

## O hiper-autor

Gustavo Rubim

### Resumo

Partindo da releitura de algumas passagens das duas cartas escritas por Fernando Pessoa e dirigidas a Adolfo Casais Monteiro, em 13 de janeiro e 20 de janeiro de 1935, o ensaio percorre os sinais de uma ideia pessoana de autor profundamente associada à noção de génio e de uma ordem superior, em que a escrita e a publicação de livros obedecem a um desígnio histórico e transcendental que os livros realizam. O “autor de autores”, ou criador da invenção heteronímica, também qualificada como “drama em gente”, surge, assim, como resultado, não de uma desagregação ou de uma crítica, mas de uma exacerbação hiperbólica da noção moderna de autor, ou seja, de uma visão da escrita literária que, de acordo com um fragmento com data provável de 1913, seria “a auto-expressão esforçando-se por ser absoluta”. Defende-se, a concluir, que à luta de Pessoa pelo lugar de “poeta supremo” da Europa faltou sempre, no entanto, a existência de uma cultura europeia para a qual tal lugar tivesse, no século XX, qualquer espécie de importância.

**Palavras-chave:** Autor, Europa, Expressão, Génio, Romantismo.

### Abstract

Reading once more, besides other critical texts, some excerpts of the letters written by Fernando Pessoa and sent to Adolfo Casais Monteiro, on January 13 and January 20 of 1935, this paper tries to reconstruct Pessoa’s idea of authorship as an idea deeply connected to the concept of genius and, therefore, to a superior order where writing and publishing always obey to historical and transcendental designs. As “author of authors”, creator of the heteronyms, this hyper-author that Pessoa tried to be is not the outcome of a critique or of the destruction of the modern idea of author, but indeed the effect of its hyperbolic exacerbation. This idea is consistent with a fragment written in English (probably, in 1913) where Pessoa sustained that art (mainly, literary art) “is self-expression striving to be absolute”. In the end, a remark is made on the difficulties of Pessoa’s fight for the status of European “supreme poet”, mainly because it hardly can be said that there

was in the 20<sup>th</sup> century any European culture for which such status still made any sense at all.

**Keywords:** Author, Europe, Expression, Genius, Romanticism.

## O hiper-autor

Gustavo Rubim

*Genius is a disease, a glorious disease, but a great one.*  
Pessoa, 1993:159

Se, tomando em consideração argumentos críticos recentes, concordarmos que a famosa carta a Adolfo Casais Monteiro de 13 de janeiro de 1935 não é a carta sobre a gênese dos heterónimos que até aparentava poder ser<sup>1</sup>, então é viável lê-la como ocorrência, mais ou menos alegórica, de uma teoria da autoria que está espalhada por vários lugares da escrita pessoana (e sistematizada em nenhum). Uma teoria da autoria não é uma explicação da característica individual deste ou daquele autor, mas uma ideia acerca do que significa a condição de autor. Pode-se levar mais ou menos seriamente o teor da teoria, tal como Pessoa a formula (supondo que a formula) nesta carta, mas a autoria é justamente o género de objeto que está longe de ficar ao abrigo de um estilo de teorização que se poderia caracterizar como irónico ou até como humorístico. Sobretudo quando a ocasião que se aproveita para ir teorizando é essa, pouco ortodoxa, da resposta a uma carta.

Ora, nesta hipótese que necessariamente carecerá de confrontação com outros textos, o autor, tal como Pessoa o concebe tomando por referência o seu próprio caso enquanto autor, é invariavelmente (e não variar dá solidez a uma teoria) um hiper-autor. A primeira prova disso está na narrativa que justifica a publicação extemporânea de *Mensagem* para a defender justamente como de modo nenhum extemporânea. É um assunto anterior aos três tópicos maiores solicitados por Casais Monteiro na sua carta (planos de publicação futura das obras, origem dos heterónimos e ocultismo), uma resposta frontal ao reparo crítico segundo o qual *Mensagem* seria uma estreia infeliz na publicação em livro. Pessoa só diz concordar, até *absolutamente*, com Casais Monteiro nesse reparo para, logo de seguida, acrescentar aquilo que torna impossível a concordância, ou seja, a afirmação suplementar de que, porém, concorda “com os factos que foi a melhor estreia que [...] poderia fazer”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> A alusão, aqui feita sem mais desenvolvimentos, remete para dois ensaios: “Caves e Andares Nobres”, de Miguel Tamen (2015) e “De Espécie Complicada”, de Abel Barros Baptista (2010). Pressuponho — e, vincadamente, recomendo — a leitura desses dois ensaios.

<sup>2</sup> O texto da carta está facilmente acessível no Arquivo Pessoa, <http://arquivopessoa.net/textos/3007>, consultado em Outubro de 2016.

Os factos são os do nacionalismo do livro e do seu autor e a lógica dos factos é a de que, embora secundária relativamente ao conjunto da “personalidade” do autor, essa faceta nacionalista nunca antes “suficientemente manifestada”, não só “convinha que [...] aparecesse” como convinha também “que aparecesse agora” (isto é, nem antes nem depois da data em que se deu a publicação de *Mensagem*). Porque essa conveniência histórica se traduz na coincidência do aparecimento do livro com “um dos momentos críticos (no sentido original da palavra) da remodelação do subconsciente nacional”. O comentário que fecha esta narrativa (e corrige cabalmente a limitada observação crítica de Casais Monteiro) traduz com clareza a passagem de um simples autor para a dimensão *hiper* que é aquela que dá à autoria a sua plena expressão. Cito: “O que fiz por acaso e se completou por conversa, fora exatamente talhado, com Esquadria e Compasso, pelo Grande Arquitecto.”

É verdade que o parêntesis que se segue a esta passagem é aquele em que Pessoa faz questão de garantir ao destinatário da sua carta que não está “doido nem bêbado”, o que retira aparentemente alguma densidade à invocação do “Grande Arquitecto”, mas a prevenção apenas antecipa e desarma a presumível perplexidade com que o destinatário reagiu à declaração enfática da coincidência do livro com a execução de um plano cósmico bem desenhado. Este ponto, tendo em conta que Pessoa se autodefine aqui (e noutras ocasiões) como “nacionalista místico” e “sebastianista racional”, é um ponto de coerência básico, que além do mais apresenta a vantagem de mostrar a um mero leitor (ainda que crítico e ainda que se chame Adolfo Casais Monteiro) o que um autor (enquanto hiper-autor) *deve* sempre ser, ou seja: o melhor leitor de si próprio e da sua obra.

São já dois traços para uma definição do hiper-autor pessoano, não por acaso tornados visíveis por ação do tema nacionalista que em Pessoa nunca é um tema menor (como nunca o é o do ocultismo, que no essencial já está aqui instalado no texto pela via maçónica da ideia do Grande Arquitecto). Primeiro traço: o da coincidência da autoria estrita — a escrita e publicação de livros — com uma autoria de ordem superior que dá sentido histórico e transcendental à obra que os livros realizam. No plano do hiper-autor, todo o livro é livro teleológico. Segundo traço: o primado da autointerpretação, que conserva o autor numa posição de privilégio hermenêutico irreduzível a qualquer simetria comunicativa partilhada seja com que leitor for. Por outras palavras, todo o hiper-autor é por definição (e por obrigação) o seu próprio hiperleitor.

Que, no parêntesis referido, Pessoa peça ao seu interlocutor que suponha, lendo esta carta, que Pessoa está “simplesmente falando” com ele é um dado interessante para a alegoria do hiper-autor. Significa que, em janeiro de 1935, nada disto exige mais que uma conversa ou a escrita rápida à máquina que, segundo Pessoa, é equivalente a uma conversa. O hiper-autor é o autor no seu estado natural, ou antes: tornou-se o autor na sua voz própria de autor, quer o tom seja formal ou informal, casual ou enfático, rigoroso ou displicente, sério ou divertido. Mas essa voz autoral que conversa confere à ideia de conversa um cariz particular: é que, nessa conversa, o interlocutor apenas lá está para ouvir. A voz do hiper-autor distingue-se (como o próprio Pessoa diz noutra parêntesis da mesma carta) por, uma vez começando a falar, lhe custar a “encontrar o travão”. Nesse sentido, a máquina de escrever não é só um equivalente da conversa; é, segundo o interesse da fala sem travão, a melhor maneira de conversar. Salvo materialmente, o difícil é destrinchá-la daquilo a que costuma chamar-se monólogo. Na carta seguinte, de 20 de janeiro,<sup>3</sup> Pessoa retoma o tópico chamando à carta anterior “conversa mental”. Estamos longe, se é que não estamos mesmo, para todos os efeitos práticos e teóricos, nos antípodas do “desaparecimento elocutório do poeta” com que Mallarmé tornou célebre certa poética tendente à elipse da instância autoral.

Aqui não é de elipse que se trata, mas de hipérbole. E a figura ou operação estrutural da hipérbole do autor é aquela que a carta de 13 de janeiro de 1935 descreveu em termos que vieram a ser famosos: a operação pela qual o autor é, acima de tudo, *autor doutros autores* e para a qual é decisivo aplicar um recurso específico a que Pessoa chama “poder de despersonalização dramática”, indicando a invenção de Alberto Caeiro como a instância máxima de aplicação desse poder. Pode soar estranho tratar como hiperbólica uma forma de conceber a experiência da autoria que pareceu a muitos traduzir, ao invés, uma espécie de debilidade, de falha ou de avaria na própria ideia de autor tal como ela se teria oferecido à experiência de Fernando Pessoa. Mais estranho ainda soará aos que se habituaram a ver no fenómeno e nas narrativas da autoria de autores uma crítica autoconsciente da noção moderna de autor ou, quando menos, um sinal da sua desagregação histórica. É verdade que não pode haver hiper-autor sem um mecanismo de meta-autoria que, nem que seja provisoriamente, suspende os parâmetros usuais do funcionamento da ideia de autor. Mas poucos textos mostrarão, melhor do que a carta de 13 de janeiro de 1935, como essa

---

<sup>3</sup> Também acessível no Arquivo Pessoa, <http://arquivopessoa.net/textos/3014>, consultado em Outubro de 2016.

suspensão trabalha a favor da exacerbação da ideia no interior da qual nunca deixou de se instalar. Em primeiro lugar, porque o hiper-autor pessoano faz da autoria de autores um pretexto para desdobrar a pluralidade contida de dimensões hierarquizadas em que se divide o autor na acepção moderna da palavra: há o autor pessoal, psiquiátrico ou orgânico, dotado de uma biografia que recua até à infância, o autor que “desde criança [teve] a tendência para criar em [seu] torno um mundo fictício” e para se “cercar de amigos e conhecidos que nunca existiram”. Esse autor, na passagem mais notável do seu autorretrato, apresenta a idiosincrasia dupla essencial de ser “homem” e “histérico”, podendo assim seguir a regra de que “nos homens a histeria assume principalmente aspetos mentais”, por contraste com o que sucederia caso tivesse sido ou nascido mulher. Ser homem, nesta primeira versão (mais rasteira) do fenómeno da autoria de autores, é condição vantajosa para a emergência do hiper-autor no organismo de um corpo humano. Ser histérico é outra, se bem que para o perceber melhor seja necessário recorrer a outro texto onde Pessoa explicava (talvez em 1928), em inglês e a propósito de Shakespeare, que “[a] base do génio lírico é o histerismo” (Pessoa, 1973: 281 e 283). No grau mais elevado desse tipo de génio, a base histérica desenvolve-se e exprime-se na “capacidade de *viver* em imaginação os estados mentais do histerismo — portanto, a capacidade de os projetar para o exterior em pessoas distintas, [...] a capacidade psicológica que contribui para fazer o dramaturgo, embora essencialmente o não faça” (*ibid.*: 284). A leitura das páginas sobre Shakespeare agregadas a esta reflexão no volume em que primeiro foram publicadas basta para mostrar até que ponto a configuração psicológica de um autor e a interpretação de obras em termos de extração de uma história ou de um perfil psicológico é um gesto obsessivo em Fernando Pessoa, a maior parte das vezes guiado pela ponderação do valor de genialidade que pode ser atribuído, não à obra, mas ao autor. O génio e a obsessão com o génio, com o triunfo e com o fracasso do génio (“Shakespeare é o maior fracasso da literatura”, etc.), bastam para mostrar a absoluta centralidade que a ideia moderna de autor (e o tipo de hierarquias críticas que ela promove) tem para o pensamento teórico e estético de Fernando Pessoa. O autor de autores — isto é, o autor daquilo a que Pessoa chama na carta de 13 de janeiro de 1935 “heterónimos literários” para os distinguir daqueles inexistentes “amigos e conhecidos” da fase infantil — não é senão uma maximização dessa ideia.

Este argumento lida de perto com análises e leituras recentes, propostas por Pedro Sepúlveda (em *Os Livros de Fernando Pessoa*, 2013), Rita Patrício (em *Episódios: da Teorização Estética em Fernando Pessoa*, 2012) e António M. Feijó (em *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo (Pessoa e Pascoaes)*, 2015), mas, sem deixar de reconhecer a dívida a esses trabalhos, sublinho que o seu principal foco de atenção é a retórica da crítica literária pessoana. É no cruzamento dessa retórica com algumas teses de estética (isto é, de teoria da arte) que a dependência de Pessoa relativamente a uma ideia de autor, que ele de modo nenhum faz explodir, se torna mais evidente. Emblema desse cruzamento pode ser um aforismo que se encontra logo no início das já citadas *Páginas de Estética e Teoria e Crítica Literárias*, com data interrogada de 1913: “Art is self-expression striving to be absolute.” A autoexpressão que se denota para ser absoluta não desapareceu em 1935, a data em que poderíamos colocar a outra baliza cronológica da hiperbolização do autor se, independentemente de ela se referir à própria obra de Pessoa, aceitarmos que está na mesma linha aquela frase cujo absurdo Pessoa de imediato assinala e do qual se desculpa a Adolfo Casais Monteiro: “aparecera em mim o meu mestre”. É difícil imaginar uma autoexpressão tão absoluta como aquela em que o mestre de um autor (qualquer e quem quer que ele fosse) aparecesse como figura inventada pelo próprio autor que dele se torna ou se descobre discípulo. Esse é, por definição — se bem que definição absurda, nunca será demasiado enfatizá-lo —, o hiper-autor propriamente dito, aquele que, mesmo exprimindo o outro de quem aprendeu, nunca sai do círculo delimitado em que se exprime a si mesmo. A ficção do autor de autores é a história triunfal de um “eu” que conseguisse criar como partes de si os próprios estranhos com quem mantém (ou decide manter) afinidades eletivas, ou seja, é a história de “eu, criador de tudo”, para citar a própria expressão que Pessoa emprega no momento dessa carta em que, no entanto, quer garantir a Casais Monteiro que esse “criador de tudo” teria sido “o menos que ali houve”.

Entre 1913 e 1935 (mas veremos já a seguir que estas datas não são fixas nem, em rigor, fixáveis), o hiper-autor nunca se confunde com Pessoa, nunca equivale ou corresponde só a Pessoa, justamente por ser, em vez disso, uma figura que atravessa (e em certo sentido se pode dizer que assombra) todo o discurso crítico de Pessoa. Pense-se nas páginas de 1916 que definem as “três qualidades fundamentais do artista” (Pessoa, 1973: 119-120), a primeira das quais é a “originalidade” e é dada como traço característico do “génio”, sendo que a propósito do génio de imediato Pessoa substitui, no texto, a noção de

“artista” pela de “autor” (isto é, passa da estética para a poética). Apesar de Pessoa usar o conceito mais neutro de “qualidade”, o que a originalidade de facto representa no seu discurso é um *poder*. O hiper-autor não se distingue por um poder singular, mas por um feixe de poderes que nele se reúne. Ao comentar a segunda qualidade — a “construtividade” —, Pessoa especifica-a como “poder de construção”, distinguindo-o do “poder de desenvolvimento” com que os românticos o confundiriam. E a terceira “qualidade” do artista é, logo no primeiro enunciado, o “poder de sugestão”, depois definido como “aquilo que no artista permite tornar inteiramente perspicua a sua intenção e a sua emoção” (*ibid.*: 120). Na retórica crítica pessoana, o “gênio”, figura-base do hiper-autor, não é uma categoria geral com aplicações em domínios distintos, mas uma força que distingue criticamente o domínio artístico de qualquer outro, em particular o da ciência, com que rivaliza diretamente e ao qual apenas se aplicaria a categoria, claramente inferior, do “talento”: “Ao passo que o talento, cuja expressão natural é a ciência, parte do particular para o geral, o gênio, cuja *expressão natural é a arte*, parte do geral para o particular.” (*ibid.*: 121; *itálico meu*). Haveria, portanto, uma “expressão natural” do gênio, o que implica duplamente uma ideia de autor fundada na teoria da expressão, colocando aliás este texto de 1932 de acordo com o que ficara dito num manuscrito que os editores das *Páginas de Estética, Teoria e Crítica Literárias* situam incertamente em 1909 — e as datas começam, então, a resvalar para outros limites —, ou seja: “O essencial na arte é exprimir; o que se exprime não interessa.” (*ibid.*: 4). O centro do procedimento artístico é a expressão, que é necessariamente expressão do autor e pressupõe a precedência do autor relativamente à obra que exprime, mas ainda é preciso acrescentar que a forma-chave da expressão artística co-natural ao “gênio” é sempre a forma poética ou literária. Com efeito, o pequeno texto de 1932 sobre a diferença entre gênio e talento tem por título “Goethe” e o exemplo que fornece para a lei geral dessa diferença é de imediato um exemplo poético: “Um poema de gênio é uma intuição central nítida resolvida, nítida ou obscuramente (conforme o talento que acompanhe o gênio), em transposições parciais intelectuais.” (*ibid.*: 121). A posição ancilar do talento face ao gênio é de resto extremamente significativa quanto à caracterização do “gênio” como força ou como sistema de poderes, visto que a analogia que sustenta este texto equipara precisa e exclusivamente o poder de criar um poema ao de conduzir e vencer uma batalha. Ainda que não seja expressamente declarado, só o estratega militar está na mesma posição hierárquica de familiaridade expressiva com o “gênio” que



distingue o artista-poeta enquanto “hiper-autor” daquilo a que o próprio Pessoa chama “uma operação superintelectual”: “A obra de génio — seja um poema ou uma batalha — é a transmutação em termos de inteligência de uma operação superintelectual.” E mais abaixo, a fechar o mesmo parágrafo, após a definição do “poema de génio” que citei acima: “Uma grande batalha é uma intuição estratégica nítida desdobrada, com maior ou menor ciência, conforme o talento do estratégico, em transposições táticas parciais.” (*ibid.*). O hiper-autor trabalha originalmente num plano “superintelectual” global e central, que depois traduz ou desdobra num plano intelectual parcial e periférico.

Este é o mesmo dactiloscrito de 1932 que recorre, no segundo parágrafo, a uma definição alquímica do “génio” e o aspeto mais notável dessa definição é que, numa linha perfeitamente equivalente à da definição da noção moderna de autor enunciada (e criticada) por Roland Barthes no famoso ensaio, de 1968, “A morte do autor”<sup>4</sup>, Pessoa circunscreve três quartos do processo alquímico genial a um plano que é anterior a qualquer espécie de escrita, ou, nos seus próprios termos, anterior à “expressão” que só advém como etapa final de uma sequência de ações no essencial ocorrida fora e antes da expressão escrita: “O génio é uma alquimia. O processo alquímico é quádruplo: 1) putrefacção; 2) albação; 3) rubificação; 4) sublimação. Deixam-se, primeiro, apodrecer as sensações; depois de mortas embranquecem-se com a memória; em seguida rubificam-se com a imaginação: finalmente se sublimam pela expressão.” (*ibid.*: 121). Na instância fundacional do génio, tudo decorre numa espécie de circuito interno que tem por base (empírica ou empirista, como Barthes aliás explicou no dito ensaio com uma clareza histórico-cultural dificilmente refutável) a experiência individual das “sensações” e da relação individual do autor com as suas “sensações”. A própria “expressão” se mantém numa linha de dependência face a essa anterioridade das sensações que ela serviria para “sublimar”. Se se quisesse uma alegoria que exprimisse noutros termos a analogia que, segundo Barthes, coloca o autor “na mesma relação de antecedência em relação à sua obra que um pai tem com o seu filho”, dificilmente se acharia outra melhor do que esta sofisticada reconversão da escrita literária em processo alquímico que Pessoa concebia nos anos da sua maturidade. Se lermos tal alegoria na proximidade da analogia militar em que Pessoa literalmente a inscreveu, então é a dimensão propriamente autoritária do autor que emerge com clareza sob esta forma translata em que o “génio” está sempre subtraído de antemão ao escrutínio intelectual e ao

---

<sup>4</sup> Uma tradução portuguesa desse ensaio, feita por António Gonçalves, está disponível no volume *O Rumor da Língua* (Barthes, 1987).

exame crítico por essa forma de soberania ou de supremacia que o coloca no domínio reservado das “intuições” e do respetivo *modus operandi* “superintelectual”. É, de resto, por essa reserva prévia, que este texto abre (se permitem que o diga assim) as suas hostilidades: “O homem de génio é um intuitivo que se serve da inteligência para exprimir as suas intuições.” A inteligência como mero instrumento ao serviço de outros fins é a condição de afirmação do “hiper-autor” como aquele que realiza em posição privilegiada (se não exclusiva) o esforço da arte para se tornar “autoexpressão” *absoluta*.

Trata-se de uma condição que assegura ou visa assegurar o pleno domínio do autor sobre tudo o que escreve, ainda sobre as partes desse todo que possa livremente ou superiormente exprimir como não sendo integralmente suas. A expansão das fronteiras que delimitam a propriedade territorial do autor é uma operação inerente à figura e ao dispositivo do “hiper-autor”. A famosa primeira regra do sensacionismo — “sentir tudo de todas as maneiras” (*idem*, 1993: 266) — é a sua formulação eufórica, afirmativa e contagiante, conquanto se costume notar menos quanto ela é igualmente e na sua própria letra uma formulação totalitária. É preciso ler a continuação do enunciado da regra para dar conta da violência contida na regra. Com efeito, trata-se de “Abolir o dogma da personalidade: cada um de nós *deve* ser muitos.” Não é preciso sublinhar a ideia de abolição, já que, sendo o caso de abolir um dogma, qualquer consciência moderna verá este programa destrutivo como benéfico. Mas o que vale a pena sublinhar é o enunciado do *dever* que de imediato sucede à proclamação abolicionista: não é que “cada um de nós” *possa* (em liberdade, sem constrangimentos) “ser muitos”, mas antes que o *deve ser*, segundo uma espécie de lei a que a regra é rapidamente elevada. No limite, dir-se-ia que um dogma é substituído por outro e, ao que parece, sem mais argumentação justificativa que uma espécie de axioma que surge sem outra origem racional do que a própria vontade de impor uma definição de “arte” que generalize e fundamente o princípio que a regra impõe: “A arte é aspiração do indivíduo a ser o universo.” (*ibid.*). A estética do indivíduo em desejo de identificação universal seria o fundamento geral do dispositivo do “hiper-autor”. As duas outras regras do sensacionismo não são menos importantes para compreender o escopo deste expansionismo do indivíduo. Ambas usam o verbo “abolir” ou, melhor, ambas repetem a expressão “abolir o dogma”, o que sem dúvida se lança à conta da retórica dos manifestos e das vanguardas, mas não sem examinar aquilo que é qualificado como “dogma” e aquilo que se pretende abolir. Ora, na segunda regra trata-se do “dogma da

objetividade” e, na 3ª regra, do “dogma da dinamicidade”. As duas não são acompanhadas de mais do que de uma definição dos propósitos ou fins da “obra de arte”, sendo que a primeira consolida a expansão do indivíduo esquematizando a “obra de arte” como “tentativa de provar que o universo não é real”, isto é, que não há atrito ao processo artístico de conceber integralmente o universo como “coisa imaginada” e de, portanto, o subjugar integralmente à lei da “obra de arte” enquanto “produto da imaginação”. Esta passagem do enunciado da primeira regra culmina na formulação que constitui um corolário subjetivista tão radical que o próprio Fernando Pessoa o faz seguir (de acordo com a transcrição de Paula Cristina Costa em *Pessoa Inédito*) de um parêntesis com cinco pontos de interrogação: “A obra de arte acrescenta ao universo a quarta dimensão de supérfluo.” Este já seria o limite máximo da arte enquanto “autoexpressão” que se esforça por ser absoluta, mas a definição da finalidade estética que acompanha a terceira regra (a da abolição do “dogma da dinamicidade”) encarrega-se de suprimir o último resíduo de resistência do universo ao esforço da arte para o desprover de qualquer sombra de realidade externa à imaginação do indivíduo: o movimento e a passagem: “A obra de arte visa a fixar o que só aparentemente é passageiro.” É verdade que esta última formulação dificilmente resiste à análise lógica dos seus próprios termos, mas o ponto crucial do seu contributo para a teoria da “autoexpressão” é o modo como pretende consolidar o postulado inicial deste dactiloscrito provavelmente datado de 1915 ou 16 e que é, aliás, aquele que dá sentido ao nome do movimento: “1. A sensação como realidade essencial.” Sendo essencial (e não contingente ou acidental), a sensação é fixável e é a essa fixação, entendida como processo de “personalização da sensação”, que o Pessoa de 1915/16 chama “obra de arte”.

O indivíduo-universo (outra figuração para o hiper-autor) constitui-se assim esteticamente, mas o horizonte da sua definição é sempre metafísico e, portanto, meta- ou supra-estético. Não fornece apenas uma teoria da arte, mas alarga-se de súbito a uma teoria da “realidade” e do seu conhecimento cuja formulação é negativa, ou seja, para ser conseqüente com a abolição daquilo a que chama “o dogma da objetividade”, decreta sumariamente o princípio conjunto de uma *mimesis* e de uma *semiosis* negativas. Tomo a liberdade de o sumarizar ainda mais, escolhendo apenas uma das frases legíveis no final do mesmo texto programático: “A realidade é a incompreensibilidade das coisas.” Não se trata de incompreensibilidade nestes ou naqueles termos, de acordo com estes ou aqueles

padrões de compreensão, mas de uma incompreensibilidade *absoluta* que constitui a única realidade admissível fora da imaginação do indivíduo. Daí que, noutra manuscrito datável da mesma época, o primeiro ponto da definição do Sensacionismo surja como uma interpretação histórica necessária deste conjunto de regras e princípios: “O *Sensacionismo* é: 1. Um subjectivismo, como o romantismo.” (*ibid.*: 267)

De facto, nada, no discurso que em Pessoa vai configurando uma teoria do autor, é perceptível fora de uma relação mais ou menos explícita com o romantismo e com as suas múltiplas sequelas oitocentistas. Este ponto tem tido vários desenvolvimentos recentes na crítica pessoana e talvez seja escusado dizer que é ele, só por si, o maior obstáculo à vigência mítica do “hiper-autor”, na medida em que o dá de imediato, nas palavras de Jorge Uribe, “enquanto devedor de uma tradição literária” (Uribe, 2014, p. 7) e, portanto, enquanto impossível ponto de origem ante-escrita dos textos que assinou e tanto mais impossível quanto as leituras que lhe permitem formar o seu nome como nome de autor (justamente o hiper-autor do que ele próprio cunhará como “um drama em gente”) relevam, afinal, do domínio da crítica. A esse dossiê não quero acrescentar senão a lembrança de que é exatamente pela primeira instância do “hiper-autor” que Pessoa se revela e se impõe, por via de uma certa forma de crítica, no mundo literário português. Ou seja, pelo anúncio famoso do “próximo aparecer dum supra-Camões na nossa terra” (Pessoa, 1999: 16), o qual é talvez menos importante pelo teor do que anuncia do que pelo dispositivo retórico que põe em marcha. Um dispositivo de assalto ao cânone que, no espaço de poucos meses e com recurso a um arsenal terminológico de iniludível configuração romântica, irá converter essa hipérbole autoral numa hipérbole de hipérbole, acabando por centralizar a operação argumentativa na tentativa de fazer coincidir “o aparecimento do poeta supremo da nossa raça” (*ibid.*: 65) com a ficção a todos os títulos imperial de que ele não será menos do que “o poeta supremo da Europa, de todos os tempos”. Em rigor, nada indica que esta ficção crítica de 1912 alguma vez tenha abandonado o espírito que a imaginou e que talvez nunca tenha chegado a duvidar, nem da eficácia dessa ficção, nem da sua própria capacidade para desempenhar o cargo simbólico que através dela fundava e instituíra.

Ou será mais sensato dizer que o fundou sem o conseguir instituir, porque faltou (e, sem dúvida, continua a faltar), para que a instituição se verificasse, uma Europa que ainda concedesse à ideia do “poeta supremo” a espécie de consideração que veio a conceder (e

continua concedendo) a outros tipos de inequívoca supremacia. Ao menos nesse sentido, é da ordem da fatalidade que o esforço de erigir um hiper-autor não escape à ironia de parecer talhado para produzir, mais tarde ou mais cedo, uma forma qualquer de “morte do autor”.

## Referências

- BAPTISTA, Abel Barros (2010) “De Espécie Complicada”, in *De Espécie Complicada*, Coimbra, Angelus Novus, pp. 25-42.
- BARTHES, Roland (1987) “A morte do autor”, in *O Rumor da Língua*, tradução de António Gonçalves, Lisboa, Edições 70, pp. 49-53.
- FEIJÓ, António M. (2015) *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo (Pessoa e Pascoaes)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PESSOA, Fernando (1973) *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, tradução dos textos ingleses por Jorge Rosa, 2ª edição. Lisboa, Ática.
- \_\_\_\_\_ (1993) *Pessoa Inédito*, coordenação de Teresa Rita Lopes, Lisboa, Livros Horizonte.
- \_\_\_\_\_ (1999) *Crítica: Ensaios, Artigos e Entrevistas*, edição de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim.
- PATRÍCIO, Rita (2012) *Episódios: da Teorização Estética em Fernando Pessoa*, Famalicão, Edições Húmus.
- SEPÚLVEDA, Pedro (2013) *Os Livros de Fernando Pessoa*, Lisboa, Ática.
- TAMEN, Miguel (2015) “Caves e Andares Nobres”, in *Artigos Portugueses* (edição aumentada). Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 113-118.
- URIBE, Jorge (2014) *Um Drama da Crítica: Oscar Wilde, Walter Pater e Matthew Arnold, Lidos por Fernando Pessoa*, <http://www.lettras.ulisboa.pt/images/areas-unidades/literaturas-artes-culturas/programa-teoria-literatura/documentos/uribe2.pdf>, consultado em Outubro de 2016.