

Proust-Pessoa: o que é uma sensação?

GUSTAVO DEISTER DIAS BARBOSA *

RESUMO: O presente ensaio se propõe a analisar o conceito de *sensação* a partir da obra proustiana *Em busca do tempo perdido* e das obras poéticas e críticas de Fernando Pessoa. Para tal, ver-se-á como Proust inaugura um novo modo de compreender o tempo, revelando-nos uma imagem-tempo direta (“tempo puro”), o que ocasionará na sua própria concepção do que é uma sensação; já em Pessoa, observar-se-á como o processo se desenvolve através do que o poeta chama de sensações abstratas, que vão desde a experiência do mundo exterior intensificada pela emotividade do sujeito, até um ponto onde o sonho passa a ser em si a própria realidade da arte.

PALAVRAS-CHAVE: Fernando Pessoa; Marcel Proust; Sensação; Sujeito; Tempo.

ABSTRACT: The present essay aims to analyze the concept of sensation from the Proustian work *In Search of Lost Time*, as well the poetic and criticism works of Fernando Pessoa. To do so, we will see how Proust inaugurates a new way of understanding the time, revealing to us a direct time-image (“pure time”), which will result in his own conception of what is a sensation; considering Pessoa, we will see how the process develops through what the poet calls the abstract sensations, ranging from the experience of the outside world intensified by the emotionality of the subject, to a point where the dream becomes itself the own reality of art.

KEYWORDS: Fernando Pessoa; Marcel Proust; Sensation; Subject; Time.

* Mestre em Ciência da Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura (PPGCL) - Faculdade de Letras - Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) - 21941-917 - RJ - Brasil. E-mail: gustavo_deister@hotmail.com

Extrair um bloco de sensações, um ser puro de sensações.
Para isso, é preciso um método que varie com cada autor
e que faça parte da obra: basta comparar Proust e Pessoa,
nos quais a pesquisa da sensação, como ser, inventa
procedimentos diferentes.

Gilles Deleuze

1. Para além do eu: o fora e a despersonalização

Quando se lê Proust ou Pessoa, junto aos singulares traços estilísticos e formais, algo de maior importância fica evidente: a reconfiguração do que é o próprio acontecimento literário, e, assim, a criação artística. No que toca a produção dos dois autores, logo se dá a perceber a forma heterogênea pela qual se desenvolvem as diferentes obras: um é romancista-ensaísta, o outro, poeta-ensaísta. Proust dá à modernidade o que Barthes entende pelo “cruzamento de duas vias, de dois gêneros, dividido entre dois ‘lados’ que não sabe ainda poderem juntar-se [...] o lado do Ensaio (da Crítica) e o lado do Romance” (BARTHES, 1988, p. 284). Pessoa, de outra maneira, também une o lado do Ensaio e da Crítica ao seu modo próprio de criação. Isso fica claro não só nas questões que se põem através dos poemas, mas também nos pequenos textos poéticos de Bernardo Soares e até na forma tradicional do Ensaio, como teórico¹ — ainda que haja no fundo uma intensidade que só se pode dar a ver através de um pensamento arraigado pela arte.

O que interessa, para além das diferenças formais, é o processo pelo qual ambos pensam, e por consequência criam, a própria obra. De início, o que os dispõe no “mesmo jogo”, é considerar que o sujeito seja um universo de alteridade, a saber, que seja sempre um mundo de outros, como o herói proustiano identifica já quando criança no Sr. Swann: “o Swann conhecido por tantos sócios do clube àquela época era bem diverso do que minha tia criava em sua cabeça” (PROUST, 2003, p. 24). Ou em si mesmo, com a partida de Albertine: “assim, a cada instante, algum dos inúmeros e humildes ‘eus’ que nos compõem ignorava ainda a partida de Albertine, e precisava ser notificado” (PROUST, 1981, p. 9). Afinal, quantos “eus” tem o herói? Não será essa pergunta a ser respondida nesta pesquisa, pois o corte aqui pretende analisar a pluralidade de eus como possibilidade de produzir sensações — partindo de sujeitos, indo além deles, porém.

Como não se pode deixar de ressaltar, o projeto heteronímico pessoano também compreende que a arte problematiza a posição — e posse — do Eu, e a despersonalização (que será mais bem analisada posteriormente) é a via pela qual segue o poeta português. Blanchot, em *A conversa infinita vol. 3*, indica um estatuto neutro como instaurador da literatura, que não é nem mais subjetivo nem mais objetivo, é o fora do Eu, o “ele”²; na

¹ Com essas reflexões teóricas, o estudo se refere ao tom das cartas, críticas e ensaios compilados em edições portuguesas como *Páginas de estética e teoria e crítica literária*, *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, *textos de crítica e intervenção*, etc.

² “O ‘ele’ narrativo destitui todo sujeito, assim como desapropria toda ação transitiva ou toda possibilidade objetiva” (BLANCHOT, 2010, p. 148).

fórmula de Proust, são os “reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos” (BLANCHOT, 2013, p. 214). Pessoa analisa a si próprio da seguinte maneira:

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 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. Se algum dia eu puder publicar a discussão estética entre Ricardo Reis e Álvaro de Campos, verá como eles são diferentes, e como eu não sou nada na matéria (PESSOA, 1980b, p. 205).

Ainda que Pessoa diga “dentro de mim”, é fora do Eu (que existe como máscara), fora da consciência, que se instaura o que Deleuze e Guattari, anos mais tarde, chamarão de plano de imanência³. Como já se pode observar, ambos os procedimentos se dão a partir duma alteridade radical. Não são meros fenômenos da mente, ou abstrações, ainda que Pessoa chame de abstração dando a ela uma evocação de realidade maior do que os objetos existentes. As ficções (pluri-sujeitos) que compõem as narrativas e os poemas têm realidade mais intensa e sincera. Em Pessoa, “o eu-relação foi substituído por um eu-ficção e a relação social concreta por uma relação sonhada. A sua heteronímia é bem o exemplo disso” (AZEVEDO, 2005, p. 148). Essa característica — o devir-outro — merece atenção, pois percorre todas as obras a serem analisadas. Blanchot, leitor de Proust, nos lembra:

embora ele diga “Eu”, não é mais o Proust real nem o Proust escritor que tem o poder de falar, mas sua metamorfose na sombra que é o narrador tomado “personagem” do livro, o qual, na narrativa, escreve uma narrativa que é a própria obra e produz, por sua vez, as outras metamorfoses dele mesmo que são os diversos “Eus” cujas experiências ele conta (BLANCHOT, 2005, p. 21).

O campo de experiências no qual os diferentes eus se constituem será primordial para a doutrina das essências da qual nos falará Proust, e também das sensações abstratas descritas nos ensaios pessoais e encontradas em seus poemas.

2. Os cristais de Proust

Embora haja vários “eus” inseridos durante a narrativa proustiana — ou mesmo no caso dos heterônimos pessoais — não há “necessidade de distinguir o narrador e o herói como dois sujeitos (sujeito da enunciação e sujeito do enunciado), porque seria remeter a *Recherche* a um sistema de subjetividades (sujeito dobrado fendido) que lhe é totalmente

³ De acordo com Deleuze e Guattari, “o plano de imanência não é um conceito pensado nem pensável, mas a imagem do pensamento, a imagem que ele se dá do que significa pensar, fazer uso do pensamento, se orientar pelo pensamento” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 47). Mais adiante, continuam: “‘Orientar-se pelo pensamento’ não implica nem um ponto de referência objetivo, nem um móvel que se experimentasse como sujeito” (ibid., p. 48).

estranho” (DELEUZE, 1987, p. 181). Por essa razão, deve-se tomar o devido cuidado também com a análise que se segue, pois o que interessa a partir da leitura dos signos não é sistematizar os tipos de sujeitos, e sim analisar como emerge o conceito de sensação a partir dessa pluralidade. Portanto, não convém olhar também para os heterônimos pessoais a partir de uma “psicologia” ou uma análise do sujeito, mas sim como possibilidade infinita de multiplicar sensações.

Em *Proust e os signos* (*Proust et les signes*), Deleuze nos diz que a *Recherche* é, ela toda, um ciclo de aprendizagem, e por isso “não é voltada para o passado e as descobertas da memória, mas para o futuro e os progressos do aprendizado” (DELEUZE, 1987, p. 26). Essa aprendizagem ocorre no contato do herói com uma série de signos⁴ que se cruzam. E não é ela linear, pois o narrador avança, regressa, sente uma alegria extrema, se decepciona, e assim por diante. “Na realidade, a *Recherche du temps perdu* é uma busca da verdade. Se ela se chama busca do tempo perdido é apenas porque a verdade tem uma relação essencial com o tempo” (ibid., p. 15). O herói proustiano atravessa, no curso da obra, o que o filósofo francês chama de signos mundanos, amorosos, sensíveis e, por fim, signos da arte. Desses todos, alguns se tornam mais importantes para a “busca da verdade” — ou a redescoberta do tempo — e, assuficientes para o processo do tempo redescoberto; contudo, não são excluídos das verdades do tempo perdido. Aqui também o tempo será plural. Após a análise dos signos, a pesquisa se guiará no estudo do tempo — já introduzido pela questão dos signos. Observando “esse monstro de duas cabeças, danação e salvação — o Tempo” (BECKETT, 2003, p. 9), a imagem do cristal emergirá, e analisar-se-á como Proust revela essa dimensão em seu estado “puro”.

2.1 Aos signos da arte

O signo mundano “surge como o substituto de uma ação ou de um pensamento, ocupando-lhes o lugar [...]. Por esta razão, a mundanidade, julgada do ponto de vista das ações, é decepcionante e cruel e, do ponto de vista do pensamento, estúpida” (DELEUZE, 1987, p. 6). A mundanidade é o terreno do hábito e da opinião, das convenções e representações sociais. O hábito é anestesiante (*αν-* + *im*, o orgulho de Charlus⁵ ou o ciúme que o herói tem de Albertine⁶ são ins *αἰσθησις*, *an-* + *aisthēsis*, ausência + sensação), ou seja, impede a sensação: “A influência anestesiante do hábito passara, e eu me punha a pensar e a sentir —

⁴ “Não existe aprendiz que não seja ‘egiptólogo’ de alguma coisa. Alguém só se torna marceneiro tornando-se sensível aos signos da madeira, e médico tornando-se sensível aos signos da doença” (DELEUZE, 1987, p. 4).

⁵ A cena onde Sr. de Charlus descreve a beleza e a atração de Morel, e logo depois o herói lança mão de mais uma de suas análises: “Mas o Sr. de Charlus gostava de mostrar que amava Morel, de persuadir os outros, talvez de persuadir a si mesmo, de que era amado por ele. Punha em retê-lo junto a si o tempo todo, e, apesar do prejuízo que aquele rapazinho podia acarretar à sua posição mundana, uma espécie de amor-próprio” (PROUST, 1994, p. 196).

⁶ Por exemplo, a passagem onde o herói desconfia da habilidade de vigília de seu motorista encarregado de observar Albertine, que foi a Versalhes e ficou sozinha “das onze da manhã às seis da tarde” (ibid., p. 117).

coisas tão tristes” (PROUST, 2003, p. 16). Pessoa também nos lembra que sentir vai contra a opinião e o hábito: “Sentir é criar. [...] Mas o que é sentir? Ter opiniões é não sentir. Todas as nossas opiniões são dos outros” (PESSOA, 1966b, p. 216-217). Ter opinião é um acontecimento passivo, um estado de coerção contra o pensamento; já a sensação se poderá entender como um acontecimento ativo, pois não é duma mera sensação de percepção dos sentidos que se tratará aqui. Inicia-se, a partir de então, um novo olhar sobre outras dimensões da sensação. Por ora, basta sabermos que o hábito, força repetitiva (a percepção do tempo como cronológico) que nos traz a imagem do eu (um tipo de síntese passiva do hábito), junto à opinião, que a partir dum conjunto de representações, nos dá uma noção de estabilidade subjetiva, são insuficientes aos signos sensíveis e artísticos dos quais esta pesquisa tratará mais à frente. Beckett nos lembra que:

O hábito é como Françoise, a imortal cozinheira do lar dos Proust, que sabe o que tem de ser feito e prefere trabalhar dia e noite feito uma escrava a tolerar qualquer atividade redundante na cozinha. Mas nosso hábito usual de viver é tão incapaz de lidar com o mistério de um céu incomum ou de um quarto estranho, com qualquer circunstância não prevista em nosso currículo, quanto Françoise de conceber ou dar-se conta da extensão do horror de uma *omelette à Durval* (BECKETT, 2003, p. 19).

Dessa maneira, ainda que “não se possa concluir que esses signos sejam desprezíveis” (DELEUZE, 1987, p. 7), pode-se entender que não são suficientes — admitindo que a arte ocorra no âmbito da ação e do pensamento —, e outros signos servirão com maior intensidade ao aprendizado da escritura.

O segundo conjunto de signos, do amor, assim como o mundano, atravessa toda a *Recherche*. Isso pode ser visto nos pares Swann-Odetta, Charlus-Jupien, herói-Albertine, além das relações de amizade e familiares narradas, ainda que com menos evidência nestas. No amor, “o ser amado aparece como um signo, uma ‘alma: exprime um mundo possível, desconhecido de nós” (ibid.). Por essa razão — continua Deleuze —, “o amado implica, envolve, aprisiona um mundo, que é preciso decifrar, isto é, interpretar” (ibid.). Há, porém, algo de terrível no amor: o mundo do amado-em-si, por ter se formado sem o amante, delineia um abismo infinito entre estes. E o amante, no esforço absurdo que é a vida no amor, intenta preencher a subjetividade do amado, ao criar cada vez mais “eus”, versões, narrativas em redor do sujeito-objeto amado, acarretando no ciúme neurótico do herói em *A Prisioneira (La Prisonnière)*; ou reconhecer o abismo e, ainda assim, cair no ciúme e na possibilidade do amado realizar o desconhecido, que se constitui, como visto, sem o amante. Nas palavras do herói, em *A Fugitiva (Albertine Desparue)*:

imaginei Albertine começando uma vida que ela quisera separada de mim, talvez por muito tempo, talvez para sempre, e realizando nela esse desconhecido que antes me perturbava com tanta frequência, justamente quando tinha eu a ventura de possuir e de acariciar o seu aspecto exterior, aquele meigo rosto impenetrável e cativo. Era esse desconhecido que constituía o fundo de meu amor (PROUST, 1981, p. 10-11).

O ciúme é inevitável no amor, e é esse o destino a que nos remete Proust. Mesmo com o aprendizado do amor que começa com o par Swann-Odette já no primeiro livro e passa por todo o resto, o herói não tem outro fim com os signos amorosos senão também o ciúme e o sofrimento. Deleuze, então, diz:

A primeira lei do amor é subjetiva: subjetivamente o ciúme é mais profundo que o amor; ele contém a verdade do amor. O ciúme vai mais longe na apreensão e na interpretação dos signos. Ele é a destinação do amor, sua finalidade (DELEUZE, 1987, p. 9).

Mesmo sendo diferentes dos signos mundanos, porque “não são signos vazios, que substituem o pensamento e a ação” (ibid.), os signos amorosos ainda não nos revelam o caminho para a verdade, pois aparecem sempre como mentira, como mundo desconhecido para o herói. Se a busca do herói é busca da verdade, os signos mundanos a impedem por tornarem-no passivo (oferecem no lugar da verdade a opinião), e os signos amorosos revelam finalmente uma verdade do tempo perdido, pois é essa verdade o cruel ciúme e o sofrimento. “O tempo perdido não é apenas o tempo que passa, alterando os seres e anulando o que passou; é também o tempo que se perde (por que, ao invés de trabalharmos e sermos artistas, perdemos tempo na vida mundana, nos amores?).” (ibid., p. 17). Mais adiante, outras exposições esclarecerão porque esses dois primeiros níveis de signos têm menos valor que o último, e até mesmo que o próximo. Por enquanto, seguimos Proust:

O sinal da irrealidade dos outros revela-se de sobejo, quer em sua impossibilidade de nos satisfazer, como, por exemplo, no caso dos prazeres mundanos, geradores quando muito do mal-estar comparável ao produzido pela ingestão de alimentos abjetos [...] quer pela tristeza que se lhes segue à satisfação, como a minha ao ser apresentado a Albertine (PROUST, 2013, p. 217).

Para além dos dois conjuntos, um terceiro pode ser apreendido na *Recherche*: os signos sensíveis, que por sua própria etimologia nos remetem à questão principal deste trabalho: a sensação. Cabe agora analisar a que sensibilidade se refere Proust.

Os signos sensíveis proporcionam ao herói uma experiência sublime, alegria, e mesmo que, na lógica clássica, isso se deva partir de um objeto — ou circunstância — presente e experienciado, “a qualidade não aparece como uma propriedade do objeto que a possui no momento, mas como o signo de um objeto *completamente diferente*” (DELEUZE, 1987, p. 11). Essa qualidade é desenvolvida pelo próprio intérprete dos signos, que construirá seu sentido. Cenas como a famosa *madeleine*, as torres de Martinville, ou as árvores perto de Balbec⁷. A essas cenas, Beckett (1988, p. 36) dará o nome de “fetiche”⁸. Esse conceito operaria melhor caso Proust se contentasse com a referência que faz do objeto presente às circunstâncias passadas.

⁷ Encontradas em *No caminho de Swann (Du Cotê de Chez Swann)*.

⁸ Em *Fetichismo (Fetichismus, 1927)*, Freud descreve o fetiche como “um substituto para o pênis”, ou seja, pela ordem fálica, é como uma estrutura de referência do desejo, que (des)organiza referente e referenciado de acordo com as específicas experiências sexuais nas quais se desenvolve o indivíduo. No caso de Proust, a *madeleine* revelaria Combray (ou algo ligado à Combray), ou as torres de Martinville fariam aparecer as moças da lenda.

“Combray não se contenta de ressurgir tal como esteve presente (simples associação de ideias), mas aparece sob uma forma jamais vivida, na sua ‘essência’, na sua eternidade” (DELEUZE, 1987, p. 12). Logo, as referências não bastam na constituição da sensação do herói ao comer o biscoito embebido no chá. Serão os signos sensíveis então suficientes? Quer dizer: é aí onde se situa o último nível de uma sensação? Os signos sensíveis não são mentirosos e nos levam ao sofrimento, como os amorosos, e não são vazios, como os mundanos. “São signos verídicos, que imediatamente nos dão uma sensação de alegria incomum, signos plenos, afirmativos e alegres. São signos materiais” (ibid., p. 13); no entanto, também não são eles em si suficientes. Por quê? Pois falta ainda o sentido da sensação inaugural, “eterna”, que se dá no mesmo exemplo da *madeleine*. Ele a toca — a sensação —, mas não tem o seu sentido. A sensação que tem o herói ao comer o biscoito com chá não é nem o biscoito e o chá em si (os objetos), nem Combray revivida (a experiência-memória subjetiva do herói), mas uma Combray singular, magnífica, que nunca existiu.

E como nesse jogo em que os japoneses se divertem mergulhando numa bacia de porcelana cheia de água pequeninos pedaços de papel até então indistintos que, mal são mergulhados, se estiram, se contorcem, se coloreem, se diferenciam, tornando-se flores, casas, pessoas consistentes e reconhecíveis, assim agora todas as flores do nosso jardim e as do parque do Sr. Swann, e as ninféias do Vivonne, e a boa gente da aldeia e suas pequenas residências, e a igreja, e toda Combray e suas redondezas, tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, de minha xícara de chá (PROUST, 2003, p. 51).

No jogo japonês, não é nem o papel nem a água onde são mergulhados os pedaços de papel que importam, mas as cores e flores que dele emergem. É como se o papel fosse o cativo, e as flores e cores, sensações, os cativos. O que frustra o protagonista é deixar essa sensação escapar, restando-lhe somente o esforço (em forma de inteligência) para tentar recuperá-la.

E recomeço a me perguntar o que poderia ser esse estado desconhecido, que não apresentava nenhuma prova lógica, e sim a evidência de sua felicidade, de sua realidade, ante a qual as outras se desvaneciam. Quero tentar fazê-lo reaparecer. Pelo pensamento, retrocedo ao instante em que tomei a primeira colherada de chá, e encontro a mesma situação, sem qualquer luz nova. Peço a meu espírito mais um esforço, que me traga ainda uma vez a sensação que escapa (PROUST, 2003, p. 49).

É vão procurar com a inteligência ou no objeto⁹ a sensação que teve. Essa é a primeira característica que se tem da dimensão sensível para a qual o estudo caminha: nem só a sensação objetiva (a percepção dos objetos), nem só a sensação subjetiva (o estado emotivo do sujeito), nem a soma ou síntese das duas. Contudo, mesmo que os signos sensíveis não sejam ainda a última dimensão da sensação, parecem ser um primeiro passo para os signos

⁹ “O ‘objetivismo’ não poupa nenhuma espécie de signos. Ele não resulta de uma tendência única, mas da reunião de um complexo de tendências. Relacionar um signo ao objeto que o emite, atribuir ao objeto o benefício do signo, é de início a direção natural da percepção ou da representação” (DELEUZE, 1987, p. 29).

que virão: os da arte. “Os signos sensíveis que se explicam pela memória formam na verdade um ‘começo de arte’, eles nos põem no ‘caminho da arte’” (DELEUZE, 1987, p. 54). Eles nos permitem já entrar em contato com a sensação, mesmo que ainda não se dê a ela um sentido.

Os signos artísticos emergirão com força na última etapa da *Recherche*, em *O tempo redescoberto* (*Le temps retrouvé*). Se os signos sensíveis não são ainda em si suficientes, é somente porque são materiais como os demais, e não é possível à matéria a sensação de eternidade que teve Proust nas experiências citadas.

Em suma, num como noutro caso, quer se tratassem de impressões como as que me provocara a vista dos campanários de Martinville, quer de reminiscências como a da desigualdade dos dois passos ou o gosto da madeleine, era mister tentar interpretar as sensações como signos de outras tantas leis e ideias, procurando pensar, isto é, fazer sair da penumbra o que sentira, convertê-lo em seu equivalente espiritual (PROUST, 2013, p. 220).

Da experiência da sensação que se tem com os signos sensíveis, Proust diz que é preciso pensar e “fazer sair da penumbra”, dar um equivalente espiritual, o sentido da sensação. Os signos da arte, então, permitem imaterializar a própria sensação, tornando-a não só o resultado de uma experiência sensível (signos sensíveis), mas também o trabalho de um pensamento que sobre elas constituirá uma essência.

o mundo da Arte é o último mundo dos signos; e esses signos, como que *desmaterializados*, encontram seu sentido numa essência ideal. [...] o mundo revelado da Arte reage sobre todos os outros, principalmente sobre os signos sensíveis; ele os integra, dá-lhes o colorido de um sentido estético e penetra no que eles tinham ainda de opaco. Compreendemos então que os signos sensíveis já remetiam a uma essência ideal que se encarnava no seu sentido material. Mas sem a Arte nunca poderíamos compreendê-los, nem ultrapassar o nível de interpretação que correspondia à análise da *madeleine* (DELEUZE, 1987, p. 14).

Ora, esse termo “essência”, somado às qualidades de imaterial e eterno, nos remete diretamente a Platão. Estaria Proust no caminho de Platão ou dos neoplatônicos? A princípio, o que se pode notar é que a essência da qual trata Proust não é o universal *a priori* que rege a matéria inanimada, como visto no *Fedro*¹⁰. “O que é uma essência, tal como é revelada na obra de arte? É uma diferença, a Diferença última e absoluta” (ibid., p. 41). Não há também *Logos* por trás dos signos e dos sentidos, “a inteligência vem sempre depois” (ibid., p. 100). Enfim, um estudo inteiro poderia destinar-se a aproximar Proust e Platão, mas, no momento, basta saber que, ainda que Proust trate das essências como ideias platônicas, aquelas conservam diversas distinções perante estas. Começemos a analisar melhor o que pode ser essa “Diferença absoluta” da qual fala Deleuze.

O herói nota, como já exposto, que o Sr. Swann é plural:

¹⁰ Ver, no *Fedro*, a passagem sobre a *parelha alada*.

Sem dúvida, no Swann que haviam construído para si mesmos, meus pais tinham omitido, por ignorância, uma multidão de particularidades de sua vida mundana [...]. E com tudo isto, de tal modo se enchera o invólucro corporal de nosso amigo, bem como de algumas recordações relativas a seus pais, que este Swann se tornara um ser completo e vivo — e eu tenho a impressão de deixar uma pessoa para ir me encontrar com outra bem distinta quando, na minha memória, passo do Swann que conheci mais tarde em detalhe para esse primitivo Swann (PROUST, 2003, p. 24-5).

Assim aparece um primeiro nível de diferença: a perspectiva. Cada sujeito exprime Swann numa maneira, e mesmo o herói, avançando nos signos, consegue ler de diversas formas Albertine. Se as essências de Proust, contudo, fossem relativas a um sujeito, seriam da ordem da representação, e não diferentes em si mesmas. As essências dependem do sujeito como plural, mas ele não é causa delas. Deleuze explica que

Cada sujeito exprime, pois, um mundo absolutamente diferente e, sem dúvida, o mundo expresso não existe fora do sujeito que o exprime [...]. Mas o mundo expresso não se confunde com o sujeito: dele se distingue exatamente como a essência se distingue da existência [...]. Ele não existe fora do sujeito que o exprime, mas é expresso como a essência, não do próprio sujeito, mas do Ser, ou da região do Ser que se revela ao sujeito (DELEUZE, 1987, p. 43).

De novo como no jogo japonês, a flor (ou todas as coisas que saem da xícara de chá) não exprime o papel, ou o sujeito, mas sim a essência do Ser que se revela ao sujeito. “A essência jamais é redutível a um estado psicológico — a uma subjetividade psicológica [...]. A essência é uma qualidade última no âmago do sujeito. E é de outra ordem. Assubjetiva” (ULPIANO, 2013, p. 192). Os signos artísticos possibilitam apreender nas experiências o que não é causado por elas: a essência. Esta é um universo que se inaugura com o próprio nascimento do tempo. Esse nascer do tempo possibilitará monumentos, que sairão de seus cativeiros (mantidos no tempo que se prende ao movimento da matéria, o espaço) e se revelarão ao sujeito como uma sensação, ou um bloco delas. A sensação, esta última dimensão dela, mantém uma relação direta com o nascimento do tempo.

É verdade que toda a arte é um *monumento*, mas o monumento não é aqui o que comemora o passado, é um bloco de sensações presentes [...]. Não se escreve com lembranças de infância, mas por blocos de infância, que são devires-criança do presente [...]. Combray, como jamais foi vivido, como não é nem será vivido, Combray como catedral ou monumento (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 198).

2.2 Do sono como faculdade

A faculdade é uma capacidade, e se em Kant a faculdade do entendimento¹¹ detém os conceitos *a priori* do sujeito, em Proust o sono — junto ao pensamento — é a faculdade pela qual o herói pode atravessar duas cenas distantes, e, assim, deixar nascer o tempo em sua

¹¹ Para um maior esclarecimento, ver o livro primeiro da *Kritik der reinen Vernunft* (Crítica da Razão Pura), intitulado “Da analítica transcendental”.

dimensão mais profunda. O sono prepara o terreno, destituindo o sujeito de sua identidade, sua localização geográfica, seu tempo histórico. “Um homem que dorme sustenta em círculo, a seu redor, o fio das horas, a ordenação dos anos e dos mundos” (PROUST, 2003, p. 11). Somente o hábito pode romper com a viagem do sono. “até que o hábito houvesse mudado a cor das cortinas, fizesse calar a pêndula, derramasse piedade no espelho oblíquo” (ibid., p. 14). Desse modo, “o sono proustiano tem um valor fundador: organiza a originalidade (o ‘típico’) da *Busca* (mas essa organização, como veremos, é, na realidade, uma desorganização)” (BARTHES, 1998, p. 285-286). A “meia-vigília”, “consciência desregrada, vacilante” da qual nos fala Barthes, ocasiona uma ruptura da estrutura cronológica do tempo, e é essa desorganização temporal que vai permitir ao protagonista a travessia das cenas em distância: “experimento a resistência e ouço o rumor das distâncias atravessadas” (PROUST, 2003, p. 49). Ele resiste ao tempo, e atravessa na velocidade infinita¹² qualquer distância entre imagens.

Essa possibilidade que o sono revela, em Proust, se estende para além do quarto, pois ele “tinha má memória — como tinha um hábito ineficiente, ou *porque* tinha um hábito ineficiente” (BECKETT, 2003, p. 29). É como se o sono não fosse mais um estado passageiro, dado em determinada hora do dia, mas um estado ontológico do escritor-artista. Isso não quer dizer que o personagem está sempre sonolento, inativo, mas que o sono se torna uma qualidade, um modo de olhar para as coisas, uma atividade. Dessa forma, os signos sensíveis (o terceiro tipo de signos) dos quais tratamos, emergem a qualquer momento, no acaso dos encontros fortuitos, cruzando distâncias, permitindo que o herói veja nas torres de Martinville, as moças de uma lenda. Afastando-se de Martinville, ele narra:

um pouco depois, como já estivéssemos perto de Combray, já tendo o sol se posto, avistei-as [as torres] pela última vez, de muito longe, e não passavam de três flores pintadas no céu acima da linha baixa dos campos. Faziam-me pensar também nas três moças de uma lenda, abandonadas numa solidão onde já caía a treva; e enquanto nos distanciávamos a galope, vi-as procurando o caminho com timidez e, após algumas oscilações hesitantes de suas nobres silhuetas, apertarem-se umas contras as outras, e formarem no céu ainda róseo apenas um só vulto negro, charmoso e resignado, e se apagarem na noite (PROUST, 2003, p. 178).

Ao observar as torres, o narrador não se satisfaz com a impressão que tem delas, pois elas parecem ocultar alguma coisa. Ele vê “por trás desse movimento, por trás dessa claridade, algo que elas pareciam, a um tempo, conter e esconder.” (ibid., p. 176). Pensando naquilo que se esconde por trás das torres como “uma bela frase”, já que era sobretudo na ordem da palavra que o herói dizia ter prazer, este decide, então, escrever (dar sentido) àquela experiência. E é aí onde os signos sensíveis serão tomados pelos signos artísticos — as torres se tornarão “flores pintadas no céu” e “moças de uma lenda”. É no aprendizado

¹² É que no tempo, o movimento decorre sempre de uma velocidade infinita. “O movimento do infinito não remete a coordenadas espaço-temporais, que definiriam as posições sucessivas de um móvel e os pontos fixos de referência, com relação aos quais estas variam” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 48).

e na experiência de escrever que o herói sente a maior alegria. Depois da página escrita, o narrador continua: “achava que ela me desentranhara tão perfeitamente aquelas torres e daquilo que elas escondiam atrás de si” (ibid., p. 178). Se esse sono perpétuo é a faculdade pela qual o herói pode cruzar e sentir as imagens “distantes” no tempo, o pensamento é o lugar no qual o sentido da impressão se constituirá, e blocos de sensações, flores, moças, signos imateriais — as tais essências eternas, diferenças absolutas — serão extraídos.

O sono, por conseguinte, é uma das maiores faculdades de signos sensíveis. O pensamento (o Neutro, o Fora, o “ele”, algo a mais que a inteligência), nessa ordem, age sobre o sono e o completa, dando a oportunidade não só de ter “revisto os quartos que habitara na minha vida” (ibid, p. 13), no começo de *No caminho de Swann*, mas também de apreender dessa travessia a essência — sentido — que lhe pode faltar. Avancemos mais no sono:

se procurarmos na vida alguma coisa que corresponda à situação das essências originais, não a encontraremos neste ou naquele personagem, mas num estado profundo – o sono [...]. Como o sono, a arte está para além da memória e recorre ao pensamento puro como faculdade das essências. O que a arte nos faz redescobrir é o tempo tal como se encontra enrolado na essência, tal como nasce no mundo envolvido da essência, idêntico à eternidade (DELEUZE, 1987, p. 46).

Já vimos que as “essências eternas” — o sentido que forma esses blocos de sensação — são o que interessam ao herói quando percebe o que faltava à interpretação que fizera das situações de estase passadas. “Desta vez eu estava bem resolvido a não mais me resignar, como no dia em que saboreara a *madeleine* molhada no chá a ignorar por que” (PROUST, 2013, p. 208). O sono em si é capaz duma profusão de imagens, mas sozinho não apreende tudo das sensações (ou essências eternas). Por quê? Por um simples motivo: o sono é a travessia do infinito, mas é necessário que o pensamento force sobre essa travessia o sentido, o que é excluído, o que falta: “Ainda nesse ponto o espírito da sra. de Guermites me agradava justamente pelo que excluía (o que precisamente constituía a matéria de meu próprio pensamento)” (PROUST, 2007, p. 15). O pensamento tira das imagens o que delas está excluído, individualizando seu conteúdo, sua essência. “O ‘ele’ é o acontecimento não iluminado daquilo que tem lugar quando narramos” (BLANCHOT, 2010, p. 143). A matéria do pensamento é imaterial, assim como as essências-sentidos que se constituem com a arte.

Na arte, a matéria se torna espiritualizada e os meios desmaterializados. A obra de arte é, pois, um mundo de signos que são imateriais [...] o sentido desses signos é uma essência que se afirma em toda sua potência [...] a revelação da essência (além do objeto e além do próprio sujeito) só pertence ao domínio da arte (DELEUZE, 1987, p. 50).

Proust nos oferece o sono como possibilidade da sensação, esse fato psicológico, travessia de distâncias mais real do que uma mera lembrança, como Blanchot nos lembra numa nota em seu *O livro por vir* (*Le livre à venir*). O sono para atravessar distâncias infinitas e mover-se no estado puro do tempo, e o pensamento para construir sobre essas imagens-sensação um sentido-essência que as tornará diferenças absolutas, assim Proust constitui seus cristais e vê nascer a arte.

2.3 Tempo puro e sensação

Mas o que é um cristal, e por que “cristais de Proust”? Não será uma análise científica do cristal que nos revelará seu sentido tal qual encarnado aqui, nem mesmo Proust aponta na *Recherche* essa imagem. Deleuze, no entanto, usa o cristal em *A imagem-tempo* (*L'image-temps*), para indicar uma imagem que conserva algo de “fora” do tempo enquanto entrelaçado com o espaço, subjazendo como dependente deste. Para tal compreensão, Deleuze irá dizer que “O cristal revela uma imagem-tempo direta, e não mais uma imagem indireta do tempo, que decorresse do movimento. Ele não abstrai o tempo, faz melhor, reverte sua subordinação em relação ao movimento” (DELEUZE, 2007, p. 121). É o tempo que se desprende, o tempo em seu estado absoluto. Vimos que Proust, através do sono e do pensamento, consegue essa façanha. Mas como isso é viável, como é possível? A pergunta não questiona como o herói o faz, porque isso já foi explanado, mas como esse acontecimento pode vir a ser. Lembremos o procedimento proustiano:

Por que essa inversão? Por que aquilo que está fora do tempo põe a seu dispor o tempo puro? É que, por essa simultaneidade que fez juntarem-se realmente o passo de Veneza e o passo de Guermantes, o então do passado e o aqui do presente, como dois agora levados a se sobrepor, pela conjunção desses dois presentes que abolem o tempo, Proust teve também a experiência incomparável, única, da estase do tempo (BLANCHOT, 2005, p. 17).

Em outras palavras, o herói tem um “encontro” com algo no presente, que, por sua vez, sinaliza algo do passado (que não precisa ser um passado do sujeito, uma memória de uma experiência); essa simultaneidade das imagens do presente e do passado cinde o tempo cronológico, daí vêm os signos sensíveis; o tempo em seu estado puro nasce, e o que nele se produz são os blocos de sensações, cristais que mantêm dentro de si a qualidade desse tempo.

eu avançava pela igreja, quando nos dirigíamos aos nossos lugares, como por um vale visitado por fadas, onde o camponês se deslumbra ao ver num rochedo, numa árvore, num pântano, o sinal palpável de sua passagem sobrenatural, tudo isso fazia que ela fosse para mim algo inteiramente diverso do resto da cidade: um edifício que ocupava, por assim dizer, um espaço quadridimensional – a quarta dimensão sendo a do Tempo (PROUST, 2003, p. 63).

O protagonista avança pela igreja — a imagem presente; no caminho, há palpável, ou seja, como uma impressão, o sinal da passagem sobrenatural de uma fada — a imagem do passado; tendo dado a luz ao tempo, a igreja não é mais um objeto, um local, mas um edifício da quarta dimensão — imagem-tempo cristalizada, monumental. Em outra experiência, Proust explica:

tanto no passado, o que permitia à imaginação gozá-la, como no presente, onde o abalo efetivo dos sentidos, pelo som, pelo contato com o guardanapo, acrescentara aos sonhos da fantasia aquilo de que são habitualmente desprovidos, a ideia de

existência, e graças a tal subterfúgio, me fora dado obter, isolar, imobilizar o que nunca antes apreendera: um pouco de tempo em estado puro (PROUST, 2013, p. 212).

Deleuze, ao evocar a imagem do cristal, nos rememora que “o tempo consiste nessa cisão, e é ela, é ele que se vê no cristal. A imagem-cristal não é o tempo, mas vemos o tempo no cristal. Vemos a perpétua fundação do tempo, o tempo não cronológico dentro do cristal [...]” (DELEUZE, 2007, p. 102).

A imagem do presente é o atual, e a do passado, o virtual¹³. O atual, como é o presente, se situa no tempo em sua terceira dimensão, a espacial. O virtual, como conserva do presente a infinidade de imagens que por ele passam, é o tempo em sua quarta dimensão, “fora” do tempo tridimensional. Deleuze nos apresenta a distinção da seguinte maneira:

O que é atual é sempre um presente. Mas, justamente, o presente muda ou passa. [...] Certamente é preciso que ele passe, para que o novo presente chegue, que passe ao mesmo tempo que é presente, no momento em que o é. É preciso, portanto, que a imagem seja presente e passada, ainda presente e já passada, a um só tempo, ao mesmo tempo. [...] O passado não sucede ao presente que ele não é mais, ele coexiste com o presente que foi. O presente é a imagem atual, e seu passado contemporâneo é a imagem virtual (DELEUZE, 2007, p. 99).

Quando Deleuze nos diz que essa “é a concepção que será encontrada no primeiro grande filme de um cinema do tempo, Cidadão Kane, de Welles” (DELEUZE, 2007, p. 123), pensamos que Proust, a sua maneira, escreve o grande romance do tempo — não me atrevera, por ignorância, a dizer o primeiro. Lidar com o tempo em sua mais profunda dimensão e dele extrair cristais, blocos de sensações, esse é o caminho de Proust na *Recherche*. Se o tempo é danação, é porque está perdido na mundanidade e nos amores — diria Proust —, no tempo que passa; salvação é o tempo que se redescobre, o mundo da arte, donde os blocos de sensação se cristalizam ao sair do tempo em sua quarta dimensão, mas, resistindo, permitem ver dentro de si o tempo puro.

3. Pessoa e o problema da heteronímia

Olhos não atentos poderiam reduzir o fenômeno da heteronímia pessoal à criação de simples personagens representacionais do inconsciente, repartições psicológicas de uma mesma alma; ou produções de uma razão que se pretende universal; ou resultados de uma corrente de pensamento moderna que “dissolvia” o Eu metafísico. Mas a alma humana é tão complexa que não se reduz a nenhuma perspectiva. Pessoa escreve deste modo: “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, 1966b, p. 93).

¹³ Distinção que Deleuze explora de maneira ampla no 3º capítulo de *Le bergsonism* (Bergsonismo), intitulado *A memória como coexistência virtual*. Ou em *A imagem-tempo*, nos capítulos 4 e 5.

Não é um eu que se esforça mentalmente para pensar como outro, com outra perspectiva, mas um eu que não é mais que uma ficção, e, por isso, o devir o traz sempre como outro. É como o presente de Proust, que contém ele mesmo o passado como virtual. Se há um sujeito em Pessoa, ele é puro devir. “Não se trata de ‘animismo’, mas do desfecho lógico de um processo de devir — ou de ‘sonho’, ou de ‘construção poética da realidade” (GIL, 1987, p. 181). A esse fenômeno de devir-outro, Pessoa, numa carta de 1935 a Adolfo Casais Monteiro, dá o nome de despersonalização, e o compara ao drama.

O que sou essencialmente – por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja – é dramaturgo. O fenômeno da minha despersonalização instintiva a que aludi em minha carta anterior, para a explicação da existência dos heterônimos, conduz naturalmente a essa definição (PESSOA, 1980b, p. 212).

Deve-se então considerar que os heterônimos pessoanos são simplesmente personagens teatrais, como os tantos de Shakespeare e outros autores dramáticos? Um devir-outro ainda não é, diretamente, um devir-heterônimo. Como capacidade de despersonalizar-se constantemente, o devir-outro é necessário para que seja possível o devir-heterônimo. Contudo, “a obra heterônima é assim produzida por ‘pessoas’ que têm ‘nomes’, distintas de Fernando Pessoa; e todo o problema do devir-heterônimo se resume à compreensão exacta do sentido destes termos” (GIL, 1987, 193). O que separa Pessoa de Shakespeare parece ser um (de)grau que o poeta português entende ser necessário para que o processo de despersonalização avance e passe a não só deixar o eu ser outro, entrar em devir para engendrar em si uma multiplicidade de perspectivas, mas que neste devir, alguns “outros-eus” se tornem pessoais, com vida, sensibilidade e pensamento próprios: estes são os heterônimos, e eles contêm em si uma sinceridade até mais real que a do próprio eu do poeta (se é que ele existe, como Pessoa questiona). Esse grau será analisado nas divisões dos gêneros da poesia lírica, ensaio no qual Pessoa descreve melhor o processo de despersonalização.

3.1 Ao quinto gênero da poesia

Enquanto Proust avança por signos, redescobrimo o tempo com a arte, revelando monumentos e sensações inaugurais, Pessoa o faz através de outros meios. Se há lugares onde a reflexão sobre si e a criação artística, toma tantas formas diferentes, estes espaços são Pessoa e Proust. E caso não tivéssemos em mão a análise concisa que faz o poeta e crítico português, o caminho para sua compreensão seria bem mais laborioso — como o foi e poderia ser mais ainda a análise de signos em Proust. Num ensaio de 1930 que pode ser encontrado em *Páginas de Estética e Teoria e Crítica Literárias*, Pessoa divide a poesia lírica em cinco graus. Do primeiro ao quinto, o que se intensifica realmente é a despersonalização.

Vejam o primeiro: “O primeiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, de temperamento intenso e emotivo, exprime espontânea ou reflectidamente esse temperamento

e essas emoções” (PESSOA, 1966a, p. 67). São poetas que, por seguirem unicamente as intensidades do próprio temperamento, se prendem a uma emoção, ou um conjunto delas; então ele se torna “poeta do amor”, “poeta da saudade”. Esse, segundo Pessoa, é o gênero mais vulgar de poeta. No segundo grau, se encontram os poetas mais dotados de inteligência e imaginação. Estes ultrapassaram a restrição das emoções e são mais amplos, para pensar e para sentir. Sigamos para o terceiro:

O terceiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, ainda mais intelectual, 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 (ibidem, p. 68).

Aqui começa a atividade de despersonalização. Nesse grau, já não há mais identidade, e o poeta nem pretende tê-la. Eis que este, no quarto gênero, avança mais ainda, e entra em “plena despersonalização. Não só sente, mas vive os estados de alma que não tem directamente” (ibid.). Esse gênero é um acontecimento raríssimo; Shakespeare, por exemplo, aqui se deteria, segundo Pessoa. O estilo cria a unidade de sua obra, já que as perspectivas e emoções são múltiplas. Entretanto, é ainda possível elevar-se a mais um nível, e atingir um quinto:

Suponhamos, porém, que o poeta, evitando a poesia dramática, externamente tal, avança ainda um passo, na escala da despersonalização. Certos estados da alma, pensados e não sentidos, sentidos imaginativamente e por isso vividos, tenderão a definir para ele uma pessoa fictícia que os sentisse sinceramente (ibid., p. 69).

Pessoa vai além da poesia dramática, porque não só sente-pensa de diversas maneiras, e não só se despersonaliza por completo, mas também é capaz de personalizar novos seres que passam a ser reais e desenvolvem, cada um, seu próprio pensamento, emotividade e estilo.

3.2 Do sonho como realidade

Ao passo que se tornam possivelmente reais essas pessoas fictícias (os heterônimos), a realidade toma um novo aspecto. Esta passa a ser vista como o próprio sonho, que transforma a vida numa espécie de inconsciência, não-controle do sujeito (o eu); transformando também, assim, a ideia de realidade como coisa exterior a ser percebida com objetividade. Num fragmento solto de 1915, a esse modo de ver o qual se chama sonho, Pessoa dá a aparência de uma névoa. “Há entre mim e o mundo uma névoa que impede que eu veja as cousas como verdadeiramente são – como são para os outros” (PESSOA, 1966b, p. 27). No *Livro do Desassossego*, o semi-heterônimo¹⁴ Bernardo Soares (PESSOA, 2006, p. 100) diz: “Vai inconsciente. Vive inconsciente. Dorme, porque todos dormimos. Toda a vida é um sonho.

¹⁴ “É um semi-heterônimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e afectividade” (PESSOA, 1980, p. 207).

Ninguém sabe o que faz, ninguém sabe o que quer, ninguém sabe o que sabe. Dormimos a vida, eternas crianças do Destino”.

Como se vê, o poeta dos heterônimos, diferentemente de Proust, usa não o sono, aquele estágio vacilante da consciência, mas o sonho, um estágio mais avançado de inconsciência para deixar a vida acontecer. Essa resignação perante a força incontável da vida, é, sobretudo, o olhar para o nascimento das sensações, da vida como arte. As coisas e as imagens acontecem de modo inconsciente, e a consciência possibilita destrinchar e analisar as sensações. Onde isso se encontra de modo mais evidente é, além dos ensaios e do *Livro do desassossego*, no *Cancioneiro*, escrito pelo Ortônimo. Num desses poemas, Pessoa inicia:

Ao longe, ao luar,
No rio uma vela,
Serena a passar,
Que é que me revela?
(PESSOA, 2011, p. 96)

Quem escreve vê uma vela – serena – que passa no rio, sob a luz de um luar; isso, entretanto, não basta. Esse evento diz algo, revela algo que não está dito na própria percepção da imagem. O que nos faz lembrar o herói proustiano nas torres de Martinville, percebendo que algo se escondia por detrás delas. Pessoa avança...

Não sei, mas meu ser
Tornou-se-me estranho,
E eu sonho sem ver
Os sonhos que tenho.
(PESSOA, 2011, p. 96)

O ser torna-se estranho (do latim *extrænu*, que origina também “estrangeiro”¹⁵, “de fora”) ao próprio poeta, há um deslocamento de posição do sujeito da observação, ainda que este não saiba o que é revelado na cena. A ótica pela qual este observa o “exterior” com pretensão de objetividade é rompida, e o sonho surge como “lente”. Entretanto, ele não sabe que sonha, não o vê. O sonho está prestes a tomar tudo, ou mais, um novo mundo nasce.

Que angústia me enlaça?
Que amor não se explica?
É a vela que passa
Na noite que fica.
(PESSOA, 2011, p. 96)

Eis que surge o questionamento das sensações que são extraídas quando a construção poética da realidade emerge. A consciência arraiga a imagem com seu tom afetivo — como já dito, o acontecimento, o sonho, é inconsciente, mas a consciência não cessa de analisar

¹⁵ Como o título de uma das melhores biografias de Pessoa, *Étrange étranger* (Estranho estrangeiro), do francês Robert Bréchon.

as sensações, como um analista que observa, de fora, os objetos que giram dentro de um furacão. Há duas sensações-emoções: a angústia e o amor não explicado. A rima entre o primeiro e o terceiro versos é menos importante que a ligação de sentido que há entre eles, assim como entre o segundo e o quarto. A angústia que enlaça é a vela que passa, e o amor que não se explica, é a noite que fica. A vela passa, como qualquer movimento de um objeto que se dê no devir do tempo, diante de um sujeito, e que deixe neste uma impressão sensível. A angústia surge na finitude, nas coisas que passam. Estas, no espaço do sonho, não são causa da angústia, mas sim a própria sensação da angústia. A imagem da vela é arraigada pelo tom afetivo da angústia; a sensação da vela, depois da consciência desta, se converte numa segunda sensação (que é a angústia). De outro lado, a noite por onde passa a vela, “fica”, dura. Por isso é um amor não explicado. Ela é mais que a sensibilidade, pois ela persiste ao tempo. É a consciência da consciência de uma sensação (o que se explicará melhor no tópico subsequente), a noite como abstrata, como conceito¹⁶. Há, como em Proust, a passagem de um estágio da sensação da matéria – a vela – para uma sensação imaterial¹⁷ – a noite. O sonho, tomando o real, é mais que imaginação pura, é um complexo de sensações, unindo o eterno da sensação abstrata (a noite) ao palpável da matéria. Soares observa que

No sonho, não há o assentar da vista sobre o importante e o inimportante de um objecto que há na realidade. Só o importante é que o sonhador vê. A realidade verdadeira dum objecto é apenas parte dele; o resto é o pesado tributo que ele paga à matéria em troca de existir no espaço. Semelhantemente, não há no espaço realidade para certos fenômenos que no sonho são palpavelmente reais. Um poente real é imponderável e transitório. Um poente de sonho é fixo e eterno (PESSOA, 2006, p. 504).

As essências que Proust extraíra através dos signos da arte eram também eternas e imateriais, mesmo que necessitassem aparecer, antes, em circunstâncias materiais. Da mesma forma, Pessoa separa as dimensões da sensação, passando dos objetos ao sujeito e indo além. Num ensaio de 1916, ele a divide como um cubo, em 6 faces.

a) sensação do universo exterior; b) sensação do objecto de que se toma consciência naquele momento; c) ideias objectivas com o mesmo associadas; d) ideias subjetivas com o mesmo associadas (estado de espírito naquele momento); e) temperamento e base mental da entidade perceptiva; f) o fenómeno abstracto da consciência (PESSOA, 1966b, p. 181-182).

Portanto, numa última dimensão, há mais que a sensação externa (que englobaria os dois primeiros lados do cubo), e mais também que a sensação interna (que englobaria os lados *c*, *d* e *e*). Ainda existe a última face: a consciência da sensação. “A única realidade da

¹⁶ A noite como aparece também n’outro verso do *Cancioneiro* (DIG, p. 87): “Toma-me, ó noite eterna, nos teus braços”

¹⁷ Novamente no *Cancioneiro* (2011, p. 118), o ser não se revela na vida corrente: “O que és não vem à flor/Das frases e dos dias.”, mas somente como corpo nu e invisível. “Não digas nada: sê/Graça do corpo nu/Que invisível se vê”. Essa invisibilidade visível é a grande questão do sonho, espaço no qual o ser se dá.

vida é a sensação. A única realidade em arte é a consciência dessa sensação” (PESSOA, 1966b, p. 137). Tanto Ortônimo quanto Soares não param de dizer que a consciência intensifica a sensação. De que modo isso se dá? Por que essa consciência está “fora” do sujeito¹⁸? Como Proust que precisava do pensamento agindo sobre a sensibilidade para constituir a essência e completá-la com seu sentido, Pessoa quer que a abstração aja sobre as sensações para que elas ocupem seu mais elevado patamar artístico. Na parte que se segue, perscrutar-se-á como a consciência, ao duplicar-se sobre si mesma, atinge o nível último das sensações, a sensação abstrata.

3.3 Sensação abstrata e sensacionismo

A consciência de uma sensação gera outra sensação. “Toda a arte é a conversão duma sensação numa outra sensação” (PESSOA, 1966b, p. 168), eis a afirmação pessoana. A sensação de um poente (a perspectiva deste) não basta para a arte; esta sensação necessita de um processo de intelectualização. O olhar sobre o poente trará à tona uma emoção de ordem subjetiva, a lembrança de uma antiga casa, uma sensação vinda de outrora. Portanto, a visão do poente (primeira sensação) se converte na consciência dessa sensação (diz-se uma segunda sensação, a emoção artística). Desse modo, já se inicia a experiência artística, com a sensibilidade dos objetos “exteriores” encharcada pelas circunstâncias subjetivas da consciência; mas não ocorre ainda a expressão. Para que essa se dê, é necessário que a consciência se duplique, e que haja uma consciência da consciência dos objetos sensíveis. Pessoa descreve o procedimento do seguinte modo:

Para passar de mera emoção sem sentido à emoção artística, ou susceptível de se tornar artística, essa sensação tem de ser intelectualizada. Uma sensação intelectualizada segue dois processos sucessivos; é primeiro a consciência dessa sensação, e esse facto de haver consciência de uma sensação transforma-a já numa sensação de ordem diferente; é, depois, uma consciência dessa consciência, isto é: depois de uma sensação ser concebida como tal – o que dá a emoção artística – essa sensação passa a ser concebida como intelectualizada, o que dá o poder de ela ser expressa (PESSOA, 1966b, p. 192).

O poder de expressividade é o último nível da sensação, é sua abstração. Ao passo que o herói de Proust sente a maior das alegrias quando escreve, a sensação em Pessoa ganha sua última instância quando se torna expressiva. Mas antes, como é possível que a consciência converta a primeira sensação numa emoção artística? E, depois, como a consciência dessa consciência consegue torná-la expressiva? A análise do conceito de consciência em Pessoa exigiria um estudo próprio, mas, por ora, trabalhemos com a leitura de José Gil, segundo a qual é a consciência para Pessoa

¹⁸ Para desligar o pensamento do sujeito seria necessário um longo percurso, que passasse, ao menos, por Nietzsche. Por ora tomemos nota das críticas nietzschianas feitas ao cogito cartesiano no terceiro livro em *Der Wille zur Macht* (Vontade de Poder). Aí, não há sujeito do pensamento, o eu, mas é o pensamento a própria ação, assubjetiva. Essa categoria é plausível de ser comparada à consciência duplicada em Pessoa.

Qualquer coisa como um “meio” filtrante e redutor do sensível. Se a consciência contribui de modo decisivo para a formação da “lei de associação” das sensações, é precisamente porque possui a capacidade de abstrair: não se trata de uma função ou de uma propriedade, mas da própria natureza da consciência – que assim se define como poder de abstracção (GIL, 1987, p. 34).

Portanto, quando a consciência dá por uma sensação, esta se impregna de uma “qualidade subjetiva ou tonalidade afetiva”. Já o vimos no poema do *Cancioneiro* no qual a vela ganha o tom da angústia. Encontramos n’outro poema do Ortônimo esse alcance. Já na primeira secção de *Chuva oblíqua* (1980a, p. 81-82), vemos novamente todo processo acontecer — isto é, a sensação de um objeto exterior, a conversão dessa sensação em outra através da consciência dela, a intelectualização dessa sensação convertida através da duplicação da consciência, o que a torna abstrata. Primeiro, a paisagem exterior de uma estrada e de árvores é atravessada pelo “sonho dum porto infinito”. As árvores e as flores se tornam as velas e os navios na água. De repente “toda a água do mar do porto é transparente”. Pode-se ver no fundo desse mar todas as imagens-sensações, as paisagens: as árvores, a estrada, o porto. Mas eis que por entre todas essas imagens passa outra, revelada nos quatro últimos versos: “E a sombra duma nau mais antiga que o porto que passa/ Entre o meu sonho do porto e o meu ver esta paisagem/ E chega ao pé de mim, e entra por mim dentro,/ E passa para o outro lado da minha alma...”.

A “nau mais antiga” se movimenta entre o sonho do porto e a visão dessa paisagem, em outras palavras, entre a consciência subjetiva que transforma as percepções e a consciência dessa consciência, o “ver esta paisagem”. A nau é uma sensação abstrata, e por isso pode atravessar qualquer distância-espaco, inclusive ao outro lado da alma. José Gil se dedica a analisar as duplicações dos espaços em Pessoa, o que ocorre criando-se um interior e exterior para o interior, e um interior e exterior para o exterior. Isso é possível graças ao fenômeno da duplicação da consciência, que interioriza e exterioriza o interior ou exterior já definidos pela primeira instância da consciência. Passar “para o outro lado da alma” é como adentrar a alma, atingir o seu centro.

No centro da alma, o espaço abstrato é infinito. Como é que se atinge o centro da alma? Através do mesmo movimento que abre até ao infinito o espaço da sensação: duplicando-se a consciência da sensação, opera-se um duplo movimento de alargamento da consciência [...] A reflexão da consciência sobre si própria, ao abrir o espaço da consciência, permite o aparecimento de múltiplas sensações e o seu cruzamento (GIL, 1987, p. 57).

Se todo esse procedimento produz algo, em seu excesso (no qual poderíamos pensar melhor Campos) é a multiplicação de sensações. Na fórmula de Campos em *Passagem das horas*: “Multipliquei-me, para me sentir/Para me sentir, precisei sentir tudo” (1980a, p. 242). A obsessão de Pessoa pela sensação vai tão longe que este chega ao sensacionismo, uma espécie de movimento literário e ética artística. A experiência e a expressão da arte se dão com a multiplicação e o engendramento das sensações. Como já visto em Pessoa, na vida, a única realidade é a sensação.

O sensacionismo afirma, primeiro, o princípio da primordialidade da sensação – que a sensação é a única realidade para nós [...]. A arte é uma tentativa de criar uma realidade inteiramente diferente daquela que as sensações aparentemente do exterior e as sensações aparentemente do interior nos sugerem (PESSOA, 1966b, p. 190-191).

O poeta português utiliza-se do processo de sonho para dar às primeiras sensações um tom subjetivo-afetivo, o que impõe à realidade uma metamorfose; e depois, ainda, abstrai essa realidade transformada para que esta revele suas sensações imateriais, conceituais. A noite, a nau, o tédio, o cansaço, a angústia, o abismo. Todas operações de um analista que compõe e decompõe as sensações, multiplicando-as, multiplicando-se, realizando, como o escritor-artista de Proust, a tarefa nietzschiana de fazer da própria vida uma obra de arte¹⁹.

4. Considerações finais

O que é importante ao se relacionar Proust e Pessoa? Uma das primeiras afirmações deste estudo foi a de que ambos reconfiguram o acontecer artístico. Suas concepções de como nasce a arte, e por que se deve ultrapassar as sensações meramente objetivas ou subjetivas, junto do conceito de sensação, oferecem uma complexa teoria da arte, análise de produção e aprendizagem de escritura. Tudo o que neste ensaio foi analisado, a leitura dos signos que faz Deleuze e seu conceito de cristal desenvolvido nos livros sobre cinema, o sono como possibilidade de atravessar imagens, a construção de um sentido espiritual que dará à sensibilidade uma expressão, tudo isso desembocará no que Proust chama de sensação. Se isso a que podemos tratar como uma estética proustiana necessita do conceito de sensação para se construir, Fernando Pessoa concebe sua própria teoria da arte baseado nas sensações, dividindo-as em múltiplas dimensões, em que cada uma constitui uma passagem da exterioridade para a consciência e depois para o duplo da consciência, que transformará essa sensação já afetada numa sensação abstrata. Por essa razão, em Pessoa (ele mesmo), a arte é também uma espécie de metafísica: morre a metafísica dos objetos, a metafísica do sujeito, e se concebe uma metafísica das sensações. Pensando novamente Proust, ainda que as sensações extraídas do cruzamento das cenas ganhem seu aspecto imaterial com uma essência expressiva, parece não haver mais oportunidade para uma metafísica: a inteligência (e talvez a própria consciência) perdeu sua força, e o pensamento como uma espécie de inconsciente artístico é que vai possibilitar a expressão. No entanto, as intersecções são diversas, e não seria absurdo prosseguir a relação entre os dois da seguinte maneira: os signos sensíveis de

¹⁹ Essa concepção de Nietzsche pode ser encontrada em diversos aforismos de *Die fröhliche Wissenschaft* (A Gaia Ciência) e *Menschliches, Allzumenschliches* (Humano demasiado humano). A biografia de Pessoa escrita por Robert Bréchon também dedica um capítulo inteiro a relacionar o poeta português e o conceito nietzschiano de super-homem (*Übermensch*), além de outros autores também o fazerem, como Jorge de Sena, António Azevedo ou o próprio Campos no *Ultimatum*. De outra maneira, num exercício maior de leitura que se pode fazer, estranhamente Deleuze dedica o último capítulo tanto no livro sobre Nietzsche quanto no livro sobre Proust para explicar a função da loucura.

Proust, que são a travessia das imagens distantes, o tempo em seu estado puro (donde se extrai o que efetivamente Proust chama de sensação), o sono como estado ontológico, se parecem em demasiado com a emoção artística de Pessoa, o segundo nível da sensação, o mundo do sonho. Recordemos: o protagonista proustiano encontra um objeto e o agencia ao seu virtual, que é a imagem passada; Pessoa agencia a imagem de um objeto ou um conjunto deles às imagens de dentro de si, os afetos, também circunstâncias do passado. E se é através dos signos artísticos e do pensamento que Proust produz o cristal, o sentido-essência que contém dentro de si o tempo na sua própria dimensão, o poeta dos heterônimos o faz ao duplicar a consciência sobre si mesma e, assim, produzir as sensações abstratas e eternas. Portanto, as sensações em Proust são um puro movimento, porque movimento dentro do tempo em si, o que se modificará ao passo que acontece a expressão e se forma o cristal, forma-imagem que guarda as sensações em movimento que não podem se formalizar porque estão fora do espaço, mas se formalizam ao serem unidas num bloco expressivo – o que chamamos cristal – que as mantém em movimento dentro de si. Pessoa abstrai as sensações através também da expressão, mas estas não se mantêm em movimento, pois como constituem uma metafísica, são na verdade o ponto de intersecção pelo qual todas as sensações em movimento passam, como se todas as sensações de noite houvessem necessariamente de tocar “A Noite”, e todos os cais que se movimentassem nos encontros do acaso necessitassem ser parte do “Cais” abstrato, que só é alcançado através de todo o procedimento já aludido. Toda a pretensão deste estudo foi analisar os processos de concepção da sensação e ver onde esse conceito ao modo de Proust toca o modo de Pessoa, e deixar também se mostrar o heterogêneo dos dois.

Mas por que Proust-Pessoa? Por que não Proust e Pessoa? Ao invés de dar atenção aos sujeitos, entende-se que é o pensamento sobre a arte que está agindo, num só golpe, ainda que por uma via dupla – Proust e Pessoa como sentidos que se unem. É toda a questão da heterogeneidade dentro da unidade. Não se trata do desejo de recuperar a unidade frente ao fragmentário, mas de revelar um espaço – o pensamento –, que, como unidade, suporte o múltiplo ao infinito. Não é necessário enumerar todos os pensadores do séc. XX que se esforçaram nessa tarefa. Trata-se, na verdade, de uma expansão do campo de experiência. As sensações são experienciadas para além da vida corrente, ou, ao menos, da vida como se entende na opinião, na *doxa* (δόξα). Tanto Proust quanto Pessoa trilharam o caminho das sensações imateriais, dos complexos de sensações, das experiências com a arte que se encontram para além das experiências como sujeito:

É assim que Proust definia a arte-monumento, por esta via superior ao “vivido”, suas “diferenças qualitativas”, seus “universos” que constroem seus próprios limites, seus distanciamentos e suas aproximações, suas constelações, os blocos de sensações que eles fazem rolar, o universo-Rembrandt ou o universo-Debussy (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 210).

Ao passo que a arte — e também a experiência artística — está para além do vivido, ou seja, não é exatamente uma representação ou uma *mimesis* dele, Campos também pode dizer: “Experimentei mais sensações do que todas as sensações que senti” (PESSOA, 1980a, p. 238). No caminho proustiano, o herói necessita ultrapassar toda a vida mundana para

compreender a sensibilidade, e, depois, os sentidos-essência que tornam a experiência “espiritual”, imaterial. Essa travessia não é realizada somente através das perspectivas do protagonista, mas também por meio dos diversos personagens trabalhados ao longo do romance: sua mãe, Sr. Swann, Sr. Vinteuil, Albertine, Charlus. Todos oferecem ao herói o aprendizado, ainda que este necessite ele próprio avançar e recuar nessa aprendizagem. Em Pessoa Ortônimo, como um de seus interesses é a conversão de uma sensação n’outra, até o ponto em que ela também se torne eterna – a “noite abstrata” por exemplo –, faz-se necessário a criação de novas *personæ*, novos modos de sentir, para que haja uma gama virtual de sensações a serem experimentadas.

Retomemos a pergunta inicial, aquela que dominava todo o experimental de Pessoa: como sentir tudo de todas as maneiras? [...] Para sentir tudo de todas as maneiras, é preciso devir-outro, engendrar o máximo de multiplicidades e pontos de vista sobre mim próprio: exprimo-me o mais completamente possível e da maneira mais intensa exteriorizando-me [...]. Ora, que é um heterônimo? Um dispositivo de produção de *sensações literárias* e de multiplicação dessas sensações (GIL, 1987, p. 227).

Com o intuito de analisar esses dois modos singulares de produção, a pesquisa buscou uni-los para destacar o que dois autores, que são também críticos-ensaístas, podem fazer no esforço de compreender as próprias operações. O trabalho com o conceito de sensação permite essa visão, ao decompor o processo de complexidade das sensações, das mais simples às mais compostas. Portanto, o que é uma sensação? É mais que uma só coisa. É, simultaneamente, tudo o que acontece na arte, desde as primeiras impressões sensíveis, até os últimos procedimentos literários. Poder-se-ia dizer: é isso, não é isso. No entanto, de outra maneira, dizemos: é isso e é também isso.

BARBOSA, G. D. D. Proust-Pessoa: What Is a Sensation? **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 8, n. 2, p. 11–33, 2016.

Referências

AZEVEDO, A. *Pessoa e Nietzsche: subsídios para uma leitura intertextual*. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.

BARTHES, Rd. *O Rumor da Língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BECKETT, S. *Proust*. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BLANCHOT, M. “A voz narrativa (o eu, o neutro)”. In: _____. *A conversa infinita vol. 3*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

_____. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Carlos Piquet; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

_____; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?*. Trad. Bento Prado Jr.; Alberto Alonso Muñoz. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

GIL, J. *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*. Trad. Miguel Serras Pereira; Ana Luisa Faria. Lisboa: Relógio D'água, 1987.

PESSOA, F. *Cancioneiro*. Porto Alegre: L&PM, 2011.

_____. *Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *O Eu profundo e os outros Eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980a.

_____. *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Trad. dos textos ingleses por Jorge Rosa. Lisboa: Ática, 1966a.

_____. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Trad. dos textos ingleses por Jorge Rosa. Lisboa: Ática, 1966b.

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

PROUST, M. *A Fugitiva*. Trad. Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro e Porto Alegre: Editora Globo, 1981.

_____. *A Prisioneira*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1994.

_____. *No caminho de Swann*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.

_____. *O caminho de Guermantes*. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2007.

_____. *O tempo redescoberto*. Trad. Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 2013.

ULPIANO, C. Proust, o ponto de vista ou a essência. In: _____. *Gilles Deleuze: a grande aventura do pensamento*. Rio de Janeiro: Funemac Livros, 2013.

Recebido em: 28/05/2016

Aceito em: 12/07/2016