em quem escrevia. Em *O prazer do texto*, publicado originalmente na França na década de 1970 e, no Brasil, em 1982, considerada uma das obras contemporâneas mais importantes no campo da teoria da literatura, Barthes reflete sobre o texto e o leitor. A leitura, como processo de conhecimento, e particular a cada sujeito, pode proporcionar fruição ou não, mas, o desejo é o elemento inicial para que o leitor desfrute daquilo que o autor lhe oferece.

Ao referir-se ao prazer, Barthes (1996, p.16) toma o termo sadismo, que define a perversão sexual de ter prazer na dor física ou moral do parceiro ou parceiros, “é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento.” O escritor, nesse caso, atrai o leitor que, por sua vez, busca um significado limitado e único. Barthes (1996, p. 21-22) distingue o “texto de prazer” como “aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado com uma prática *confortável* de leitura”. Assim, no texto de prazer, o leitor é apenas um consumidor de um significado fixo, ele designa esse tipo de escrita como “texto legível” ou uma “obra acabada”.

Já o “texto de fruição” é “aquele que põe em estado de perda, de desconforto, faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, entrando em crise sua relação com a linguagem” (BARTHES, 1996, p.22). Esse tipo de texto desconforta o leitor, colocando-o em contato com a pluralidade dos outros textos, por isso ele o chama de “texto escrevível” ou “obra aberta”.

Há, dessa maneira, uma linguagem redistribuída: uma margem sensata, a linguagem canônica, a do uso correto pela literatura e pela cultura; a outra margem, a transgressão, a ruptura, onde se entrevê a morte da linguagem. Na fenda, criada entre essas margens, encontra-se o lugar de uma perda, o *fading* “que se apodera do sujeito no imo da fruição” (BARTHES, 1996, p.12), aquele instante máximo do prazer.

Sendo assim, para Barthes (1996, p.15), é na perversão que se encontra o prazer textual: “o lugar mais erótico de um corpo é o lugar onde o vestuário se entreabre”. Trata-se, portanto, de um prazer mais intelectual, no qual uma leitura mais intensa se desnuda, conhece a origem e o fim. A essa inspiração do leitor em descobrir o significado, o autor contrapõe o *strip-tease*, ou o *suspense* narrativo:

revelações progressivas e a esperança de ver o sexo ou de conhecer o final da história.

Em síntese, há dois regimes de leitura na concepção de Barthes (1996, p.19): “uma leitura [...] ignora os jogos de linguagem, não é fascinada por nenhuma perda verbal [...] a outra [...] apreende em todo o texto o folheado da significância”. Nesta, o leitor saboreia cada palavra; não é pela temporalidade que se mede o valor do texto e, sim, pela linguagem usada. Os leitores “aristocráticos” são, pois, aqueles que apreendem as duas margens. O brio do texto está, assim, “onde ele excede a procura, ultrapassa a tagarelice e através do qual tenta transbordar, forçar os embargos dos adjetivos” (BARTHES, 1996, p.21), ou seja, quando o leitor consegue atingir a sua plurissignificação.

Essa plurissignificação é o “folheado da significância” de que Barthes fala e, para alcançar, cabe ao leitor aceitar as regras do jogo para com o texto, afinal, conforme Paul de Man afirma a respeito da obra de Rimbaud, a poesia moderna

[...] já não se preocupa com o leitor. Não quer ser compreendida. É uma tempestade alucinatória, clarão de relâmpagos que quando muito esperam provocar o medo do perigo que provém de uma atracção pelo perigo. São textos sem pessoa, sem “eu”. O eu que aparece de tempos a tempos é o eu artificial e estranho congeminado na *lettre du voyant*. (DE MAN, 1999, p.189).

Essa tempestade alucinatória do texto moderno, um texto que explora os jogos da linguagem, que não está entregue a meros desabafos, justifica o posicionamento de Pessoa no seguinte poema sobre a impessoalidade da sua poética:

Isto
 Dizem que finjo ou minto
 Tudo que escrevo. Não.
 Eu simplesmente sinto
 Com a imaginação.
 Não uso o coração.

Tudo o que sonho ou passo,
 O que me falha ou finda,
 É como um terraço
 Sobre outra coisa ainda.
 Essa coisa é que é linda.

Por isso escrevo em meio
 Do que não está ao pé,
 Livre do meu enleio,
 Sérioo do que não é.

Sentir? Sinta quem lê!
(PESSOA, 1990, p.98)

O ato de “sentir com a imaginação” mostra que a construção dos efeitos do texto, os quais visam despertar sensações ou sentimentos no leitor, é produzida de maneira intelectual em contraposição à ideia de escrever meros desabafos. Dessa forma, o significado do texto torna-se plural e a leitura desconforta o leitor, por isso Umberto Eco (1994, p.9) explica que o escritor “[...] pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas. Afinal, todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho.” Assim, nesse processo, o leitor não é passivo, o leitor não é apenas um consumidor de um significado, o leitor irá “preencher as lacunas,” ele é o sujeito que irá produzir significados.

Em suma, ao valorizar o papel do leitor e da leitura, as reflexões de Barthes foram decisivas para a dessacralização do autor/pai todo-poderoso e para a crítica interpretativa, uma vez que se tornou impertinente decifrar um texto, pois o tecido da escritura constitui uma rede de fios e de buracos vazios, que se perdem em suas origens, recusando-se qualquer sentido originário. Afinal,

[...] a escrita é a destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve. (BARTHES, 2004, p.49).

Assim, a prática transgressiva da escritura transfere do autor para o leitor a função de produzir sentido, surgindo aqui as teorias da recepção. Do mesmo modo, a proposta de substituição do termo “obra” pela ideia de “texto” proporcionou, nas Letras, o advento da interdisciplinaridade, já que a obra é entendida na sua materialidade, e está nas estantes das livrarias e bibliotecas, e o texto é linguagem, e está vivo e palpitante nos discursos.

2.2 FOUCAULT: A “FUNÇÃO AUTOR”

Um ano depois de Barthes anunciar a morte biografista e psicologista de ler um texto, Michel Foucault vai problematizar tal morte: se há um sujeito que produz um texto, ele não deve ser ignorado, nem considerado como um sujeito, mas, sim, um sujeito transindividual, ou seja, o sujeito individual não existe, porque tem por

trás de si todas as estruturas, sejam elas linguísticas, mentais ou sociais, porque o ser humano é sempre um ser de relações, um ser de dentro da história, implicando coletividades e interinfluências. Para Foucault, não basta

[...] repetir a afirmação oca de que o autor desapareceu. [...] Trata-se, sim, de localizar o espaço deixado vazio pelo desaparecimento do autor, seguir de perto a repartição das lacunas e das fissuras e perscrutar os espaços, as funções livres que esse desaparecimento deixa a descoberto. (FOUCAULT, 2002a, p.41).

Foucault reconhece que o discurso, escrito ou oral, jamais poderia estar livre das amarras do período histórico em que foi produzido. Isto é, o discurso está inerente a todas as práticas e instituições culturais e necessita da agência dos sujeitos para poder ser efetivo. Assim, o autor, como princípio que comunica, restringe, exclui e inclui, sempre traz um agrupamento de discursos.

Dessa forma, Foucault estabeleceu uma terceira via ao pensar sobre o conceito de autor, pois não abriu mão das forças políticas e econômicas, do controle ideológico e social que subjazem ao discurso e ao texto. Ele levou em consideração as implicações sociológicas e políticas da literatura, refletindo também sobre a liberdade criativa que permeia os fenômenos estéticos, muitas vezes, dotando a arte de autonomia em relação ao seu referente.

No texto “O que é o autor”, apresentado por Foucault, inicialmente em 1969, em uma conferência na Sociedade Francesa de Filosofia, ele discute a noção de autor, debruça-se sobre a forma “como o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos em aparência” (FOUCAULT, 2002a, p.34). Para começar, Foucault nota que há “uma espécie de regra imanente” que domina a escrita como prática. Regra essa que pode ser especificada por meio de dois temas da escrita, a saber: *o tema da expressão e o tema da morte*.

No que se refere ao tema da expressão, são os dois extremos já vistos acima: no estruturalismo, o texto diz tudo e não importa quem escreve, a obra basta por si mesma; com o pós-estruturalismo, o leitor diz tudo, isto é, há um deslocamento do autor, mas o sentido estaria estreitamente com o leitor. Com relação ao tema da morte, é quando a escrita concede imortalidade ao herói de acordo com a cultura clássica. Aqui, Foucault (2002a, p. 36-7) abre parênteses para algumas alterações da atualidade. Se, na Grécia Clássica, a escrita imortalizava os heróis, nas sociedades modernas, o autor representa “o papel de morto no jogo da escrita”, ou seja, afasta-se o máximo do que escreve, apagando/anulando os seus caracteres

individuais. Assim, “a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência”.

No entanto, nesse mesmo texto, Foucault (2002a, p.38) destaca que há duas noções que preservam a existência do autor: a *noção de obra* e a *noção de escrita*. Com relação à noção de obra, ele aborda que não é suficiente apagar a existência do autor e deter-se na obra em si mesma, uma vez que temos um problema teórico e técnico: não há uma teoria da obra e aqueles que ingenuamente empreendem a edição completa das obras sentem falta dessa teoria, afinal, como saber o que é obra? É tudo que o autor escreveu? Em que consiste aquilo que designamos por obra? Que elementos a compõem? Em relação à noção de escrita, ele coloca que

A rigor, ela [a escrita] deveria permitir não somente dispensar a referência ao autor, mas dar estatuto à sua ausência. No estatuto que se dá atualmente à noção de escrita, não se trata, de fato, nem do gesto de escrever nem da marca (sintoma ou signo) do que alguém teria querido dizer; esforça-se com notável profundidade para pensar a condição geral de qualquer texto, a condição ao mesmo tempo do espaço em que ele se dispersa e do tempo do espaço em que se dispersa e do tempo em que ele se desenvolve. (FOUCAULT, 2011, p.270).

Ou seja, a condição de qualquer texto é pensada simultaneamente com a condição do espaço em que se dispersa e do tempo em que se desenrola, deixando de fora o gesto de escrever ou qualquer marca do autor, assim, essa noção transpõe o autor para o anonimato, segundo Foucault, “transcendental”, e lhe atribui um caráter sagrado. A busca de Foucault ocorre, como mencionado anteriormente, nesse “espaço deixado vazio pelo desaparecimento do autor.”

Antes do mais, para o filósofo da linguagem, temos que pensar o que é um nome de um autor e como ele funciona. O nome de autor é um nome próprio, mas não é exatamente como outros nomes próprios. Acionar o nome de um autor permite agrupar, reagrupar e relacionar um conjunto de textos, ou seja, o nome do autor

[...] manifesta a instauração de um certo conjunto de discursos e refere-se ao estatuto desse discurso interior de uma sociedade e de uma cultura. O nome de autor não está situado no estado civil dos homens nem na ficção da obra, mas sim na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e o seu modo de ser singular. Podemos dizer, por conseguinte, que, numa civilização como a nossa, uma certa quantidade de discursos são providos da função ‘autor’, ao passo que outros são dela desprovidos. (FOUCAULT, 2002a, p.46).

O nome do autor permite, portanto, reconhecer o agenciamento dessa multiplicidade de fragmentos numa totalidade que, não sendo uma é, entretanto, plural. Um exemplo claro desse estilhaçamento autoral é a multiplicação heteronímica de Fernando Pessoa, afinal

Sem o nome de autor “Fernando Pessoa” (de algum modo epítome daquilo que um autor textual pode ser...) ver-nos-íamos impedidos de compreender o complexo jogo de desfiguração e refiguração autoral e textual que o Poeta encena, no próprio diálogo impossível entre os vários outros-nomes-de-autor sob que escolhe apresentar-se. Porque um heterónimo não é mais do que um nome de autor, precisamente – mas também porque esse nome joga com o nome de autor que a todos os heterónimos sustenta: a razão do jogo, ou no dizer do próprio Pessoa: o seu drama em gente. (MARTINS, 2010, p.71).

Por esse conjunto de razões, isto é, o autor ser mais do que um nome, conforme evidenciado na heteronímia pessoana, que Foucault vai deslocar a ênfase da figuração individual e pessoal do autor como tinha feito Barthes, para falar do autor como uma “função”, ou seja, é através do autor que as práticas simbólicas do discurso se concebem: “A função autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade. (FOUCAULT, 2002a, p.46).

Essa função de autor aproxima-se da concepção de autor implícito ou implicado, proposta pelo crítico literário estadunidense Wayne Booth, em *A retórica da ficção*, de 1890. O professor Lauro Junkes, ao lembrar o conceito de autor implícito do crítico estadunidense, vai dizer que

A instância fundamental que, em princípio, tudo decide, tenciona, escolhe e ordena é o autor real⁴. Entretanto, narratologicamente, passou-se a distinguir uma entidade dentro do próprio texto, um princípio de planejamento, de ordenação e normas, reconstituível de forma diferente em cada leitura (por interferência da enciclopédia pessoal e do estado psico-social do leitor) – que é o *autor implícito*. (JUNKES, 1997, p.194).

Assim, o autor implícito se revela pelos valores, pelo conjunto de normas e escolhas com que se compromete na obra. Portanto, a entidade autor se constitui de

⁴ Escritor/autor real, na concepção de Junkes, é o escrevente, ou seja, é a função mecânica de escrever, por isso, reduz-se ao texto. Já o autor implícito, é criativo, ele amplia o saber. Para o professor Junkes “o autor-escritor se funde, portanto, com um ser histórico-social. Não constitui uma entidade abstrata e anistórica, mas constitui uma pessoa sujeita às circunstâncias, injunções, determinismos e solicitações de um tempo e lugar determinados, dentro de um contexto social, político, ideológico, estético, econômico e cultural. Sua criação literária não será um mero epifenômeno, mas antes uma certa resposta às dominantes do seu contexto, da infra-(ou supra) estrutura social que se insere.” (JUNKES, 1997, p.36).

um conteúdo emocional e moral. E, essa voz textual não representa apenas um sujeito, mas uma autoridade comunitária. Diante disso, torna-se necessário analisar esse autor implícito/implicado ou a função autor, conforme proposto por Foucault. Para entender como se caracteriza, na nossa cultura, um discurso portador da função autor e como se opõe aos outros discursos, o crítico francês reconhece quatro características diferentes para a função “autor”.

A primeira é de apropriação: os discursos se ligam ao universo jurídico e institucional que os determinam e articulam, portanto, eles podem ser objeto de apropriação. Como vimos anteriormente, assim que se instaurou o regime de propriedade para os textos, o discurso lícito ou ilícito, sacro ou profano, era associado diretamente ao sujeito que o elaborou para punição caso fosse um discurso transgressivo. Enquanto um bem, o discurso passou a ser um produto, e seu autor, ao mesmo tempo em que pratica sistematicamente a transgressão, tem todos os benefícios de propriedade garantidos.

A segunda é que os textos, hoje considerados científicos, na Idade Média eram recebidos como portadores de valor apenas na condição de serem assinalados com o nome do autor. Depois, durante os séculos XVII e XVIII, os discursos científicos eram recebidos na anonimidade, como verdade estabelecida em si e demonstrável, independentemente de quem os assinou. Assim, a função autor não se dá da mesma forma sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização.

A terceira característica é que essa função autor não se forma simplesmente pela atribuição de um discurso a um sujeito, mas como uma espécie de foco de expressão: “seria no indivíduo uma instância “profunda”, um poder “criador”, um “projeto”, o lugar originário da escrita” (FOUCAULT, 2002a, p.50). Essa função resulta de uma operação complexa que constrói certo ser racional a que chamamos autor.

A quarta e última característica da função autor parece-nos a mais interessante porque os discursos providos dessa função jamais remetem ao autor ou ao seu gesto de escrita. E, no lugar desse autor ausente, há sujeitos que falam de lugares distintos e ocupam posições ideológicas e éticas que não correspondem, necessariamente, às posições que o autor ocuparia.

Foucault traz como exemplo disso os romances. Embora o autor imprima no texto marcas de sua personalidade, nos romances são comuns as invenções de *alter*

egos. Dessa forma, a função autor não se identifica puramente com um sujeito empírico, podendo dar lugar a muitos “eus”, a múltiplas “posições-sujeitos”, isto é, a pluralidade de discursos é acionada para instaurar a “função autor”. Em resumo:

A função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos; não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários "eus" em, simultâneo, a várias posições-sujeitos que diferentes de indivíduos podem ocupar. (FOUCAULT, 2002, p.56).

O filósofo da linguagem, ao conceituar a noção de autor, repensa os privilégios que a crítica cedeu ao sujeito como fonte de verdade, liberdade e conhecimento. Na verdade, o sujeito é retirado do papel central da ordem dos discursos e colocado como uma construção instituída por vários discursos, por uma dispersão de vozes. Foucault declara:

O autor não é indefinida fonte originadora de significações, que preenchem uma obra; o autor não precede as obras, ele é um certo princípio funcional, pelo qual, na nossa cultura, se limita, exclui e seleciona; em síntese, pelo qual se impede a circulação livre, a livre manipulação, a livre composição, decomposição e recomposição de ficção (...). Pode-se dizer que o autor é um produto ideológico, desde que nós o representemos como o oposto da sua função historicamente real. (Quando uma função historicamente dada é representada numa figura que a inverte, tem-se uma produção ideológica). O autor é, por isso, a figura ideológica pela qual se marca a maneira na qual temos a proliferação de significados. (FOUCAULT, 1981, p.159).

Assim, falar de sujeito em Foucault é falar de sujeito do discurso, sem se prender a referências biográficas ou psicológicas, destituindo o sujeito da sua função de originador do discurso, sendo este marcado como um conjunto de enunciados heterogêneos que apontam para uma subjetivação. Edgardo Castro, ao pensar sobre o conceito de subjetivação para o filósofo francês, explica que “Foucault é conduzido a uma história das práticas nas quais o sujeito aparece não como instância de fundação, mas como efeito de uma constituição. Os modos de subjetivação são, precisamente, as práticas de constituição do sujeito.” (2009, p. 408). Nessa perspectiva, o sujeito aparece como objeto de uma determinada relação de conhecimento e poder.

Em Fernando Pessoa, é nítido como as muitas subjetivações constituem o sujeito, pois, através da heteronímia, o poeta mostrou diferentes posições-sujeito.

Aqui é válido diferenciar dois conceitos pessoais que são vastamente estudados e comentados pela crítica: pseudônimo e heterônimo. Por mais que se tenha dado uma espécie de cansaço da análise sobre a heteronímia de Pessoa, para José Gil, as questões à volta da produção de heterônimos não se encontram resolvidas, são elas: “Como é que o autor – o autor = x e não o ‘sujeito-autor’ – se divide em vários poetas? Que significa aqui ‘dividir-se’ ou ‘multiplicar-se’ ou ‘outrar-se’? Que mecanismos psicoestéticos estão envolvidos nestes processos?” (GIL, 2013, p. 69)

Para propormos respostas a essas questões, partiremos da diferença básica entre eles trazida pelo próprio Pessoa: “A obra pseudônima é do autor em sua pessoa, salvo no nome que assina; a heterônima é do autor fora de sua pessoa, é de uma individualidade completa fabricada por ele, como seriam os dizeres de qualquer personagem de qualquer drama seu.” (PRESENÇA, 1928, p.250). Pseudônimo é um nome suposto, que substitui o nome próprio do autor, sem que isso altere a personalidade literária. Já o heterônimo se distingue porque tem biografia completa, plano psicológico e poético com estética particular.

Para Seabra (1988, p.130-31), os heterônimos possuem “diversos níveis de diferenciação que se situam tanto no plano do conteúdo como no plano da expressão”. Dessa forma, temos que seguir as orientações de Pessoa, isto é, “buscar a ‘personalidade’ de cada heterônimo tanto nas suas ‘idéias’ e ‘emoções’ como no que chama ainda a sua ‘índole expressiva’ (SEABRA, 1988, p.130-31). É por isso que o poeta irá, conscientemente, criar alguns perfis psicológicos e biográficos que irão corresponder coerentemente aos estilos de linguagens e traços emotivos de cada heterônimo. Nesse sentido, o crítico Carlos Felipe Moisés complementa:

Em cada heterônimo existe uma voz “ostensiva”, que é a da personalidade heteronímica, somada a uma “biografia” que se lhe sobrepõe, um “corpo” que lhe corresponde e todo um conjunto de circunstâncias que especificam determinada realidade localizada num tempo e num espaço próprios. (MOISÉS, 1981, p.217).

Cada heterônimo ocupa uma função ou posição-sujeito, por isso, o jogo da heteronímia serve muito bem para ilustrar essa “função autor” proposta por Foucault. Dessa forma, a “função-autor” é caracterizada pela circulação e funcionamento dos discursos nas diferentes sociedades onde estes ocorrem. E é por meio da “função-autor” que é possível distinguir os diversos “eus” que os sujeitos ocupam na

obra. É por esse motivo que Foucault (2002a, p.45) empresta a seguinte formulação de Beckett: “Que importa quem fala, disse alguém, que importa quem fala”, afinal, na concepção foucaultiana, o autor nada mais é do que “um modo de ser do discurso”.

Não é preciso, pois, conceber o sujeito do enunciado como idêntico ao autor da formulação, nem substancialmente, nem funcionalmente. Ele não é, na verdade, causa, origem ou ponto de partida do fenômeno da articulação escrita ou oral de uma frase; não é, tampouco, a intenção significativa que, invadindo silenciosamente o terreno das palavras, as ordena como o corpo visível de sua intuição; não é o núcleo constante, imóvel e idêntico a si mesmo de uma série de operações que os enunciados, cada um por sua vez, viriam manifestar na superfície do discurso. É um lugar determinado e vazio que pode ser efetivamente ocupado por indivíduos diferentes; mas esse lugar, em vez de ser definido de uma vez por todas e de se manter uniforme ao longo de um texto, de um livro ou de uma obra, varia - ou melhor, é variável o bastante para poder continuar, idêntico a si mesmo, através de várias frases, bem como para se modificar a cada uma. Esse lugar é uma dimensão que caracteriza toda formulação enquanto enunciado, constituindo um dos traços que pertencem exclusivamente à função enunciativa e permitem descrevê-la. Se uma proposição, uma frase, um conjunto de signos podem ser considerados "enunciados", não é porque houve, um dia, alguém para proferi-los ou para depositar, em algum lugar, seu traço provisório; mas sim na medida em que pode ser assinalada a posição do sujeito. Descrever uma formulação enquanto enunciado não consiste em analisar as relações entre o autor e o que ele disse (ou quis dizer, ou disse sem querer), mas em determinar qual é a posição que pode e deve ocupar todo indivíduo para ser seu sujeito. (FOUCAULT, 2002, p. 107-8, grifo nosso).

A constituição de sujeitos do enunciado é, então, um procedimento de autoria que envolve a representação daquele que ocupa o lugar de quem fala. Foucault coloca a linguagem no centro do poder e das práticas sociais: quem fala possui o poder de falar. O discurso, como tudo na sociedade, é objeto de luta pelo poder e a função autoral não passa de um instrumento adicional para o exercício de um conhecimento, cuja única política é a do poder. Os discursos são internalizados inconscientemente por nós, definindo o nosso ponto de vista do mundo, tornando-nos um elo de poder. É por isso que, para ele:

Chamaremos de discurso um conjunto de enunciados, na medida em que se apoiem na mesma formação discursiva; ele não forma uma unidade retórica ou formal, indefinidamente repetível e cujo aparecimento ou utilização poderíamos assinalar (e explicar, se for o caso) na história; é constituído de um número limitado de enunciados para os quais podemos definir um conjunto de condições de existência. (FOUCAULT, 2002b, p.135).

Em suma, a prática discursiva é um acontecimento na medida em que é organizada por um conjunto de regras anônimas, históricas, determinadas no tempo

e no espaço. Um enunciado não é uma unidade ou estrutura, está vinculado ao exercício de uso social da linguagem a ponto de ter suas condições de existência formuladas pelas práticas discursivas, que são históricas e determinadas pelo campo discursivo a que pertence. E aqui se encontra o papel social da linguagem e da literatura como poder hegemônico, afinal, o autor seria um “instaurador de discursividades”.

2.3 AGAMBEN: O “AUTOR COMO GESTO”

Tanto a morte simbólica do modo biografista e psicologista de ler um texto, que Barthes anunciou, como o deslocamento para aquilo que Foucault chamou de “função-autor,” são concepções revisitadas pelo filósofo italiano Giorgio Agamben. Por isso, tomaremos o seu caminho metodológico para entender a categoria Autor.

No ensaio “O autor como gesto,” de *Profanações*, Agamben parte da distinção entre o autor como sujeito real, que ficará rigorosamente fora de campo, e a “função-autor” indicada por Foucault, a única na qual o filósofo concentrará toda a sua análise. Como vimos, para Foucault, cabe ao autor o papel de “morto” no jogo da escrita, já que é caracterizado como “função-autor”, isto é, um modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade. Assim, em uma determinada cultura, há discursos dotados da função-autor e outros que são desprovidos dela. Quando Foucault apresenta uma versão modificada da conferência “O que é o autor”, na Universidade de Buffalo, ele declara que:

O autor não é uma fonte infinita de significados que preenchem a obra, o autor não precede as obras. É um determinado princípio funcional através do qual, em nossa cultura, se limita, se exclui, se seleciona: em uma palavra, é o princípio através do qual se criam obstáculos para a livre circulação, a livre manipulação, a livre composição, decomposição e recomposição da ficção. (AGAMBEN, 2007, p.50).

Para Agamben, nessa divisão entre o sujeito-autor e os dispositivos que consolidam a sua função na sociedade, há uma aporia: Foucault nunca deixou de trabalhar o sujeito, no entanto, nas suas pesquisas, este é visto como sujeito vivo presente apenas por meio dos processos de subjetivação que o constituem e dos dispositivos que o inscrevem e capturam nos mecanismos de poder. Diante disso,

Agamben (2007, p.51) diz que os críticos puderam “questionar em Foucault, e não sem incoerência, a presença contemporânea de uma absoluta indiferença pelo indivíduo em carne e osso, e de um olhar decididamente estetizante a respeito da subjetividade”. Por isso, Agamben faz as seguintes colocações e questionamentos:

O autor não está morto, mas pôr-se como autor significa ocupar o lugar de um morto. Existe um sujeito-autor, e, no entanto, ele se atesta unicamente por meio dos sinais da sua ausência. Mas de que maneira uma ausência pode ser singular? E o que significa, para um indivíduo, ocupar o lugar de um morto, deixar as próprias marcas em um lugar vazio. (AGAMBEN, 2007, p.51).

Segundo o filósofo, a resposta é gesto, se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, assim, “o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central.” (AGAMBEN, 2007, p.52). Agamben nos diz que o autor são vidas “postas em jogo,” por isso ele é um lugar possível, mas vazio:

Onde está Mathurin Milan? Onde está Jean-Antoine Touzard? Não nas lacônicas observações que registram a sua presença no arquivo da infâmia. Nem sequer fora do arquivo, em uma realidade biográfica de que literalmente nada sabemos. Eles estão no umbral do texto em que foram postos em jogo ou, quem sabe, a sua ausência, o seu voltar as costas para nós para sempre se põem nas bordas do arquivo, como o gesto que, ao mesmo tempo, o tornou possível e lhe excede e anula a intenção. (AGAMBEN, 2007, p.53).

Sendo assim, um autor está “no umbral do texto em que foi posto em jogo”. Para melhor entender esse paradigma da presença-ausência do autor na obra, tomamos o conceito de brecha desenvolvido por André Luiz da Silveira. Em sua dissertação de mestrado, “Riso e subversão: O cristianismo pela Porta dos Fundos”, o pesquisador vai dizer que as coisas brotam nos lugares onde são encontrados espaços vazios, valendo-se da definição de soleira do filósofo italiano Massimo Cacciari, em “Nomes de lugar: confirm”:

A soleira é o espaço de contaminação, o dentro-fora, o limite, “o passo através do qual se penetra em um domínio ou se sai dele. Através da soleira somos acolhidos ou eliminados”. (CACCIARI, 2005, p.14). Esta porta aberta faz com que esse limite seja também aberto, ele transita, ele atravessa a fronteira da soleira e se deixa contaminar com o lado oposto. Ali na soleira está o confirm, conceito apresentado por Cacciari, que nos diz que “o termo parece indicar a ‘linha’ ao longo da qual dois domínios se tocam” (CACCIARI, 2015, p.13). Essa linha de contato, essa intersecção, esse confirm, esse entrelugar, é o ambiente da soleira que permite a fluidez, onde a relação entre dois ambientes, dois corpos, dois lugares, duas ideias, se

estabelece. É o contato entre o outro lado, o lado oposto a esse outro lado e, conseqüentemente, o choque de ambos. O objeto é contaminado e vai se tornar contaminador. Não existe uma fronteira fixa, estanque e limítrofe. “Não são os corpos a transgredir, mas é o próprio confim que sempre transgredir. (...) O confim não é transgredível, pois é transgressão” (CACCIARI, 2005, p.18). A transgressão é o espaço de contato e onde se percebe o confronto. O confim é o cerne desse lugar aberto, que permite a percepção de fissuras, traços, indícios, sinais, brechas. (SILVEIRA, 2016, p.61 e 62).

É nessa “brecha”, nesse “umbral”, nesse modo de presença singular ou espaço de transgressão, na gestualidade, que encontramos o autor. Para Agamben (2007, p.55), “o autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada.” Dessa forma, para ele, “o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso.” (AGAMBEN, 2007, p.55).

Assim, estão em jogo o autor, o texto e o leitor, todos sob a condição de continuarem inexpressivos. Agamben declara:

O lugar – ou melhor, o ter lugar – do poema não está, pois, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual o leitor se põe em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso. O autor não é mais que uma testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado; e o leitor não pode deixar de soletrar o testemunho, não pode, por sua vez, deixar de transformar-se em fiador do próprio inexausto ato de jogar de não se ser suficiente. (AGAMBEN, 2007, p.56).

Portanto, autor, texto e leitor ocupam um espaço vazio e são expressos por meio de sinais. Benjamin, no ensaio “O que é o gesto épico”, fala que o teatro épico brechtiano é gestual, o gesto é seu material, e a utilização objetiva desse material é sua tarefa. Segundo ele,

O gesto tem duas vantagens, seja em relação às manifestações e às afirmações absolutamente enganadoras das pessoas, seja em relação a suas ações multiestratificadas e opacas. Em primeiro lugar, é possível falseá-lo somente até certo ponto; menos ainda, quanto mais discreto e habitual for o gesto. Em segundo lugar, ao contrário das ações e das atividades das pessoas, o gesto tem início e fim que podem ser fixados. Essa delimitação rigidamente enquadrada de todos os elementos de uma atitude, que ainda assim está inteira num fluxo vivo, é um dos fenômenos dialéticos básicos do gesto. (BENJAMIN, 2017, p.13).

Esse gesto distanciado é um gesto crítico-criativo. Em uma peça épica, o distanciamento e o envolvimento do espectador fazem com que um gesto se desdobre em outros, fenômeno que lembra muito bem o gesto pessoano ao se

referir aos inúmeros gestos nos quais, no caso do poeta, ele se inclui. Vejamos sua declaração nos seguintes versos: “Vivem em nós inúmeros;/ Se penso ou sinto, ignoro/ Quem é que pensa ou sente./ Sou somente o lugar/ Onde se sente ou pensa” [...] (PESSOA, 1994, p. 182).

Assim como o ator, no teatro épico, carrega um gesto que se desdobra em outros, o poeta é somente o lugar onde se pensa ou sente. Já que somos inúmeros, carregamos mais gestos que um, somos o ponto de confluência de gestos. Essa gestualidade, sendo uma tentativa de exprimir o inexprimível, se dá na linguagem que carrega os dispositivos que agiram nas relações simbólicas do discurso, nos mecanismos e nos “jogos” de poder.

Por isso, entender as dimensões do termo dispositivo, trazidas por Foucault e ampliadas por Agamben, é fundamental para compreender o autor como gesto. O filósofo italiano, em “O que é um dispositivo?”, traça uma sumária genealogia do termo no interior da obra de Foucault e a resume nesses três pontos:

- a) É um conjunto heterogêneo, linguístico e não-linguístico que inclui virtualmente qualquer coisa no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de polícia, proposições filosóficas etc. O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos.
- b) O dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre numa relação de poder.
- c) Como tal, resulta do cruzamento de relações de poder e de relações de saber. (AGAMBEN, 2009, p.29).

“Dispositivo” se resume, portanto, para Foucault, a leis, atos, falas ou práticas que constituem uma formação histórica. A partir desses conceitos operativos generalizantes do filósofo francês, baseados em categorias gerais como Estado, Soberania, Poder, é que Agamben (2009, p.40) vai descrever um dispositivo como “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes.” Para o filósofo italiano, os dispositivos sempre implicam um processo de subjetivação, isto é, de produção do sujeito até porque o próprio discurso é imanente ao dispositivo que modela e encarna na sociedade.

Nessa altura, Agamben diz que, talvez, a aporia de Foucault esteja ficando menos enigmática, afinal:

O sujeito – assim como o autor, como a vida dos homens infames – não é algo que possa ser alcançado diretamente como uma realidade substancial presente em algum lugar; pelo contrário, ele é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto – se pôs – em jogo. Isso porque também a escritura – toda escritura, e não só a dos chanceleres do arquivo da infâmia – que é um dispositivo, e a história dos homens talvez não seja nada mais que um incessante corpo-a-corpo com os dispositivos que eles mesmos produziram – antes de qualquer outro, a linguagem. (AGAMBEN, 2007, p.56).

Em vista disso, o autor continua inexpresso na obra, uma vez que os dispositivos, ao encontrar a linguagem, a capturam, colocando-a em jogo e produzindo a subjetividade. Por isso, para Agamben, a geração de acadêmicos que está por vir tem como principal tarefa a “profanação dos dispositivos”. Segundo ele, “a profanação é o contradispositivo que restituiu ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido” (AGAMBEN, 2007, p.45). Em outras palavras, profanar o dispositivo é a restituição ao uso comum daquilo que foi capturado e separado:

A profanação implica, por sua vez, uma neutralização daquilo que profana. Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso. Ambas as operações são políticas, mas a primeira tem a ver com o exercício do poder, o que é assegurado remetendo-o a um modelo sagrado; a segunda desativa os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado. (AGAMBEN, 2007, p.21).

Essa premissa parece indispensável para o entendimento da noção de autor como gesto, já que o sujeito autor aparece como objeto de uma determinada relação de conhecimento e de poder, mas, ao mesmo tempo, tem a missão de profanar os dispositivos de acordo com Agamben. É por esse motivo que podemos pensar que Pessoa tenha feito a seguinte declaração nesse poema sem título:

Meus gestos não sou eu.
Como o céu não é nada,
O que em mim não é meu
Não passa pela estrada.

O som do vento dorme
No dia sem razão.
O meu tédio é enorme.
Todo eu sou vácuo e vão.

Se ao menos uma vaga
Lembrança me viesse
De melhor céu ou plaga
Que esta vida! Mas esse

Pensamento pensado

Como fim de pensar
 Dorme no meu agrado
 Como uma alga no mar.

E só no dia estranho
 Ao que sinto e que sou
 Passa quanto eu não tenho,
 Está tudo onde eu não estou.

Não sou eu, não conheço,
 Não possuo nem passo.
 Minha vida adormeço
 Não sei em que regaço.
 (PESSOA, 1993, p. 25)

Como tanto o autor quanto o leitor são o resultado de uma rede de discursividades, e o poeta Fernando Pessoa tinha consciência disso, o eu-lírico do poema define-se como um ser “vácuo e vão.” Justamente por ser efeito de um arquivo⁵, o eu-lírico não se reconhece nos próprios gestos: “não sou eu, não conheço, / Não possuo nem passo.”

Aqui, destacamos que é preciso ter um pouco mais de cautela para entender melhor o que significa falar em “gesto” para Agamben, já que não é apenas no ensaio “O autor como gesto” que esse termo é evocado pelo filósofo italiano.

Miremos esse vocábulo, que está presente como base para as suas propostas em outros textos da obra *Profanações*. No ensaio “Genius”, Agamben parte da seguinte definição: “os latinos chamavam de *Genius* ao Deus a que todo homem é confiado sob tutela na hora do nascimento” e depois complementa: “mas esse deus íntimo e pessoal é também o que há de mais impessoal em nós, a personalização do que, em nós, nos supera e excede” (AGAMBEN, 2007, p.13). Portanto, temos uma parte impessoal e não identificada:

Compreender a concepção de homem implícita em *Genius* equivale a compreender que o homem não é apenas Eu e consciência individual, mas que, desde o nascimento até a morte, ele convive com um elemento impessoal e pré-individual. O homem é, pois, um único ser com duas fases, que deriva da complicada dialética entre uma parte (ainda) não identificada e vivida, e uma parte já marcada pela sorte e pela experiência individual. (AGAMBEN, 2007, p.14).

⁵ A professora alemã de inglês e estudos literários, Aleida Assmann, explica bem o que é um arquivo quando define como sendo a “memória institucional da pólis, do Estado, da nação e da sociedade, entre a memória funcional ou a de armazenamento, dependendo de como ele estiver organizado; como instrumento da autoridade; ou como repositório de conhecimento realocado.” (ASSMANN, 2011, p.369)

Genius é a carga de realidade não-identificada, isto é, a espiritualidade, somada às coisas que estamos acostumados a considerar mais nobres e elevadas. Assim, “é *Genius* que rompe com a pretensão do *Eu* de bastar-se a si mesmo”, que nos impede de nos fecharmos a “uma identidade substancial” (AGAMBEN, 2007, p.15). Sendo *Genius* a nossa vida, enquanto não nos pertence, Agamben diz que devemos olhar para o sujeito como para um campo de tensões entre *Genius* e *Eu*:

O campo é atravessado por duas forças conjugadas, porém opostas; uma que vai do individual na direção do impessoal, e outra que vai do impessoal para o individual. As duas forças convivem, entrecruzam-se, separam-se, mas não podem nem se emancipar integralmente uma da outra, nem se identificar perfeitamente. (AGAMBEN, 2007, p.15).

Sendo assim, Agamben questiona qual seria a melhor forma para o *Eu*, que é o pessoal, encontrar *Genius*, que está no campo do impessoal? Um *Eu* sente desejo de escrever, esse *Eu* sente que *Genius* existe em algum lugar, que há uma potência impessoal que o desperta para a escrita. Desse modo, podemos pensar que o ato de escrever é uma forma de encontrar o impessoal nitidamente apresentado por Pessoa por meio da heteronímia. Ao pensar sobre alteridade/impessoalidade, o professor Fernando Martins diferencia pseudônimo de heterônimo e vai dizer o seguinte a respeito do caso de Pessoa:

De facto, *pseudónimo* é no fundamental um nome falso inventado por um autor para esconder o seu nome próprio, a sua identidade civil. Objecto de um jogo e de determinadas intenções, o pseudónimo implica uma operação de ocultação ou de substituição do nome próprio. Por seu turno, *heterónimo* é um outro nome, um nome diferente. E no quadro de uma heteronímia plural, como a de Pessoa, implica não a operação de ocultação do nome próprio que o pseudónimo sempre supõe ou para a qual remete, mas uma operação de repetida diferenciação, de continuado estranhamento ou alterização que, no limite, como em Pessoa, é simultaneamente um processo de transformação em outro e de perda do nome próprio. Como estes nomes próprios são nomes de autor, os heterónimos não apenas representam o devir outro (nome de) autor, mas implicam a alteridade de nome próprio enquanto nome de autor. É por isto que Fernando Pessoa passará e continuará a falar dos seus heterónimos quando esses nomes já perderam função de ocultação do nome Fernando Pessoa. (MARTINS, 2010, p.41).

Dessa forma, a alterização autoral dos heterônimos conduz o poeta Fernando Pessoa ao encontro daquilo que Agamben chama de *Genius*, isto é, a realidade não identificada. No entanto, “escrevendo, identificamo-nos como autores desta ou daquela obra, distanciando-nos de *Genius*, que nunca pode ter a forma de um *Eu*, e

menos ainda a de um autor” (AGAMBEN, 2007, p.16). O filósofo italiano traz as vanguardas para ilustrar como a “presença de Genius é testemunhada des-criando, destruindo a obra”: “se o artista realmente genial é sem obra, o Eu-Duchamp nunca poderá coincidir com Genius e, na admiração geral, vão pelo mundo afora como a prova melancólica da própria inexistência, como o portador da própria improdutividade.” (AGAMBEN, 2007, p.16). Nessa perspectiva, o encontro com Genius é terrível.

Da mesma maneira, para os poetas que vivem o encontro com Genius como um privilégio, também é terrível já que:

Frente a Genius, não há grandes homens; todos são igualmente pequenos. Alguns, porém, são suficientemente inconscientes a ponto de se deixarem abalar e atravessar por ele até que caíam aos pedaços. Outros, mais sérios, mas menos felizes, rejeitam personificar o impessoal, emprestar os próprios lábios a uma voz que não lhes pertence. (AGAMBEN, 2007, p.16).

Assim como as crianças que sentem prazer em se esconder, isto é, no próprio ato de ficarem escondidas, Agamben (2007, p.17) afirma que o poeta também deve celebrar o seu triunfo no “não-reconhecimento, exatamente como a criança que se descobre trepidando como o *genius loci* de seu esconderijo.” Diante disso, emerge um paradoxo: “Se Genius é a *nossa* vida, enquanto *não* nos pertence, então devemos responder por algo pelo qual não somos responsáveis; nossa salvação e nossa ruína apresentam um rosto pueril, que é e não é nosso rosto” (AGAMBEN, 2007, p.18). Portanto, em alguma medida, todos fazemos um pacto com aquilo que em nós não nos pertence, e o caráter é constituído pelo modo como cada um procura fugir de Genius.

Para entender ainda melhor, o filósofo italiano traz o seguinte exemplo: “quando amamos alguém, não amamos propriamente nem seu gênio nem seu caráter (e muito menos seu Eu), mas a maneira especial que ele tem de escapar de ambos, seu desenvolvimento ir e vir entre gênio e caráter” (AGAMBEN, 2007, p.18). É por isso que a graça de cada criatura ou o estilo de um autor consagrado é marcado pelo domínio de um gesto que consegue afastar a presença do caráter do escritor de sua escrita. Assim, quando um autor morre, porque sempre há “um momento em que deve separar-se de Genius” (AGAMBEN, 2007, p.19) restam somente seus gestos.

No ensaio “Magia e Felicidade”, os gestos trazem em si toda uma aura mágica. Agamben parte da premissa de que uma criança é mais feliz porque tem a magia presente o tempo todo. Segundo a máxima antiga, a relação entre magia e felicidade é paradoxal porque “quem se dá conta de ser feliz já deixou de sê-lo”:

Quem é feliz não pode saber que o é; o sujeito da felicidade não é um sujeito, não tem uma forma de consciência, mesmo que fosse a melhor. Nesse caso a magia faz valer sua exceção, a única que permite a um homem dizer-se ou considerar-se feliz. Quem sente prazer de algo por encanto escapa da *hybris* implícita na consciência da felicidade, porque a felicidade, embora ele saiba que a tenha, em certo sentido não é sua. (...) Só o encantado pode dizer sorrindo: “eu”, e só a felicidade que nem sonháramos merecer é realmente merecida. (AGAMBEN, 2007, p.21).

Para entender essa tese mística, Agamben afirma que é preciso entender “o sentido do *não para nós*”, pois

Não quer dizer que a felicidade esteja reservada apenas a outros (felicidade significa, precisamente: para nós), mas que ela só nos cabe no ponto em que não nos estava destinada, não era para nós. Ou seja, por magia. Nesse momento, quando a arrebatamos da sorte, ela coincide inteiramente com o fato de nos sabermos capazes de magia, com o gesto com que afastamos, de uma vez por todas, a tristeza infantil. (AGAMBEN, 2007, p.21).

Assim, há a felicidade quando nos sentimos capazes de magia sem um nome manifesto para isso, mas um nome secreto. Portanto, “a magia não é conhecimento dos nomes, mas gesto, desvio em relação ao nome” (AGAMBEN, 2007, p.22). Os gestos seriam essas ações espontâneas e enigmáticas que conseguem ultrapassar os limites da linguagem, por isso, uma criança fica tão feliz quando inventa uma língua secreta própria. Para Agamben (2007, p.22), “logo que inventa um novo nome, ela ostentará entre as mãos o passaporte que a encaminha à felicidade,” ou seja, ela consegue a libertação em relação à linguagem. Afinal, “ter um nome é a culpa.” A justiça é também sem nome, assim como a magia. Livre de nome, bem-aventurada, a criatura bate à porta da aldeia dos magos, onde só se fala por gestos” (AGAMBEN, 2007, p.22).

Dado o exposto, tanto entre *Eu e Genius* quanto entre *Magia e Felicidade*, o que resta são os gestos. Eles ultrapassam a linguagem, tão cara aos poetas conforme exposto por Pablo Neruda:

... Sim senhor, tudo o que queira, mas são as palavras as que cantam, as que sobem e baixam... Prosterno-me diante delas... Amo-as, uno-me a elas, persigo-as, mordo-as, derreto-as... Amo tanto as palavras... As inesperadas... As que avidamente a gente espera, espreita até que de repente caem... Vocábulo amados... Brilham como pedras coloridas, saltam como peixes de prata, são espuma, fio, metal, orvalho... Persigo algumas palavras... São tão belas que quero colocá-las todas em meu poema... Agarro-as no vô, quando vão zumbindo, e capturo-as, limpo-as, aparo-as, preparo-me diante do prato, sinto-as cristalinas, vibrantes, ebúrneas, vegetais, oleosas, como frutas, como algas, como ágatas, como azeitonas... E então as revolvo, agito-as, bebo-as, sugo-as, trituro-as, adorno-as, liberto-as... Deixo-as como estalactites em meu poema, como pedacinhos de madeira polida, como carvão, como restos de naufrágio, presentes da onda... Tudo está na palavra... Uma idéia inteira muda porque uma palavra mudou de lugar ou porque outra se sentou como uma rainha dentro de uma frase que não a esperava e que a obedeceu... Têm sombra, transparência, peso, plumas, pêlos, têm tudo o que se lhes foi agregando de tanto vagar pelo rio, de tanto transmigrar de pátria, de tanto ser raízes... São antiquíssimas e recentíssimas. Vivem no féretro escondido e na flor apenas desabrochada... Que bom idioma o meu, que boa língua herdamos dos conquistadores torvos... Estes andavam a passos largos pelas tremendas cordilheiras, pelas Américas encrespadas, buscando batatas, butifarras, feijõezinhos, tabaco negro, ouro, milho, ovos fritos, com aquele apetite voraz que nunca mais se viu no mundo... Tragavam tudo: religiões, pirâmides, tribos, idolatrias iguais às que eles traziam em suas grandes bolsas... Por onde passavam a terra ficava arrasada... Mas caíam das botas dos bárbaros, das barbas, dos elmos, das ferraduras, como pedrinhas, as palavras, as palavras luminosas que permaneceram aqui resplandecentes... o idioma. Saímos perdendo... Saímos ganhando... Levaram o ouro e nos deixaram o ouro... Levaram tudo e nos deixaram tudo... Deixaram-nos as palavras. (NERUDA, 1983, p.51-2).

A palavra, nosso “ouro” como afirmado pelo poeta, é a base de qualquer civilização, sem a palavra nada pode ser edificado, não há progresso, não há diálogo, não há literatura e, muito menos, poesia. Em *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*, Agamben (2006, p.10-1) parte da premissa de que “o homem é *falante e mortal*” e a linguagem permite ao homem transcender, abrir-se nela, em constante busca pela sua voz. Para Agamben, ambas as aberturas, a do ser do homem no ter-lugar da linguagem e a do ser da linguagem em si, através do homem, seriam sustentadas, em sua dupla negatividade, por uma voz.

Mas, aqui, existe uma questão não resolvida na linguagem segundo Agamben: se ela é ou não é a nossa voz “como o zurro é a voz do asno e o rechino é a voz das cigarras,” então, o que existe na voz? Sua resposta:

Nada existe na voz, a voz é o lugar do negativo, é Voz, ou seja, pura temporalidade. Mas esta negatividade é, porém, *grámma* – *pura auto-afecção negativa, traço de si mesmo, aquilo que é na voz, quantum de voz significante, fundamento que sustém o inteiro círculo da significação* – (...) que articula voz e linguagem e abre, assim, o ser e o sentido. (AGAMBEN, 2006, p.60).

Essa negatividade da linguagem pode ser observada de uma forma particular no contemporâneo, pois, além da negatividade essencial, em que o vazio do signo o impede de apreender o *Isto*, haveria o esvaziamento do signo ao longo da história. Em *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*, Agamben discute bem isso, ou seja, a possibilidade, ou não, de o homem moderno ter sido expropriado da sua experiência. Com a chegada da Modernidade, a imaginação foi capturada no conhecimento, a experiência transformou-se em experimento, e os sujeitos – esses seres incertos, heterogêneos e imprevisíveis – foram desapropriados e, no seu lugar, surgiu um único e novo sujeito – o *eu penso* cartesiano.

No entanto, isso não significou o fim da experiência; apenas essa passou a se efetuar fora do homem, já que o sujeito moderno é celebrado por sua racionalidade e por sua emancipação. Nesse ponto, Agamben aproxima experiência e linguagem, pois o sujeito não nasce um ser falante e tampouco é apenas um locutor. O homem constitui-se como sujeito *na* e *através* da linguagem e isso revela que ele tem antes uma *in-fância*, um lugar que é anterior à palavra e que rompe com a continuidade da história.

É uma infância que produz a descontinuidade entre língua e discurso, entre natureza e cultura, que possibilita a experiência para que o homem se aproprie da inteira língua, designando-se *eu*. Portanto, não cabe a ideia da infância como etapa de uma ordem cronológica, porque ela é uma potência que permite a renúncia do previsível e ilumina aquilo que não se revela de imediato. Caso o homem já nascesse falante e não tivesse uma infância, estaria unido apenas à sua natureza, não encontraria a descontinuidade para transformar seu cotidiano e, assim, confundir-se-ia com qualquer outro ser ou objeto.

Dessa forma, a infância coloca o sujeito no lugar de produtor da cultura e, com outros interlocutores, ele acrescenta significação ao mundo. Por esse motivo, Agamben (2005, p.16) afirma que “a comunidade que nasce no *experimentum linguae* não pode ter a forma de um pressuposto, nem ao menos na forma, puramente ‘gramatical’ de uma pressuposição de si.” Já que a voz é índice de dor e prazer e o homem é o único entre os vivos que possui a linguagem, ele deve buscar a experiência da linguagem. Afinal, a linguagem

Serve para manifestar o conveniente e o inconveniente, assim como o justo e o injusto; isto é, o próprio e exclusivo dos homens perante os outros viventes, o ter a sensação do bem e do mal, do justo e do injusto, e das outras coisas do mesmo gênero, e a comunidade (*Koinonia*) destas coisas produz a habitação (*oiKia*) e a cidade (*polis*). (AGAMBEN, 2005, p.15).

Em síntese, a existência da linguagem é a expressão mais adequada para a maravilha da existência do mundo. E, dessa experiência, os gestos ultrapassam o fenômeno da linguagem, abrindo a dimensão da ética para o ser. Assim, entender como se dá o exercício de autoria instiga-nos devido à trajetória de suas concepções e à complexidade dessa figura chamada Autor.

No caso dessa tese, trataremos do conceito de autoria concomitantemente à heteronímia de Fernando Pessoa. Acreditamos que o autor não está morto, conforme proposto por Barthes, identificando a ruptura do vínculo entre o Autor, pessoa física do mundo empírico, e a obra literária. Mas, julgamos, sim, que a obra abre espaço para a linguagem e o leitor – “obra aberta”. Como quer Foucault, se há um sujeito que produz um texto, ele não deve ser ignorado, nem considerado somente como um sujeito.

O filósofo da linguagem reconhece que o discurso, escrito ou oral, jamais poderia estar livre das amarras do período histórico em que foi produzido. Assim sendo, o autor, como princípio que comunica, restringe, exclui e inclui, sempre traz um agrupamento de discursos, por isso, é um “instaurador de discursividades”. Sendo a linguagem um instrumento de poder, entendemos que a multiplicidade dos discursos da poesia dos heterônimos traz a função autoral conforme Foucault nos explica.

Então, iluminados por Agamben, consideramos que autor, texto e leitor ocupam um espaço vazio e são expressos por meio de sinais. Buscaremos o modo de presença singular do autor Fernando Pessoa por meio da gestualidade nos heterônimos. Nessa busca, será que encontraremos o autor, seus vestígios, sua assinatura⁶?

Com essas motivações e sob esses questionamentos, na próxima seção, partiremos da teorização que o próprio Pessoa fez da heteronímia, afinal, o poeta era ciente do paradigmático jogo artístico que estava criando e, por isso, sempre procurou analisar e teorizar a respeito da sua produção poética em cartas e notas,

⁶ Conceito proposto por Agamben que será desenvolvido no decorrer desta tese.

com comentários acerca das influências recebidas, da gênese dos heterônimos, dos “planos pilotos”.

Estudos especializados sobre a criação dos seus diferentes nomes literários revelam que, entre heterônimos e semi-heterônimos, totalizam-se mais de 127 na produção do poeta, todavia, selecionamos aqueles que a crítica especializada considera mais completos e representativos, a saber: Alberto Caeiro; Álvaro de Campos e Ricardo Reis. A partir de agora, iremos percorrer os textos e paratextos⁷ desses três heterônimos, rastreando seus respectivos gestos: *Não-Pensar*, *Sentir*, *Não-Sentir*, na tentativa de encontrar a assinatura e/ou as assinaturas de Fernando Pessoa. De antemão, entendemos que aquilo que garante a vida da obra pessoana é justamente essa pluralidade de gestos, essa presença irredutível do autor.

⁷ Conceito desenvolvido por Gérard Genette e atribuído aos “acompanhamentos” de um texto, já que este nunca se apresenta em estado “nu”. O prefixo grego “para” significa algo que se coloca “perto de”, “ao lado de” ou “algo que acontece paralelamente a outra coisa”. Para Genette, “[..] o paratexto é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público.” (GENETTE, 2009, p.9).

3 AUTOR, “SÊ” PLURAL COMO O UNIVERSO!”

Após percorrer a trajetória do autor na seção I, encontramos várias possibilidades construídas, histórica e socialmente, para a noção de autoria. Ao mesmo tempo em que compreendemos que o autor não é a única fonte de onde o sentido emana, pois o leitor desempenha um papel ativo na interação com o texto, conforme proposto por Barthes, também consideramos o sujeito autor como alguém que se faz presente nos textos por meio dos processos de subjetivação, como proposto por Foucault.

A concepção de Agamben não deixa de trabalhar o autor como sujeito vivo, mas, ao mesmo tempo, compreende o sujeito como articulador de vários discursos, conectando-os com a realidade empírica; ou ainda entende que o autor pode se dispersar entre as vozes dos sujeitos que o constitui, restando apenas seus gestos. E o jogo da heteronímia pessoana aponta justamente para esse espaço vazio, onde não é possível encontrar o autor, apenas gestos diversos.

Mas, afinal, o que é o gesto e como ele é constituído? O filósofo italiano inscreve o gesto na esfera da ação, mas o distingue claramente do “agir (*agere*) e de fazer (*facere*).” Ou seja, “o que caracteriza o gesto é que nele não se reproduz, nem se age, mas se assume e suporta. Isto é, o gesto abre a esfera do *ethos* como esfera mais própria do homem” (AGAMBEN, 2008,p.13). Agamben explica:

Se o fazer é um meio em vista de um fim e a práxis é um fim sem meios, o gesto rompe a falsa alternativa entre fins e meios que paralisa a moral e apresenta meios que, como tais, se subtraem ao âmbito da medialidade, sem por isso tornarem-se fins.” (AGAMBEN, 2008, p. 13).

Um exemplo dessa relação dos gestos com o movimento é a dança. Para Agamben, “se a dança é gesto, é porque, ao contrário, esta é somente o suportar e a exibição do caráter medial dos movimentos corporais” (AGAMBEN, 2008. p.13). Para entender melhor, pensemos na parada da bailarina que está relacionada a um movimento de convergência dos movimentos do passado, no presente, e o avanço com vistas ao futuro. Ou seja, a bailarina tem a técnica, mas é na parada, nessa suspensão dos movimentos que a bailarina será bailarina. Por isso Agamben (2008, p.13) vai dizer que “o gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um

meio como tal.” Dessa forma, o gesto não está na esfera de um fim em si, mas de uma medialidade que comunica:

O gesto é, neste sentido, comunicação de uma comunicabilidade. Este não tem propriamente nada a dizer, porque aquilo que mostra é o ser-na-linguagem do homem como pura medialidade. Mas, assim como o ser-na-linguagem não é algo que possa ser dito em proposições, o gesto é, na sua essência, sempre gesto de não se entender na linguagem, é sempre *gag* no significado próprio do termo, que indica, antes de tudo, algo que coloca na boca para impedir a palavra, e também a improvisação do ator para superar uma falha de memória ou uma impossibilidade de falar. (AGAMBEN, 2008, p. 14).

Outra esfera em que é possível observar a comunicabilidade do gesto é a política. O filósofo italiano assegura que “a política é a esfera dos puros meios, isto é, da absoluta e integral gestualidade dos homens.” (AGAMBEN, 2008, p.14). Sabemos que sinais não verbais são mais relevantes do que a fala na forma como uma mensagem é recebida. Há uma série de estudos realizados que mostram o quanto a gestualidade está relacionada com as percepções de autoridade. Pensemos no aceno de punho fechado erguido no ar que aparecia entre as massas reivindicadoras no século XIX como símbolo de enfrentamento e resistência e que é usado até hoje, principalmente por movimentos de esquerda.

Lembremos de Nelson Rolihlahla Mandela, principal líder político da história da África do Sul e um dos grandes nomes mundiais da luta contra a opressão racial. Mandela lutou durante grande parte de sua vida contra o regime racista e segregacionista do apartheid na África do Sul e, em decorrência dessa luta, foi preso e mantido em cárcere por 27 anos. Quando foi finalmente libertado, caminhou lentamente, ao lado de Winnie⁸, metros e metros, a exibir para as câmaras televisivas e para as máquinas fotográficas vindas de todo o mundo o seu braço direito erguido, de punho fechado.

A semiótica do punho fechado é ideologicamente contraditória já que os comunistas também erguem o punho fechado do braço direito, no entanto, esse gesto tem uma componente sempre presente, uma marca unificadora: a força. No Dicionário dos Símbolos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o punho é o símbolo

⁸ Nomzamo Winifred Zanyiwe Madikizela, mais conhecida como Winnie Madikizela-Mandela, ou simplesmente Winnie Mandela, foi uma ativista e política sul-africana, que ficou mundialmente conhecida como esposa de Nelson Mandela durante o período da prisão do líder sul-africano. Com a libertação deste, escândalos de seu envolvimento em crimes e de infidelidade causaram a separação do casal e uma consequente perda de prestígio conforme disponível em <https://www.ufrgs.br/africanas/winnie-madikizela-mandela-1936-2018/>.

da habilidade humana, assim, o punho cerrado simboliza a mão que se fecha sobre a ferramenta que aperta, bate, empurra, constrói.

Sem a gestualidade, a vida se torna “indecifrável”, por esse motivo a sociedade, em diversas épocas e em diferentes intensidades, sempre foi obcecada pelos gestos. Agamben lembra que “no fim do século XIX, a burguesia ocidental perdeu seus gestos, seus símbolos, assim, vitimada pela interioridade, se consigna à psicologia.” (AGAMBEN, 2008, p.11). Sem essa potência invisível do gesto, a sociedade do século XIX perde suas crenças e valores tradicionais. Para Agamben:

Nietzsche é o ponto em que, na cultura europeia, esta tensão polar, de um lado, para o esfacelamento e a perda do gesto e, de outro, para a sua transfiguração em um fato, atinge o seu cume. Uma vez que somente como um gesto no qual potência e ato, natureza e maneira, contingência e necessidade tornam-se indiscerníveis (em última análise, portanto, unicamente como teatro) é inteligível o pensamento do eterno retorno. (AGAMBEN, 2008, p.11).

Essa inteligibilidade que os gestos trazem, além das esferas que lembramos aqui, também foi representada pela literatura no conto intitulado “Os gestos”, de Osman Lins, o qual mostra o velho André, que sofre um acidente vascular cerebral, perdendo o poder das palavras, ficando somente com os gestos. O que lhe resta, como explanado por Agamben, são os gestos, e, no fim do conto, percebe-se o potencial dos gestos quando o pai vê sua filha se penteando e é incapaz de descrever em palavras o que vê:

“Isso é inexprimível”, pensou. “E que não o é? Meus gestos de hoje talvez não sejam menos expressivos que minhas palavras de antes.” Fechou os olhos, para conservar durante o maior tempo possível aquela visão. Quando tornou a abri-los, Mariana se fora, a chuva passara e ele viu que estivera dormindo, sem haver sonhado. (LINS, 1994, p.16).

Percebemos a discursividade que há nos gestos da filha, afinal, como Agamben (2008, p.12) explica, “toda imagem está sempre em ação uma espécie de *ligatio*, um poder paralisante que é preciso desencantar, e é como se de toda história da arte se elevasse um mudo chamado para a liberação da imagem no gesto.” Assim, os gestos assumem um poder de discursividade maior que o poder das palavras. No caso dos heterônimos, os gestos assumem então o poder de discursividade: o não pensar como gesto; o não sentir como gesto; o sentir como gesto.

Assim, o jogo da heteronímia pessoana aponta justamente para esse espaço vazio, onde não é possível encontrar o autor, apenas gestos diversos. Há vários poemas metalinguísticos na obra do ortônimo, que tratam justamente sobre essa problemática: a presença-ausência do autor. Para começar, miremos um excerto da carta de 13 de janeiro de 1935, que Pessoa enviou a Adolfo Casais Monteiro, em que responde à sua indagação a respeito da gênese e justificação da heteronímia da seguinte forma:

[...] Desde criança tive a tendência para criar em meu torno um mundo fictício, de me cercar de amigos e conhecidos que nunca existiram. (Não sei, bem entendido, se realmente não existiram, ou se sou eu que não existo. Nestas coisas, como em todas, não devemos ser dogmáticos). Desde que me conheço como sendo aquilo a que chamo eu, me lembro de precisar mentalmente, em figura, movimentos, carácter e história, várias figuras irrealis que eram para mim tão visíveis e minhas como as coisas daquilo a que chamamos, porventura abusivamente, a vida real. Esta tendência, que me vem desde que me lembro de ser um eu, tem-me acompanhado sempre, mudando um pouco o tipo de música com que me encanta, mas não alterando nunca a sua maneira de encantar. Lembro, assim, o que me parece ter sido o meu primeiro heterónimo, ou, antes, o meu primeiro conhecido inexistente — um certo Chevalier de Pas dos meus seis anos, por quem escrevia cartas dele a mim mesmo, e cuja figura, não inteiramente vaga, ainda conquista aquela parte da minha afeição que confina com a saudade. Lembro-me, com menos nitidez, de uma outra figura, cujo nome já me não ocorre mas que o tinha estrangeiro também, que era, não sei em quê, um rival do Chevalier de Pas... Coisas que acontecem a todas as crianças? Sem dúvida — ou talvez. Mas a tal ponto as vivi que as vivo ainda, pois que as relembro de tal modo que é mister um esforço para me fazer saber que não foram realidades. Esta tendência para criar em torno de mim um outro mundo, igual a este mas com outra gente, nunca me saiu da imaginação. Teve várias fases, entre as quais esta, sucedida já em maioridade. [...] (PESSOA, 1990, p.95-6).

Ao relatar todo esse fingimento, Pessoa põe em xeque o papel desempenhado pelo autor, sua sinceridade ou autenticidade, o carácter dramático da sua poesia e a redução da subjetividade. A noção de fingimento desempenha um papel importante na obra de Fernando Pessoa, tem relação com a heteronímia e está presente de forma explícita nos poemas *Isto* e *Autopsicocografia* trazidos no decorrer desta tese. No entanto, Pessoa também colocou em questão o sujeito da escrita, indo ao encontro de uma poética da modernidade em que se institua o desaparecimento tendencial do autor. É o que insinua nesse excerto de um poema do ortônimo: “Não meu, não meu é quanto escrevo,/ A quem o devo?/ De quem sou o arauto nado?/ Porque, enganado,/ Julguei ser meu o que era meu?/ Que outro mo deu?” (PESSOA, 1960, p.96). Por isso, Fernando Guimarães no *Dicionário de*

Fernando Pessoa organizado pelo professor Fernando Cabral Martins, vai afirmar o seguinte a respeito da obra pessoana:

O que está em questão é sobretudo isto: o fingimento, a insinceridade, o engano, a não-verdade revertem para a obra de arte onde são postos entre parênteses ou suspensos ao visar-se uma objectividade capaz de anular capaz de anular derivas de natureza puramente subjectiva - “o artista não exprime as suas emoções” - o que é conseguido pela opção por uma “literatura dramática”, a qual, podendo decorrer da heteronímia, há-de, em qualquer caso, conduzir a expressão verbal a essa objectividade que, de acordo com as poéticas da modernidade, é assumida na própria realização do poema. (MARTINS, 2010, p.286).

Dessa forma, em Pessoa pode falar-se não só em engano ou fingimento mas também de autor enganado. Para entender melhor, pinçamos um rascunho da mesma carta mencionada acima, em que o poeta nos declara:

[...] Hoje já não tenho personalidade: quanto em mim haja de humano, eu o dividi entre os autores vários de cuja obra tenho sido o executor. Sou hoje o ponto de reunião de uma pequena humanidade só minha. Trata-se, contudo, simplesmente do temperamento dramático elevado ao máximo; escrevendo, em vez de dramas em actos e acção, dramas em almas. Tão simples é, na sua substância, este fenómeno aparentemente tão confuso. [...] (PESSOA, 1990, p.92, grifo nosso).

Essa despersonalização em que o temperamento dramático é elevado ao máximo, assemelha-se àquilo que Agamben chama de “vidas reais postas em jogo.” O filósofo traz como exemplo a ideia do infame, isto é, daquela vida invisível que é representada. A vida do infame “é apenas jogada, nunca possuída, nunca representada, nunca dita – por isso ela é o lugar possível, mas vazio, de uma ética, de uma forma-de-vida” (AGAMBEN, 2007, p.53). Por isso é uma vida real, na medida em que existe, mas posta em jogo, por ser uma representação.

Esse jogo dramático é muito bem explicado por Pessoa em um apontamento com data suposta de 1930 sobre ideias estéticas, onde o poeta elenca quatro graus para a poesia. Para Pessoa, o primeiro grau da poesia lírica é aquele “de temperamento intenso e emotivo” (1990, p.274), que é quando o poeta exprime espontaneamente seu temperamento e suas emoções, como amor, saudades e tristeza. O segundo grau é quando o poeta varia as emoções, e os seus poemas abrangem assuntos diversos.

No terceiro grau, o poeta “começa a despersonalizar-se, a sentir, não já porque sente, mas porque pensa que sente; a sentir estados de alma que realmente

não tem, simplesmente porque os compreende.” Aqui, o temperamento do poeta está “dissolvido pela inteligência”. Já no último grau, o poeta, “mais intelectual ainda mas igualmente imaginativo, entra em plena despersonalização. Não só se sente, mas vive, os estados de alma que tem diretamente” (PESSOA, 1990, p.275). Entre o terceiro e o quarto grau é onde se encaixa a poesia pessoana, devido ao espantoso grau de despersonalização que o poeta atingiu.

Sendo assim, é somente no quarto grau de lirismo que se encontra a poesia de Pessoa, já que “cada grupo de estados de alma mais aproximados insensivelmente se tornará uma personagem, com estilo próprio, com sentimentos porventura diferentes, até opostos, aos típicos do poeta na sua pessoa viva” (PESSOA, 1966, p.106). Para José Gil, o processo da heteronimização desenvolve-se sob duas condições, são elas:

a. Só há heterónimos — novos poetas múltiplos — se o poeta (do terceiro grau), capaz de vários estilos, rompe o fio que os unifica; b. Se as variações de estilo desse poeta, tendo-se este estilizado, se recompõem em novos estilos unificados de outras personagens-poetas: serão estilos vivos e separados uns dos outros, autonomizados. (GIL, 2013, p.74).

Na verdade, sabemos que a heteronímia vai muito mais longe do que o campo da poesia, afinal, por que é que Fernando Pessoa chama a constelação dos heterónimos e mesmo a cada heterónimo, um “drama em gente”? O que significa essa expressão? A respeito disso, o professor José Gil explica que:

Num heterónimo, a força dramática provém do facto de os acontecimentos se transformarem, na sua poesia, em *acontecimentos de sensação*. O que é um acontecimento de sensação? É aquilo que o sonho deve produzir na medida em que substitui e exprime a vida, por vezes melhor do que a própria vida; e o sonho abole a acção. (GIL, 1987, p.211).

Esses acontecimentos de sensação são construídos por meio dos versos de pessoas com temperamento e estilo diversos, independentes do poeta. Então, acontece algo insólito: “a acção e a cena teatrais são substituídas enquanto elementos são criadores de acontecimentos (cénicos) pelo sonho ou poder de visão que acompanha a expressão poética” (GIL, 1987, p.212). Por isso, José Gil (1987, p.212) vai afirmar que “o sonho tomou o lugar da acção: primeiro, enquanto espaço ou campo imagético; depois, na medida em que, como vimos, o sonho tem a capacidade de reproduzir e recriar a vida.”

Pensemos nos traços de comportamento, na psicologia de cada uma das personalidades pessoais: não é fácil imaginar a psicologia de Caeiro, os comportamentos e os gestos de Campos. Isso deixa uma margem de indeterminação, interpretação subjetiva, isto é, o limiar do sonho. O professor (GIL, 1987, p. 212-13) sintetiza, afirmando que “sonhar é produzir multiplicidades: eis que os heterónimos, múltiplos de Fernando Pessoa, são necessariamente criadores de outros heterónimos.” Ciente desse complexo jogo, o próprio Pessoa nos orienta sobre como devemos lê-lo:

Desde que o crítico fixe, porém, que sou essencialmente poeta dramático, tem a chave da minha personalidade, no que pode interessá-lo a ele, ou a qualquer pessoa que não seja um psiquiatra, que, por hipótese, o crítico não tem que ser. Munido desta chave, ele pode abrir lentamente todas as fechaduras da minha expressão. Sabe que, como poeta, sinto; que, como poeta dramático, sinto despegando-me de mim; que, como dramático (sem poeta), transmudo automaticamente o que sinto para uma expressão alheia ao que senti, construindo na emoção uma pessoa inexistente que a sentisse verdadeiramente, e por isso sentisse, em derivação, outras emoções que eu, puramente eu, me esqueci de sentir. (PESSOA, 1982, p.71).

Essa dramaturgia heteronímica e esse jogo dos estados de alma corroboram para entender o autor como gesto, isto é, o autor como uma presença incongruente e estranha. É por isso que Agamben (2007, p.55) declara o seguinte: “o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso.” O jogo da heteronímia pessoal acentua ainda mais esse vazio lendário do autor, uma vez que este está disperso entre as vozes dos sujeitos que o constituem. Em um apontamento solto, o poeta explica:

Não sei quem sou, que alma tenho.
 Quando falo com sinceridade não sei com que sinceridade falo. Sou variamente outro do que um eu que não sei se existe (se é esses outros).
 Sinto crenças que não tenho. Enlevam-me ânsias que repudio. A minha perpétua atenção sobre mim perpetuamente me aponta traições de alma a um carácter que talvez eu não tenha, nem ela julga que eu tenho.
 Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas.
 Como o panteísta se sente árvore [?] e até a flor, eu sinto-me vários seres. Sinto-me viver vidas alheias, em mim, incompletamente, como se o meu ser participasse de todos os homens, incompletamente de cada [?], por uma suma de não-eus sintetizados num eu posição. (PESSOA, 1990, p.81).

Ao afirmar “não sei quem sou, que alma tenho,” Fernando Pessoa mostra a consciência da pluralidade dos “eus” que constituem o seu sujeito, afinal, “sinto-me múltiplo”. Por isso, é impossível decifrar o retrato fiel do autor, a única coisa que podemos encontrar são seus gestos. Para Agamben (2007, p.55), é exatamente esse “gesto ilegível”, esse “lugar que ficou vazio” que torna possível a leitura. O filósofo da linguagem traz o seguinte exemplo:

Isso acontece com a poesia que começa com *Padre polvo que subes de España*. Sabemos — ou, pelo menos, assim nos foi dito — que ela foi escrita em algum dia de 1937, por um homem chamado César Vallejo, que havia nascido no Peru em 1892 e que agora está enterrado no cemitério de Montparnasse, em Paris, ao lado de sua mulher Georgette, que lhe sobreviveu por muitos anos e é responsável, pelo que parece, pela má edição daquela poesia e dos outros escritos póstumos. Tentemos identificar a relação que constitui a poesia como obra de César Vallejo (ou César Vallejo como autor daquela poesia). Deveremos entender tal relação no sentido de que, um dia, aquele sentimento particular, aquele pensamento incomparável, passou por um átimo na mente e no espírito do indivíduo com o nome César Vallejo? Nada é menos certo. É provável, pelo contrário, que só depois de ter escrito — ou enquanto escrevia — a poesia, aquele pensamento e aquele sentimento se lhe tornaram reais, precisos e indesejáveis em cada detalhe, em cada matiz (assim como se os tornam para nós apenas no momento em que lemos a poesia). (AGAMBEN, 2007, p.55).

Esse processo descreve como, não só o autor, mas também o texto e o leitor existem pelos seus gestos. Agamben (2007, p.56) conclui: “também autor e leitor estão em relação com a obra sob a condição de continuarem inexpressos. No entanto, o texto não tem outra luz a não ser aquela — opaca — que irradia do testemunho dessa ausência”. Lembremos o poema “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa, transcrito na seção anterior, no qual o poeta deixa claro esse processo, mostrando como é inútil a tentativa de construir a personalidade do autor através da obra e como também é ilegítimo tornar seu gesto a chave secreta da leitura.

Isso acontece porque, conforme Foucault anunciou em *O que é o autor?* o sujeito é “efeito de uma constituição” e não “instância de fundação”. O sujeito é objeto de uma determinada relação de conhecimento e poder, então, ele é formado por um conjunto de enunciados heterogêneos, marcado por uma subjetivação:

O sujeito — assim como o autor, como a vida dos homens infames — não é algo que possa ser alcançado diretamente como uma realidade substancial presente em algum lugar; pelo contrário, ele é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto — se pôs — em jogo. Isso porque também a escritura — toda escritura, e não só a dos chanceleres do arquivo da infâmia — é um dispositivo, e a história dos homens talvez não seja nada mais que um incessante corpo-a-corpo com

os dispositivos que eles mesmos produziram — antes de qualquer outro, a linguagem. (AGAMBEN, 2007, p.56).

O autor é efeito desse sujeito intangível, resultante do corpo a corpo com os dispositivos que o cercam, por isso ele não é algo que possa ser alcançado. Quando se trata do caso pessoano, essa multiplicidade fica ainda mais evidente:

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

Que esta qualidade no escritor seja uma forma da histeria, ou da chamada dissociação da personalidade, o autor destes livros nem o contesta, nem o apoia. De nada lhe serviriam, escravo como é da multiplicidade de si próprio, que concordasse com esta, ou com aquela teoria, sobre os resultados escritos dessa multiplicidade. (PESSOA, p.1990, p.82).

Essas palavras de Pessoa, escritas por volta de 1930, no que seria o prefácio para a edição projetada de suas obras, relatam exatamente a sua “escravidão” diante dos vários “eus” que o dominavam, e, como já vimos, esse fato já ocorria desde a sua infância. É desse processo de subjetivação do autor que resultam os heterônimos e, em cada um deles, é possível encontrar um gesto diferente do autor. Agamben explica que:

O lugar — ou melhor, o ter lugar — do poema não está, pois, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso. O autor não é mais que a testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado; e o leitor não pode deixar de soletrar o testemunho, não pode, por sua vez, deixar de transformar-se em fiador do próprio inexausto ato de jogar de não se ser suficiente. (AGAMBEN, 2007, p.56).

Sendo assim, o autor e o leitor são jogados na obra sob a condição de continuarem inexpressos. E é nesse vazio que encontramos o gesto do autor, fundamental para garantir a vida da obra. No caso da heteronímia pessoana, a lacuna entre o texto e o autor é ainda maior, já que encontramos vários gestos. Conforme o professor e filósofo Eduardo Lourenço profere:

Com Caeiro fingimos que somos eternos, com Campos regressamos dos impossíveis sonhos imperiais para a aventura labiríntica do quotidiano moderno, com Reis encolhemos os ombros diante do Destino, compreendemos que o Fado não é uma canção triste, mas a Tristeza feita verbo, e com *Mensagem* sonhamos uma pátria de sonho para redimir a verdadeira. (LOURENÇO, 1981, p. 74).

Sendo assim, ao nos depararmos com a obra pessoana, notamos estar “perante uma poesia multipessoal, plurissubjetiva. E é esta, quanto a nós, a sua verdadeira revolução poética” (SEABRA, 1988, p. 34). Para esse estudioso, o que diferencia Pessoa dos outros escritores é “não somente a diversidade de assinaturas em que se manifesta, mas rigorosamente, dos sujeitos poéticos na pluralidade da própria poesia (SEABRA, 1988, p.37). É através dessa “diversidade onomástica” que “os heterônimos se singularizam” e são os gestos desses diferentes sujeitos poéticos que iremos analisar nesta seção.

Partiremos do camponês Alberto Caeiro. Para ele, “pensar uma flor é vê-la e cheirá-la/ E comer um fruto é saber-lhe o sentido” (PESSOA, 1960, p.148), ou seja, os sentidos valem mais que o pensamento. Justamente por negar a intelectualização das coisas, Caeiro é o único entre os heterônimos que declara ser feliz: “Sinto todo o meu corpo deitado na realidade, /Sei a verdade e sou feliz.” É por não pensar, por ter uma vida tranquila que os demais heterônimos e o próprio Pessoa o consideram como mestre, afinal, todos desejam ser felizes como Caeiro e não conseguem.

Já, a vanguarda toda foi o legado do engenheiro naval Álvaro de Campos. Entusiasmado com a modernidade e tudo que nela existiu, em suas extensas Odes, o engenheiro canta tudo que é moderno, animado por um futurismo que irá se transformar em tédio. Por sentir tudo, de todas as maneiras, chega um momento em que ele se cansa a ponto de se extenuar, vê a desumanização causada pela máquina, a hipocrisia da sociedade e, em uma atitude niilista, não quer mais nada. Por isso, Campos é todo o sentir pessoano.

Por último, mas não menos importante, deparamo-nos com o não-sentir como marca de Ricardo Reis. Ele busca o prazer (Epicurismo), porém, com indiferença (Estoicismo), isto é, sem sensibilidade, sem paixões, sem dor para não sofrer. Para ele, “quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio” (PESSOA, 1960, p.200), assim, o tempo é o grande vilão do homem e o destino é a morte.

Dessa maneira, segundo a perspectiva desta tese, o autor Fernando Pessoa se apresenta para nós por meio de diferentes gestos: não-pensar, sentir, não-sentir. Assim, a partir de agora, iremos percorrer os textos e paratextos desses heterônimos, rastreando seus gestos, na busca por vestígios que os marcam e os fazem únicos. O que nos inquieta é pensar que, se o autor Fernando Pessoa tem diferentes gestos que o identificam, ele não poderia lhe ter atribuída uma única assinatura para todos os seus escritos, por isso, propomos entender esse autor

como um caso significativo de multiassinatura⁹, definida a partir de seus três heterônimos mais conhecidos.

Dessa maneira, seria então a heteronímia uma multiassinatura, ou seja, o autor teria criado vários poetas para que o texto não fosse assinado com uma marca exclusivamente sua? E, assim, juntamente com a assinatura, viesse algo que pudesse ser datado ou individualizado em um tempo, ou a partir de uma única personalidade? Bem, vamos prosseguir e ver a qual resposta conseguimos chegar.

3.1 ALBERTO CAEIRO: O NÃO PENSAR COMO GESTO

Começaremos com os traços biográficos do mestre Caeiro, descritos por Pessoa, na carta da gênese e justificativa da heteronímia:

Alberto Caeiro nasceu em 1889 e morreu em 1915; nasceu em Lisboa mas viveu quase toda a vida no campo. Não teve profissão nem educação quase nenhuma. [...] Era de estatura média e, embora realmente frágil (morreu tuberculoso), não parecia tão frágil como era. [...] morreram-lhe cedo o pai e a mãe, e deixou-se ficar em casa, vivendo de uns pequenos rendimentos. Vivia com uma tia velha, tia-avó. (PESSOA, 1981, p.683).

Caeiro é um homem simples do campo, e essa simplicidade, associada aos hábitos do campo, faz com que ele se enquadre na definição inicial do termo “pagão”. A palavra pagão vem do termo *paganus*, que significa “habitante do campo”. De acordo com Higginbotham (2003, p.24), “ele pode ter sido um termo pejorativo criado pelos habitantes da cidade para descrever “aqueles caipiras dali”, muito parecido com a palavra “pescoço vermelho”, em inglês, *redneck* (usada para designar os trabalhadores rurais do sul que não tinham boas maneiras).”

A constante relação prazerosa com o espaço que habita faz de Caeiro um “pagão”, contudo, apesar de seu paganismo associar-se aos conceitos do paganismo convencional, esse lhe é peculiar. Na concepção tradicional, “o Paganismo sustenta sua posição de que os seres humanos são perfeitos em suas naturezas” (HIGGINBOTHAM, 2003, p.20). Porém, para Caeiro, o homem não é um animal perfeito, como declara: “Se o homem fosse, como deveria ser, / Não um animal doente, mas o mais perfeito dos animais. /Animal direto e não indireto, /

⁹ O conceito de assinatura foi desenvolvido por Agamben em *Signatura Rerum* (2008) e será explorado na próxima seção. Entendemos o caso pessoano como uma aporia à teoria de Agamben, já que Pessoa não teria uma única assinatura, por isso, a denominamos de multiassinatura.

Devia ser outra a sua forma de encontrar um sentido às cousas, / Outra e verdadeira” (PESSOA, 1981, p.172). Caeiro reconstrói o paganismo e ele próprio manifesta que seu paganismo é inerente e único:

Sou um homem que um dia ao abrir a janela descobri esta coisa importantíssima: que a Natureza existe. Verifiquei que as árvores, os rios, as pedras são cousas que verdadeiramente existem. Nunca ninguém tinha pensado nisto. [...] Fiz a maior descoberta que vale a pena fazer [...] Dei pelo Universo. Os gregos, com toda sua nitidez visual, não fizeram tanto. (PESSOA, 2005, p.179-80).

Pagão, Caeiro afirma interconectividade com todas as partes do Universo e é por esse modo de se relacionar com o espaço que se insere no Panteísmo, isto é, doutrina segundo a qual a totalidade do mundo real é divina, Deus está em tudo. Daí o panteísmo, originado da fusão de *Pan* (tudo) com o termo *teísmo*, o qual vem de *Teo* (Deus). Estudos referentes ao Panteísmo o caracterizam de duas formas: “O panteísmo pode ser cósmico e, neste caso, ele estabelece uma equação entre Deus e a natureza, ou acósmico, quando nega a realidade do mundo e afirma que só o divino é real” (REEBER, 2002, p.193). No caso de Caeiro, temos o panteísmo cósmico, uma vez que ele não possui nenhuma crença religiosa convencional, mas associa e vê a natureza como algo sublime, tal como os povos primitivos.

Galhoz explica que “Alberto Caeiro é imaginado um poeta pagão puro, isto é, liberto da ideia religiosa, quer de deuses quer de Deus, escrevendo colado à sensação, com imediatismo, inocente, se se pode dizer” (GALHOZ, 1985, p.23). Sim, Caeiro está colado à sensação, ao imediatismo e à inocência e isso parece ficar nítido em toda sua obra, inclusive no seu nome e na própria definição que ele se dá.

Conforme manifestado no poema XXX, do livro *O Guardador de Rebanhos*, Caeiro significa aquele que mora numa casa caiada, isto é, pintada de cal branco, e é como uma casa “caiada e sozinha”, no “cimo dum outeiro”, que ele se define:

Se quiserem que eu tenha um misticismo, está bem, tenho-o.
Sou místico, mas só com o corpo.
A minha alma é simples e não pensa.

O meu misticismo é não querer saber.
É viver e não pensar nisso.

Não sei o que é a Natureza: canto-a.
Vivo no cimo dum outeiro
Numa casa caiada e sozinha.

E essa é a minha definição.
(PESSOA, 1960, p.157, grifo nosso)

Assim, a imagem que temos de Caeiro é a da própria casa, ele se define pela realidade imediata porque sua “alma é simples e não pensa”. Ele recusa o modo tradicional de fazer poesia baseado no “misticismo”, e propõe um novo modo, o sensacionismo¹⁰ baseado na sensação.

Caeiro pensa vendo, ouvindo, cheirando, apalpando, experimentando, como descrito no poema de número IX de *O Guardador de Rebanhos*: “Penso com os olhos e com os ouvidos / E com as mãos e os pés / E com o nariz e a boca” (PESSOA, 1960, p.148). Por isso é considerado um “poeta-pastor”, habitante do campo, onde vive em constante contato com a natureza. Analisemos um excerto do poema a seguir:

I

Eu nunca guardei rebanhos,
Mas é como se os guardasse.
Minha alma é como um pastor,
Conhece o vento e o sol
E anda pela mão das Estações
A seguir e a olhar.
[...]

(PESSOA, 1960, p. 137-8).

A caracterização desse “pastor” deve ser entendida de maneira simbólica, afinal, como ele declara, “eu nunca guardei rebanhos, / mas é como se os guardasse”. É simbólico porque sua “alma é como um pastor”, que olha e vê na realidade somente o que há de imediato. A utilização do elemento sintático “como” ressalta a ideia da comparação, mecanismo da metáfora, porém, Caeiro privilegia a comparação somente, já que para ele usar a metáfora é afastar-se da sensação. Dessa forma, “rebanhos” está no lugar de “pensamentos”, como declara ainda no poema IX: “Sou um guardador de rebanhos / O rebanho é os meus pensamentos / E os meus pensamentos são todos sensações” (PESSOA, 1960, p.148). Em outra parte do poema, ele afirma:

[...]
Quando me sento a escrever versos
Ou, passeando pelos caminhos ou pelos atalhos,
Escrevo versos num papel que está no meu pensamento,
Sinto um cajado nas mãos
E vejo um recorte de mim

¹⁰ O professor Fernando Cabral Martins explica que o “princípio fundamental do Sensacionismo é *sentir tudo de todas as maneiras e ser tudo e ser todos*, o Sensacionismo foi para Pessoa *a arte da soma-síntese*, como lhe chamou, um todo no qual as partes, mesmo as mais díspares, se harmonizam, como se de um atamor alquímico se tratasse.” (MARTINS, 2010, p.786)

No cimo dum outeiro,
 Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas ideias,
 Ou olhando para as minhas ideias e vendo o meu rebanho,
 E sorrindo vagamente como quem não compreende o que se diz
 E quer fingir que compreende.
 [...]
 (PESSOA, 1960, p. 137-8).

Quando esse guardador de pensamentos se senta para escrever, sente-se com “um cajado nas mãos”, e então sua poesia floresce naturalmente: “Não tenho ambições nem desejos / Ser poeta não é ambição minha / É a minha maneira de estar sozinho”. Ainda na mesma obra, no poema XXXVI, ele declara: “E há poetas que são artistas / E trabalham nos seus versos / Como um carpinteiro em suas tábuas!...” (PESSOA, 1960, p. 160). Caeiro não é um artista que constrói seus poemas como um “carpinteiro” ao edificar uma casa, assim faz o poeta neoclássico Ricardo Reis, o qual veremos adiante.

Para o “poeta-pastor”, a poesia aflora como acontecia aos românticos. O poema XLVI, mostra como as palavras e o pensamento lhe andam juntos:

Dêste modo ou daquele modo.
 Conforme calha ou não calha.
 Podendo às vezes dizer o que penso,
 E outras vêzes dizendo-o mal e com misturas,
 Vou escrevendo meus versos sem querer,
 Como se escrever não fosse uma coisa feita de gestos,
 Como se escrever fosse uma coisa feita que me acontecesse
 Como dar-me o sol de fora.

Procuro dizer o que sinto
 Sem pensar em que o sinto.
 Procuro encostar as palavras à idéia
 E não precisar dum corredor
 Do pensamento para as palavras.
 [...]
 (PESSOA, 1960, p.164)

A obra poética de Caeiro é dividida em três conjuntos de poemas, agrupados sob as seguintes denominações: *O Guardador de Rebanhos*, obra da qual vimos alguns poemas aqui citados e que nos apresenta o poeta e seus pensamentos filosóficos; *O Pastor Amoroso*, poemas em que o poeta está doente, pois faz uma mistura de sensações substituindo o ato de ver, coração do Sensacionismo, por isso os poemas não estão organizados; e *Poemas Inconjuntos*, com uma linguagem poética simples e altamente plástica, que traz as principais sensações de mundo do poeta, como certo paganismo peculiar, sua aversão ao pensamento e a substituição deste pela sensação do mundo externo.

Características gerais da obra de Caeiro incluem o uso de perguntas e respostas, no qual ele convoca as palavras dos outros para rebatê-las e discuti-las. Do mesmo modo, encontramos, com certa frequência, na sua obra, a presença da diáfora, isto é, primeira manifestação modernista que consiste na repetição de palavras, mas com sentido diferente. Ele também faz uso do pensamento tautológico, porém, é uma tautologia desorganizada, uma vez que a repetição não é para achar o sentido diferente e sim o sentido original. O poeta tenta purificar o sentido das palavras, pois, assim como as moedas, as palavras se desgastam.

Mesmo só com a instrução primária, Caeiro é considerado o mestre não só dos principais heterônimos como também do poeta ortônimo. Na carta referente à gênese da heteronímia, Pessoa (1981, p.682) declara: “o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive”.

A influência e o respeito a Caeiro são destacados em outro texto de Pessoa, quando diz que “operando sobre mim mesmo, me livrou de sombras e farrapos, me deu mais inspiração à inspiração e mais alma à alma” (PESSOA, 1966, p. 110). No entanto, é preciso ter cuidado com essa afirmação de Pessoa. Seabra atenta:

Alberto Caeiro não é, no entanto, o germe exclusivo de onde viriam a nascer, por cissiparidade, os outros heterônimos: ele é apenas um pólo mais forte, um sol mais incandescente e vivo, à roda do qual vemos girar os demais astros do sistema. [...] para sermos mais rigorosos deveríamos, no entanto, conceber o sistema poético de Pessoa como possuindo dois pólos dominantes, que exercem simultaneamente um efeito de atração e repulsão, quer um sobre o outro, quer sobre os demais astros que em torno deles gravitam: um desses pólos (privilegiado) encarnaria Caeiro; o outro em Fernando Pessoa “ele mesmo”. O primeiro seria, numa certa medida, o heterônimo mais descentrado em relação à personalidade individual do poeta, mas por isso mesmo o mais central enquanto sujeito poético; o segundo, o mais próximo de sua identidade pessoal [no sentido das características biográficas que influenciam seu estilo] daí que lhe tenha conservado o nome privado – e, portanto, poeticamente “impuro e simples” (SEABRA, 1988, p.129).

Caeiro é uma criatura de Pessoa, sendo necessário compreender que as produções poéticas heteronímicas formam um todo orgânico que se inter-relacionam e se complementam. Cada elemento se responde e corresponde, conforme explica Carlos Felipe Moisés: “Caeiro, Campos, Reis, Pessoa, longe de serem entidades autônomas e estanques, representam etapas de um processo aberto e infinito; não

constituem, na verdade, um sistema fechado e definitivo, como alguns críticos têm defendido.” (MOISÉS, 1981, p.215).

O crítico defende que cada heterônimo representa “muitos núcleos provisórios de um sistema em permanente metamorfose e expansão.” (MOISÉS, 1981, p.215). Todavia, essa constelação poética chamada Fernando Pessoa, que é um sistema de relações mútuas não estático, concedeu a Caeiro um espaço de soberania porque ele é o único que é presença, ou pelo menos a forte ilusão do real. A sua ciência, afinal, é a de ser “alguém”. Quando ele descreve a sua técnica de pensar, no Poema XLVI de *O Guardador de Rebanhos*, ele se declara como “alguém”:

[...]
 Procuo despir-me do que aprendi,
 Procuo esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram,
 E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos,
 Desencaixotar as minhas emoções verdadeiras,
 Desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caeiro,
 Mas um animal humano que a Natureza produziu.
 [...]
 Ainda assim, sou alguém.
 Sou o Descobridor da Natureza.
 Sou o Argonauta das sensações verdadeiras.
 Trago ao Universo um novo Universo
 Porque trago ao Universo êle-próprio.
 [...]
 (PESSOA, 1960, p.164).

Caeiro existe, ele não é como Pessoa que não sabe quem é, sentindo uma sucessão de inúmeros “eus”, conforme ele mesmo afirma em um manuscrito provável de 1915: “Não sei quem sou, que alma tenho. Quando falo com sinceridade não sei com que sinceridade falo. Sou variamente outro do que um eu que não sei se existe (se é esses outros)” (PESSOA, 1966, p.93).

Ao mesmo tempo, Caeiro não é coisa nenhuma igual a Campos que se define como “nada” o tempo todo e também não é igual a Reis, que é vário: “Tenho mais almas que uma./ Há mais eus do que eu mesmo (PESSOA, 1994, p. 182). Caeiro é o ideal que todos tentam chegar. E esse é o seu ideal expresso no poema IX:

[...]
 Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la
 E comer um fruto é saber-lhe o sentido.

 Por isso quando num dia de calor
 Me sinto triste de gozá-lo tanto.
 E me deito ao comprido na erva,
 E fecho os olhos quentes,
 Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,

Sei a verdade e sou feliz.
(PESSOA, 1960, p.148).

Essa é a síntese da doutrina caeiriana e é nisso que todos se espelham: ser feliz por meio do não pensar, afinal, “pensar uma flor é vê-la e cheirá-la”. O olhar de Caeiro é a sua ferramenta para entender o mundo, afinal “o Mundo não se fez para pensarmos nele/ (Pensar é estar doente dos olhos)/ Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo... “ (PESSOA, 1960, p. 139). O seu olhar “é nítido como um girassol” e é por meio do olhar, basta saber olhar, que se dá o sentido das coisas.

Percebemos essa admiração dos heterônimos para com o mestre quando Campos escreve umas “Notas para a recordação do meu mestre Caeiro” (PESSOA, 2004, p. 107-10) e um poema “Mestre, meu mestre querido! / Coração do meu corpo intelectual e inteiro!” (PESSOA, 1960, p. 331). Já Reis, o seu discípulo mais fiel, proclama com orgulho: “eu, a única pessoa a quem o Destino concedeu que pudesse considerar-se discípulo do poeta” (PESSOA, p. 2004, p.111). Portanto, não pensar seria o ideal que todos gostariam de alcançar já que seria o dispositivo que nos traria felicidade.

3.2 ÁLVARO DE CAMPOS: SENTIR COMO GESTO

É com muita propriedade que Eduardo Lourenço (2003, p.159) afirma que “em parte alguma Pessoa se ocultou menos que em Campos e em parte alguma mais de si mesmo se distanciou assumindo o mais próximo como diferente e outro.” O crítico afirma que “Campos é o Pessoa mais nu”, uma vez que foi no engenheiro que Pessoa depositou todo o seu sentir, eis o seu propósito: “Sentir tudo de todas as maneiras” (PESSOA, 1960, p. 303).

Sentir dói, por isso, Campos chora o pranto causado por todas as dores, acompanhando Pessoa até 1935, no final de sua vida, quando vive em “inatividade” a caminhar pelas ruas de Lisboa. Afinal, Caeiro havia falecido ainda em 1915, Reis morrerá em 1936 e será José Saramago quem o “matará” na sua obra *O Ano da morte de Ricardo Reis*, publicada em 1995.

Essa relação de Pessoa e Campos também pode ser constatada na vida extraliterária. O engenheiro se intrometeu até no namoro de Pessoa com Ofélia: Pessoa declarava, no início do encontro, que quem estava ali com ela, em presença

viva, era Álvaro de Campos. Mas, com o tempo, quando era o engenheiro que vinha, ela já sabia, contudo, achava inoportuno, não gostava pois ele não era como o Pessoa, Campos era mais “despachado”. Ele também lhe apareceu por carta, que Ofélia respondia, mas já ia avisando que, quando casassem, não o queria.

Campos também ofendeu os discípulos da revista *Presença*, José Régio e Gaspar Simões, quando de visita em Lisboa para conhecer o mestre apresentou-se declaradamente como Álvaro de Campos. A respeito disso, Martins (2010, p.123) explica: “é que o ‘engenheiro’, na vida social, tinha um à-vontade que Pessoa estava longe de possuir”. Seguindo esse raciocínio, o professor ainda comenta que:

Na pessoa de Álvaro, Fernando cometeu todas as irreverências pessoais e políticas de que, na sua própria pessoa, se abstinha, foi anarquista (ele que dizia que o papel de um intelectual era ser “um criador de anarquias”), disse todos os palavrões e indecências que os amigos, no café, tinham o cuidado de não pronunciar diante dele para não o chocar (queixa-se disso numa nota de diário), conheceu intimamente mulheres e homens (um tal Freddy, uma tal Daisy, e até lembra uma Mary como o único amor da sua vida). Aliás, nos seus últimos poemas surpreendemo-lo num interior doméstico com uma mulher que toca piano, que faz croché, a quem diz *tu*. O “português à inglesa” que Pessoa diz ser, num poema seu, foi inteiramente assumido por Álvaro de Campos. (MARTINS, 2010, p.126).

O engenheiro, portanto, teve o papel de viver os males de Pessoa e o libertar. Assim como Pessoa, que só deixou Portugal por motivos familiares, Campos também deixará o país somente pelos estudos, ou seja, não por vontade própria. Por isso Pessoa/Campos sempre volta à amada pátria, Lisboa, descrevendo-a detalhadamente e recordando-a na sua obra.

Essa permanência do poeta na capital portuguesa é visível em um relato autobiográfico quando um amigo o convidou para ir passar umas férias no campo para descansar, ele rejeitou e disse: “Tenho a alma insuficientemente panorâmica, estou aqui fincado em Lisboa, se não como uma raiz, pelo menos como um poste” (CORREIA FILHO, 2011, p.21). Lisboa sempre se manifestou de modo emotivo aos olhos e sentidos do poeta, dotada de uma série de encantamentos.

O retrato da Lisboa da infância, como suposto e idealizado abrigo, e o retrato da Lisboa como suposto cárcere, a cidade dolorosa da vida adulta, estão presentes na obra de Campos e são autênticos, isto é, pertencem à sua face autobiográfica. Nesse sentido, Octavio Paz (1990, p. 213) declara: “Campos é o que Pessoa poderia ter sido e não foi. É a impossível possibilidade vital de Pessoa”. Dessa forma, a infância de Campos é verdadeira, ou seja, é a do próprio

Pessoa. O drama vivo de Pessoa nasceu em Tavira, no dia 15 de outubro de 1890. “Teve uma educação vulgar de liceu; depois foi mandado para a Escócia estudar engenharia, primeiro mecânica e depois naval. [...] Ensinou-lhe o latim um tio beirão que era padre.” (PESSOA, 1981, p.683).

Por coincidência, Campos nasceu no mesmo ano em que a Inglaterra humilhou os portugueses com um ultimatum que exigia a entrega de certas colônias africanas. Estava em curso o neocolonialismo, a luta pela formação dos grandes impérios modernos, talvez daí a força para cantar o mundo moderno tenha sido excluída da disputa.

A tradição marítima não falta à região onde o engenheiro naval nasceu. Tavira, pequena cidade litorânea no extremo sul do país e a grande região do Algarve desempenharam papel decisivo nos descobrimentos. Foi em Sagres, nas imediações do cabo de São Vicente, que D. Henrique teria fundado um centro de navegação, a Escola de Sagres, e foi daí que partiram as primeiras caravelas com a tripulação predominantemente local. No entanto, provavelmente pertencente a uma família de posses, Campos foi estudar engenharia naval em Glasgow, em vez de fazê-lo no próprio país. Ele fez os estudos básicos (Liceu) em Lisboa e por volta de 1908 foi mandado para a Escócia. Na época, Glasgow já era a terceira maior cidade do Reino Unido, com um dos portos mais movimentados da Europa. Sua universidade tinha sido fundada em 1451 e seu parque industrial abrigava um tradicional e bem aparelhado estaleiro naval.

Em 1914, Campos cruza o canal de Suez e volta para prolongadas férias em Lisboa e é a partir dessa data que se conhece esse heterônimo, quando ele entra em contato com os escritores e artistas locais - Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Luís de Montalvor, Santa-Rita Pintor, Armando Cortes-Rodrigues, Amadeu de Sousa Cardoso e outros. Nessa altura também se deu o encontro decisivo do engenheiro com o seu mestre Alberto Caeiro, que passou a exercer forte influência sobre ele.

Em verdade, a vida de Campos antes e depois do mestre Caeiro é totalmente diversa. De acordo com Teresa Rita Lopes, pode-se considerar que Álvaro de Campos é constituído por duas grandes épocas:

A.C. e D.C... – quero dizer, Antes de Caeiro, a do ‘Poeta Decadente (1913-14) e Depois de Caeiro... Dentro da segunda, considerei três fases: a das ‘grandes odes do início, do ‘Engenheiro Sensacionista (1914-23), com

seu amplo fôlego, em seguida a do 'Engenheiro Metafísico' (1923-30), já incapaz de se atordoar, como o Sensacionista, com o lá-fora da vida, às voltas na cama da sua insônia de ser; e a do 'Engenheiro Aposentado' (1931-35), o Campos envelhecendo, de ímpeto e passo cada vez mais curto, mais desencantado. (LOPES, 1997, p. 17).

Um poema síntese dessa fase antes de Caeiro é "Opiário", de 1914, poema que estreia as publicações de Campos na revista *Orpheu*, escrito, de acordo com Pessoa (1960, p.259), "no canal de Suez, a bordo". Mas o que fazia Campos no canal de Suez, a bordo? Como já vimos, depois de ter passado alguns anos em Glasgow, onde se formara engenheiro naval, voltava a Lisboa de uma viagem de férias. Na fase decadente ou, como quer o engenheiro, quando está "doente e fraco" (1960, p.257), ele irá revelar sentimentos de tédio, enfado, náusea, cansaço, abatimento e necessidade de novas sensações.

A necessidade de fuga à monotonia é o reflexo desta falta de um sentido para a vida, sendo o ópio o único "remédio". Observemos os versos que abrem o poema "Opiário":

É antes do ópio que a minh'alma é doente.
Sentir a vida convalesce e estiola
E eu vou buscar ao ópio que consola
Um Oriente ao oriente do Oriente.

Esta vida de bordo há de matar-me.
São dias só de febre na cabeça
E, por mais que procure até que adoeça,
já não encontro a mola pra adaptar-me.

[...]
Por isso eu tomo ópio. É um remédio
Sou um convalescente do Momento.
Moro no rés-do-chão do pensamento
E ver passar a Vida faz-me tédio.

[...]
(PESSOA, 1950, p.255-6).

A travessia dos 169 quilômetros do canal hoje leva nada menos que quinze horas. Quanto tempo teria levado em 1914, quando foi cruzado por Álvaro de Campos? Tempo suficiente para que aflorasse o tédio, levando-o a meditar demoradamente em seu destino pessoal e nos destinos da prodigiosa civilização moderna, a civilização da técnica e da máquina, à qual ele sabia pertencer, com justificado orgulho, mas com grande dose de ceticismo.

O poeta lúcido, mas adormecido da morfina, atinou um paradoxo no vagaroso trajeto: o auge da civilização – o canal é uma das glórias do engenho moderno – coincide com a máxima decadência a que o homem poderia chegar do ponto de

vista espiritual. O eu-lírico sente que “é por um mecanismo de desastres, / Uma engrenagem com volantes falsos, / Que passo entre visões de cadafalsos / Num jardim onde há flores no ar, sem hastes” (PESSOA, 1960, p.155). Assim, a civilização moderna é uma “engrenagem com volantes falsos”, um “jardim onde há flores no ar, sem hastes” e o eu-lírico não acha a “mola” para se adaptar.

Em verdade, “o fato é que esta vida é uma quinta / onde se aborrece uma alma sensível” (PESSOA, 1960, p.257). Ciente de que somos “almas honestas com horas pra comer e pra dormir”, o eu-lírico quer estar sozinho e não quer nada mais que a morte, como declaram os versos finais do poema em questão: “Deixem-me estar aqui, nesta cadeira, / até virem meter-me no caixão” (PESSOA, 1960, p.259). Ao longo das 43 estrofes monotonamente rimadas e metrificadas do poema, já que nessa fase Campos se exprime num verso ainda obediente ao metro e à rima, embora com voluntárias e displicentes dissonâncias, podemos ver a seguinte relação: a travessia do canal é como a travessia da vida.

Do mesmo modo, é possível perceber que, antes de Caeiro, Campos está doente e fraco porque diante da agitação da modernização ele se sente confuso, julgando estar “bêbado”, como declara no poema “Carnaval”:

[...]
Automóveis, vehiculos,
As ruas cheias,
Fitas de cinema correndo sempre
E nunca tendo um sentido preciso.

Julgo-me bêbado, sinto-me confuso,
Cambaleio nas minhas sensações,
Sinto uma súbita falta de corrimões
No pleno dia da cidade
[...]
(LOPES, 1997, p.81).

O engenheiro dessa fase não se extasia com a vida moderna como fará depois de Caeiro, ele cambaleia-se nas sensações, como declara: “Cambaleio nas minhas sensações / Sinto uma súbita falta de corrimões / No pleno dia da cidade”, ou seja, ainda não sabe como lidar com o excesso de sensações. Por isso, afirma o seguinte: “Ah, tudo isto é para dizer apenas / Que não estou bem na vida, e quero ir / Para um logar mais socegado, ouvir / Correr os rios e não ter mais penas”. (LOPES, 1997, p.82).

Bem ao modo de Campos, exalando angústia e transformando em poesia os grandes temas universais como o Tempo, a Morte e o Nada, o eu-lírico acaba o poema confessando: [...] Sim, estou farto do corpo e da alma/ Que esse corpo contém, ou é, ou faz-se.../ Cada momento é um corpo no que nasce.../ Mas o que importa é que não tenho calma.” (LOPES, 1997, p.82-3).

Sem calma, e “farto do corpo e da alma” que seu corpo contém, o eu-lírico põe-se a medir a própria vida, julgando-a como uma armadilha ou, como declara, “um lamentável estratagema / De Deus para com o bocado de matéria”. Nessa autoanálise, o eu-lírico conclui: “Todo o conteúdo de mim é porco / E de uma chatíssima miséria”, então, “só é decente ser outra pessoa / Mas isso porque a gente a vê por fora...” (LOPES, 1997, p.83). Mesmo assim, será isso que Campos fará, isto é, ser outro.

Nesse sentido, “sua poesia é o livro de bordo da interminável viagem que ele empreende ao interior de si mesmo, como se ela, verso a verso, estivesse empenhada em responder a uma só indagação essencial, quase sempre implícita: - *Quem sou eu?*” (MOISÉS, 1998, p. 29). Campos não consegue responder a essa pergunta, porque o seu “eu” alarga-se demasiadamente, onde pode caber tudo e todos, tentando ser “tôda a gente e tôda a parte” (PESSOA, 1960, p.266).

Essa despersonalização de si próprio e personalização do mundo só vai ocorrer depois de Caeiro, fase que irá corresponder ao resto da vida de Campos e do seu criador e que passa por três grandes momentos. Vejamos, a propósito, o que Fernando Pessoa revela quanto à origem dessa influência do mestre:

Quando foi da publicação de *Orpheu*, foi preciso, à última hora, arranjar qualquer coisa para completar o número de páginas. Sugeri então ao Sá-Carneiro que eu fizesse um poema “antigo” do Álvaro de Campos – um poema de como o Álvaro de Campos seria antes de ter conhecido Caeiro e ter caído sob a sua influência. E assim fiz *Opiário*, em que tentei dar todas as tendências latentes do Álvaro de Campos, conforme haviam de ser depois reveladas, mas sem haver ainda qualquer traço de contato com o seu mestre Caeiro. (PESSOA, 1990, p.97).

O encontro com o “Mestre Caeiro” irá acordar o poeta decadentista, passando a ser um engenheiro sensacionista, moderno e histérico com as sensações. É depois de Caeiro que, inspirado na modernização lisboeta, Campos vai cantar o mundo moderno, o triunfo da máquina, a banalidade da vida, o frenesi da vida moderna com tudo o que ela oferece de terrível, a nadificação do ser, a descrença, o tédio.

O engenheiro canta a Lisboa moderna como ninguém, porque essa é a fase das grandes Odes em que sua poesia é repleta de vitalidade, influenciada por Walt Whitman, poeta confessadamente seguido por Campos, como vemos no poema “Saudação a Walt Whitman”. Walt Whitman, poeta da revolução americana, é considerado o pai do verso livre, que tem a missão de cantar o Novo Mundo a partir das sensações. Sobre Campos e a sua relação com Whitman, Fernando Cabral Martins esclarece:

Traduzido em inúmeras línguas e sucessivamente editado em todo o mundo, Walt Whitman é o poeta dos Estados Unidos da América com maiores repercussões no seu próprio país e em outras literaturas e culturas. A forma vária como tem sido apropriado em diferentes línguas, porém, não é muito diferente da sua presença igualmente diversificada em poetas de língua inglesa. De facto, o efusivo Whitman é amplo, contraditório, provocatório e esquivo em si mesmo, e presta-se a leituras igualmente contraditórias. Disso mesmo avisa os seus leitores o próprio poeta: “Mas ao estudar estas folhas, correis perigo,/ Pois não entenderéis estas folhas nem a mim,/ Iludir-vos-ão elas a princípio e ainda mais depois, de certo que vos iludirei eu,/ Mesmo pensando vós que me tínheis sem sombra de dúvida apanhado, olhai! Vereis logo que vos escapei” (*Whoever You Are Holding Me Now in Hand* (WHITMAN 1906: 115-117). Bastaria comparar as diferentes apropriações que do poeta americano foram fazendo os mais diversos autores no mundo inteiro para nos não surpreender o Whitman de Pessoa. (MARTINS, 2010, p.907).

Whitman é, portanto, a “senha” do engenheiro: “Minha senha? Walt Whitman!” (PESSOA, 1960, p.295). Na época do “engenheiro sensacionista”, a arte moderna estava em eclosão, os “eus” do mundo já estavam descentrando-se, por isso surgiram os novos “ismos”: Paulismo, Interseccionismo, Cubismo, Futurismo, Simultaneísmo, Imagismo, entre outros. Campos não só foi influenciado por Whitman como também recebeu influência desses *ismos*, pois eles confundiam-se, influenciavam-se.

Na esteira dos manifestos de Marinetti, precursor do Futurismo - movimento rebelde e demolidor que repercutiu na Itália e na França em 1909 - o “Whitman de Pessoa” faz um manifesto com o mesmo título daquele lançado pelos ingleses contra Portugal, em 1890, o “Ultimatum”. Campos, ao lado de Pessoa e outros nomes importantes da época como Santa Rita Pintor, José de Almada Negreiros, Amadeo de Souza-Cardoso, Apollinaire, Mário de Sá-Carneiro, entre outros, publica “Ultimatum” no único número da Revista *Portugal Futurista* (1917).

Nesse manifesto, em defesa da revolução modernista e contra a mentalidade retrógrada do país, ele propõe a abolição de todos os dogmas, lançando insultos

simultaneamente contra os nazifascistas e os aliados da Primeira Guerra Mundial. Numa atitude de extrema violência, com uma linguagem inflamada de gritos e xingamentos, repleta de maiúsculas e minúsculas e interjeições, a sua meta era a destruição de toda a civilização conhecida, para começar do zero. O ideal futurista de Campos era distanciar-se do passado para exaltar a necessidade de uma nova vida futura, em que se tivesse consciência da sensação, do poder e do triunfo.

Antes de publicar na revista *Portugal Futurista*, Campos participou do lançamento da revista *Orpheu* em 1914, data em que a Lisboa da época não estava preparada para recebê-la e talvez nem os seus diretores. Conforme Eduardo Lourenço declara:

Em 1915, Lisboa não estava preparada para esse confronto com o Nada. Eles também não. Orpheu era a sua infância e, como acontece aos homens, eles iam preparar-se no resto da vida para merecer essa infância. Mas como não acontece com todos, eles mereceram.

Orpheu não se tornou um mito apenas para nós, admiradores tardios. Essa revista de dois números foi um mito igualmente para os mais lúcidos dos seus colaboradores – quer dizer, alguma coisa onde estavam mais do que estavam, alguma coisa que não só o nosso futuro mas o deles mesmos nunca mais exprimiria nem alcançaria. É isso um mito. Nenhuma das aventuras posteriores dessa geração – “Portugal Futurista”, “Contemporânea”, “Athena” – encheria a alma vazia de Fernando Pessoa, como essa de Orpheu. Orpheu fora um momento único, a eclosão simultânea de toda a sua vida em poesia e de toda a sua poesia na vida, a metamorfose ímpar da palavra em acto. (LOURENÇO, 2003, p.45).

No primeiro número da escandalosa revista, além de “Opiário”, Campos trazia também a “Ode Triunfal”, onde o engenheiro, entusiasta do seu tempo, canta a modernização. Vejamos a primeira estrofe da ode que é o mote do sentimento do eu-lírico, pois exprime o seu entusiasmo e a sua frustração para com a industrialização e a civilização moderna: “À dolorosa luz das grandes lâmpadas elétricas da fábrica/ Tenho febre e escrevo./ Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,/ Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.” (PESSOA, 1960, p. 260).

O eu-lírico canta a modernidade, a “luz das grandes lâmpadas elétricas da fábrica”, “a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos”, porém, adjetivando negativamente: “dolorosa luz”. Ele escreve “rangendo os dentes” de raiva, doente como a civilização moderna, “tenho febre e escrevo”. Toda a fúria do “excesso contemporâneo” das máquinas é expressa pelo eu-lírico no som onomatopaico do “r”: “Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r-r eterno!”. Diante do mal-estar da

modernidade, a cabeça do eu-lírico chega a arder, os lábios a secar, ele chega a ficar febril ao cantar o presente e o futuro.

Mesmo que o presente seja tão complexo, o eu-lírico ama todas essas dinâmicas e ele declara: “Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime! / Ser completo como uma máquina! / Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo!” (PESSOA, 1960, p. 260). Ele se despersonaliza, metamorfoseia-se numa máquina, de ritmo nervoso e febril, para traduzir sua dinâmica vivencial, sua energia interior, numa histeria de sensações. Encantado, o eu-lírico clama por toda a força da industrialização moderna:

[...]
 Horas européias, produtoras, entaladas
 Entre maquinismos e afazeres úteis!
 Grandes cidades paradas nos cafés,
 Nos cafés — oásis de inutilidades ruidosas
 Onde se cristalizam e se precipitam
 Os rumores e os gestos do Útil
 E as rodas, e as rodas-dentadas e as chumaceiras do Progressivo!
 [...]
 (PESSOA, 1960, p. 261-6).

Desenfreadamente, o eu-lírico cosmopolita descreve as cidades europeias, as luzes e os cafés. Ele também canta todas as atividades modernas do início do século XX: a inovação marítima e os grandes navios, as tecnologias da agricultura e da indústria, o comércio, as máquinas, o barulho, as propagandas, a moda, os poderosos armamentos, a construção civil, a eletricidade, enfim, todas as novidades que se apresentavam em todas as áreas:

[...]
 Adubos, debulhadoras a vapor, progressos da agricultura!
 Química agrícola, e o comércio quase uma ciência!
 Ó mostuários dos caixeiros-viajantes,
 Dos caixeiros-viajantes, cavaleiros-andantes da Indústria,
 Prolongamentos humanos das fábricas e dos calmos escritórios!

 Ó fazendas nas montras! ó manequins! ó últimos figurinos!
 Ó artigos inúteis que toda a gente quer comprar!
 Olá grandes armazéns com várias seções!
 Olá anúncios eléctricos que vêm e estão e desaparecem!
 Olá tudo com que hoje se constrói, com que hoje se é diferente de ontem!
 Eh, cimento armado, beton de cimento, novos processos!
 Progressos dos armamentos gloriosamente mortíferos!
 Couraças, canhões, metralhadoras, submarinos, aeroplanos!
 [...]
 Eh-lá-hô fachadas das grandes lojas!
 Eh-lá-hô elevadores dos grandes edifícios!
 Eh-lá-hô recomposições ministeriais!
 [...]
 Eia comboios, eia pontes, eia hotéis à hora do jantar,
 Eia aparelhos de todas as espécies, férreos, brutos, mínimos,

Instrumentos de precisão, aparelhos de triturar, de cavar,
 Engenhos, brocas, máquinas rotativas!
 Eia! eia! eia!
 Eia electricidade, nervos doentes da Matéria!
 Eia telegrafia-sem-fios, simpatia metálica do Inconsciente!
 Eia túneis, eia canais, Panamá, Kiel, Suez!
 Eia todo o passado dentro do presente!
 Eia todo o futuro já dentro de nós! eia!
 Eia! eia! eia!
 Frutos de ferro e útil da árvore-fábrica cosmopolita!
 Eia! eia! eia! eia-hô-ô-ô!
 Nem sei que existo para dentro. Giro, rodeio, engenho-me.
 Engatam-me em todos os comboios.
 Içam-me em todos os cais.
 Giro dentro das hélices de todos os navios.
 Eia! eia-hô! eia!
 Eia! sou o calor mecânico e a electricidade!
 Eia! e os *rails* e as casas de máquinas e a Europa!
 Eia e hurrah por mim-tudo e tudo, máquinas a trabalhar, eia!

Galgar com tudo por cima de tudo! Hup-lá!

Hup-lá, hup-lá, hup-lá-hô, hup-lá!

Hé-la! He-hô! Ho-o-o-o-o!

Z-z-z-z-z-z-z-z-z-z-z!

[...]

(PESSOA, 1960, p. 261-6).

O ritmo extasiado, esfuziante, torrencial do eu-lírico, marcado por exclamações e interjeições, por neologismos e estrangeirismos, repleto de urros, faz com que o leitor passe ligeiramente sobre esses versos, sentindo prazer. No entanto, concomitantemente com esse canto à modernidade, o eu-lírico descreve, às vezes de modo irônico, toda a miséria humana que cresce concomitantemente com a modernização.

Em verdade, a consciência é permanente na sua obra, ao longo da trajetória do engenheiro ela vai tomando espaço cada vez maior, confirmando Campos como o grande “discípulo às avessas” de Caeiro. Conforme declara o professor Eduardo Lourenço (1981, p.163), “se Alberto Caeiro é o seu sonho de *não ter que suportar como consciência (quer dizer, como culpabilidade)*, identificando-se a Natureza por ‘dentro’ (isto é, sem interior...)”. Campos é o inverso, “é a ficção da hiperconsciência, a sua extenuação imaginária, o sonho de perder a mesma consciência positivamente, *agindo*. Em suma, um Caeiro *activo*.” (LOURENÇO, 1981, p.163)

Campos “sonha” seguir o ensinamento fundamental do mestre, afinal, os discípulos de Caeiro aprendem com ele a “desaprender” o que lhes tenha sido ensinado ou imposto pela educação convencional, isto é, aprendem a contestar, a negar os valores estabelecidos. O resultado é um imenso vazio, a ser preenchido

por novos valores, mas Caeiro não vai além deste limite: preparar o terreno onde novos valores serão implantados, em substituição aos que foram contestados. A partir daí a tarefa corre por conta do discípulo: enquanto o mestre se recusa a pensar e sente somente as impressões que colhe da natureza, o engenheiro obtém as impressões do cenário urbano e cosmopolita, nervoso, cerebral e raciocinante.

No poema que se inicia pelo verso “Mestre, meu mestre querido” (PESSOA, 1960, p.331), o engenheiro dialoga com o mestre Caeiro, revelando toda a sua angústia sensacionista porque não conseguiu seguir os ensinamentos do poeta-pastor:

[...]
 Meu mestre e meu guia!
 A quem nenhuma coisa feriu, nem doeu, nem perturbou,
 Seguro como um sol fazendo o seu dia involuntariamente,
 Natural como um dia mostrando tudo,
 Meu mestre, meu coração não aprendeu a tua serenidade.
 Meu coração não aprendeu nada.
 Meu coração não é nada,
 Meu coração está perdido.
 [...]
 A calma que tinhas, deste-ma, e foi-me inquietação.
 Libertaste-me, mas o destino humano é ser escravo.
 Acordaste-me, mas o sentido de ser humano é dormir.
 (PESSOA, 1960, p.332-3).

“Escravo de tudo como um pó de todos os ventos”, Campos fere-se, perturba-se com a vida moderna quando colhe as impressões do cenário moderno. Por isso, como explica Lourenço, um “Caeiro activo”, “Caeiro” porque aprendeu a desaprender, “activo” porque, diferentemente do mestre, o engenheiro inquieta-se com as sensações, a sua angústia, a sua lucidez não permite que seja inocente, natural, um “inconsciente feliz”. Vejamos outros excertos da “Ode Triunfal” onde, entremeio ao ritmo esfuziante, o engenheiro traz inquietos e “hiperconscientes” versos, exigindo uma leitura calma, reflexiva a respeito da modernização:

[...]
 Tudo o que passa, tudo o que passa e nunca passa!
 Presença demasiadamente acentuada das *cocottes*
 Banalidade interessante (e quem sabe o quê por dentro?)
 Das burguesinhas, mãe e filha geralmente
 Que andam na rua com um fim qualquer;
 A graça feminil e falsa dos pederastas que passam, lentos;
 E toda a gente simplesmente elegante que passeia e se mostra
 E afinal tem alma lá dentro!
 [...]
 A maravilhosa beleza das corrupções políticas,
 Deliciosos escândalos financeiros e diplomáticos,

Agressões políticas nas ruas,
E de vez em quando o cometa dum regicídio
Que ilumina de Prodígio e Fanfarra os céus
Usuais e lúcidos da Civilização quotidiana!

Notícias desmentidas dos jornais,
Artigos políticos insinceramente sinceros,
Notícias *passez à-la-caisse*, grandes crimes —
Duas colunas deles passando para a segunda página!

[...]

Amo-vos a todos, a tudo, como uma fera.
Amo-vos carnivoramente,
Pervertidamente e enroscando a minha vista
Em vós, ó coisas grandes, banais, úteis, inúteis,
Ó coisas todas modernas,
Ó minhas contemporâneas, forma atual e próxima
Do sistema imediato do Universo!
Nova Revelação metálica e dinâmica de Deus!

[...]

Parlamentos, políticas, relatores de orçamentos,
Orçamentos falsificados!
(Um orçamento é tão natural como uma árvore
E um parlamento tão belo como uma borboleta.)

[...]

Ah, e a gente ordinária e suja, que parece sempre a mesma,
Que emprega palavões como palavras usuais,
Cujos filhos roubam às portas das mercearias
E cujas filhas aos oito anos - e eu acho isto belo e amo-o! —
Masturbam homens de aspecto decente nos vãos de escadas.
A gentalha que anda pelos andaimes e que vai para casa
Por vielas quase irreais de estreiteza e podridão.
Maravilhosa gente humana que vive como os cães,
Que está abaixo de todos os sistemas morais,
Para quem nenhuma religião foi feita,
Nenhuma arte criada,
Nenhuma política destinada para eles!
Como eu vos amo a todos, porque sois assim,
Nem imorais de tão baixos que sois, nem bons nem maus,
Inatingíveis por todos os progressos,
Fauna maravilhosa do fundo do mar da vida!

[...]

(PESSOA, 1960, p. 261-5).

O eu-lírico revela a prostituição, a pederastia, as corrupções políticas, os escândalos financeiros e diplomáticos, a falsidade do jornalismo, a hipocrisia, a criminalidade, a violência, as injustiças, isto é, a imoralidade do sistema. Do mesmo modo, retrata os grandes desastres das máquinas, as revoluções, as guerras, a pobreza, a vaidade, a frieza e a banalidade do ser humano. Nas palavras do eu-lírico, as multidões cotidianas não estão “nem alegres nem tristes”, pois alienada à máquina, a civilização está indiferente aos acontecimentos humanos, importando-se apenas com o “Momento”.

[...]

Ó ferro, ó aço, ó alumínio, ó chapas de ferro ondulado!
Ó cais, ó portos, ó comboios, ó guindastes, ó rebocadores!

Eh-lá grandes desastres de comboios!
 Eh-lá desabamentos de galerias de minas!
 Eh-lá naufrágios deliciosos dos grandes transatlânticos!
 Eh-lá-hô revoluções aqui, ali, acolá,
 Alterações de constituições, guerras, tratados, invasões,
 Ruído, injustiças, violências, e talvez para breve o fim,
 A grande invasão dos bárbaros amarelos pela Europa,
 E outro Sol no novo Horizonte!

Que importa tudo isto, mas que importa tudo isto
 Ao fúlgido e rubro ruído contemporâneo,
 Ao ruído cruel e delicioso da civilização de hoje?
 Tudo isso apaga tudo, salvo o Momento,
 O Momento de tronco nu e quente como um fogueiro,
 O Momento estridentemente ruidoso e mecânico,
 O Momento dinâmico passagem de todas as bacantes
 Do ferro e do bronze e da bebedeira dos metais.

[...]

(PESSOA, 1960, p. 261-5).

Desanimado com a Lisboa moderna que só lhe causa desgosto, exausto com a desumanização gerada pela modernização das cidades, o eu-lírico rompe seu canto e faz uma evocação nostálgica a sua idolatrada infância e ao meio rural, hoje inexistente e em desapropriação:

[...]

(Na nora do quintal da minha casa
 O burro anda à roda, anda à roda,
 E o mistério do mundo é do tamanho disto.
 Limpa o suor com o braço, trabalhador descontente.
 A luz do sol abafa o silêncio das esferas
 E havemos todos de morrer,
 Ó pinheirais sombrios ao crepúsculo,
 Pinheirais onde a minha infância era outra coisa
 Do que eu sou hoje...)

[...]

(PESSOA, 1960, p.264).

O eu-lírico volta às imagens da infância, refugiando-se nela porque a reconhece como possibilidade do bem, da unidade, da inconsciência e da verdade. O cárcere da Lisboa moderna, todo o desencanto pelo presente, que o eu-lírico sente concomitantemente com a vibração por tudo que é moderno, faz com que ele prefira o “não aqui e não agora”. Essa estrofe é uma espécie de fuga, na qual o eu-lírico idealiza o passado para compensar o desgosto por todas as coisas modernas, “coisas grandes, banais, úteis, inúteis”.

Dessa forma, em vista de todo o caótico estado atual de coisas, da desumanização moderna, o engenheiro vai perdendo o ritmo e o ímpeto e, a partir de 1923, o pranto o invade. Depois das grandes aventuras sensacionistas e heróicas

das suas odes, surge a depressão, os tópicos de irrealização e da morte, a consciência da solidão e o desencanto com o mundo e com a vida.

Encontramos, então, o engenheiro metafísico, fase que também pode ser chamada de pessimista ou depressiva, em que os temas abordados recorrem à sua desilusão com a vida, ao cansaço e à melancolia perante a incapacidade de realizar os seus projetos, à amargura e à lembrança de um passado para onde nunca mais poderá regressar. Assim, para preencher o vazio atual, o engenheiro volta-se cada vez mais ao passado e à infância, para ele, o único tempo feliz, tempo da vida plena partilhada com a família.

Nessa fase, no seu universo fechado, quase sempre instalado na “mansarda” ou recostado na “cadeira”, olhando o mundo pela “janela”, o engenheiro expressa todo o seu fracasso. Em “Tabacaria” (1928), verdadeira epopeia ao fracasso, Campos oscila entre o sonho, mundo interior e a realidade cósmica, universal, da Tabacaria. Absolutamente niilista em relação a si próprio, o eu-lírico declara: “Não sou nada. / Nunca serei nada. / Não posso querer ser nada.” (PESSOA, 1960, p.323).

Fechado em seu quarto, solitário, o eu-lírico contempla uma rua, onde percebe um mistério, que é a morte e o destino que ninguém vê. Essa percepção extraordinária das coisas se dá devido à sua grande capacidade imaginativa, que o faz ver o que os outros não podem ver. Contudo, mesmo com essa hipervalorização do “eu” que sonha, essa euforia dos “gênios-para-si-mesmos sonhando” (PESSOA, 1960, p. 325) não dura muito, o eu-lírico toma consciência de que os sonhos nada valem, pois “as aspirações altas e nobres e lúcidas” talvez nem vejam a “luz do sol”, nem atinjam os “ouvidos de gente”. Na verdade, conforme os versos do poema “Tabacaria”:

[...]
 O mundo é para quem nasce para o conquistar
 E não para quem sonha que pode conquistá-lo, ainda que tenha razão
 Tenho sonhado mais que o que Napoleão fez.
 Tenho apertado ao peito hipotético mais humanidades do que Cristo,
 Tenho feito filosofias em segredo que nenhum Kant escreveu.
 Mas sou, e talvez serei sempre, o da mansarda,
 Ainda que não more nela;
 Serei sempre *o que não nasceu para isso*;
 Serei sempre *só o que tinha qualidades*;
 Serei sempre o que esperou que lhe abrissem a porta ao pé de uma parede
 sem porta,
 E cantou a cantiga do Infinito numa capoeira,
 E ouviu a voz de Deus num poço tapado.
 Crer em mim? Não, nem em nada.

[...]
(PESSOA, 1960, p. 325).

O eu-lírico percebe que, apesar de ter conquistado mais do que Napoleão, de ter amado mais do que Cristo e ter filosofado mais que Kant, isso de nada vale, pois tudo se passou na imaginação. Para expressar essa impotência perante a realidade, serve-se da imagem do homem que espera que lhe abram a porta numa parede sem porta, ou do homem que tenta fazer que sua voz chegue até Deus, cantando dentro de um poço tapado. O resultado é um distanciamento cada vez maior da realidade, do mundo visível. E a consciência disso causa-lhe um cansaço, um sofrimento, de maneira que passa a invejar a “pequena” que come chocolates inocentemente. Em digressão mental, ele anuncia:

(Come chocolates, pequena;
Come chocolates!
Olha que não há mais metafísica no mundo senão chocolates.
Olha que as religiões todas não ensinam mais que a confeitaria.
Come, pequena suja, come!
Pudesse eu comer chocolates com a mesma verdade com que comes!
Mas eu penso e, ao tirar o papel de prata, que é de folha de estanho,
Deito tudo para o chão, como tenho deitado a vida.)
(PESSOA, 1960, p. 325).

Nesse momento, Campos apresenta um aspecto que é uma constante na obra de Pessoa: pensar é doloroso e impede o homem de ser feliz. Diante da impossibilidade da “inconsciência feliz” da menina, o eu-lírico, vazio dentro de si, procura alguma coisa que o inspire, por isso recorre às musas inspiradoras do passado, mas a sensação de vazio continua a mesma, já que seu “coração é um balde despejado” (PESSOA, 1960, p.326). Campos expressa aqui a angústia do homem moderno, que não encontra mais ponto de apoio para as suas inquietações e, por isso mesmo, se entrega ao desespero.

Essa consciência da inutilidade de tudo leva-o a sentir-se um exilado, um ser à parte em relação à humanidade. Por isso o eu-lírico imagina o mundo como se fosse um teatro em que todos representam e o “eu” é o único que não sabe nem pode representar, assim, seu lugar é no vestiário e nunca no palco: “Deitei fora a máscara e dormi no vestiário.” (PESSOA, 1960, p. 326)

Os versos finais de “Tabacaria” colocam frente a frente o eu-lírico e o “Esteves sem metafísica”, dono da tabacaria – homem comum, homem sem inquietações e metafísicas. Ao ver o “Dono da Tabacaria”, o eu-lírico experimenta uma sensação de

“desconforto” e passa a ter a sensação da absoluta inutilidade de tudo, até da própria poesia, afinal, assim como “a tabuleta”, “os versos” também morrerão:

[...]

Mas o Dono da Tabacaria chegou à porta e ficou à porta.

Olho-o com o desconforto da cabeça mal voltada

E com o desconforto da alma mal-entendendo.

Ele morrerá e eu morrerei.

Ele deixará a tabuleta, eu deixarei os versos.

A certa altura morrerá a tabuleta também, os versos também.

Depois de certa altura morrerá a rua onde esteve a tabuleta,

E a língua em que foram escritos os versos.

Morrerá depois o planeta girante em que tudo isto se deu.

(PESSOA, 1960, p.327).

O poema se fecha com a absoluta solidão do eu-lírico que, fumando, deita “para trás na cadeira” com a consciência de que nada vale a pena, ao menos que ele ficasse com alguém de “cuca fresca” como o “Esteves”: “(Se eu casasse com a filha da minha lavadeira/ Talvez fosse feliz)” (PESSOA, 1960, p.328). O eu-lírico levanta-se da cadeira e o duelo entre *Sonho* e *Realidade* acaba, a realidade vence, ele acena para o “Esteves sem metafísica”, isto é, sem consciência alguma do que o rodeia, e o “Dono da Tabacaria” apenas sorri.

Esse sentimento de angústia aumenta gradativamente e, na fase do engenheiro aposentado, a partir de 1930 até o fim da obra-vida em 1935, encontraremos o engenheiro desassossegado, entediado com a vida comum e com as pequenas preocupações do cotidiano, quando abandona o emprego para se dedicar à “inatividade”, ou seja, para se refugiar numa sucessão interminável de divagações, recolhimento e lembranças.

A sua desilusão com a vida, o cansaço e a melancolia perante a incapacidade de realizar os seus projetos, a amargura e a lembrança de um passado para onde nunca mais poderá regressar, serão os temas de Campos. Seguindo esse raciocínio, Gomes explica que:

Não é só a infância rememorada que provoca nele o pranto, nem a solidão do presente. É todo o estado das coisas atual, a angústia que o acompanha desde sempre, mas que agora, no final da vida, no abandono de qualquer esperança de alegria, essa angústia provoca um choro que vai se transformando em grito, não o mesmo grito histérico que acompanhavam as odes sensacionistas, nem o choro sentido e doloroso do “engenheiro metafísico” de 1923 a 1930, dos poemas terrivelmente pessimistas e melancólicos como *Tabacaria* e *Lisbon Revisited*. No fim da linha dessa vida “cárcere”, podemos ouvir agora alguns gritos roucos, uma vez que toda a força e energia ficaram para trás. (GOMES, 2005, p.303-4).

Cansado e reflexivo, verdadeiro irmão de Pessoa ortônimo no ceticismo, o engenheiro dessa terceira fase é um abismo de desalento e melancolia. Até mesmo a cidade de Lisboa tão agitada na fase sensacionista, agora, é monótona. Angustiado, o engenheiro aposentado não tem mais aquele entusiasmo ao olhar para a sociedade moderna, ele vê apenas a hipocrisia, a desumanização, a era das aparências. Indignado com a sociedade do começo do século XX, Campos escreve o transcendental, agressivo e incômodo “Poema em Linha Reta” que começa com a seguinte declaração: “Nunca conheci quem tivesse levado porrada./ Todos os meus conhecidos têm sido campeões em tudo.” (PESSOA, 1960, p. 390)

O eu-lírico destila toda a sua indignação em face de uma sociedade de pessoas que se dizem perfeitas, completas, que “têm sido campeões em tudo”. Ele se questiona, pois ele tem tantos defeitos, tantas falhas e as pessoas mostram-se insuscetíveis aos erros:

[...]
 E eu, tantas vêzes reles, tantas vêzes porco, tantas vêzes vil,
 Eu tantas vezes irresponsavelmente parasita,
 Indesculpavelmente sujo,
 Eu, que tantas vêzes não tenho tido paciência para tomar banho,
 Eu, que tantas vêzes tenho sido ridículo, absurdo,
 Que tenho enrolado os pés publicamente nos tapetes das etiquetas,
 Que tenho sido grotesco, mesquinho, submisso e arrogante,
 Que tenho sofrido enxovalhos e calado,
 Que quando não tenho calado, tenho sido mais ridículo ainda;
 Eu, que tenho sido cômico às criadas de hotel,
 Eu, que tenho sentido o piscar de olhos dos moços de fretes,
 Eu, que tenho feito vergonhas financeiras, pedido emprestado sem pagar,
 Eu, que, quando a hora do sôco surgiu, me tenho agachado
 Para fora da possibilidade do sôco;
 Eu, que tenho sofrido a angústia das pequenas coisas ridículas,
 Eu verifico que não tenho par nisto tudo neste mundo.
 [...]
 (PESSOA, 1960, p. 390).

Na sequência, o eu-lírico manifesta: “então sou só eu que é vil e errôneo nesta terra?”, trecho magistralmente esculpido, onde, ao empregar ‘é’ (e não *sou*), o eu-lírico confirma que ele não ‘é’ o único vil e errôneo, ou seja, escancara a hipocrisia alheia e se torna mais verdadeiro e menos vil, ao assumir plenamente a sua verdade, que é a verdade da miséria humana.

Em verdade, faz um manifesto pela humanidade, por um mundo real e verdadeiro, não um mundo de falsas aparências: “Arre, estou farto de semideuses! / Onde é que há gente no mundo?”. O eu-lírico quer ver “gente”, seres humanos que admitam também seus fracassos e não somente seus sucessos. O que ele percebe é somente a necessidade de se mostrar feliz, conduzindo as pessoas para uma vida

de superficialidades, quando importante não é saber, viver, conhecer, mas aparentar saber, aparentar viver e aparentar conhecer.

Nessa fase de sofrimento maior, o final da vida, o engenheiro percebe a não concretização do amor. Em “Dobrada à Moda do Porto”, ele lamenta:

Um dia, num restaurante, fora do espaço e do tempo,
 Serviram-me o amor como dobrada fria.
 Disse delicadamente ao missionário da cozinha
 Que a preferia quente,
 Que a dobrada (e era à moda do Porto) nunca se come fria.

Impacientaram-se comigo.
 Nunca se pode ter razão, nem num restaurante.
 Não comi, não pedi outra coisa, paguei a conta,
 E vim passear para tôda a rua.

Quem sabe o que isto quer dizer?
 Eu não sei, e foi comigo...
 [...]
 (PESSOA, 1960, p.388).

No poema, a simbologia da refeição dobrada à moda do Porto é levada ao extremo. Representa, enquanto quente, a essência do amor realizado e, enquanto fria, a ausência de qualquer tipo de amor, ou a falta de vida (calor) e, por oposição, a solidão (frio): “Um dia, num restaurante, fora do espaço e do tempo, / Serviram-me o amor como dobrada fria”. É importante perceber que o restaurante está “fora do espaço e do tempo”, ou seja, não é concreto, trata-se da sua imaginação, simbolizando a metáfora da vida.

O restaurante, lugar onde é servida a refeição que nos restaura e nos sacia a fome, o eu-lírico o considera “restaurador do amor”. Foi no restaurante que lhe serviram o amor de modo errado, a dobrada fria (metáfora do amor) inaceitável. Ele ainda se reporta à infância, único tempo em que teve o amor servido quente (a “dobrada”), nos versos: “(Sei muito bem que na infância de toda a gente houve um jardim,/ Particular ou público, ou do vizinho./ Sei muito bem que brincarmos era o dono dele./E que a tristeza é de hoje).”(PESSOA, 1960, p.388).

O jardim pode ser considerado um espaço privilegiado pelas crianças, pela liberdade e pela beleza que ele proporciona. É o primeiro espaço que a criança ocupa a não ser a casa, nele a liberdade é maior, o espaço é livre para as brincadeiras e o mundo de fantasias. No jardim reina a alegria e a brincadeira não deixa espaço para a tristeza: “O jardim é um símbolo do Paraíso terrestre, do Cosmo

de que ele é o centro, do Paraíso celeste, de que é a representação, dos estados espirituais, que correspondem às vivências paradisíacas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 512). Na infância sempre há a lembrança de um jardim, lugar em que vivemos momentos prodigiosos e repletos de alegria.

No texto, o poeta se recorda da infância como a idade de ouro. Não há mais a casa e nem o jardim, nem mesmo o amor, daí afirmar com imensa melancolia: “E que a tristeza é de hoje”. Logo, a tristeza não é algo próprio da infância, mas sim da idade adulta devido à falta de amor, ao amor que lhe entregam frio à mesa, como declara:

[...]
Sei isso muitas vezes,
Mas, se eu pedi amor, porque é que me trouxeram
Dobrada à moda do Porto fria?
Não é prato que se possa comer frio,
Mas trouxeram-mo frio.
Não me queixei, mas estava frio,
Nunca se pode comer frio, mas veio frio.
(PESSOA, 1960, p.388).

Há nos versos uma referência ao período de felicidade, a infância, que se contrasta com a extrema tristeza da idade adulta. Em outro poema, sem nome e data, mas provavelmente do final da vida do engenheiro, encontra-se esta confissão:

Quero acabar entre rosas, porque as amei na infância.
Os crisântemos de depois, desfolhei-os a frio.
Falem pouco, devagar,
Que eu não oiça, sobretudo com o pensamento.
O que quis? Tenho as mãos vazias,
Crispadas flebilmente sobre a colcha longínqua.
O que pensei? Tenho a boca seca, abstrata.
O que vivi? Era tão bom dormir!
(PESSOA, 1960, p.367).

Versos decisivos que revelam ter sido a infância sua única possibilidade de vida plena. Da vida adulta nada ficou, ele tem as “mãos vazias” e a “boca seca, abstracta”. Compreende-se que ele viveu em vão e foi melhor dormir: “Era tão bom dormir!” Seu desejo é “acabar entre rosas” e, se atentamos para a simbologia da rosa, ela “simboliza a taça da vida, a alma, o coração, o amor. Pode-se contemplá-la como uma mandala e considerá-la como um centro místico”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 575).

O eu-lírico lembra as rosas da infância como sua verdadeira vida, só lá havia amor. Da vida adulta, só restaram vivências amargas, identificadas aos crisântemos

(ciclos da vida) “os crisântemos de depois”, isto é, da vida madura, ele os desfolhou “a frio”. A infância é, sem dúvida, o grande tesouro verdadeiro e fingido de Pessoa/Campos.

Assim, percebemos que, em todas as épocas e em toda a expressão literária do engenheiro, é possível presenciar a saudade da infância, seja ela em nível histórico, simbólico ou metafísico. Contudo, nesses últimos poemas, que podem ser considerados “autobiográficos”, afloram elementos claros de referência pessoal. É revelada uma saudade real, que ultrapassa todo o fingimento estético, com confissões autobiográficas. Embora Pessoa consiga abandonar os limites da sua consciência para analisar-se e expressar-se como outro e vários, ainda não consegue anular-se completamente porque o sentimento expressado pelo engenheiro é aquele que, em algum momento, o poeta deveras sentiu.

“Tonto de tanto dormir ou de tanto pensar/ Ou de ambas as coisas”, o engenheiro aposentado faz uma pergunta e chega a uma conclusão terrível: “Afinal / que fiz eu da vida? / Nada” (LOPES, 1997, p.354). Diante desse retrospecto invariavelmente negativo, em profunda depressão, a “velha angústia” o invade:

Esta velha angústia,
Esta angústia que trago há séculos em mim,
Transbordou da vasilha,
Em lágrimas, em grandes imaginações,
Em sonhos em estilo de pesadelo sem terror,
Em grandes emoções súbitas sem sentido nenhum
[...]

(PESSOA, 1960, p.356).

Sem saber conduzir-se na vida, a antiquíssima angústia, que acompanha Pessoa/Campos desde que se rompeu o cordão umbilical, o destrói. Até mesmo a saudade da infância que o fazia chorar, agora é só cansaço e sono. Pessoa, poeta propriamente não voltado para a felicidade, incumbiu ao engenheiro, que o acompanhou até o final da vida, expressar toda a sua tristeza, a dúvida do “ser” e o desconsolo perante a condição humana. Por conseguinte, no engenheiro, encontramos o sentir pessoano que, no final da vida, oco dentro de si, escreveu mais que o próprio Pessoa, exprimindo toda a sensação dolorosa da existência negativa e absurda que dominava o poeta fingidor.

3.3 RICARDO REIS: NÃO-SENTIR COMO GESTO

Com um fazer literário influenciado pela formação erudita, pelo vasto conhecimento sobre a filosofia e a arte da Antiguidade, assim o próprio Pessoa faz um apontamento intitulado “Ricardo Reis – vida dele”:

O Dr. Ricardo Reis nasceu dentro da minha alma no dia 29 de Janeiro de 1914, pelas 11 horas da noite. Eu estivera ouvindo no dia anterior uma discussão extensa sobre os excessos, especialmente de realização, da arte moderna. Segundo o meu processo de sentir as coisas sem as sentir, fui-me deixando ir na onda dessa reacção momentânea. Quando reparei em que estava pensando, vi que tinha erguido uma teoria neoclássica, e que a ia desenvolvendo. Achei-a bela e calculei interessante se a desenvolvesse segundo princípios que não adopto nem aceito. Ocorreu-me a ideia de a tornar um neoclassicismo «científico» [...] reagir contra duas correntes — tanto contra o romantismo moderno, como contra o neoclassicismo à Maurras. [...] (PESSOA, 1990, p.139).

Educado em um colégio de jesuítas, a educação latina fez com que Reis tivesse uma linguagem com a sintaxe complicada, difícil, que evoca a língua latina. Como Horácio é o seu segundo mestre depois de Caeiro, tanto é que se refere às mesmas musas inspiradoras que o poeta latino - Lídia, Neera, Cloe, Reis busca a perfeição nos seus poemas. Maria Aliete Galhoz declara que, na sua poesia, há os “temas de amor/melancolia, dialogando, embora com as amadas, uma filosofia entre epicurista e estóica, evocando a beleza-efemeridade de cada dia, falando da errância-sombra da morte, dos deuses tornados símbolos.” (GALHOZ, 1985, p.23).

Para entender essa filosofia “entre epicurista e estóica” de que a investigadora Galhoz nos fala, partiremos do *Dicionário de Filosofia* de Nicola Abbagnano, onde ele alega que o epicurismo tem como premissa os seguintes aspectos:

1º sensacionismo, princípio segundo o qual a sensação é o critério da verdade e do bem (este último identificado, portanto, com o prazer); 2º atomismo, com que Epicuro explicava a formação e a transformação das coisas por meio da união e da separação dos átomos, e o nascimento das sensações como ação dos estratos de átomos, e o nascimento das sensações como ação dos estratos de átomos da alma; 3º semiateísmo, pelo qual Epicuro acreditava na existência dos deuses, que, no entanto, não desempenham papel nenhum na formação e no governo do mundo. (ABBAGNANO, 2000, p.337).

Essa escola filosófica fundada em Atenas, no ano 306 a.C. por Epicuro, tem como premissa os princípios de felicidade: em seu pensamento, o equilíbrio e a simplicidade aparecem como importantes pilares. No caso de Ricardo Reis, ele é

epicurista por buscar a felicidade, porém, com indiferença, o que o torna um epicurista estoico.

A ética estóica orienta o sujeito a se tornar indiferente ao que não pode ser controlado, seja o incontrolável doloroso ou prazeroso. Essa premissa de Reis é clara no poema que abre a obra poética do heterônimo. Vejamos o que ele declara:

Mestre, são plácidas
Todas as horas
Que nós perdemos.
Se no perdê-las,
Qual numa jarra,
Nós pomos flores.

Não há tristezas
Nem alegrias
Na nossa vida.
Assim saibamos,
Sábios incautos,
Não a viver,

Mas decorrê-la,
Tranquilos, plácidos,
Tendo as crianças
Por nossas mestras,
E os olhos cheios
De Natureza...

[...]
(PESSOA, 1960, p.197-8).

O eu-lírico declara que, para viver uma vida “sábua” não pode haver tristezas nem alegrias. Ele sugere que nos inspiremos nas crianças que são tranquilas e plácidas. Na sequência, alega que nem sequer um gesto vale a pena já que o destino é a morte: “Não vale a pena/ Fazer um gesto./Não se resiste/ Ao deus atroz/ Que os próprios filhos/ Devora sempre.” Por fim, diz que precisamos aprender com a natureza a serenidade e sermos como girassóis que apenas se curvam para o sol, isto é, para a vida, a fim de não termos arrependimentos:

[...]
Cólhamos flores.
Molhemos leves
As nossas mãos
Nos rios calmos,
Para aprendermos
Calma também.

Girassóis sempre
Fitando o Sol,
Da vida iremos
Tranquilos, tendo
Nem o remorso

De ter vivido.
(PESSOA, 1960, p.197-8).

Esse poema traz com precisão a proposição estoica devido à serenidade como o eu-lírico age. Ele faz um convite para que colhemos flores e, na sequência, molhemos as mãos nos rios calmos para nos tranquilizarmos. Abbagnano (2000, p.337) declara que “o estoicismo compartilhou a afirmação do primado da questão moral sobre as teorias e o conceito de filosofia como vida contemplativa acima das ocupações, das preocupações e das emoções da vida comum”.

Essa vida contemplativa é o que o eu-lírico propõe ao nos comparar aos girassóis que sempre fitam o sol, assim não teremos remorso de ter vivido e teremos uma vida tranquila. Esse é o ideal de Reis: a imperturbabilidade, a extirpação das paixões e a aceitação resignada do destino são as marcas fundamentais do homem sábio, o único apto a experimentar a verdadeira felicidade. Por isso o heterônimo é paradoxal, ou seja, busca a felicidade, porém, com equilíbrio, o que lhe impede de alcançar o prazer.

Lembramos aqui o famoso poema de Reis, que exemplifica muito bem a sua filosofia entre epicurista e estoica:

Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio.
Sossegadamente fitemos o seu curso e aprendamos
Que a vida passa, e não estamos de mãos enlaçadas.
(Enlacemos as mãos).

Depois pensemos, crianças adultas, que a vida
Passa e não fica, nada deixa e nunca regressa,
Vai para um mar muito longe, para ao pé do Fado,
Mais longe que os deuses.

Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cansarmo-nos.
Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio.
Mais vale saber passar silenciosamente
E sem desassossegos grandes.
[...]
(PESSOA, 1960, p.200-1).

No ímpeto pela felicidade (epicurismo), o eu-lírico faz um convite à amada para um passeio à beira do rio, mas logo vem a consciência de que os sentimentos não são controlados, portanto, podem ser dolorosos, assim, precisa ser indiferente ao incontrollável (estoicismo). Evidenciamos a influência estoica em sua indiferença sutil ao fluxo das coisas, respeitando a ordem natural do universo, pois “quer

gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio”, conforme declarado no decorrer do poema.

O eu-lírico não quer ser perturbado com nada, é invulnerável aos anseios, desejos ou sofrimentos, para ele “mais vale saber passar silenciosamente/ E sem desassossegos grandes”. Afinal, não há como fugir do Destino (do latim *Fatum*): “se os tivesse o rio sempre correria, / E sempre iria ter ao mar.” (PESSOA, 1960, p.200-1).

Na verdade, o Tempo é o grande vilão do médico Ricardo Reis, por isso, nos seus poemas, é nítida a preocupação com a morte. O eu-lírico sempre se priva de viver em função do destino - a morte. Vejamos o que ele diz neste poema:

Não tenhas nada nas mãos
Nem uma memória na alma,

Que quando te puserem
Nas mãos o óbolo último,

Ao abrirem-te as mãos
Nada te cairá.

Que trono te querem dar
Que Átropos to não tire?

Que louros que não fanem
Nos arbítrios de Minos?

Que horas que te não tornem
Da estatura da sombra

Que serás quando fores
Na noite e ao fim da estrada.

Colhe as flores mas larga-as,
Das mãos mal as olhaste.

Senta-te ao sol. Abdica
E sê rei de ti próprio.
(PESSOA, 1960, p.203).

Aqui, precisamos resgatar a mitologia grega. Acreditava-se que existia um barqueiro que levava os mortos para o descanso eterno, por isso, algumas pessoas eram enterradas com uma pequena moeda nas mãos, “óbolo”, que servia para pagar a passagem ao barqueiro. No poema, o eu-lírico aconselha-nos a não ter nada em mãos nesse momento da passagem, nem bens materiais, nem momentos vividos, nem sentimentos para com os entes vivos, assim, nada perderemos. Nas

suas próprias palavras: “ao abrirem-te as mãos/ nada te cairá.” Por isso, no final do poema, dá o seguinte conselho: “Senta-te ao sol. Abdica/ E sê rei de ti próprio.” Contemplar a vida passivamente é a forma que o médico Ricardo Reis encontra para não sofrer quando a morte chegar.

Dentre os heterônimos, o mestre Caeiro é o único capaz de viver tranquilamente sem pensar no tempo, por isso ele é o único feliz. Reis tenta fazer arte igual ao mestre, médico da cura universal, porém, não consegue tirar o tempo do seu esquema. Caeiro é um sensacionista voltado para a natureza, onde o tempo é circular e, portanto, tudo se renova. Já Reis é um sensacionista mais moderno e, como tudo que é moderno, tem o tempo na sua raiz, não consegue suprimi-lo.

Reis vive uma verdadeira “utopia da cura”, cura essa que é driblar o tempo, maior inimigo do ser humano, afinal, ele anuncia: “Tão cedo passa tudo quanto passa!/ Morre tão jovem ante os deuses quanto/ Morre! Tudo é tão pouco!/ Nada se sabe, tudo se imagina./ Circunda-te de rosas, ama, bebe/ E cala. O mais é nada.” (PESSOA, 1960, p.225). Envolto nesse universo niilista, essa face de Pessoa é indiferente à vida, Reis não tem dores, mas também não tem prazeres, afinal, o tempo existe para ser perdido e essa perda precisa deixar marcas, sejam elas boas ou ruins. O médico sabe disso, mas a razão o impede de se eternizar ao modo de Caeiro, “deitado na realidade” (PESSOA, 1960, p.148).

Na obra em prosa de Pessoa, há um apontamento de Frederico Reis, personalidade literária inventada pelo poeta que deixa entender um parentesco com Ricardo Reis, dentro de uma linha de geminação muito comum no universo pessoano. Frederico, ensaísta, é, por assim dizer, um complemento de Ricardo, poeta. Essa nota intitula-se “o epicurismo triste de R. Reis” e diz o seguinte:

Resume-se num epicurismo triste toda a filosofia da obra de Ricardo Reis. Tentaremos sintetizá-la.

Cada qual de nós — opina o Poeta — deve viver a sua própria vida, isolando-se dos outros e procurando apenas, dentro de uma sobriedade individualista, o que lhe agrada e lhe apraz. Não deve procurar os prazeres violentos, e não deve fugir às sensações dolorosas que não sejam extremas.

Buscando o mínimo de dor ou [...], o homem deve procurar sobretudo a calma, a tranquilidade, abstendo-se do esforço e da atividade útil.

Esta doutrina, dá-a o poeta por temporária. É enquanto os bárbaros (os cristãos) dominam que a atitude dos pagãos deve ser esta. Uma vez desaparecido (se desaparecer) o império dos bárbaros, a atitude pode então ser outra. Por ora não pode ser senão esta.

Devemos buscar dar-nos a ilusão da calma, da liberdade e da felicidade, coisas inatingíveis porque, quanto à liberdade, os próprios deuses — sobre que pesa o Fado — a não têm; quanto à felicidade, não a pode ter quem está exilado da sua fé e do meio onde a sua alma devia viver; e quanto à calma, quem vive na angústia complexa de hoje, quem vive sempre à espera da morte, dificilmente pode fingir-se calmo. A obra de Ricardo Reis, profundamente triste, é um esforço lúcido e disciplinado para obter uma calma qualquer.

Tudo isto se apoia num fenómeno psicológico interessante: numa crença real [?] e verdadeira nos deuses da Grécia antiga, admitindo Cristo [...] como um deus a mais, mas mais nada — ideia esta de acordo com o paganismo e talvez em parte inspirada pela ideia (puramente pagã) de Alberto Caeiro de que o Menino Jesus era «o deus que faltava.» (PESSOA, 1990, p.140).

É por causa dessa “fadada vida” (PESSOA, 1960, p.247) que Reis busca a imortalidade por meio da poesia. Segundo José Augusto Seabra, “é do epicurismo e do estoicismo que Reis recolhe a ideia central de disciplina, que irá dominar toda a sua arte poética. [...]” Esse misto paradoxal consiste no equilíbrio da sua linguagem que o professor e ensaísta vai chamar de “acordo íntimo entre a ‘forma do conteúdo’ e a ‘forma da expressão.’”(SEABRA, 1988, p. 165-6).

Dessa forma, para Seabra, os conceitos clássicos, como a busca da beleza, perfeição, simetria, equilíbrio, ordem, harmonia, entre outros, ressoam em toda sua obra e essas características poéticas serão alcançadas através de um trabalho com muito esmero, à maneira de quem trabalha a lapidar uma pedra preciosa. O próprio Reis expõe essa concepção do poeta como um artífice, que visa sempre a fabricação, o fazer de um objeto, o que fica nítido nesse texto inédito:

Quero versos que sejam como jóias
 Para que durem no porvir extenso
 E os não macule a morte
 Que em cada cousa a espreita,
 Versos onde se esquece o duro e triste
 Lapso curto dos dias e se volve
 À antiga liberdade
 Que talvez nunca houvesmos.
 Aqui, nestas amigas sombras postas
 Longe, onde menos nos conhece a história
 Lembro os que urdem, cuidados,
 Seus descuidados versos.
 E mais que a todos te lembrando, escrevo
 Sob o vedado sol, e, te lembrando,
 Bebo, imortal Horácio,
 Supérfluo, à tua glória...
 (DUARTE, 1994, p.96).

O eu-lírico busca eternizar-se pelos seus versos, ele quer que eles “durem no porvir extenso/ E os não macule a morte” como as “jóias”. Assim, para durar como as joias, Reis lapida seus versos, obedecendo a uma geometria absoluta, clássica. Na obra em prosa de Pessoa, há uma anotação que se chama “Idéia, Emoção e Ritmo” na qual há uma comparação entre a poesia de Campos e Reis que contribui para entender a forma de fazer arte deste último. Vejamos:

RICARDO REIS:

Diz Campos que a poesia é uma prosa em que o ritmo é artificial. Considera a poesia como uma prosa que envolve música, donde o artifício. Eu, porém, antes diria que a poesia é uma música que se faz com ideias, e por isso com palavras. Considerai que será o fazerdes música com ideias, em vez de com emoções. Com emoções fareis só música. Com emoções que caminham para as ideias, que se agregam ideias para se definir, fareis o canto. Com ideias só, contendo tão somente [?] o que de emoção há necessariamente em todas as ideias, fareis poesia. E assim o canto é a forma primitiva da poesia, porque é o caminho para ela [var.: não é a primeira forma da poesia, senão o caminho para ela].

Quanto mais fria a poesia, mais verdadeira. A emoção não deve entrar na poesia senão como elemento dispositivo do ritmo, que é a sobrevivência longínqua da música no verso. E esse ritmo, quando é perfeito, deve antes surgir da ideia que da palavra. Uma ideia perfeitamente concebida é rítmica em si mesma; as palavras em que perfeitamente se diga não têm poder para a apoucar. Podem ser duras e frias: não pesa — são as únicas e por isso as melhores. E, sendo as melhores, são as mais belas.

[...] (PESSOA, 1990, p.142-3).

Diferente de Campos, heterônimo do sentir que põe a emoção como base da poesia, Reis dá ênfase à ideia, pois para ele, “quanto mais fria a poesia, mais verdadeira.” Conforme afirma Stalloni (2007, p.153), “o modelo sintático que melhor convirá à poética de Reis é o da sintaxe clássica latina, em particular a de Horácio, de quem ele imitará o sistema estrófico: a ode”, visto que essa forma “em grego, designa o canto”. Dessa forma, num sensacionismo ao estilo Neoclássico-Simbolista, Reis consegue superar o Tempo e ganha a Liberdade. Afinal, um poema é um momento eufórico do Tempo.

Em síntese, o espírito clássico greco-latino definiu o tom de sua obra. Em Ricardo Reis, encontramos poemas que carregam temas como as boas formas de viver, o prazer, a serenidade e o equilíbrio. O heterônimo defendia o preceito do poeta romano Horácio, *carpe diem*, isto é, aproveitar o presente, o momento atual, o agora, o dia de hoje: a vida é curta, por isso, *carpe diem*!

Nitidamente, verificamos essa máxima nos seguintes versos: “Para ser grande,/ sê inteiro: nada/ Teu exagera ou exclui./ Sê todo em cada coisa./ Põe

quanto és/ No mínimo que fazes./ Assim em cada lago a lua toda/ Brilha, porque alta vive.” (PESSOA, 1960, p.239) Esses versos servem muito bem para representar o heterônimo Ricardo Reis, ele é a face de Fernando Pessoa que procura os prazeres moderados para atingir um estado de tranquilidade e de libertação do medo, portanto, ele é o gesto do não-sentir e, conseqüentemente, do não-gesto.

Walter Benjamin defende a ideia do autor como produtor e afirma que a “sua missão não é informar, mas combater; não a de fazer o papel de espectador, mas de agir ativamente” (BENJAMIN, 2017, p.88). Não é esse o caso de Reis, há uma diferença entre o movimento géstico do não-gesto e do gesto do não, lembremos a dialética do gesto político entre rendição e levante de Didi-Huberman no livro *Levantes*.¹¹ A exposição *Levantes* apresenta uma intensa e abrangente reflexão artística, filosófica e social sobre a temática dos levantes, insurreições que permeiam as sociedades que, por meio de palavras, gestos e ações, reivindicam em grupo condições de vida mais dignas e igualitárias, desafiando formas de submissão a um poder absoluto. O filósofo e historiador francês Georges Didi-Huberman explica:

Existem milhares de representações do gesto "não", do grito "basta!" ou do brado "não passarão!". Mulheres, homens e crianças sabem disso, trabalhadores, artistas e poetas sabem disso, e também o sabem os que gritam, os que se calam, os que choram e os que fazem chorar. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 11).

Ricardo Reis age de forma contrária ao gesto do “não” conforme explana Didi-Huberman, por isso, do não-gesto. Devido a sua filosofia de vida, o heterônimo se omite diante das situações como é o caso do convite e desfeita que faz a Lídia. José Saramago, ao escrever o romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, igualmente parece criticar o heterônimo que se diz um sábio capaz de contentar-se em apenas “assistir o espetáculo do mundo”, conforme profere em uma de suas odes.

No romance, o médico está novamente em Lisboa, depois de ter se auto-exilado no Brasil após a morte de Fernando Pessoa, e se vê confrontado com os acontecimentos de 1936, em Portugal e fora dele: de um lado, a ditadura fascista

¹¹ Esse livro é fruto de décadas de pesquisa do filósofo e historiador francês Georges Didi-Huberman, as noções, os contextos e as idiosincrasias do que chamamos de levante, revolta, rebelião e/ou revolução são discutidos por intelectuais como Antonio Negri, Judith Butler, Jacques Rancière, Marie-José Mondzain e Nicole Brenez, além do próprio Georges Didi-Huberman, atualmente considerado um dos grandes pensadores contemporâneos. A obra corresponde também ao catálogo da exposição *Levantes*, em cartaz de outubro de 2017 a janeiro de 2018 no SESC.

de Salazar; de outro, a gestação da Segunda Guerra Mundial, a Frente Popular francesa, a Guerra civil espanhola, a expansão nazista na Europa, enfim, um confronto com um mundo que não era um “espetáculo.”

O horaciano não se pronuncia ao ver esses conflitos, por isso, no romance, há um diálogo no qual o escritor português faz questão de deixar claro que o pior de tudo para Ricardo Reis foi “[...] o gesto que não fiz, a palavra que não disse, aquilo que teria dado sentido ao feito e ao dito” (SARAMAGO, 1988, p.144). Para Saramago (1988, p.144), esse não agir de Reis é “irremediável” porque só há uma diferença entre os mortos e os vivos: “A diferença é uma só, os vivos ainda têm tempo, mas ao mesmo tempo lho vai acabando, para dizerem a palavra, para fazerem o gesto.”

Ao ser monarquista numa modernidade democrática, o heterônimo se rende diante do gesto, da palavra e Saramago (1988, p.144) complementa que “morre-se de a não ter dito, morre-se de não o ter feito, é disso que se morre, não de doença, e é por isso que a um morto custa aceitar a sua morte.” Esse não-gesto é consequência do não-sentir de Ricardo Reis, conforme exemplificamos no decorrer desse tópico em que abordamos a poesia do heterônimo.

Dado o exposto, acreditamos ter evidenciado em cada uma das personalidades pessoas um gesto diferente. O professor José Gil faz entender que a “máquina heteronímica” seria assim:

Caeiro, o mais transparente de todos, o mais objetivo; Fernando Pessoa ‘ele mesmo’, o mais obscuro, o mais interiorizado (‘um novelo enrolado para dentro’), o mais subjectivo; Reis, o mais disciplinado de todos, o mais uniforme (na métrica e nas sensações); Campos, o mais indisciplinado, o menos controlado, o mais diverso (na versificação e também nas sensações). (GIL, 1987, p.198).

Foram exatamente esses os gestos que encontramos na poesia de Caeiro, Campos e Reis. Reconhecemos diferentes indícios, singularidades em cada um desses heterônimos através do processo de “devir outro”, como esclarece José Gil, (1987, p.198) “[...] a linguagem trabalha enquanto ‘forma abstrata’ sobre uma linha de fluxo, a partir da qual se constroem o rosto, a estatura, os gestos da personagem.” Por meio desse processo, Pessoa alega que criou uma associação irreal:

Criei, então, uma *coterie* inexistente. Fixei aquilo tudo em moldes de realidade. Graduei as influências, conheci as amizades, ouvi, dentro de mim, as discussões e as divergências de critérios, e em tudo isto me parece

que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve. Parece que tudo se passou independentemente de mim. E parece que assim ainda se passa. (PESSOA, 1990, p.96-7).

Agamben entende que o autor pode se dispersar entre as vozes dos sujeitos que o constituem, restando apenas seus gestos, sua marca, sua assinatura. No entanto, como podemos ver no caso pessoano, devido a essa “*coterie*”¹² que o poeta criou, não é possível registrar um único gesto, uma marca ou do autor Fernando Pessoa, e sim, diferentes assinaturas. Uma vez que não conseguimos reconhecer a pessoa de Pessoa, pois o autor cria outras imagens que não refletem ele mesmo, na próxima seção, buscaremos o conceito de assinatura proposto por Agamben para posteriormente pensar naquilo que estamos identificando como as multiassinaturas pessoanas.

¹² De origem etimológica francesa, *coterie* seria uma espécie de associação, um grupo de indivíduos que defende conjuntamente seus interesses conforme disponível em <https://languages.oup.com/research/oxford-english-dictionary/>.

4 DA ASSINATURA À MULTIASSINATURA PESSOANA

Desejo ser um criador de mitos, que é o mistério mais alto que pode obrar alguém da humanidade. (Fernando Pessoa)

Na epígrafe acima, Fernando Pessoa traz a sua máxima: desejava ser “um criador de mitos”. Ele tinha consciência da inovação que seu jogo da heteronímia traria para a literatura.

Dessa forma, como vimos anteriormente, o que resta de um autor são seus gestos, e esses vestígios é que nos levariam à assinatura do autor, por isso, segundo Agamben, a assinatura seria uma ciência mediante a qual tudo o que está escondido é encontrado. No entanto, no caso pessoano, o poeta buscou fugir disso, ocultando sua assinatura, nas assinaturas de seus diversos heterônimos, criando, assim, o que denominamos aqui de multiassinatura do autor.

Com maestria, através do jogo da heteronímia, ele cuidou para não deixar uma única marca assinalada em seus textos, ou seja, por meio de gestos variados, registrou diferentes assinaturas. Por essa variedade de assinaturas, o entendemos como um caso de multiassinatura. A virtude da poesia pessoana está no imprevisto, no escândalo do anormal, no choque do paradoxo e, sobretudo, no jogo artístico do fingimento. Cada um de seus heterônimos possui uma determinada posição ideológica e artística, além de um modo diferente de escrita.

Contudo, cada uma das suas personalidades são oriundas do desdobramento do eu, da sua própria despersonalização. O próprio poeta, em nota sobre os heterônimos e os graus de lirismo, explica:

Por qualquer motivo temperamental que me não proponho analisar, nem importa que analise, construí dentro de mim várias personagens distintas entre si e de mim, personagens essas a que atribuí poemas vários que não são como eu, nos meus sentimentos e ideias, os escreveria. Assim têm estes poemas de Caeiro, os de Ricardo Reis e os de Álvaro de Campos que ser considerados. Não há que buscar em quaisquer deles ideias ou sentimentos meus, pois muitos deles exprimem ideias que não aceito, sentimentos que nunca tive. Há simplesmente que os ler como estão, que é aliás como se deve ler. (PESSOA, 1990, p.87).

Pessoa explica que ele não deve ser buscado nos heterônimos, pois não há nada seu, nem ideias nem sentimentos, inclusive, há ideias e sentimentos que ele

nunca teve e não aceita. Semanticamente, vestígio significa rastro, pegada, ou seja, aquilo que sobra do que desapareceu ou passou, conforme o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. No entanto, Pessoa declara que devemos ler os heterônimos como deve ser, e não buscando um rastro que o identifique enquanto sujeito.

Vimos na seção dois que o poeta deixou em cada heterônimo um gesto diferente, agora veremos como esses variados gestos registram, segundo a nossa perspectiva, diferentes assinaturas. Testemunhamos que Alberto Caeiro traz o gesto do não pensar, e é o único entre os heterônimos e até ao próprio ortônimo que se declara feliz justamente por essa negação da intelectualização das coisas. Álvaro de Campos é marcado pelo gesto do sentir, o engenheiro entra em êxtase com a modernidade e tudo que nela existe até se cansar, então, entediado, vê a desumanização causada pela máquina e a hipocrisia da sociedade moderna. Já em Ricardo Reis, há o gesto do não-sentir, no médico neoclássico há a busca pelo prazer (Epicurismo), porém, com indiferença (Estoicismo), isto é, sem sensibilidade, sem paixões, sem dor, para não sofrer.

Sendo assim, o que identificamos é que o autor Fernando Pessoa se apresenta para nós por meio de diferentes assinaturas. E quem torna inteligível esse processo da construção da assinatura é Agamben com o livro *Signatura rerum: Sobre o método*, publicado em 2008 e traduzido por Christian Ingo Lenz Dunker em 2019. Depois de desenvolver o prefácio de *La Linea e il Circolo*, em 2004, para o qual o filósofo dá o nome de *Archeologia di un'Archeologia*, surge esse texto que marca as diretrizes metodológicas que perpassam toda a obra de Agamben – desde seus primeiros textos, como *Stanze*, de 1977, até *Nudità*, de 2009.

Com a publicação de *Signatura rerum: Sobre o método*, Agamben realiza uma leitura da obra síntese de Michel Foucault, *A arqueologia do saber* - publicada em 1969. Para além das características intrínsecas do pensamento de Giorgio Agamben e de Michel Foucault, cada uma dessas obras reflete um esforço dos autores de darem conta de questões ao mesmo tempo teóricas e políticas, há muitos conceitos que apontam para uma conexão e uma identidade poderosas entre Foucault e Agamben: trata-se do cuidadoso trabalho intelectual de análise das relações de poder e do compromisso de apontar possibilidades futuras.

O livro de Agamben é uma reflexão metodológica sobre as suas próprias pesquisas, que também ganham o título de arqueologia. Lembremos que o método arqueológico foucaultiano é diferente do método proposto por Agamben, que procura

estabelecer a constituição dos saberes, privilegiando as inter-relações discursivas e sua articulação com as instituições, na tentativa de responder como os saberes apareciam e se transformavam.

A leitura arqueológica de Agamben é, então, uma leitura enviesada. Quando afirmamos que a leitura de Agamben é enviesada, queremos marcar o caráter específico desse tipo de texto em relação aos outros. Com isso, queremos dizer que Agamben está preocupado menos com uma explicação do livro de Foucault e mais com as questões suscitadas pelo seu próprio projeto filosófico.

Como nosso objetivo é buscar entender a abordagem de Agamben para o conceito de assinatura, iremos nos ater ao ensaio de *Signatura rerum: Sobre o método* intitulado "Teoria das assinaturas", no qual o autor faz uma genealogia sobre o papel do pesquisador e sua habilidade em rastrear e usar assinaturas. Ele parte da episteme paracelsiana de que todas as coisas trazem um signo, que manifesta e revela suas qualidades invisíveis.

No livro IX do tratado *De natura rerum*, intitulado *De signatura rerum naturalium*, Paracelso¹³ manifesta que é através dos signos que o homem pode conhecer o que em cada coisa foi assinado. Para ele, se todas as coisas “passam a ser reconhecidas por meio de seu *signatum*”, então, “*signatura* é a ciência mediante a qual tudo o que está escondido é encontrado, e sem essa arte não se pode fazer nada de profundo.” (PARACELSO apud AGAMBEN, 2019, p.36).

Essa reflexão de Paracelso nos faz pensar que Fernando Pessoa tinha ciência desses vestígios, sinais ou gestos que um autor deixa em seu texto, por isso, buscou ser apagado, ou seja, escreveu toda a sua obra cuidando para não deixar uma assinatura única perceptível, já que, como vimos na seção anterior, Pessoa registrou diferentes gestos em cada heterônimo, sendo essa multiplicidade o que tornaria a sua arte profunda e única. Dessa maneira, seria, na verdade, o multiplicar-se de assinaturas que daria ao autor a capacidade de se fazer único.

Seguindo a ideia de Paracelso, ele afirma que é útil e conveniente especificar de onde derivam os *signata*, quem é o seu *signator* e quantos eles são. Segundo o

¹³ Paracelso é o pseudônimo de Philippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim, médico suíço, alquimista, teólogo leigo e filósofo da Renascença alemã. Junto à sua obra científica, às vezes mesclada com ela, Paracelso nos deixou sua interpretação do Universo. Nela, matéria e espírito, que chamava de corpo astral, convivem e se interrelacionam. A partir dessa visão, usou as ciências ocultas para chegar à medicina científica e propunha atuar sobre o corpo astral como veículo para atingir o físico. Conforme disponível em: <https://super.abril.com.br/historia/paracelso-mago-e-cientista/>.

filósofo, os assinadores são três: “o homem, o arqueu (*Archeus*) e as estrelas (*Astra*)” (PARACELSO apud AGAMBEN, 2019, p.36). Começamos pelos sinais dos astros, já que são eles que tornam possíveis as profecias e os presságios. Para ilustrar, Agamben (2019, p.37) traz a fisiognomonía e a quiromancia, pois elas “ensinam a decifrar nas marcas que os astros imprimiram no rosto e nos membros dos homens ou nas linhas de suas mãos o segredo do ‘homem interior.’” No entanto, a relação entre as estrelas e os homens não é de sujeição unilateral, o homem que é sábio e conhece a si mesmo sabe usar as forças escondidas, conhece a estrela que existe nele, governa-a e domina-a.

Paracelso lembra que o arquétipo da assinatura é a *Kunst Signata*, isto é, a língua, “por meio da qual o ‘primeiro signator’, Adão, impôs às coisas, em hebraico, seus ‘nomes certos’” (AGAMBEN, 2019, p.38). E os nomes que Adão pronunciava em hebraico tinham relação com a natureza e a virtude específica de cada animal nomeado, por exemplo, o porco aparece como um animal “triste e sujo”.

Vendo por esse prisma, há uma semelhança na relação entre assinatura e assinado e é por isso que Agamben (2019, p.39) afirma que a língua “é o cofre das assinaturas”, já que “guarda o arquivo das semelhanças imateriais.” No caso pessoano, a relação entre a assinatura e o assinado se dá em cada heterônimo: em cada um deles, Caeiro, Reis e Campos, há um cofre de assinaturas diferentes, evidenciado por cada gesto específico, que reflete personalidades e estilos ímpares.

Com o objetivo de analisar as assinaturas impressas pelo Arqueu nas coisas naturais, Agamben traz exemplos da medicina paracelsiana, que mostram a forma como Deus nos teria revelado as virtudes medicamentosas no mundo vegetal, como é o caso da planta eufrásia, que apresenta uma mancha em forma de olho e assim revela sua virtude oculta: “curar as doenças da vista” (PARACELSO apud AGAMBEN, 2019, p.39). Essa relação não se dá entre a forma de olho na pétala da flor e sua virtude terapêutica, mas, diretamente, entre a planta e os olhos. Agamben declara:

A relação não é entre *signans* e um *signatum*, um significante e um significado, mas envolve pelo menos quatro termos (a figura na planta – que Paracelso frequentemente chama de *signatum* –, a parte do corpo humano, a virtude terapêutica e a doença, aos quais cabe acrescentar um quinto, o *signator*. (AGAMBEN, 2019, p.40)

Assim, a assinatura não aparece como um significante, mas desliza sempre para a posição de significado. Todavia, para compreender corretamente as

assinaturas naturais e sobrenaturais, é preciso compreender, antes de mais nada, todas aquelas cujo *signator* é o homem. Dentre os exemplos que Agamben nos oferece, baseado na episteme paracelsiana, trouxemos o caso do artesão que, para ser reconhecido, assinala seus trabalhos com marcas ou signos. Aqui, Agamben (2019, p.41) declara que “a assinatura mostra sua provável conexão etimológica com o ato de *firmar* um documento, evidente naquelas línguas, como o francês e o inglês, em que *firma* é denominada justamente *signature*.”

Ao analisar a assinatura com a qual o artista marca a sua obra, Agamben (2019, p.41) faz o seguinte questionamento: “O que acontece quando, ao observar um quadro na sala de um museu, notamos que numa cartela colocada na parte inferior lê-se a escrita *Titianus fecit?*”. Sabemos ser o quadro de um famoso pintor que viveu em Veneza no século XVI, assim, a assinatura limita-se a pôr o quadro em relação ao nome de um homem.

E é essa limitação em relação à assinatura que nos faz pensar que Fernando Pessoa desejava se apagar através dos heterônimos, dando-nos a possibilidade da leitura para além de seu nome. Na carta de 20 de janeiro de 1935 a Adolfo Casais Monteiro, ele deixa claro que queria despessoaliza-se para anular-se:

O que sou essencialmente — por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja — é dramaturgo. O fenómeno da minha despessoalização instintiva a que aludi em minha carta anterior, para explicação da existência dos heterónimos, conduz naturalmente a essa definição. Sendo assim, não evoluo, VIAJO. (Por um lapso na tecla das maiúsculas saiu-me, sem que eu quisesse, essa palavra em letra grande. Está certo, e assim deixo ficar). Vou mudando de personalidade, vou (aqui é que pode haver evolução) enriquecendo-me na capacidade de criar personalidades novas, novos tipos de fingir que compreendo o mundo, ou, antes, de fingir que se pode compreendê-lo. Por isso dei essa marcha em mim como comparável, não a uma evolução, mas a uma viagem: não subi de um andar para outro; segui, em planície, de um para outro lugar. Perdi, é certo, algumas simplezas e ingenuidades, que havia nos meus poemas de adolescência; isso, porém, não é evolução, mas envelhecimento. (PESSOA, 1990. p. 101)

Essa declaração parece nos mostrar que não conhecemos o poeta Fernando Pessoa se não por meio das diversas assinaturas que criou. Eficiente no ocultamento, em cada heterônimo, ele registrou diferentes gestos. Dessa forma, no caso pessoano, a assinatura não altera a materialidade da obra, diferente do que acontece no quadro de Ticiano onde “a leitura da cartela muda radicalmente nossa maneira de olhar o quadro em questão,” fazendo com que ele se inscreva “no

complexo reticulado das relações de autoridade” (AGAMBEN, 2019, p.43). Sendo assim, Agamben revela:

A assinatura não expressa simplesmente uma relação semiótica entre um signans e um signatum. Ela é, antes, o que, insistindo nessa relação, mas sem coincidir com ela, a move e desloca para outro âmbito, inserindo-a numa nova rede de relações pragmáticas e hermenêuticas. (AGAMBEN, 2019, p. 44).

Por isso, aqui, a assinatura já não é apenas o que revela a virtude oculta das coisas, como é o caso da eufrásia, mas é “o que torna inteligível o mundo, que é, em si, mudo e sem razão” (AGAMBEN, 2019, p.44). Então, o signo precisa ser animado e qualificado numa assinatura, caso contrário, ele em si é inerte e mudo. Agamben traz um excelente exemplo de Jakob Böhme, em *Signatura rerum*, para elucidar esse processo de revelação do signo:

A assinatura está na essência e se parece com um alaúde que permanece silencioso, e é mudo e incompreendido, mas se alguém o tocar, então, entende-se [...], como também o signo [*Bezeichnung*] da natureza é, em sua figura, um ser mudo [...]. No espírito humano, a *assinatura* está artificialmente predisposta de acordo com a essência de cada ser, e só falta ao homem o mestre capaz de tocar seu instrumento. (BÖHME apud AGAMBEN, 2019, p.45).

Dessa maneira, o gesto expresso por cada heterônimo aqui estudado contém a essência da criação, é a assinatura que torna o signo compreensível, ela não coincide com o mesmo, mas é o que produz conhecimento. Böhme chama de “caráter” (*Character*) esse momento ativo em que a significação transpassa para a “revelação”. Agamben fecha esse paradigma das assinaturas de Böhme fazendo uma comparação com a cristologia: Deus conseguiu conceber e formar todas as coisas só por meio do Verbo, da mesma forma, “a assinatura é o que, permanecendo neles, torna efetivos e falantes os signos mudos da criação.” (AGAMBEN, 2019, p.46) Logo, assim como o Verbo, a assinatura é, ao mesmo tempo, “modelo e instrumento eficaz de criação”.

Para Agamben, a teoria das assinaturas não tem seu *locus* apenas nas ciências médicas e na magia, “ela conheceu sua elaboração mais significativa no âmbito teológico, na teoria dos sacramentos” (AGAMBEN, 2019, p.47). Nela, é possível notar essa inadequação da teoria do signo para dar conta plenamente da eficácia do sacramento. Para o filósofo italiano

O sacramento não funciona como um signo que, uma vez instituído, significa sempre seu significado, mas como uma assinatura cujo efeito depende de um *signator* ou, de qualquer forma, de um princípio – virtude oculta em Paracelso, virtude instrumental em Tomás – que cada vez o anima e o torna efetivo. (AGAMBEN, 2019, p.50).

Assim sendo, o sacramento não age sozinho como faz o signo, por isso é necessário o ministro, o qual representa Cristo como agente principal, com a intenção de cumprir a ação sacramental. Para Agamben (2019, p.51), esse efeito específico do sacramento é mais evidente no caso do batismo que, como confirmação e ordem, traz o nome de *character*. Agostinho defende que o “caráter sacramental” é indelével e o filósofo italiano complementa:

Se o cristão ou o sacerdote perderam todas as qualidades que os definem, se não só cometeram toda infâmia concebível, como também renegaram sua fé, eles mantêm, contudo, o *character* da cristandade e do sacerdócio. Ou seja, o caráter é uma assinatura zero, que expressa o evento de um signo sem significado e funda nesse evento uma outra identidade sem conteúdo. (AGAMBEN, 2019, p.52).

Por ser indelével, a infâmia não abala o poder do caráter e justamente por essa validade inabalável é que o caráter é uma assinatura zero. Alguns séculos depois de Agostinho, os escolásticos se preocuparam em dar um conteúdo à assinatura agostiniana. Tomás recorre ao exemplo militar de Agostinho e compara a assinatura no corpo dos soldados alistados na milícia com o caráter espiritual impresso na alma dos homens que são incumbidos pelos sacramentos para um serviço da cristandade.

No caso do batismo, Agamben (2019, p.53) conclui que “o signo sensível que é o sacramento, além de produzir o efeito que é a graça, também produz outro signo, que tem natureza espiritual e não pode ser apagado.” Isto é, o fiel é assinado pelo caráter para poder realizar os atos do culto. Dessa forma, para Agamben (2019, p.53) o caráter é “um signo que excede o signo e uma relação que excede e fundamenta toda relação”. No sacramento, é o caráter que confere eficácia à significação.

Trazendo para a poesia pessoana, entendemos que o poeta Fernando Pessoa batiza, ou seja, dá a marca de poeta aos seus heterônimos que recebem o sacramento de escrever, possibilitando-os a participar da comunidade de poetas. No entanto, após receberem esse caráter do sacramento, cada um dos heterônimos

produz ao seu modo próprio, registrando a sua assinatura. Em cada personalidade da heteronímia há uma marca, tanto no estilo de escrita quanto na filosofia de vida. E é essa capacidade de outrar-se, essa diversidade que marca a criação Fernando Pessoa, por ser ele a batizar os heterônimos.

No entanto, Agamben sempre volta à astrologia, que é um lugar privilegiado das assinaturas. Ele analisa os signos do zodíaco e as constelações na relação de semelhança eficaz entre a constelação e os nascidos sob determinado signo, e traz a seguinte máxima de Hofmannsthal: “No céu [...] os homens aprenderam, talvez pela primeira vez, a ‘ler o que nunca foi escrito’”. Então, conclui que “a assinatura é o lugar onde o gesto de ler e o de escrever invertem sua relação e entram numa zona de indecibilidade” (AGAMBEN, 2019, p.59). Isso porque, na arqueologia das assinaturas, a operação da imaginação está incluída nas coisas, assim, a leitura torna-se escrita e a escrita se resolve na leitura.

Nessa tentativa de definir assinatura, Agamben alega que o nosso mundo precisa de assinaturas, de “marcas que nos ensinem a reconhecê-las.” É por isso que cada um dos heterônimos de Fernando Pessoa tem uma linguagem particular e uma temática específica registrada nos seus poemas, e esses gestos relacionam-se com a biografia dos mesmos. Agamben lembra de Michel Foucault em *Les Mots et les choses* onde vai dizer que “não há semelhança sem assinatura. O mundo do semelhante só pode ser um mundo assinado.” (FOUCAULT apud AGAMBEN, 2019, p.61). Por conseguinte, para Foucault, o conceito de assinatura se resolve no de semelhança e não é possível registrar uma marca comum, que se repita no ortônimo e nos heterônimos pessoais.

Contudo, Foucault sugere que o século XVI sobrepôs semiologia e hermenêutica e aqui é preciso fazer uma duplicação no sistema de semelhanças: “a distinção entre a semiologia – isto é, o conjunto de conhecimentos que permitem reconhecer o que é um signo e o que não é – e a hermenêutica, que é o conjunto dos conhecimentos que permitem descobrir o sentido dos signos” (AGAMBEN, 2019, p.61). Assim, explica Agamben, é na distância entre elas, semiologia e

hermenêutica¹⁴, que se “produz o saber.” E é aqui, nessa desconexão entre semiologia e hermenêutica, que se encontra o lugar das assinaturas.

Nesse contexto, se deve a Enzo Melandri, num artigo de 1970 sobre *Les Mots et les Choses*, uma primeira definição de conceito de assinatura: “A assinatura é uma espécie de signo no signo; é aquele índice que, no contexto de dada semiologia, remete univocamente a dada interpretação. A assinatura adere ao signo ao indicar, por meio de sua feitura, o código para decifrá-lo.” (MELANDRI apud AGAMBEN, 2019, p.63). Agamben (2019, p.63) complementa afirmando que, na ciência moderna, a assinatura “já não é um caráter do signo individual, mas de sua relação com os outros signos”.

Essa distância intransponível entre semiologia e hermenêutica é um dos resultados finais das pesquisas de Émile Benveniste em seu ensaio *Sémiologie de la langue* [Semiologia da língua]. Benveniste vai dizer que “o semiótico (signo) precisa ser reconhecido; o semântico (o discurso) precisa ser compreendido.” (BENVENISTE apud AGAMBEN, 2019, p.63). Segundo Benveniste, na semiologia da língua, ao conceber a língua unicamente como sistema de signos, a definição de Saussure foi insuficiente porque não permitiu explicar como os signos se transformam em discurso.

Nesse sentido, Benveniste chega à seguinte afirmação: “O mundo do signo é, na realidade, fechado. Do signo à oração não há transição, nem por sintagmação nem de alguma outra maneira. Um hiato os separa.” (BENVENISTE apud AGAMBEN, 2019, p.64). Conforme Foucault e Melandri declaram, é nesse “hiato” que se situam as assinaturas. E Agamben (2019, p.65) completa: “Os signos não falam se as assinaturas não os deixam falar.” Dessa forma, a teoria das assinaturas complementa a teoria da significação linguística, sendo uma ponte nesse hiato.

No mesmo período em que Benveniste fazia seus estudos sobre a semiologia e a hermenêutica, Foucault publicou *A arqueologia do Saber* e a novidade do estudo

¹⁴ Pode-se dizer que a semiologia trata de todos os estudos relacionados com a análise dos signos, quer linguísticos (vinculados à semântica e à escrita) quer semióticos (signos humanos e da natureza). Já a hermenêutica é a arte de interpretar textos, mais concretamente os textos sagrados. É por isso que se faz a distinção entre a hermenêutica filológica (surgida na Alexandria para estabelecer o sentido autêntico dos textos antigos), a hermenêutica bíblica (nasce nos séculos XVII e XVIII para uma interpretação correta, objetiva e compreensível da Bíblia) e a hermenêutica filosófica (que é independente da linguística e que visa determinar as condições transcendentais de toda a interpretação) conforme disponível em <https://conceito.de/semiologia>.

de Foucault foi a de assumir explicitamente como objeto aquilo que ele chamou de “enunciados”. Agamben assegura que

O enunciado não é identificável como um signo ou uma estrutura que se refere a uma série de relações lógicas, gramaticais ou sintáticas; nos signos, nas orações, nas proposições, ele atua, antes, no âmbito de sua simples existência, como um operador de eficácia, que permite decidir a cada vez se o ato de linguagem é efetivo, se a oração está correta, se uma função se realizou. (AGAMBEN, 2019, p.66).

No caso pessoano, são os enunciados que deixam as marcas de cada um dos heterônimos, onde não é possível encontrar o autor, apenas gestos diversos. Como vimos na seção 2, no caso de Pessoa, os heterônimos estão mortos conforme Barthes nos propõe, pois, depois de findado um texto, existe o leitor que entra no jogo. Então, vimos com Foucault que em cada heterônimo há uma função autor diferente já que os processos de subjetivação foram distribuídos entre os sujeitos da heteronímia. Devido a essa variedade de enunciados, resulta a multiplicidade de gestos.

Por não coincidir nem com os significantes nem com os significados, a função enunciativa é quase invisível, por isso é preciso interrogar a linguagem na dimensão em que se manifesta. De acordo com Foucault (2008, p.133), para apreender a linguagem, é preciso se deter um pouco nas “práticas discursivas”, isto é, “naquele conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definem, uma certa época e para certo âmbito social, econômico, geográfico ou linguístico, as condições de exercício da função enunciativa”.

Sendo assim, os enunciados não são semióticos nem semânticos, também não são os discursos e, muito menos, meros signos, eles são as “assinaturas que os signos recebem pelo fato de existirem e serem usados, o caráter indelével que, ao marcá-los em seu significar algo, orienta e determina em certo contexto sua interpretação e eficácia” (AGAMBEN, 2019, p.67). Por meio dos enunciados de cada um dos heterônimos, restam os gestos que revelam quem os escreveu.

Como vimos na seção 3, por meio de uma linguagem simples, sem dificuldade de compreensão, com versos livres, sem métrica e sem rima, encontramos Alberto Caeiro. Já Ricardo Reis, é possível identificar por meio dos traços neoclássicos com referências greco-latinas, como suas musas Lídia, Neera e Cloe e sua linguagem rebuscada. E Álvaro de Campos é marcado, ora por enunciados monossilábicos e onomatopeicos, isto é, quando o heterônimo está

exaltado, ora calmos e tristes, quando o poeta está entediado com a vida moderna, lembrando da infância feliz.

Dessa forma, a teoria das assinaturas (dos enunciados) corrige a ideia de que existem signos “puros e não marcados”, afinal, conforme Agamben (2019, p.68) profere, “o signo significa porque traz uma assinatura”. É essa assinatura que “predetermina a interpretação do signo e distribui seu uso e eficácia segundo regras, práticas e preceitos que devem ser reconhecidos”. No caso de Pessoa, esses diferentes enunciados fazem a sua assinatura ser múltipla.

No século XVII, o filósofo inglês Herbert de Cherbury tenta ligar a doutrina das assinaturas à ontologia e traz uma contribuição que Agamben (2019, p.69) resume da seguinte forma: “a existência é uma disseminação transcendental em paixões, ou seja, em assinaturas. As assinaturas (assim como os enunciados em relação à língua) são, então, o que marca as coisas no âmbito de sua pura existência.” Então, o ser não é um conceito, mas, sim, uma assinatura.

Ao pensar nessa “assinatura do ser”, Agamben lembra do crítico de arte italiano Giovanni Morelli que, em suas técnicas de atribuição na pintura, optou por examinar detalhes insignificantes como a forma dos dedos das mãos, dos pés e as unhas ao invés das características estilísticas e iconográficas mais evidentes. Assim, o controle estilístico se afrouxa e, nos detalhes secundários, podem surgir os traços mais individuais e inconscientes do artista.

Esse método indiciário de Morelli, em que os pequenos gestos inconscientes revelam nosso caráter, atraiu a atenção de Freud na psicanálise. Para o psicanalista, o princípio morelliano: “Tem um forte parentesco com a técnica da psicanálise médica. Ela também está acostumada a penetrar nas coisas secretas e escondidas com base em elementos pouco valorizados ou despercebidos, em detritos ou ‘resíduos’ da nossa observação” (FREUD apud AGAMBEN, 2019, p.73). Assim, Agamben acrescenta que a natureza desses indícios se esclarece se a colocarmos na perspectiva da teoria das assinaturas.

Se o ser é uma assinatura, Fernando Pessoa é o ser das assinaturas. Há algo nas vozes pessoas que está sendo silenciado, a multidão pessoana, com toda confluência de assinaturas, representando uma crise, a crise do eu-lírico. Na carta de apresentação dos heterônimos [dat. 1930?], o poeta português revela o drama da sua personalidade:

A cada personalidade mais demorada, que o autor destes livros conseguiu viver dentro de si, ele deu uma índole expressiva, e fez dessa personalidade um autor, com um livro, ou livros, com as ideias, as emoções, e a arte dos quais, ele, o autor real (ou porventura aparente, porque não sabemos o que seja a realidade), nada tem, salvo o ter sido, no escrevê-las, o «medium» de figuras que ele próprio criou. (PESSOA, 1990, p.91).

Essa confissão, segundo nossa perspectiva, atestaria a multiassinatura de Pessoa: ele elegeu um chefe, Alberto Caeiro; separou todo o neoclassicismo que essa atitude tinha e deferiu a Ricardo Reis; já a vanguarda toda foi o legado de Álvaro de Campos. E, a ele próprio, reservou o papel teórico de todo esse drama representado por atos e personagens diferentes com múltiplas discursividades, por isso, no ortônimo, projetou todo seu pensar. Assim, o poeta da heteronímia profere, na carta de 13 de janeiro de 1935 a Adolfo Casais Monteiro, sobre a gênese dos heterônimos:

[...] Pus no Caeiro todo o meu poder de despersonalização dramática, pus em Ricardo Reis toda a minha disciplina mental, vestida da música que lhe é própria, pus em Álvaro de Campos toda a emoção que não dou nem a mim nem à vida. Pensar, meu querido Casais Monteiro, que todos esses têm que ser, na prática da publicação, preteridos pelo Fernando Pessoa, impuro e simples! (PESSOA, 1990, p.94).

Por conseguinte, em cada heterônimo, encontramos um gesto diferente, o que nos leva a crer que não há uma assinatura única, uma marca una, que identifique o autor Fernando Pessoa. Dessa maneira, a ideia que nos perpassa é de que a obra pessoana nos leva a um novo paradigma, a um caso que chamamos, aqui, de multiassinatura. Por isso, para entender melhor essa concepção, retomamos aqui alguns aspectos fundamentais do conceito de assinatura e, no item seguinte, evidenciaremos e definiremos o que entendemos como a multiassinatura pessoana.

4.1 FERNANDO PESSOA: UM CASO DE MULTIASSINATURA

Vimos com Agamben (2008, p.121) que a literatura é um campo de emergência de fenômenos, por conter em si a autoria, a invenção, a linguagem elaborada e por representar uma forma de conhecimento - objeto de estudo da arqueologia. Portanto, “a arqueologia é a ciência das ruínas, prática, que indaga a história não pela origem, mas como a emergência do fenômeno.” Assim, a simbolização evidencia marcas e rastros que traduzem todo conhecimento dos

pensadores e filósofos, o hiato “onde se situam as assinaturas”, a *arché* (AGAMBEN, 2008, p.82).

Sendo o discurso literário um terreno fértil para a arqueologia, por conter a historicidade, pode-se falar em enunciados diversos. Com base na arqueologia, os enunciados são práticas possíveis na literatura, porque seguem regras que definem o lugar do sujeito-enunciador e as condições de emergência. Trata-se de um retorno endereçado como subjetividade, uma escrita que busca capturar a essência de toda literatura, “e assim todos os seus fios convergem para a mais fina ponta – singular, instantânea, e, contudo, absolutamente universal -, para o simples ato de escrever” (FOUCAULT, 2010, p.416).

Desse modo, a literatura é sempre uma reescrita que traz e desloca traços em uma dimensão de historicidade: sua história é a de suas leituras, segundo a perspectiva arqueológica de Agamben, que evidencia o presente, por meio da assinatura do passado. Pelo seu caráter indelével, o vestígio possibilita a interpretação, pela suspensão ou separação da origem com a atualidade. Nessa grande trama encontra-se o vestígio da história, os rastros de personagens e o reflexo dessa escritura, porque o discurso literário não é hermético, mas é tecido e perpassado por fragmentos e indícios.

No caso de Fernando Pessoa, cada heterônimo alcançou o que Agamben define como *ruptura* e *soldagem* do tempo, uma ligação e separação não cronológica, mas identificada pelas particularidades e discontinuidades. Se o contemporâneo exige a experiência de algo que não foi vivido, a “arqueologia que se remonta próxima da recordação e do esquecimento, é a única via de acesso ao presente,” afirma Giorgio Agamben (2008, p.139). Dessa maneira, poder-se-ia dizer que a via de acesso aos heterônimos são esses pontos de insurgência, as assinaturas que não cessam de operar sobre o nosso tempo.

Uma insurgência que marca de forma distinta as assinaturas de Caeiro, Campos e Reis é a forma como cada um deles entende o Tempo de vida, que não é apenas objetivo nem puramente subjetivo. Eles tecem os acontecimentos de sensações de forma que aparecem ao leitor como a própria temporalidade das suas emoções. Para José Gil, seria talvez necessário utilizar um termo teológico para exprimir essa qualidade do tempo da poesia de Pessoa. Assim, ele define essa relação do poeta com o Tempo: “uma leveza que dele emana, uma graça que se

desprende (mas não vem do alto) da própria esprussa da vida, do que esta contém de mais pesado, de mais fictício, bem como de mais espiritual” (GIL, 1987, p.215).

Cada heterônimo tem a sua maneira de “tornar abstrato o tempo - e de o recriar *na própria coisa*, como tempo da vida.” Conforme o professor esclarece:

Em Caeiro, a pedra mais pesada torna-se ainda mais pedra quando passa a ser puro conjunto de formas, cores, luz; em Reis, a fuga do tempo torna-se suspensão controlada; em Campos, o fracasso da vida, o enquistamento do eu falhado, tornam-se sublimes (não sublimados) graças a não se sabe que sortilégio que os faz aparecer na sua máxima nudez; em Fernando Pessoa ‘ele mesmo’, as aporias do tempo ondulam na emoção. Deve-se-ia talvez chamar a esta espécie de graça imanente do tempo uma temporalidade do espírito: será apenas uma outra maneira de dizer o tempo abstracto, o tempo-todos-os-tempos da emoção intelectualizada. (GIL, 1987, p. 215).

Além dos variados gestos relacionados ao sentir e ao pensar, essas diferentes formas de tratar o Tempo fazem a assinatura de Pessoa, segundo nossa perspectiva de análise, ser múltipla. O poeta português faz intervir forças em oposição, fluxos divergentes, em todos os heterônimos. Todos os atos e situações são condensados e expressos enquanto acontecimentos de sensação da seguinte maneira:

A acção existe, a cena, ou seja, o espaço, também: mas enquanto ‘gestos’ e espaço da sensação. Elas estão presentes, e a prova disso é a qualidade do tempo desta poesia. Tempo vivo: negado, transformado e transposto, o tempo da acção dá origem ao plano poético, de tal forma que a obra de Pessoa nos coloca perante a própria origem do *tempo poético*. (GIL, 1987, p.217).

Por isso, o professor alega que “toda heteronímia fala daquilo que a constitui, da fonte que a engendra: do tempo, desse tempo que se desenrola como a própria acção do ritmo poético” (GIL, 1987, p.218). Sendo assim, podemos pensar que, se cada heterônimo tem a sua própria linguagem, o seu universo poético específico, uma psicologia própria e uma maneira de sentir, Fernando Pessoa registrou vários vestígios, portanto, diferentes assinaturas. Na sequência, o professor José Gil esclarece:

A possibilidade destas combinações liga-se à própria natureza do devir: cada nova multiplicidade comporta singularidades, das quais cada uma é susceptível de ser vista a outra luz, de outro ‘ângulo’ – já que o devir-outro não é mais do que o culminar do processo que se iniciou com uma perspectivação particular; dois pontos de vista diferentes podem encontrar-se sobre a mesma linha de fluxo (ou, se se quiser: na linha de fuga de uma terceira perspectiva). Assim se formam as intersecções, ramificações laterais de sensações. Criadores de multiplicidades, os heterônimos começam a ferver, a produzir – versos e prosa, sendo

sempre as ideias também sentidas -, a dirigir poemas uns dos outros (de Campos a Caeiro), a sustentar discussões teóricas sobre a arte poética, a entrevistar-se, a escrever uns para os outros prefácios de livros futuros, a redigir artigos de crítica literária, panfletos, etc: toda uma multidão de grupos, de cachos, de singularidades e de multiplicidades, percorridas por constantes tensões - forças de atracção ou repulsão, qualidades ou tonalidades de sensações que aproximam ou afastam entre si dois ou três heterónimos. (GIL, 1987, p..225-6).

Devido a esse “sentir tudo de todas as maneiras” é que Pessoa irá criar os heterônimos, isto é, “um dispositivo de produção de *sensações literárias* e de multiplicação dessas sensações” (GIL, 1987, p.227). Esse processo da heteronímia é a essência de seu trabalho poético, afinal, “toda poesia é, na sua latência, e independentemente da sua expressão particular num noutro poeta, heteronímica” (GIL, 1987, p.227). Para o professor, toda poesia é heteronímica porque, entre o plano da vida e o da arte, há continuidade e ruptura, isto é:

A arte expressa a vida vivida, mas acrescentando-lhe um artifício; ao fazer isto, expressa-a reproduz-la de maneira ainda mais ‘verdadeira’; porque viver é não saber sentir, é sentir de maneira confusa, misturando (porque uma sensação contém múltiplas outras). Só a arte permite aprender a sentir, sentir melhor, sabendo o que se sente e sentindo mais intensamente. Neste sentido, a arte prolonga a vida. (GIL, 1987, p.231-2).

Além dessa maestria pessoana da arte da insinceridade, José Gil vai dizer que aqui reside a sua originalidade: “Mais do que o dizer-nos que é possível ‘despersonalizar-se’ desconstruindo o eu, ele mostra-nos que este é construído e como se constrói” (GIL, 1987, p.230). Essa desconstrução/construção do eu na poesia pessoana se dá por meio dos heterônimos que registram mais que uma assinatura ao poeta português, tornando-o múltiplo.

Essa técnica do “eu esvaziado” é a maneira mais rigorosa e rica de fazer poesia. O poeta português faz a seguinte declaração no *Livro do Desassossego*¹⁵:

Invejo — mas não sei se invejo — aqueles de quem se pode escrever uma biografia, ou que podem escrever a própria. Nestas impressões sem nexos, nem desejo de nexos, narro indiferentemente a minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida. São as minhas Confissões, e, se nelas nada digo, é que nada tenho que dizer. [...]

¹⁵ Obra de Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros em Lisboa, considerado semi-heterônimo por Fernando Pessoa, pois, como este mesmo diz na carta a Adolfo Casais Monteiro: “não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e afetividade.” (PESSOA, 1990, p. 98). E é de tal forma que Bernardo traz suas concepções sobre o mundo e sobre si. Quase que como se cria um diário, com inúmeras inquietações, o *Livro do Desassossego* é um relato de tudo que se vive e percebe-se com e talvez, por muitas vezes, sem a consciência, deixando à mostra toda genialidade e as angústias de Pessoa.

Viver é fazer meia com uma intenção dos outros. Mas, ao fazê-la, o pensamento é livre, e todos os príncipes encantados podem passear nos seus parques entre mergulho e mergulho da agulha de marfim com bico reverso. Croché das coisas... Intervalo... Nada... (PESSOA, 2006, p.50).

Pessoa confessa várias vezes na sua poesia ou em paratextos a sua “biografia sem fatos”, por isso a necessidade de “outrar-se”. No outro, não tem vestígio, pegada, porque a pessoa de Pessoa desaparece. Essa ausência de uma singularidade, de uma marca una que identifique a assinatura do autor português nos heterônimos é característica da contemporaneidade conforme Agamben (2010, p.68) declara: “a nova identidade é uma identidade sem pessoa, na qual o espaço da ética que estávamos habituados a conceber perde o seu sentido e tem de ser repensado de alto a baixo”. Na sequência, o filósofo italiano explica que

O cidadão contemporâneo, perdido na massa anônima e equiparado a um criminoso em potência, não é definido senão pelos seus dados biométricos e, em última instância, por uma espécie de antigo fado tornado ainda mais opaco e incompreensível: o seu ADN¹⁶ (AGAMBEN, 2010, p.68).

É esse DNA perdido na massa anônima, ou melhor, uma identidade fragmentada, múltipla, sem indicação de origem, fluida e despreendida, que define o poeta português. Esse cidadão contemporâneo com identidade fluída e plural é tão forte em Pessoa que até hoje a sua poesia não só é objeto de estudo como também é muito citada quando o assunto é a identidade do sujeito. O poeta em crise inventou os heterônimos para tornar possível e facilitar o esvaziamento-transferência dos conteúdos das sensações do autor para os “estados de alma”. Fazendo dessa forma, “a condição maior da *expressividade* das sensações do poeta-personagem é que o ‘eu’ do autor = x *seja apagado*, que não se adivinhe o seu estilo nem os seus sentimentos e temperamento” (GIL, 2013, p.80).

O poeta da heteronímia conseguiu reformular a própria noção de “eu”, para conseguir entrar na pele de seus heterônimos, o poeta precisou que o seu “eu” não se mantivesse rígido e imutável diante de seu tempo. Ele precisou “ter uma individualidade amorfa para poder adquirir a forma de qualquer outra individualidade” (GIL, 2013, p.83). Pessoa entrou num certo estado de plasticidade, de indeterminação e mesmo de indefinição, tornando-se propício a transformações.

¹⁶ Sigla de ácido desoxirribonucleico (estrutura que contém os genes). A sigla DNA, do inglês, é mais usual em português conforme disponível em <https://www.significados.com.br/dna/>.

Quando se trata de um texto, existe toda uma composição a fazer construir esse outro sujeito, que Gil vai chamar de “espelhamento de forças e formas”:

A personagem forma-se por cisão e **espelhamento das forças** que o indivíduo possui. Cria-se um plano *que se pode chamar “de imaginação”, mas que é melhor apelidar de “composição”) em que a “individualidade amorpha” intensificada projecta forças, não ainda determinadas mas já pré-intencionais, sobre unidades pontuais que nascem à volta de certas palavras ou frases atribuídas ao “outro”. Deste modo se vão erigindo “partes totais” (noção que vamos buscar a Husserl e Merlau-Ponty) de um corpo e de uma psique que se construirão como autónomas e independentes — uma individualidade “outra” — pelos processos de espelhamento que descrevemos: aquisição de uma vida própria, de uma singularidade e de um estilo próprios e de um inconsciente único e separado. (GIL, 2013, p.90-1).

Por meio desse processo de heteronomização e fingimento, resulta todo um outro eu autor. Esse eu apagado é o que Michel Foucault mostra em *A vida dos homens infames*, onde há vozes que são silenciadas. Nesse texto, Foucault foi buscar arquivos na Biblioteca Nacional, relatórios, denúncias, registros da vida de pessoas entre 1660 a 1760. Mas são relatos de pessoas cujas vidas eram obscuras ou, como ele diz, “vidas que são como se não tivessem existido, vidas que só sobrevivem do choque com o poder que não quis senão aniquilá-las, ou pelo menos apagá-las, vidas que só nos retornam pelo efeito de múltiplos acasos” (FOUCAULT, 2003, p.208).

Duas dessas vidas destinadas a desaparecer sem nunca terem sido faladas chamam a atenção do filósofo francês. É o caso de uma mulher internada no hospital de Charenton no dia 31 de agosto de 1707, que foi noticiado da seguinte maneira:

Sua loucura sempre foi a de se esconder de sua família, de levar uma vida obscura no campo, de ter processos, de emprestar com usura e afundo perdido, de vaguear seu pobre espírito por estradas desconhecidas, e de se acreditar capaz das maiores ocupações. (FOUCAULT, 2003, p.203-4).

Outra vida narrada é o caso de um homem, Jean Antoine Touzard, posto no Chateau de Bicêtre no dia 21 de abril de 1701, com a seguinte descrição:

Recolete apóstata, sedicioso capaz dos maiores crimes, sodomista, ateu, se é que se pode sê-lo; um verdadeiro monstro de abominação que seria menos inconveniente sufocar do que deixar livre. (FOUCAULT, 2003, p.203-4).

Foucault vai questionar a forma como essas vidas consideradas “infames” foram representadas. No momento em que essas vidas se chocaram com o poder,

com a normalização da sociedade, os discursos as condenaram, seja através dos internatos, das prisões, da morte. Os relatos disponíveis não falam diretamente dessas pessoas, mas sim de fragmentos de discursos que criaram representações sobre elas. Então, constatamos que são as representações dessas vozes silenciadas que Fernando Pessoa traz em sua poesia. O poeta português dá voz aos sentires que se manifestam em cada um dos heterônimos, dando voz aos apagados e àquilo que ele, enquanto sujeito, não teria coragem de dizer. Assim, por meio do jogo da heteronímia, o que está oculto é revelado.

Da mesma forma, vimos com Foucault que o autor, assim como o sujeito, é um constructo do poder ou dos poderes que operam sobre ele, afinal, de acordo com Barthes (2009, p.10) “o poder (*a libido dominandi*) aí está, emboscado em todo e qualquer discurso, mesmo quando esse parte de um lugar fora do poder.” Nesse sentido, a literatura seria um lugar fora do poder para o crítico literário francês, contudo, por trabalhar com a linguagem humana e esta ser um lugar fechado, não haveria liberdade na literatura.

E a obra pessoana aponta justamente para esse lugar onde os poderes agem sobre o autor, fragmentando-o. Pessoa confessa:

[...] No baile de máscaras que vivemos, basta-nos o agrado do traje, que no baile é tudo. Somos servos das luzes e das cores, vamos na dança como na verdade, nem há para nós — salvo se, desertos, não dançamos — conhecimento do grande frio do alto da noite externa, do corpo mortal por baixo dos trapos que lhe sobrevivem, de tudo quanto, a sós, julgamos que é essencialmente nós, mas afinal não é senão a paródia íntima da verdade do que nos supomos.

Tudo quanto fazemos ou dizemos, tudo quanto pensamos ou sentimos, traz a mesma máscara e o mesmo dominó. Por mais que dispamos o que vestimos, nunca chegamos à nudez, pois a nudez é um fenómeno da alma e não de tirar fato. Assim, vestidos de corpo e alma, com os nossos múltiplos trajes tão pegados a nós como as penas das aves, vivemos felizes ou infelizes, ou nem até sabendo o que somos, o breve espaço que nos dão os deuses para os divertirmos, como crianças que brincam a jogos sérios.

Um ou outro de nós, liberto ou maldito, vê de repente — mas até esse raras vezes vê — que tudo quanto somos é o que não somos, que nos enganamos no que está certo e não temos razão no que concluímos justo. E esse, que, num breve momento, vê o universo despido, cria uma filosofia, ou sonha uma religião; e a filosofia espalha-se e a religião propaga-se e os que creem na filosofia passam a usá-la como veste que não veem, e os que creem na religião passam a pô-la como máscara de que se esquecem.

E sempre, desconhecendo-nos a nós e aos outros, e por isso entendendo-nos alegremente, passamos nas volutas da dança ou nas conversas do descanso, humanos, fiteis, a sério, ao som da grande orquestra dos astros, sob os olhares desdenhosos e alheios dos organizadores do espetáculo.

Só eles sabem que nós somos presas da ilusão que nos criaram. Mas qual é a razão dessa ilusão, e porque é que há essa, ou qualquer, ilusão, ou porque e que eles, ilusos também, nos deram que tivéssemos a ilusão que nos deram — isso, por certo, eles mesmos não sabem. (PESSOA, 2006, p.256).

Apesar do autor e seus diversos heterônimos, ele não nos quer com máscaras, ele nos quer nus, a absorver o que a vida nos traz em cada momento. A crítica às máscaras é contundente já que, na vida, ou, como diz o poeta, “no baile de máscaras em que vivemos”, consciente e, a maior parte das vezes, inconscientemente, usamos diferentes máscaras julgando ser nós aquilo que ele chama de “paródia íntima da verdade do que supomos”. Pessoa estava ciente de que assim como os homens “infames”, somos “presas da ilusão que nos criaram”, então, o poeta português parte dessas máscaras para fazer o eu autor desaparecer e a partir daí construir as diferentes assinaturas.

As máscaras não são os heterônimos, são somente o princípio dos constructos que irão constituir os heterônimos. As distintas personalidades deste “drama em gente”, como ele mesmo tratava a multiplicidade de vozes em sua obra, devem ser tratadas como entidades autônomas. O que concerne autonomia às distintas figuras pessoais é, como vimos, o modo distinto como a linguagem nelas se manifesta. Assim, nesse processo de desconstrução do eu, a despersonalização é tanta que não é possível encontrar um rastro, um vestígio que identifique Fernando Pessoa, surgindo novas entidades poéticas, ou seja, novos autores. A respeito desse apagamento do sujeito moderno, Agamben profere:

O que define a minha identidade e a minha reconhecibilidade são agora os arabescos insensatos que o meu polegar coberto de tinta deixou numa folha de papel de um serviço de polícia. Ou seja, qualquer coisa da qual absolutamente nada sei e com a qual de maneira nenhuma posso identificar-me ou distanciar-me: a vida nua, um dado puramente biológico. (AGAMBEN, 2010, p.66).

O que conhecemos de Pessoa são exatamente esses “arabescos insensatos” do seu polegar de que Agamben fala, ou seja, um dado puramente biológico. Essa presença-ausência do autor Fernando Pessoa é celebrada no poema “Cíclades”, onde a poetisa Sophia de Mello Breyner Andresen evoca o poeta português da seguinte maneira:

A claridade frontal do lugar impõe-me a tua presença
O teu nome emerge como se aqui

O negativo que foste de ti se revelasse

Viveste no avesso
Viajante incessante do inverso
Isento de ti próprio
Viúvo de ti próprio

[...]

(ANDRESEN, 1977, p. 9 – 12).

Pela extensão do poema, destacamos somente esse trecho onde a poetisa evoca a figura do homem e do artista que refletiu em si e em seus escritos a crise identitária do sujeito na modernidade. Quando a poetisa profere “o negativo que foste em ti se revelasse” nos faz pensar na negação do eu como unidade constituída, numa fuga que se enovela em um desafio de outrar-se, a qual confere o desafio do autor em querer encontrar nos heterônimos essa unidade pretendida.

Na caracterização de Fernando Pessoa, há o destaque de elementos de um alguém que se fecha ao mundo para viver somente para e na literatura: “Viveste no avesso/ Viajante incessante do inverso”. Ele renunciou à vida em nome da escrita. Em um mundo altamente fragmentado, o poeta de Orfeu ironicamente fragmenta a si próprio, “isento de ti próprio”, fechando-se aos acontecimentos exteriores.

Esse “inverso”, muitas vezes, é associado à ideia do negativo, de uma “não-vida”, conforme defende o professor José Gil:

A ideia de que Fernando Pessoa construiu toda a sua obra em torno de uma negação fundamental da vida. Tendo dificuldade em aceitar que a lógica das multiplicidades seja uma lógica do pleno (porque sempre pressupunham um eu por trás dela), os críticos fizeram dele o poeta do não ser, do nada, do ‘não-amor’, da ausência; transformaram-no em ‘fantasma’, naquele ‘que não existiu’, que não soube amar, que não soube viver, habitado por um vazio central, ‘ontológico’. (GIL, 2013, p.248).

Contudo, a exegese pessoana é exatamente contrária a isso, a heteronímia foi o modo escolhido por Pessoa para dialogar com a vida de forma plural, tornando externos seus pensamentos, pois, através deles, “viajavas no avesso no inverso no adverso”. Aludindo aos heterônimos, Sophia vai dizer que Pessoa “tinhas muitos rostos/ Para que não sendo ninguém disseste tudo.” Cada um dos seus rostos que aqui estudamos: Caeiro, Reis e Campos muito nos disseram.

Alberto Caeiro nos ensinou a simplicidade e a pureza das coisas. Por viver em contato com a natureza, extraindo dela os valores ingênuos com os quais alimentava a alma, o poeta bucólico dá importância às sensações, registrando-as sem a mediação do pensamento. Para ele, tudo é como é, afinal, “pensar uma flor é

vê-la e cheirá-la/ E comer um fruto é saber-lhe o sentido” (PESSOA, 1960, p.148), assim aprendemos que não é preciso a intelectualização para pensar, já que o saber está no sentir.

Ricardo Reis é a personalidade que se identifica com os clássicos da Antiguidade, então, seu espírito reflete a doutrina de Epicuro, caracterizada pela identificação do bem soberano com o prazer, o qual há de ser encontrado na prática da virtude e na cultura do espírito. Por isso, aprendemos com ele a aproveitar o momento, pois o tempo passa e a vida é como a água do rio, não volta mais. Sua obra é a ode clássica, cheia de formalismo e princípios aristocráticos. O poeta latino Horácio foi um grande inspirador de sua poesia, principalmente no que diz respeito à filosofia de *carpe diem*, isto é, usufruir do momento.

Já Álvaro de Campos, por ser um poeta moderno, engenheiro de profissão que vive as ideologias do século XX, mostra-nos os avanços proporcionados pela máquina. No entanto, pela sua inteligência concreta de um homem dominado pela máquina, ele também consegue ver o quanto o homem moderno perdeu seus valores, por isso, sua poesia é de temperamento rebelde e agressivo, seus poemas reproduzem a revolta e o inconformismo, manifestados através de uma verdadeira revolução poética.

Em verdade, concordamos com José Gil quando ele afirma que a obra de Pessoa “ora faz o elogio da vida, da sua riqueza, da sua diversidade, da sua força; ora a acha insuportável, mesquinha, estreita; ora diz que, quanto mais é múltiplo, mais é ele próprio, ora afirma que se perdeu à força de tanto se multiplicar. (GIL, 2013, p.239). Sua poesia ferve de enunciados aparentemente contraditórios, sempre paradoxais. É por essa razão que o professor José Gil conclui:

Tantas experiências extraordinárias sobre si próprio, tantas vidas vividas em tão pouco tempo (‘envelheci pela sensações’), tantas regiões incríveis da alma visitadas, tanta inteligência consagrada à criação de dispositivos geradores de fluxos de vida, tanta arte na construção de todos os tipos de sensações — de plenitude e de vazio, de vida e de ausência de vida, de amor e de desertificação de si (pois ‘grandes são os desertos e tudo é deserto’), de ternura mais pungente ou da mais extrema ausência de ternura e de humanidade no seu formidável devir-inumano — tanta actividade, tanta produtividade, um tão incessante trabalho concentrado numa obra, não puderam realizar-se sem uma enorme capacidade de sentir, de pensar, de assimilar a vida para preservar, a aumentar e a recriar. (GIL, 2013, p.249).

Embriagado de tanto viver, o poeta português estava sempre ébrio de sensações, o que justifica a multiplicidade de assinaturas. Se a assinatura de um

autor é “uma espécie de poder latente de significação que ultrapassa os limites de uma significação, predeterminada pelo sistema linguístico, tornando-o verdadeiramente inteligível e eficaz” (AGAMBEN, 2008, p.82), a pluralidade de assinaturas pessoais o torna cabal. Afinal, como explica o filósofo italiano, “escrevemos para nos tornarmos impessoais, para nos tornarmos geniais, e, contudo, escrevendo, identificamo-nos como autores desta ou daquela obra, distanciamos-nos de Genius, que nunca pode ter a forma de um Eu, e menos ainda a de um autor.” (AGAMBEN, 2007, p.9) E, nesse processo de tornar-se autor, há duas possibilidades segundo Agamben:

Frente a Genius, não há grandes homens; todos são igualmente pequenos. Alguns, porém, são suficientemente inconscientes a ponto de se deixarem abalar e atravessar por ele até que caíam aos pedaços. Outros, mais sérios, mas menos felizes, rejeitam personificar o impessoal, emprestar os próprios lábios a uma voz que não lhes pertence. (AGAMBEN, 2007, p.9).

Sendo assim, entendemos que o poeta Fernando Pessoa situa-se entre os últimos, sem medo de ser menos feliz, mas persistente em querer profanar o improfanável nos tempos de tanta sacralização. Essa secularização, isto é, o deslocamento do sagrado de um lugar para outro, se dá na obra pessoal quando o poeta cria diferentes personalidades literárias. Pessoa não apenas ampliou suas possibilidades poéticas, mas também questionou os limites da identidade pessoal e da própria linguagem. Através de suas múltiplas vozes, Pessoa construiu um universo poético único e fascinante, que continua a inspirar leitores e escritores até hoje. Portanto, as multiassinaturas na poesia de Fernando Pessoa são um importante legado literário que desafia a noção de autoria e amplia o alcance da poesia enquanto forma de expressão artística.

5 CONCLUSÃO

*Louco, sim, louco, porque quis grandeza
Qual a Sorte a não dá.
Não coube em mim minha certeza;
Por isso onde o areal está
Ficou meu ser que houve, não o que há.*

*Minha loucura, outros que me a tomem
Com o que nela ia.
Sem a loucura que é o homem
Mais que a besta sadia,
Cadáver adiado que procria?
(Fernando Pessoa)*

Os versos acima pertencem ao poema “Mensagem”, e se referem a D. Sebastião, idolatrado rei de Portugal que foi morto na famosa batalha de Alcácer-Quibir e se transformou em símbolo nacionalista português. Pinçamos essa passagem porque essas palavras podem traduzir um pouco da genialidade de Fernando Pessoa e da excepcionalidade que foi a sua obra: Pessoa foi um louco, sim, mas porque quis grandeza naquilo que produziu. Em carta a Adolfo Casais Monteiro (13 de janeiro de 1935), quando questionado sobre a gênese dos seus heterônimos, ele confessa:

Como escrevo em nome desses três?... Caeiro por pura e inesperada inspiração, sem saber ou sequer calcular que iria escrever. Ricardo Reis, depois de uma deliberação abstracta, que subitamente se concretiza numa ode. Campos, quando sinto um súbito impulso para escrever e não sei o quê. (PESSOA, 1990, p.98).

Nessa confissão, o poeta explica como se dá o processo de escrita em sua despersonalização. São variadas as razões pelas quais ele escreve em nome de cada um dos heterônimos, e é por isso que consideramos aqui seus vários gestos, entendendo-o como um autor de múltiplas assinaturas. Como vimos na primeira seção da nossa tese, para Agamben, o autor não pode ser alcançado, ele está presente no texto apenas através de seu gesto. De acordo com o filósofo italiano,

O lugar – ou melhor, o ter lugar – do poema não está, pois, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso. O autor não é mais que a testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado; e o leitor não pode deixar de soletrar o testemunho, não pode, por sua vez,

deixar de transformar-se em fiador do próprio inexausto ato de jogar de não se ser suficiente. (AGAMBEN, 2007, p.56).

No caso da obra pessoana, o lugar do poema não está nem no texto nem no autor, também não está no leitor ou em um gesto singular, mas sim em diversos gestos que registram várias assinaturas e nisso reside a originalidade desta tese. A partir da nossa perspectiva de leitura, não encontramos uma marca única que possa identificar o poeta Fernando Pessoa, já que cada heterônimo é marcado por um gesto diferente conforme apresentado na seção dois. Não há a recorrência de um gesto, cada um dos heterônimos aqui analisados, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis, tem a sua marca, a sua assinatura.

Para além da pluralidade aqui marcada por meio das diversas assinaturas, o autor português busca, ao mesmo tempo, um consolo para o vazio central do ser humano. O próprio poeta manifesta: “posso imaginar-me tudo, porque não sou nada” (PESSOA, 2006, p.187). De tanto imaginar-se tudo, alcança a pluralidade de assinaturas por perceber que não é nada. Essa ideia nos remete à famosa tese do filósofo e poeta alemão Friedrich Nietzsche de que Deus está morto e o poeta português viveu a aurora desse tempo.

Sabemos que Deus existia antes como um princípio organizador, como aquele que dava o sentido final e transcendente à vida. Contudo, quando já não há Deus nem deuses, a realidade deixa de fazer sentido, torna-se puro caos e acaso. A única certeza que permanece é a morte. Diante disso, Fernando Pessoa buscou a salvação numa vida inventada assim como em um sonho conforme declara nos seguintes versos do poema “Tabacaria”: “À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo” (PESSOA, 1960, p.323). O poeta da heteronímia mostra-se, assim, o poeta do não-ser imaginário.

Ele inventou vários poetas e até uma pátria, cada um de seus heterônimos exprime uma forma de se relacionar com a finitude, um novo modo de ser. Para dar conta de sua angústia existencial de homem que vive o tempo da fragmentação, Pessoa multiplicou-se em heterônimos, buscando dotar cada um deles de uma visão de mundo própria. É por isso que Foucault vai entender que a modernidade se inaugurou no século XIX quando o homem se deu conta do artifício da linguagem. Se até então o pensamento hegemônico era de que a linguagem dizia a verdade do mundo, com a emergência das ciências humanas e a invenção do homem como um objeto de estudo, a linguagem passou a ser um espelho do mundo.

A poesia de Pessoa figura de um profundo pesar pela consciência da finitude e do sentimento de falta de sentido da vida. A heteronímia nos faz sentir a incessante busca de sentidos outros para a vida e o empreendimento de Pessoa deixa de ser visto apenas como renúncia, tornando-se uma espécie de salvação. Há, portanto, de se ver em Pessoa um autor de autores, um autor de várias assinaturas. Essa confluência de assinaturas é o que definimos aqui como multiassinatura. Sem reduzirmos a autonomia de cada heterônimo, a autoria de Fernando Pessoa exhibe a forma de um diálogo múltiplo e descentrado.

Após analisarmos essa despersonalização pessoana, percebemos que ela nos revela a presença do nada que transcende a existência humana. Em vez de expressar uma suposta subjetividade, Pessoa encena a radical alteridade ao dar forma a distintas personalidades poéticas. Não há um vestígio, uma única marca que identifique o poeta português. O autor Fernando Pessoa não pode ser encontrado através da singularidade de um gesto, pois, na verdade, o que encontramos dele são vários gestos: O não-pensar como gesto em Alberto Caeiro; o não-sentir como gesto em Ricardo Reis e o pensar como gesto em Álvaro de Campos. Segundo nossa perspectiva, todos esses gestos constituem assinaturas/autores diferentes.

Essas multifacetadas formas com que os heterônimos foram criados demonstram a angústia em procurar desvendar a vida e a morte, a perfeição e a imperfeição, a alegria e a tristeza, a humanidade e a divindade. A chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que desloca a estrutura das sociedades modernas e abala as estruturas vigentes que davam aos sujeitos uma ancoragem estável no mundo social. O sintoma da crise é, portanto, o declínio das velhas identidades, pautadas em paradigmas de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que representam de algum modo a marca da estabilização do mundo social, o que fez gerar o surgimento de novas identidades e a fragmentação do sujeito.

O conceito de identidade pessoal também passa por mudanças na medida em que a visão de um sujeito integrado se desfaz. Essa perda de um “sentido de si” ocasionou o que se denomina “deslocamento ou descentralização do sujeito” (NIETZSCHE, 1999, p.31). O que gera a crise de identidade é a ação conjunta de um duplo deslocamento, o que refletirá a descentralização dos sujeitos tanto do seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos.

A identidade é a responsável pela estabilização e localização do sujeito. Na modernidade é possível encontrar um sujeito fragmentado, sem identidade fixa, que é formado e transformado continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais vigentes. Assim, na perspectiva de Fernando Pessoa, o homem vive em permanente confronto com uma multiplicidade que supõe uma gama de identidades possíveis e cambiantes, com as quais temporariamente pode se identificar.

É nesse contexto que a literatura, pelo seu caráter eminentemente discursivo, tem sido o espaço em que as localizações do sujeito e as construções da identidade afloram. Acreditamos que essa seja a grandeza da obra pessoana, já que a multiplicidade da sua poesia permite-nos a visualização clara de como os sujeitos modernos concebem e constroem suas identidades. Afinal, através de cada assinatura do poeta da heteronímia, é possível visualizar uma identidade construída. Além do mais, os apontamentos teóricos deixados pelo autor português, importantes fragmentos no estudo da teoria literária, têm muito a nos ensinar sobre o fazer poético, servindo-nos de parâmetro para se pensar literatura.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução de Ivone Castilho Benetti – 4. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.
- _____. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- _____. **A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- _____. **Profanações**. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- _____. **Signatura Rerum: sul método**. Torino: Bollati Boringhieri, 2008.
- _____. **Notas sobre o gesto**. Revista Artefilosofia, Ouro Preto, n. 4. p.09-14, jan. 2008.
- _____. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- _____. **Nudez**. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 2010.
- _____. **Signatura Rerum: Sobre o método**. Tradução Christian Ingo Lenz Dunker. São Paulo: Boitempo, 2019.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Cíclades. In: _____. **O Nome das Coisas**. Lisboa: Moraes editores, 1977.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Tradução Paulo Soethe. Campinas: Editora Unicamp, 2011.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. **Aula**. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. Tradução Claudia Aheling. São Paulo: Boitempo, 2017.

BONNICI, Thomas. Teorias estruturalistas e pós-estruturalistas. In: _____. **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. Ed. Maringá: EDUEM, 2009.

CABRAL, Avelino Soares. **Introdução à leitura de Fernando Pessoa e heterónimos**. Mem Martins: Sebenta, s/d.

CASTRO, Edgardo. **Vocabulário de Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores**. Tradução Ingrid Müller Xavier. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Estudos de teoria e história literária. 3 ed. São Paulo: Nacional, 1973.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 21ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

COELHO, Jacinto do Prado. **Diversidade e unidade em Fernando Pessoa**. 5ª ed. São Paulo: Verbo, 1977.

CORREIA FILHO, João. **Lisboa em Pessoa: guia turístico e literário da capital portuguesa**. São Paulo: Leya, 2011.

DE MAN, Paul. **Poesia lírica e modernidade**. Tradução Pedro Tamen. Lisboa: Cotovia, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. Tradução Jorge Bastos. São Paulo: SESC SP. 2017.

DUARTE, Luiz Fagundes. **Poemas de Ricardo Reis**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994.

ECO, Umberto. **Os seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FOUCAULD, Michel. "What is na autor?" In HARARI, José V. (ed.). **Textual strategies – Perspectives in pos-structuralist criticism**. 2 pr. Ithaca/New York: Cornell University Press, 1981.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Portugal: Veja/Passagens, 2002.

_____. A vida dos homens infames. In: _____. **Estratégia, poder-saber**. Ditos e escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. **A arqueologia do saber**. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas.** Tradução de Salma Tannus Muchail. 9. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. O que é um autor? In: _____. **Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema.** Tradução de Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

GALHOZ, Maria Aliete. **Fernando Pessoa: obra poética.** Lisboa: Editorial Presença, 1985.

GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais.** Tradução Álvaro Faleiros – Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

Gil, José. **Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações.** 1ª ed. (Tradução de Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria). Lisboa: Relógio D'água, 1987.

Gil, José. **Cansaço, Tédio, Desassossego.** Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2013.

GOMES, Natália. **O sonho e a máscara. Antero de Quental e Fernando Pessoa.** São Paulo: Editorial Scortecci, 2005.

HIGGINBOTHAM, River. **Paganismo: uma introdução da religião centrada na terra.** Tradução Ana Carolina Trevisan Camilo. São Paulo: Madras, 2003.

JUNKES, Lauro. **Autoridade e escritura.** Florianópolis: A.C.L., 1997.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise.** Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LINS, Osman. **Os gestos.** 3ª ed. São Paulo: Moderna, 1994.

LOPES, Teresa Rita. **Álvaro de Campos: Livro de Versos.** 3ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

LOURENÇO, Eduardo. **Fernando Pessoa Revisitado.** 2ª ed. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

LOURENÇO, Eduardo. **Pessoa Revisitado.** Lisboa: Gradiva. 2003.

LUCAS, F. **Fontes Literárias Portuguesas.** Campinas – SP: Pontes, 1991.

MARTINS, Fernando Cabral (coord.) **Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português.** São Paulo: Leya, 2010.

MOISÉS, Carlos Felipe. **O poema e as máscaras.** Coimbra: Livraria Almedina, 1981.

_____. **Roteiro de leitura: Mensagem.** São Paulo: Ática, 1996.

_____. **Roteiro de Leitura: Poemas de Álvaro de Campos de Fernando Pessoa.** São Paulo: Ática, 1998.

MORNA, Fátima Freitas. **A poesia de Orpheu.** Lisboa: Editorial Comunicação, 1982.

NERUDA, Pablo. **Confesso que vivi.** 16ª ed. Tradução Olga Savary. São Paulo: Difel, 1983.

NIETZSCHE, Friedrich. **Coleção Os Pensadores.** São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

PAZ, Octavio. O Desconhecido de si mesmo. In: _____. **Signos em Rotação.** São Paulo: Perspectiva, 1990.

PRESENÇA: Tábua Bibliográfica. Coimbra: Contexto, n.17, dez. 1928. p. 250. Dez. 1928 (ed. facsimil. Lisboa: Contexto, 1993. nº 17. Edição Fac-símile.

PESSOA, Fernando. **Obra poética.** Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960.

_____. **Páginas íntimas e de Auto-Interpretação.** (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho). Lisboa: Ática, 1966.

_____. **Textos de Crítica e de Intervenção.** Lisboa: Ática, 1980.

_____. **Obra poética.** (Seleção e organização de Maria Aliete Galhoz). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

_____. **Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões.** 2ª ed. (Introdução, apêndice e notas do destinatário.) Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982.

_____. **Antologia de estética, teoria e crítica literária.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1988.

_____. **Obra em prosa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.

_____. **Novas Poesias Inéditas.** 4ª ed. Lisboa: Ática, 1993.

_____. **Poemas de Ricardo Reis.** (Edição Crítica de Luiz Fagundes Duarte.) Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994.

_____. **Poesia completa de Alberto Caeiro.** (Edição Fernando Cabral Martins e Richard Zenith). São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Livro do Desassossego.** (Organização Richard Zenith). São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

REEBER, Michel. **Religiões: termos, conceitos e ideias.** Tradução Luiz Cavalcanti Guerra. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SCHNEIDER, Michel. **Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento**. Tradução Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

SEABRA, José Augusto. **Fernando Pessoa ou o poetodrama**. 3ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1988.

SILVEIRA, André Luiz da. **Riso e Subversão: o cristianismo pela Porta dos Fundos**. 214 p. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/167729/339984.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 17 nov. 2021.

STALLONI, Yves. **Os gêneros literários**. 3ª ed. (Introdução e notas Flávia Nascimento). Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

SUPERINTERESSANTE. **Parcelso: mago e cientista**. 2021. Disponível em: <https://super.abril.com.br/historia/parcelso-mago-e-cientista/>. Acesso em: 27 mar. 2022).