

INTRODUÇÃO

A vida é o que fazemos dela. As viagens são os viajantes. O que vemos, não é o que vemos, senão o que somos. (*L.D.*, p. 398, trecho 451)

Há sempre em nós um embate interno e incessante em busca de algo que seria genuinamente novo, ou melhor, algo que cintile na certeza do imediatamente original. Sob as aspas — suspensos por esse grafismo que remete a imaginação ao levantar de sobrancelhas de um olhar duvidoso — “nós” perseguimos em leituras o caminho que possibilite a chegada ao estado pleno de esvaziamento das similitudes no afã de apontar nosso dedo e nomear: *isto*. Esta condição de desejo do novo, de verificar se o mundo deve ser inaugurado a cada constatação, leva a pensar, então, que o gesto criador deve ser também novo. Como assim, se tudo parece tender sempre ao (re)pronunciado? Ora, o desejo, ao que então nos parece, é o de chegar à origem, numa espécie de espaço anterior àquele em que as palavras ainda estão errantes e desassossegadas, cheias de virtude, mas ainda aterrorizadas; vazias, sem semelhança para preenchê-las.

E sempre que me levantei da cadeira onde, na verdade, estas coisas não foram absolutamente sonhadas, tive a dupla tragédia de as saber nulas e de saber que não foram todas sonho, que alguma coisa ficou delas no limiar abstracto em eu pensar e elas serem.

Fui génio mais que nos sonhos e menos que na vida. A minha tragédia é esta. Fui o corredor que caiu quase na meta, sendo até aí o primeiro. (*L.D.*, p. 279, trecho 290)

Um gesto de escrita e um ato de leitura são experimentos inelutavelmente ligados ao que convencionamos chamar de desejo de constatação do novo. Como se a condição de narrar tendesse sempre ao movimento de (re)descoberta, renunciando o velho a fim de que se decline de outra forma o que guarda o verbo *descobrir*. Movimento que conduz narrativa e leitura a perceberem e assimilarem aquilo que também verificou o Tizinacan, personagem de Jorge Luís Borges: “considero que mesmo nas linguagens humanas não existe proposição que não envolva um universo inteiro” (BORGES, 2001). Soares nos mostra que

descobrir as coisas é descobrir a substância delas, sua “alma” e que “cada coisa tem a sua expressão própria”:

O ambiente é a alma das coisas. Cada coisa tem uma expressão própria, e essa expressão vem-lhe de fora. Cada coisa é a intersecção de três linhas, e essas três linhas formam essa coisa: uma quantidade de matéria, o modo como interpretamos, e o ambiente em que está. Esta mesma, a que estou escrevendo, é um pedaço de madeira, é uma mesa, e é um móvel entre outros aqui neste quarto. A minha impressão desta mesa, se a quiser transcrever, terá que ser composta das noções de que ela é de madeira, de que eu chamo àquilo uma mesa e lhe atribuo certos usos e fins, e de que nela se reflectem, nela se inserem, e a transformam, os objectos em cuja justaposição ela tem alma externa, o que lhe está posto em cima. E a própria cor que lhe foi dada, o desbotamento dessa cor, as nódoas e partidos que tem — tudo isso, repare-se, lhe veio de fora, e é isso que, mais que a sua essência de madeira, lhe dá alma. E o íntimo dessa alma, que é o ser mesa, também lhe foi dado de fora, que é a personalidade.(L.D., p. 91, trecho 58)

Concordemos, no entanto, que nem no nosso jogo cotidiano da linguagem, nem quando oramos ou confessamos algo, nem tampouco na linguagem literária, há somente “frases feitas”. Uma linguagem é sempre capaz de dizer o novo, o que não fora flagrado pelos olhos. Mas, como isso seria possível se tudo o que é agora novo não fosse feito de elementos do antes? O que é dito, ou melhor, o que é escrito em determinada situação presente, está sempre impregnado de elementos vistos, de centenas de catalogações do olhar, de tudo o que já fora expresso em um outro momento, então, o dito está sempre destinado a estar em um momento póstumo.

Na cartografia do olhar heteronímico pessoano, que se risca entre esses espaços do que é ou do que já foi, há um homem que escreve. Se o espanto mais remoto do homem moderno foi arrancado a fórceps pela instrumentalização excessiva ao seu redor, se ele foi amputado de braços pelo prolongamento da foice, privado das pernas, pela substituição por automóveis e emudecido de qualquer palavra uma vez que a vontade de potência imprimiu novos hábitos aos discursos, o homem, “no decurso de sua vida opressa por circunstâncias”, discretamente, morre.

Várias vezes, no decurso da minha vida opressa por circunstâncias, me tem sucedido, quando quero libertar-me

de qualquer grupo delas, ver-me subitamente cercado por outras da mesma ordem, como se houvesse definitivamente uma inimizade contra mim na teia incerta das coisas. Arranco do pescoço uma mão que me sufoca. Vejo que na mão, com que a essa arranquei, me veio preso um laço que me caiu no pescoço com o gesto de libertação. Afasto, com cuidado, o laço, e é com minhas próprias mãos que me quase estrangulo. (*L.D.*, p. 59, trecho 20)

Ele morre parcimoniosamente, sem chamar a atenção, por estar envergonhado de sua trágica condição de impossibilidade. O homem, em verdade, contorce o corpo até a morte, disfarça ao ponto de ser discreto, pois sabe que ainda não há o direito de morrer em sua plenitude. A plenitude de escapar do tempo.

[...]... Mas há sempre o sol quando o sol brilha e a noite quando a noite chega. Há sempre a mágoa quando a mágoa nos dói e o sonho quando o sonho nos embala. Há sempre o que há, e nunca o que deveria haver, não por ser melhor ou por ser pior, mas por ser outro. Há sempre...(*L.D.*, p. 396, trecho 449)

O prosador, no entanto, sabe que o morrer discretamente, à margem do sentido cabal que é próprio da palavra *morte*, inaugura nele um novo nome, uma nova palavra *tempo*. Tempo e espaço perfazem o caminho de uma prosa de argumentos poéticos que nos quer devolver, pela leitura, o espanto perdido: sim, já não sabíamos, já não nos lembrávamos de que a vida são nuvens que passam, de que “um poente é um fenômeno intelectual” (*L.D.*, p. 106, trecho 75) e de que o homem desassossegado tem sua obra, em sonho.

A presente tese procura elaborar uma leitura do *Livro do Desassossego* elegendo como questão uma afirmação encontrada dentro da obra do semi-heterônimo de Fernando Pessoa, o ajudante de guarda-livros Bernardo Soares. A afirmação é: “Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo”, situada no trecho 193, na edição organizada por Richard Zenith. Tratar tal frase como uma questão para o desenvolvimento de uma tese implicou percorrer toda a trajetória exigida pela leitura do *Livro*, tendo-a como uma espécie de mapa, ou melhor, como um pedaço de um mapa que pudesse nortear o caminho a seguir. A leitura, seguindo este propósito, tornou-se, então, uma forma de reorganizar o

Desassossego a partir deste ponto, ou seja, o ponto em que Soares registra em sua “autobiografia sem fatos” uma relação íntima e consubstanciada com sua prosa.

A partir daí, ou seja, elegendo tal afirmação como questão e reorganizando para nós um *Livro do Desassossego* que lhe respondesse ou confirmasse, foi necessário definir o tipo de estratégia que adotaríamos para sustentar uma proposta que se nos tornava ampla e arriscada. A pertinência da proposta deveria encontrar suporte na fortuna crítica, ainda que fosse para repensar determinados preceitos ou até negá-los; deveria, também, contribuir em alguma medida com esta mesma fortuna, fazendo notar a relevância de nosso estudo. Pensando nisto, procuramos ver, no panorama das leituras que tratam de Fernando Pessoa, com que tipo de crítica poderíamos travar diálogo e, deste, fazer surgir uma reflexão autêntica e produtiva a respeito de um autor considerado pelo senso comum “já tão comentado”. Notamos que seria importante sustentar uma questão que contribuísse para a afirmação de um pensamento sobre a obra pessoana que revelasse a importância de se recusar a descobrir que tipo de filosofias ela elabora, e, no lugar disto, perguntar-se, lendo o texto: como obra de arte que é, que tipo de filosofia elabora? Pretendemos, assim, não promover um trabalho de investigação sobre um texto literário que acabasse por colocar mais uma gota d’água no oceano de paradigmas teórico-críticos mais ou menos consecutivos que incidem sobre a obra pessoana, tais sejam: os da psicologia, da esteticidade romântica, do marxismo, do estruturalismo, do existencialismo, do pós-estruturalismo. Adotamos tal postura quando chegamos à análise de que, desde o Romantismo, cabe à poesia e à filosofia a mesma tarefa: a sugestão do que seja o homem, a humanidade e o mundo. Nossa postura procura encontrar teoria *na* literatura, exercendo a tarefa da leitura como o primeiro gesto de especulação e procurando indagar até que ponto e de que forma esta arte engendra seu próprio saber.

Pensamos ser oportuno este tipo de forma de investigar a literatura produzida por Fernando Pessoa — ainda que esta não seja uma tentativa isolada — ou seja, promovendo uma leitura que tenciona receber a sua obra especificamente como arte e como investimento na ideia de uma forma de vida autônoma e auto-suficiente, levando em consideração o que o autor, na sintaxe de Álvaro de Campos, pensa sobre a literatura: “Toda arte é uma forma de literatura, porque toda arte é dizer qualquer coisa. Há duas formas de dizer — falar e estar calado. As artes que não são a literatura são as projeções de um silêncio

expressivo” (PESSOA, 1998, p. 261). Quando falamos em forma de vida autônoma e auto-suficiente, referimo-nos tão somente à linguagem literária que em Pessoa encontramos : — aquela que se situa sob a determinação estética de *ser plural como o universo, sabendo dizer para saber existir*, como a ideação da descoberta da fonte do “sentido do mundo” — a fala primordial sobre todas as coisas.

Pareceu-nos ainda cabível admitir, metodologicamente, que a arte literária de Fernando Pessoa, recortada em nosso estudo por focar o *Livro do Desassossego*, pode ser antes de tudo expressão literária — específica forma de vida — que traduz a tarefa teórico-filosófica que lhe concerne. A pesquisa proposta, portanto, procurou desdobrar a atenção à fortuna crítica e verificar os motivos da pouca atenção ao teor de *saber existir pela voz escrita e imagem intelectual* do pensamento artístico de Pessoa. Mas talvez seja a mesma fortuna crítica que esclareça as razões que fazem com que a arte de Pessoa tenha sido pouco pensada como arte, no sentido estrito, dado que a sua produção artística é sempre condicionada pela crítica como sendo derivada de algum conhecimento que pareça mais teórico para não dizer mais “mais sério”.

Encontramos em Jorge de Sena certa consonância com nossa forma de encarar as páginas do *Livro do Desassossego* quando vimos o modo como o ensaísta tratou a questão semi-heteronímica e sua relevância em relação à escrita do *Livro*. Sena, de alguma forma, caminhou sobre as mesmas veredas que levam ao entendimento de que Pessoa *vivia esteticamente* e sua criação artística guarda um saber em forma de questões que falam muito mais dele, de sua vida, do que qualquer biografia tentasse expressar, assim como a criação da companhia heteronímica pessoana confirma que o poeta levou até às últimas consequências a tarefa de *não-ser*. Sua consciência de predestinação o levou a viver a vida na linguagem esteticamente considerada. Assim, elegendo Sena como nosso interlocutor no âmbito da fortuna crítica pessoana, e Pessoa, como o “teórico” de sua própria obra, ousamos embasar nossa questão partindo duma premissa intuída pelo embate com a tarefa da leitura: Fernando Pessoa não é literato — um autor — e sim, literário — ele é o que escreve.

Como dissemos, a questão lançada busca percorrer os espaços desta relação íntima e consubstanciada entre Pessoa e sua escrita, mais especificamente, entre Soares e sua prosa. A palavra *substância* é muito recorrente no *Livro do*

Desassossego ; não fazia parte de nossas intenções promover um levantamento estatístico a respeito da incidência de tal termo, mas é certo que nossa leitura se viu, em algum momento, contaminada dessa *substância*. Tudo que remetesse ao conteúdo, à essência, ao estofado das sensações, à constituição de um estado de alma ou de espírito encontrava-se ali, vertido na palavra *substância*. Num determinado momento de leitura, constatamos que, para Soares, a palavra *palavra* era um corpo e como tal deveria também possuir a sua substância, no sentido soariano de *pensar imaginando* , quando ele disse que gostava de “palavrar”: “Gosto de dizer. Direi melhor: gosto de palavrar. As palavras são para mim corpos tocáveis, sereias visíveis, sensualidades incorporadas.” (*L.D.*, p. 254, trecho 259) A substância da palavra, para Soares, não está no seu sentido, mas na ausência de um; a substância é o vazio que fascina, levando o prosador a preenchê-lo, buscando nos seus sonhos mais remotos, uma sensação que caiba em cada corpo-palavra. Aliás, algo extremamente importante para compreender Soares é ter sempre em mente que sua pátria é a língua portuguesa: “Minha pátria é a língua portuguesa. Nada me pesaria que invadissem ou tomassem Portugal, desde que não me incomodassem pessoalmente.” (*L.D.*, p. 255, trecho 259) Cada palavra da língua portuguesa, enquanto “transliteração greco-romana” é soberana, “senhora e rainha”, e saber “palavrar” implica usufruir da gala de que, enquanto mero ajudante de guarda-livros, Bernardo Soares jamais poderia gozar. A substância da palavra é o vazio porque, em verdade, para o prosador não importa tanto *o que* se diz, mas *o como* se diz; ora, o que ele diz, em grande parte é o que sente, mas isto que ele diz sentir, na “verdadeira substância com que o sente, é incomunicável” (*L.D.*, p. 255, trecho 260). Eis o golpe: como se é então, “em grande parte”, a mesma prosa que se escreve? Neste momento da leitura e do confronto, não só mais com o texto, mas com a questão que por nós foi levantada, podemos perceber que a intimidade entre Soares e sua escrita — circunscrita à relação de Fernando Pessoa e sua obra — não trazia somente uma ideação de uma forma abstrata de consubstanciação, mas sim, de *transubstanciação* e, por consequência da condição semi-heteronímica, outra espécie de potência na escrita do *Desassossego* poderia ser verificada: a da *transfiguração*. Sabemos que tais palavras trazem consigo um lastro de conceitos advindos do cristianismo, mas da forma como as pretendemos empregar, na tentativa de entendimento ou sustentação da nossa leitura, as *potências de transubstanciação e de transfiguração* nada guardam do cunho

religioso cristão. Trazemos estas palavras no seu sentido mais prosaico e as utilizamos como dispositivos que permitem cunhar esteticamente o estilo soariano de escrita e de procedimento autoral como uma espécie de ética; trocando em miúdos, *transsubstanciar-se* e *transfigurar-se*, em Soares, implica: *ser, em grande parte, a sua prosa e viver esteticamente em outro*. A moral que configura o conjunto de sua ética e as premissas que constituem sua estética se encontram resumidas no seguinte trecho:

Dizer! Saber dizer! Saber existir pela voz escrita e a imagem intelectual! Tudo isto é quanto a vida vale: o mais é homens e mulheres, amores supostos e vaidades fictícias, subterfúgios da digestão e do esquecimento, gentes remexendo-se, como bichos quando se levanta uma pedra, sob o grande pedregulho abstracto do céu azul fictício. (*L.D.*, p. 140, trecho 117)

Estes primeiros pontos que até aqui vimos recortam, assim, um aspecto mais denso e específico da questão que pretendemos perseguir: a condição de escrita de uma obra cuja atribuição autoral semi-heteronímica desfigura e transfigura a ideia de autor, uma vez que Soares é caracterizado como sendo o Pessoa *menos o raciocínio e a afetividade*; um ser subtraído, mas que faz dessa mesma subtração a matriz tipográfica de seu estilo, ou seja, aquele que negará todo o peso de uma subjetividade identitária, genial, romantizada. Outro ponto, que à condição semi-heteronímica se soma, encontra-se na estrutura da obra, composta de fragmentos, sempre agrupados ou dispersos de acordo com o olhar do organizador que se inclina sobre os papéis. Esses são, sumariamente, os fatores que mais nos aproximam — se a proposta é pensar um possível amálgama entre escrita (prosa) e vida (o ser) proposta por Bernardo Soares — de uma simulação precisamente tangível do que seja isso que costumamos chamar *vida*, ou seja, como sinônimo de imperfeição, insuficiência e descontinuidade: a vida, no entanto, pode ser também “desentendimento fluido” onde se pode dizer *sou* à medida que mais se desconheça a si mesmo:

A vida que se vive é um desentendimento fluido, uma média alegre entre a grandeza que não há e a felicidade que não pode haver. Somos contentes porque, até ao pensar e ao sentir, somos capazes de não acreditar na existência da alma. No baile de máscaras que vivemos, basta-nos o agrado do

traje, que no baile é tudo. Somos servos das luzes e das cores, vamos na dança como na verdade, nem há para nós — salvo se, desertos, não dançamos — conhecimento do grande frio do alto da noite externa, do corpo mortal por baixo dos trapos que lhe sobrevivem, de tudo quanto, a sós, julgamos que é essencialmente nós, mas afinal não é senão paródia íntima da verdade do que nos supomos. (*L.D.*, p. 251, trecho 255)

Nossa tarefa de leitura procurou entender que tipo de *eu* se ocultava na sintaxe que organiza a frase que tomamos como questão. Orientadas pelas “Ideias Estéticas” e “Filosóficas” entre outros textos encontrados na *Obra em Prosa*, conforme a necessidade de cada tema recorriamos a outros autores com os quais pudéssemos travar um contato que não ofuscasse o saber que, para nós, como mencionamos, o texto literário já continha em si. O sujeito oculto *eu*, na frase questão desta tese, levou-nos a discernir sobre os conceitos de *subjetividade*, *fragmentação* e *leitura*. Estes tópicos, por sua vez, já estavam atrelados às questões da *linguagem literária* e sua *relação com a constituição semi-heteronímica do autor*, pontos que, por efeito da leitura, acabaram por nos lançar no espaço de investigação sobre as *complexidades do ver e do sonhar*. Foram, portanto, feitas dobras sobre dobras e, aqui, nesta introdução, nosso papel é o de tentar sumariar nossos capítulos para facilitar o percurso de nossos leitores. Não podemos negar que, para efetuar as dobras que instalassem uma arquitetura de sustentação de nossa tese, foi necessário que caminhássemos em direção a uma floresta espessa onde a linguagem literária e as imagens se interpenetram como folhagens e grandes copas que projetam a sombra sob a qual parece repousar o vestígio do Ser. O Grande Trecho intitulado *Na Floresta do Alheamento* se nos tornou este espaço, esta dimensão (incomensurável) de uma reflexão em ser, ainda por vir, de toda a intenção¹ que empreende o *Desassossego*, como se ele influenciasse todos os outros fragmentos e justificasse a nossa escolha pelo ponto central que elegemos como centro organizador do *Livro*. Em verdade, o que acabamos por afirmar aqui é que, de certo modo, a repetição temática que encontramos no *Desassossego*, a recorrência aos mesmos argumentos, parece ocorrer conforme o olhar que se põe a ler suas páginas. Ora, então é o *Na floresta*

¹ Em ser livro, em não o ser, em ser inacabado ou, também, em não o ser, em ter um autor, ou em não o ter... Ou em ter um *semi* autor, um quase...

do *Alheamento* o fragmento organizador ou aquele que afirma “Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo”? Arriscamos e dizemos: tanto faz. Depende de como se lê. Nossa proposta é tomar a frase-fragmento como ponto imantando e *Na Floresta do Alheamento* como a sombra que contamina todo o livro, ou melhor, toda a nossa leitura. Não dedicamos um capítulo nem um subcapítulo exclusivamente à *Floresta*. Pretendemos, porém, manchar nosso estudo com o matiz do que denominamos sombra, influência, como se o Grande Trecho fosse, assim, nossa terceira margem, mas que não se vê. Aqui, em nossa Introdução, apresentamos alguns excertos de seu corpo na tentativa de justificar nossa intenção:

Ali vivemos um tempo que não sabia decorrer, um espaço para que não havia pensar em poder-se medi-lo. Um decorrer fora do Tempo, uma extensão que desconhecia os hábitos da realidade do espaço... (*L.D, NFA*, p. 455)

A referência pictórica da linguagem soariana neste chamado drama estático, deu-nos a ver a possibilidade de discussão teórica que encerra a proposta estética sobre a concepção de existência do semi-heterônimo autor desta grande e paradoxalmente *imperfeita* obra. Ali as interseções entre espaço, profundidade, dimensão, duração e simultaneidade do tempo, além das cores, cheiros e potencialidades táteis que perfazem seu trilhar pelo sono e vigília desassossegada na *Floresta* revelam, como uma *litografia* do ver, as marcas e impressões de uma reflexão sobre a existência, entendida aqui como uma aproximação mais plausível do Ser que a linguagem abriga. Na impossibilidade de silenciar-se totalmente e, por consequência disto, na entrega absoluta da mão que escreve ao seu gesto mais autêntico e assumido da mais pura *covardia*, a escrita é feita.

Pasma sempre quando acabo qualquer coisa. Pasma e desolo-me. O meu instinto de perfeição deveria inibir-me de acabar; deveria inibir-me até de começar. Mas distraio-me e faço. O que consigo é um produto, em mim, não de aplicação de vontade, mas de uma cedência dela. Começo porque não tenho força para pensar; acabo porque não tenho alma para suspender. Este livro é a minha covardia. (*L.D*, p. 168, trecho 152)

Através do olhar oblíquo lançado através do vidro de sua janela do quarto andar da Rua dos Douradores, um outro vidro se instala: aquele que separa/une seu quarto desse sono acordado que projeta na página em branco a *floresta do alheamento*: “A alcova vaga é um vidro escuro através do qual, consciente dele, vejo essa paisagem [...]” (*L.D, NFA*, p. 453)

O espaço da escrita é o espaço em que se vive sem se viver, em que sendo um *eu*, aquele que a percorre se duplica e, ao mesmo tempo, morre para a carne do real — quadro em palavras onde a perspectiva subverte as linhas de contorno da paisagem e das coisas que a preenchem — aniquilando a matéria constitutiva de qualquer fato plausível, ou, até mesmo de qualquer contingência.

A nossa vida não tinha dentro. Éramos fora e outros. Desconhecíamos-nos, como se houvéssemos aparecido às nossas almas depois de uma viagem através de sonhos... Tínhamo-nos esquecido do tempo, e o espaço imenso empequenara-se-nos na atenção. Fora daquelas árvores próximas, daquelas latadas afastadas, daqueles montes últimos no horizonte alguma coisa de real, de merecedor do olhar aberto que se dá às coisas que existem?... (*L.D, NFA*, p. 454)

Onde encontrar os significados, então? Como significar se não há onde escorarmos os tentáculos do pensamento que se quer firme e certo das verdades e da peremptoriedade das coisas sobre as quais se debruça o olhar? Alheamento. Não saber de si e de nada e, ainda assim, ter uma lembrança aguda, uma dor forte como a saudade de já ter visto tudo, um saber antes, um estar antes sem ter estado. Essas são as sensações mescladas ora de tédio, ora de certo arrepio da novidade quando as palavras são litografadas pela visão de Soares em suas páginas. Estar em alheamento, para nós, proporciona ao autor a motivação de espírito que o leva a afirmar que *é, em grande parte, a sua prosa e que vive esteticamente em outro*, bases que formam as substâncias de sua ética e de suas premissas estéticas que se sintetizam no lançar das exclamações que vão do *Dizer ao Saber existir pela voz escrita e a imagem intelectual!*

“Saber existir pela voz escrita e imagem intelectual” é um dos pilares da tríade que faz a vida valer, segundo o prosador. Encontramos nessa sentença duas palavras que não podemos entremear em nossas reflexões como se seus significados fossem sobreponíveis. São elas *existência* e *vida*, ou, *existir* e *viver*. Na afirmação de Soares, que consideramos como sendo o resumo de sua ética e

premissas estéticas, podemos notar que o existir é um desdobramento ou continuidade do viver. Existe-se por estar na vida, vida esta que para Soares pode ser como a de “aves fascinadas pela ausência de serpentes” ou moscas cegas “alheias até chegarem ao alcance viscoso da língua de um camaleão” (*L.D.*, p. 76-77, trecho 42).

É curioso que, sendo escassa a minha capacidade de entusiasmo, ela é naturalmente mais solicitada pelos que se me opõe em temperamento do que os que são da minha espécie espiritual. (*L.D.*, p.103, trecho 71)

Para homens de “espécie espiritual” como a dele, o que importa é como pensar, pois “pensar é viver” e sentir é não mais que “alimento do pensar”. Assim, é preciso saber sentir para pensar e proclamar-se vivo de uma maneira que valha. Saber pensar é *saber existir pela voz escrita e imagem intelectual?*

A palavra *espécie* quando empregada na intenção de designar os homens e seus tipos facilita o prosador no seu exercício de “cultura em estufa das sensações” (*L.D.*, p.432), um botânico de substâncias humanas, se assim podemos ousar dizer. Sim, pois que a antropologia não daria ao semi-heterônimo pessoano os meios necessários para a experimentação e observações agudas às quais Soares se dedica nas horas em que não está a lançar números cumprindo sua função rotineira de ajudante de guarda-livros. Até mesmo à sociologia, como bem frisou Álvaro de Campos, não competiria tal tarefa, qual seja a de se descrever o homem em sociedade uma vez que, para o poeta engenheiro, a sociologia é uma “ciência virtual”: aquela que “tende a conhecer e ainda não conhece” (PESSOA, 1998., p. 561). Mais próxima de uma objetividade do que qualquer teoria sociológica estaria a busca de similitudes feita pelo observador ao espreitar os homens e a paisagem que os circunscrevem, da janela de seu quarto na Rua dos Douradores. E desta tarefa advém sua sequência de pareceres sobre o seu patrão Vasques, sobre si mesmo, sobre os passantes das ruas de Lisboa, sobre toda a humanidade. Sua meta, ao contemplar esteticamente a vida e cultivar suas sensações, entretendo, não é conhecer fatos, nem buscar evidências. Soares tenciona, simplesmente, substituir os fatos: ele quer (e sabe) imaginar e narrar, pois que “imaginar é tudo, desde que não tenda para agir” (*L.D.*, p. 177, trecho 164) e “Narrar é criar, pois viver é apenas ser vivido.” (*L.D.*, p. 177, trecho 163). Assim,

o prosador vai formulando aquilo que, em verdade, não são teorias sobre o que é a humanidade ou a vida: o que labora é o tecer de metáforas.

Através de uma gama de verbos de ligação, sobretudo o verbo *ser*, Soares vai agregando à vida e aos homens inúmeros predicativos, algo que, numa visada menos atenta, nos levaria a crer que o ajudante de guarda-livros está a teorizar sobre tais conceitos. Como em: “Viver é ser outro”. (*L.D.*, pág. 124, trecho 94). Mas, para ele, não são conceitos, são palavras: seu material de labor, labor estético. Palavras que ele encadeia em sua sintaxe ao sabor de seus estados internos, experimentando-as como quem masca folhas e reserva suas propriedades sápidas numa memória particular: a elas vinculará cheiros, texturas, cores. Anota, guarda, reserva. Ele já disse: gosto de “palavrar”.

Soares, já mencionamos, é botânico das substâncias dos homens, ou melhor, das palavras que *dizem* os homens, no sentido ativo e direto da frase. É, como ele mesmo diz, um amante das coisas milimétricas, ínfimas ou esquecidas; um analista das sensações. Botânico ou taxílogo, contudo, entre muitas aspas, já que ele exerce a sua tarefa como o mesmo rigor que um homem de ciência exerceria, reconhecendo isto:

[...] que a única realidade para si [homem de ciência] é ele próprio, e o único mundo real o mundo que sua sensação lho dá. Por isso, em lugar de seguir o falso caminho de procurar ajustar as suas sensações às dos outros, fazendo ciência objetiva, procura, antes, conhecer perfeitamente o seu mundo, e a sua personalidade. (*L.D.*, p. 485)

Soares, nos seus escritos, segue colecionando, classificando e explorando seus pensamentos alimentados pelo sentir. Tudo guardado “no livro pesado” sobre o qual se debruça nas horas em que se pode dedicar a não agir ou, melhor, “não ser pensando”. Livro onde ele não escreve em português; escreve ele mesmo: “Eu não escrevo em português, escrevo eu mesmo.” (*L.D.*, pág. 391, trecho 443). Ser a mesma prosa que se escreve é, assim, *transsubstanciar-se*.

No nosso primeiro capítulo, como dissemos, tratamos da apresentação da questão elegendo um trecho como sendo o ponto imantando do *Livro*, — *Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo* — através do qual todo o romance pode ser “lido” ou reorganizado, ainda que de infinitas maneiras. Apresentam-se nele os caminhos que levaram a escolher este trecho como questão, assim como um breve

histórico das edições e a justificativa da opção pela organização feita por Richard Zenith, tudo isto subdividido nos tópicos: **Soares: semi-heteronímia e sonho, Livro do Desassossego: uma litografia trágica do olhar e Tudo em fragmentos.**

Nessa primeira parte de nossa tese, percorreremos os caminhos de Soares, suas escolhas e seu modo de olhar a linguagem. Nossa leitura pretendeu instalar-se atrás dos olhos do prosador, como se isto nos fosse possível. Não que este seja categoricamente um espaço teórico, mas as linhas que para lá convergem passaram, em algum momento, em alguma medida, pela suas escolhas, em linguagem, que seus modos de ver e sonhar já haviam filtrado. Assim, nesse movimento, a prosa soariana vai se constituindo, *transsubstanciando-se*, em forma e sentido, no que ele-próprio, o autor, significa quando diz: *Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo*. Quanto de silêncio pode ser medido antes que se realize este dizer? Quanto de hesitação? Sendo um livro *in fieri*, por isso a sensação de ainda tudo estar para se dizer? A expressão *sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo* nos pareceu trazer a genealogia de seu silêncio anterior; do silêncio que precede cada uma das palavras que a constituem; sua sintaxe pareceu-nos perfazer o caminho de toda a hesitação, contração de gesto, renúncia, e, por fim, as escolhas do homem que sabe dizer e escreve. As escolhas podem ser aqui entendidas como um processo primeiro que confere a propulsão necessária a todo o desenrolar da grande trama das metáforas que se encadearão no processo sintático de leitura/escrita das coisas assinaladas pela pena e pelo olhar de Bernardo Soares.

Pedimos que nossos leitores encontrem conosco a razão em se inferir, neste capítulo que, *ser, em grande parte, a mesma prosa que escreve*, não implica ser a prosa uma tradução literal nem mesmo uma versão hermética de um *eu*. Ou seja, sua linguagem literária não deve ser, portanto, nem alusiva, nem correspondente ponto por ponto. Procuraremos entender, buscando bases no próprio texto e em outros pensadores que ensejarem um diálogo teórico-reflexivo com Soares, que *dizer e saber dizer*, quando se diz *sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo*, é sobretudo renunciar o próprio dizer, para, peremptoriamente, dizer.²

² A linguagem diz peremptoriamente quando renuncia a dizer a própria coisa. (MERLEAU-PONTY, 2004, p.73)

A arte consiste em fazer os outros sentir o que nós sentimos, em os libertar deles mesmos, propondo-lhes a nossa personalidade para especial libertação. *O que sinto, na verdadeira substância com que sinto, é absolutamente incomunicável; e quanto mais profundamente o sinto, tanto mais incomunicável é.* (L.D, p. 255, trecho 260, grifo nosso)

Dentro da leitura do *Desassossego* e no processo de encadeamento, seja dos temas entre si, seja de cada mínimo argumento encontrado em cada trecho em relação ao todo que constitui o projeto do *Livro*, seja na relação entre semi-heterônimo e ortônimo e ainda na relação entre escrita e leitura, o processo de escolha dos termos, o modo de ver soariano e o acordo tácito de seu arranjo interno, como o que é efetuado entre as cores e linhas de uma pintura, vai tomando forma. Em nosso estudo tentaremos percorrer, o avesso e o direito da linguagem soariana, sobretudo a expressão em que encontramos o processo de uma sua *transubstanciação* literária a fim de recolher, na nossa percepção de leitura, as condições de escolhas e modos de ver que precedem o dizer, que precedem a escrita.

Importa-nos, então, entender o processo de tessitura das metáforas soarenas não como um processo de velar/desvelar de um sentido que se aloja em sítio sempre extrínseco ao escrito. Não cabe à tarefa de leitura dos textos em desassossego o gesto de abrir uma caixa que delimita interior e o exterior, ou seja, a busca de uma referencialidade. O que ali se encontra nos parece, de certa forma, um tanto quanto inacessível, mas a via de acesso ao seu sentido não consiste num abrir-lhe a tampa para libertá-lo.

Resumidamente podemos dizer que no tópico **Soares: semi-heteronímia e sonho** a discussão começa pela leitura e análise da condição semi-heteronímica soariana. Começamos por trazer para nossa reflexão o pensamento de Fernando Pessoa, que afirma: “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 a afetividade.” (PESSOA, 1998, p. 98). Seguindo esta característica pretendemos trilhar a condição paradoxal entre “ser ele”, “ser meio ele” e “não ser ele”. A personalidade, como visto, não é a do ortônimo, porque aquilo que constitui a figuração do semi-heterônimo, como o próprio Fernando Pessoa diz, é

mantida pelo prefixo “semi”, ou seja, Soares é igual à sua metade ortônima. Nesta parte iremos pensar até que ponto esta subtração afeta a própria complexidade da existência do ortônimo, em ser Fernando Pessoa uma vez que tal complexidade é a diferença básica entre *ser* e *ser menos*, notada, por exemplo, quando o ortônimo diz: “Sou eu menos o raciocínio e a afetividade”. O perfil de Soares, desenhado por Pessoa, faz-nos notar que a subtração dos traços da personalidade irá configurar, na mesma medida, o seu *estilo*, ou seja, na intensidade da subtração que ocorre no prosador. Ao analisarmos o estilo do ajudante de guarda-livros e as comparações que Pessoa esquematiza em relação ao seu próprio, assim como o de Barão de Teive, procuramos dar base à argumentação que diz que *Fernando Pessoa não era um literato e, sim, literário*. Como dissemos, o desenvolvimento desta argumentação adveio da adoção, feita neste estudo, da postura de Jorge de Sena, no momento em que procuramos validar a pertinência de nossa proposta com o que se pode apreender da fortuna crítica de Pessoa. Nossa leitura procurará, nesta parte da tese, indicar a tarefa em *ser literário*, ou *ser menos até não-ser* como a marca obtida pela observação reiterada da passagem em que B. Soares afirma ser, “em grande parte”, a mesma prosa que ele escreve. Procuraremos pensar até que ponto e de que forma *ser literário* poderá estar relacionado, em razão direta, com o fato de ser ele, o semi-heterônimo, “a mesma a prosa que escreve” e se podemos verificar — tanto no ortônimo, quanto no semi-heterônimo, que é um Pessoa mutilado, — que é correto dizer que estes são homens que levaram longe a negação de si mesmos. Para assim refletirmos, iremos a Sena (2000, p. 147):

Como foi possível a um homem levar tão longe a negação de si mesmo? Por certo que não acreditamos hoje, em psicologia, na visão tradicional da unidade psíquica, de que este poeta [F. Pessoa] foi um dos primeiros, e dos maiores, a fazer esteticamente o processo. [...] O extraordinário não está em que ele se tenha apagado, se tenha distribuído por eles — mas sim em que tenha tido uma tão espantosa e tão exemplar ciência do não-ser. (SENA, 2000, pág. 147)

Seguindo o fluxo deste tópico, procuraremos chegar ao *sonho*, ainda de forma não tão discutida quanto o será na segunda parte, mas já o apontando como sendo uma doutrina ou espécie de orientação estética de Bernardo Soares, até pô-nos a refletir sobre a exigência da condição estética e ética de leitura da obra e

indagar se esta exigência consiste em saber de antemão que este que escreve, antes de tudo e a partir deste mesmo gesto de escrita, reconhece o rigor da sua condição estética e ética de vida: “Vivo-me esteticamente em outro”, ou seja, sua *potência de transfiguração*.

Eu próprio não sei se este eu, que vos exponho, por estas coleantes páginas fora, realmente existe ou é apenas um conceito estético e falso que fiz de mim próprio. Sim, é assim. *Vivo-me esteticamente em outro*. Esculpi a minha vida como a uma estátua de matéria alheia a meu ser. Às vezes não me reconheço, tão exterior me pus a mim, e tão de modo puramente artístico empreguei a minha consciência de mim próprio. Quem sou por detrás desta irrealidade? Não sei. Devo ser alguém. (*L.D.*, p. 139, trecho 114, grifo nosso)

No segundo tópico, dentro do Primeiro Capítulo, intitulado ***Livro do Desassossego: uma litografia trágica do olhar***, retomaremos a discussão já lançada pelo fio da semi-heteronímia e do sonho, procurando refletir até que ponto e em que medida o olhar do prosador é o propulsor de sua escrita ou até que ponto podemos sustentar a proposta de que ele *se transubstancia em sua prosa porque narra quando vê e porque sabe que o ato de ver cinde-se em dois: ver e ser visto*. O título deste tópico foi-nos inspirado pelo trecho em que o prosador narra o momento em que vê e é visto por uma “oleografia sem remédio”:

É uma oleografia sem remédio. Fito-a sem saber se vejo. Na montra há outras e aquela. Está ao centro da montra do vão de escada.

Ela aperta a primavera contra o seio e os olhos com que me fita são tristes. Sorri com brilho do papel e as cores da sua face são encarnado. O céu por trás dela é azul de fazenda clara. Tem uma boca recortada e quase pequena por sobre cuja expressão postal os olhos me fitam sempre com uma grande pena. (*L.D.*, p. 61, trecho 25)

Entendemos este trecho — sob a influência, como dissemos, da sombra provocada pela *Floresta do Alheamento* — como espaço de reflexão sobre os limites entre linguagem literária e pictórica, levando em consideração a(s) diferença(s) e semelhança(s), além da primazia de uma pela outra uma vez confessada pelo semi-heterônimo sua admiração tátil, sensível, devotada às palavras — esses “corpos tocáveis, sereias visíveis”. Litografia de sonho, e do

olhar, os fragmentos da prosa de Soares parecem conter o lastro das escolhas que percorrem o ser da linguagem: as vozes que o atravessam e se projetam como *imagem intelectual*. Se, transubstanciando-se, o autor é, *em grande parte, a mesma prosa que escreve*, pois que *sabe dizer pela voz escrita*, alheando-se de si, no exercício de ver e ser visto, a mão que escreve pinta seu sonho e reafirma o espanto em reconhecer que *é*, ainda que não *exista*, ainda que na condição de ser a mutilação de quem sempre elevou até o último grau a opção por *não ser*: “Nenhum de nós tem nome ou existência plausível. Se pudéssemos ser ruidosos ao ponto de nos imaginarmos rindo, riríamos sem dúvida de nos julgarmos vivos.” (L.D, NFA, p. 456)

Analisando o modo de ver de Bernardo Soares e seu estilo, nosso estudo chegará à discussão sobre o modo de vida indicado pelo próprio prosador como sendo o de um *epicurismo subtilizado*, ou seja, o seu comportamento intelectual frente às situações de vida, de cotidiano. Os sentimentos de renúncia, de resignação tornam-se, em Soares, metodologias, tarefas exigentes para criar a agudeza das sensações, facilitando o meio de criá-las em estufa. Assim, contemplando a vida esteticamente e renunciando a qualquer tipo de ação, Soares cria o seu estilo de sentir, de sonhar. Lembrando que o semi-heterônimo surge em Pessoa sempre que este está cansado ou sonolento e o que espírito que o impulsiona a se dedicar às páginas do *Desassossego* o obriga a escrever “tudo em fragmentos”, a primeira parte de nossa tese chegará, então, ao momento de tentar explorar este tema e a sua relevância. No tópico **Tudo em fragmentos**, ampliamos nossa questão, perguntando qual o papel que a obra semi-heteronímica pessoana tem em relação ao contexto da produção literária de sua época e que marca deixou para a recepção dessa obra hoje?

Olhando para o “livro caos”, “o livro em plena ruína”, procuraremos refletir sobre a inserção do romance inacabado *Livro do Desassossego* no contexto da proposta romântica sobre o fragmento, entendendo este como um gênero romântico por excelência. No caminho dos “cacos”, indagaremos até que ponto e em que medida a individualidade ou a ideia de identidade figurada na semi-heteronímia constitui uma forma fragmentária de vida: um apontamento para um *eu* disperso e múltiplo em seus pedaços. Neste tópico, indicaremos ao leitor que, para pensarmos em como Soares exerce a sua fragmentária e literária condição de existência, será preciso vê-lo como ele vê o mundo ao seu redor: um mundo em

ruínas onde nada perdura e tudo o atravessa. **Tudo em fragmentos** é, também, o momento de nossa tese que começa a apontar a posição de Fernando Pessoa em relação ao Romantismo e, com isso, a inserção do *Desassossego* como uma releitura das premissas desta escola literária. No cotejamento entre as posições dos românticos e dos clássicos, Pessoa anuncia a sua posição em relação a ambas e nos dá a ver algumas possibilidades de inserção de sua posição intelectual no âmbito da discussão sobre a pluralidade de seres que preexistem nele e a partir dele. Desse ponto em diante, começamos a reunir os aspectos de forma e conteúdo — figura e substância — no cadinho da experiência literária, promovendo uma intersecção entre fragmento-texto e fragmento-indivíduo, na tentativa de seguir o percurso do nosso trecho-questão. Assim lançaremos o sintagma *potência fragmentária* como sendo por excelência a substância da alma pessoana.

Nosso Segundo Capítulo procura desenvolver a questão apresentada em vários aspectos dentro do Primeiro. Começamos por citar integralmente o trecho, como se abrissemos a porta de que, até então procurávamos a chave exata de acesso. Começamos pela relação do prosador com a palavra e, investigando o seu poder de *saber dizer*, procuramos entender como e em que medida poderíamos pensar que, na atitude de ser “antigramaticalmente supremo”, Bernardo Soares permite-nos encará-lo como um homem *livre* ou que exerce sua sintaxe em plena liberdade. Questionamos a liberdade com o auxílio das reflexões trazidas por Pessoa. Seguindo por este caminho, a indagação nos levou a pensar em que categoria Soares estaria encaixado, seguindo as determinações analisadas pelo ortônimo, quando se propôs a classificar os tipo de inteligência como sendo de *gênio*, de *talento* e ou de *espírito* e diferenciando-os entre si. De posse do conhecimento de que Soares reconhecia a impossibilidade de perfeição e completude de sua obra, — assim como, se declarava inadequado à vida e sem desejo de celebridade, apenas de viver em sonho, — como classificar seu estilo em função desta sua postura intelectual : a de um epicurista inferior?

No desenvolver desta ideia, chegamos ao ponto em que nos foi necessária a leitura de Pessoa sobre a exigência da Disciplina aos que se colocam à sombra da copa da genialidade e do talento. Nesse momento, Ricardo Reis se nos tornou nossa fonte de especulação teórica, uma vez que em sua prosa — onde irá tecer comentários de cunho estético e crítico sobre a obra de Caeiro — o poeta helenista nos dá a conhecer que uma nova beleza, uma beleza não formal, pode advir da

ausência da Disciplina. Sua forma de justificar a beleza que o espantou nos versos do Mestre leva-o a esboçar uma importante noção sobre arte, noção esta que nos tocou a pensar na proposta estética encerrada de nossa frase-questão. A noção de Reis diz que “o ato de conceber e de executar já era assim no espírito. O modo de conceber uma obra de arte é já o modo de executá-la” (REIS, 2003, pág. 72). Sob a luz desse pensamento, nosso estudo procurou compreender de que forma Soares exercia uma conduta própria de criação artística, reforçada pela subtração que lhe é inerente em sua constituição de raciocínio e afetividade, ultrapassando a exigência da disciplina à medida que fez do sonho a sua via de determinação estética.

A maior potência de liberdade, para Soares, encontra-se na arte, uma vez que ela nos pode libertar de nós mesmos. A arte potencializa a possibilidade de libertação porque ela concede a chance de se ser *outro* ou *vários outros*, exercício tanto de quem escreve, quanto de quem lê. Soares oferece-se como experimento dessa dupla forma de libertação, no momento em que registra seus devaneios sem nexos, sua prosa, e, no seguinte, indica-nos o efeito que a leitura de si mesmo provoca nele. O encontro entre sua prosa e ele mesmo, o ato de releitura que o faz não mais se reconhecer, simula e amplia a nossa própria experiência enquanto receptores de seu texto. Foi tangendo essas ideias que recorreremos às afirmações de Wolfgang Iser a respeito do espaço de assimetria e contingência que se instaura no processo de leitura e suas reflexões sobre o grau de comunicabilidade possível dentro dessa relação entre leitor e texto.

Se desde o início propomos a literariedade da vida de Fernando Pessoa, tomamos por base o próprio texto literário como saber e fundamos a relevância da questão nas premissas de Jorge Sena, enquanto representante da fortuna crítica pessoana, nesse momento em que trazemos a estética da recepção para nosso estudo, entendemos que a literariedade pessoana como exigência de levar até às últimas consequências o *não ser*, atende ao vazio como elemento fundador, constitutivo, ou como chave facilitadora das projeções (ainda que autocoercíveis ou autocorrigíveis) do leitor. Foi pensando no desenvolvimento deste tópico de nossa tese que nos foi possível afirmar que os fragmentos do *Desassossego* constituem um espaço repleto de ausências onde se pode exercer uma impotência libertadora pela leitura. A tese, então, chega ao momento de pensar essa incomunicabilidade do que se sente, afirmada e reiterada por Soares, buscando o

caminho da questão proposta e o lugar das *potências de transubstanciação e transfiguração* na nossa leitura. Os temas do fingimento, do perverter o que se sente e do mentir entram, então, no vinco de uma nova dobra que se faz necessária e o Segundo Capítulo chega ao novo tópico sob o título ***Sem sintaxe não há emoção duradoura: Soares, o eu e a antecedência da linguagem.***

Se o vazio é o espaço constitutivo da obra e se o ponto de onde pretendemos (re)organizar o *Desassossego* ou a leitura que dele fazemos diz que quem escreve é, em grande parte, o que escreve, foi preciso medir as linhas desse espaço, foi importante percorrê-lo. Entendemos, neste percurso, que Soares redimensiona em sua prosa os limites de um dizer de dentro e de fora, ou seja, uma fala de um *eu* subjetivo, identitário e a de um *eu* deslocado, à margem, desalojado. Estudamos, então, nessa parte do Segundo Capítulo, as possibilidades de lugar para este sujeito que diz *Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo*, e tentamos relacionar a implicância do termo *moderno* ou *modernidade* com a tipificação da obra que o semi-heterônimo autor se dedicou a fazer e se determinou a não completar. A filosofia francesa veio à baila quando entendemos, na leitura do *Desassossego*, que a linguagem literária ali precipitada em prosa era saturada da ideia de que esta mesma linguagem é sempre anterior ao que se quer dizer. O romance que não é romance chamado *Livro do Desassossego* materializa na sua irrealização o desejo fracassado do Romantismo, conforme Pessoa o entendia e nós aceitamos e, por isso, se inscreve como um exemplo de obra moderna que melhor simula a impossibilidade ou a gagueira do sujeito moderno em pronunciar *eu*. Se o prosador hesita, gagueja e reaprende a dizer e a escrever para *fingir o que deveras sente*, o papel de nossa leitura, que se quer rigorosa, não podia ser outro se não o de ler gaguejando: por isso as dobras.

Buscamos entender, pelos ângulos da filosofia, isso que se chama *subjetividade* fazendo o ajuste fino do foco com as percepções de Fernando Pessoa sobre as diferenças entre os românticos e os clássicos e, nesta esteira, procurar dar relevo à questão das sensações e sua incomunicabilidade referidas por Soares. O trabalho intelectual do pensamento sobre as sensações e tudo que se pode desdobrar desta tarefa artística motivou Pessoa a elaborar instigantes críticas sobre a célula vital do Romantismo: a chamada subjetividade. Procuramos trazer as que mais nos satisfaziam na busca dos elementos potenciais da

transubstanciação e transfiguração da criação artística que se encontra nas páginas do *Desassossego*.

Após estudar todas as maneiras com que Pessoa encara as formas de articulação de pensamento ao sentimento, vimos que esse modo de análise nos forneceu a sustentação para as questões que permeiam o que consideramos como precedência *da linguagem literária* como uma espécie de autonomia da linguagem frente ao manancial de ideias de um sujeito criador, ou melhor, de um sujeito genial. Foi a criação heteronímica de Pessoa que, ao nosso ver, melhor exemplificou o registro de uma constatação singular, qual seja: a da anterioridade da linguagem literária. Neste tópico de nosso Segundo Capítulo apresentamos as ideias estéticas de Pessoa cotejadas com os argumentos de Soares que nos possibilitaram pensar a potência da linguagem literária, enquanto criadora, como morada ou forma de vida, no momento em que notamos que ela pode libertar quem escreve e quem lê do mundo do *ser* preexistente numa realidade que não lhe basta. Este, talvez, tenha sido o motivo que justifica a literariedade da vida de Pessoa ao buscar levar até às últimas consequências a negação de si mesmo, conforme nos indicou Jorge de Sena.

Passando pela subjetividade, pela leitura do termo *moderno* e o entendimento disto deixado por Foucault, passamos pelas reflexões pessoais a respeito do Romantismo e chegamos ao ponto de pensar e ousar afirmar que Soares herda um ideal frustrado romântico para redimensionar a arquitetura das oficinas dos sujeitos geniais reinventando os espaços — do mundo, da humanidade, de Lisboa e dos lisboetas e de si mesmo — a partir do olhar que lança pela janela do alto de seu quarto andar na Rua dos Douradores. Mundo reinventado nele mesmo através do que vê, de como é visto e de seus sonhos. Chegamos ao sonho, e então nova dobra se fez em nosso estudo sob o título ***Só o sonho vê com o olhar: a via de escape para transubstanciar-se e transfigurar-se***. Encontramos na *Obra em Prosa*, dentre as reflexões sobre estética e escolas literárias, importantes reflexões sobre arte. Sobre a arte moderna Pessoa afirma: “é a arte do sonho”. Procuramos desenvolver esta frase e seguir o curso de seu raciocínio, tendo em mente que a via de escape para transubstanciar-se e transfigurar-se dá-se, na prosa de Soares, pela determinação estética de sonhar. Como não poderíamos deixar de fazer, procuramos os possíveis sentidos que a palavra *sonho* poderia alojar e, nesta busca, recorremos a uma outra forma

importante de saber, ou seja, um outro texto literário que nos ajudasse a fazer convergirem as linhas para o mesmo ponto de sentido que o sonho tece. O texto escolhido foi “Ruínas Circulares”, dentro das *Ficções*, do argentino Jorge Luis Borges. Esperamos não enfadar nossos leitores, mas fez-se importante a citação e “narração” de boa parte do conto argentino para nos fazer entender em nossa proposta de comparação. Feito isto, chegamos ao ponto de investigar a substância da alma de Soares: o sonho. Chegamos ao ponto de pensar que ser um semi-heterônimo é ser um ser sonhado, mas isto, desde que entramos *Na Floresta do Alheamento*, já intuíamos.

De que mundo fala um ser que se sabe ou se intui sonhado? Nesse momento de nosso percurso, refazemos indagações que nos conduzem ao desenvolvimento da nossa questão-proposta. As perguntas a serem feitas, agora são: Quem é este que diz *sou*? De que *mundo* fala, onde se situa? Este que diz ter-se tornado “uma figura de livro”, “uma vida lida”, como pode testemunhar a si mesmo, com se pudesse desdobrar-se num terceiro, ou, como se pudesse ver seu próprio olho a mirar o seu olhar? Elas foram feitas em nosso Segundo Capítulo e nos conduziram a refletir a par da seguinte proposição de Wittgenstein: “Eu sou meu mundo. (O microcosmo.)”, encontrada em seu *Tractatus logico-philosophicus*. Verticalizando nossa investigação, procuramos outros estudos que nos ajudassem a desdobrar as proposições do filósofo austríaco, promovendo uma tabulação entre estas e as afirmações soarenas que teceram nossa questão. Como resultado desta tabulação, encontra-se o desenvolvimento final da segunda parte de nossa tese, que pode ser adiantado aqui em nossa Introdução, quando dizemos que procuraremos pensar que o sonho, para Bernardo Soares, figura o mundo possível para o prosador escapar da subjetividade indentitária. Pensaremos até que ponto e em que medida é neste mundo possível que o ajudante de guarda-livros exerça uma espécie de *solipsismo estético* que lhe permite desmanchar o Universo e recompô-lo “distraidamente” conforme mais “apraza ao momento de sonhar” (*L.D.*, p. 370, trecho 413). Nesta esteira de pensamento, voltamos ao ritmo pessoano de filosofar quando recorremos às suas teorias sobre o que é o *ente* e como se dá a relação entre os entes. A reflexão pessoana configura-se numa tensa espiral e foi ao ver que assim ela se conformava que nos foi possível traçar um paralelo entre a *consustanciação entre os entes* de que o seu texto nos fala, a condição semi-heteronímica de Soares enquanto *ser sonhado* e as *potências de transustanciação*

e *transfiguração* tidas por nós como dispositivos que justificam a sua afirmação, ou seja, a de que ele é, em grande parte, a sua prosa.

Nossa terceira parte da tese, **Da transfiguração e transubstanciação ou o sonho de um sonho**, avisa aos leitores que não deseja concluir nem abrir uma nova senda da questão apresentada. Desobrigamos-nos, então, agora, de em nossa Introdução continuar a mapear nosso estudo a fim de que aqueles que se dispuserem a ler as páginas que seguirão este texto de apresentação se ponham a buscar ou conferir o grau de fôlego que demos à sustentação de nossa questão. Podemos afirmar que ousamos constituir uma tese aparentemente monotemática, desdobrando este mesmo tema em questões que se espelhassem, redimensionando, assim, nossa leitura, numa possibilidade maior, quiçá infinita, de respostas. A tese, então, constitui-se de três partes, excetuando esta Introdução, principais que podem ser resumidas como:³

- 1) Apresentação da questão;
- 2) Sustentação ou desenvolvimento da questão;
- 3) Leitura da leitura vertida em escrita ou coleção dos trechos do *Desassossego* costurados pela nossa leitura.

A terceira parte é uma tentativa de simular em escrita a leitura da leitura que fizemos e mostrar, na sua configuração, a *transubstanciação* e *transfiguração* do nosso gesto de ler, o qual tomamos como maior desafio proposto pelo *Livro do Desassossego*. A transubstanciação dá-se no espaço em que tentamos demonstrar que a leitura ultrapassa a si mesma quando se vê liberta, encorajada a não buscar referencialidades no limite externo do texto; transfigurada, quando, vertida em forma de ensaio, crítica ou terceira parte de uma tese, mostra a insuficiência da linguagem quando o que ela deseja significar é um objeto artístico.

A presente tese é tão somente o fragmento-projeto de uma das possibilidades de ler e reorganizar, a partir do olhar, o *Livro do Desassossego*. Por este motivo, a quantidade de páginas que constitui nosso trabalho representa a medida do fôlego que se pode obter nesses anos dedicados parte à leitura, parte aos trabalhos acadêmicos elaborados como cumprimento às exigências do curso

³ Importante frisar que para a versão final certificada da tese, regras de numeração de capítulo são rigorosamente exigidas, forçando a numeração que os leitores constatarem no sumário, ou seja, *Introdução* como “1”, até mesmo o nome “Conclusão”, que não existia na versão para a defesa, como a quarta parte, e não a terceira.

de Doutorado, à recolha e seleção dos trechos e à escrita. Procuramos, ao máximo, empreender todo rigor possível para que a forma como esta pesquisa se apresenta não negasse a questão e o método que se propôs, isto é, o de sustentar uma questão sugerida pela obra e tentar não calar o saber que o próprio texto literário produz e guarda em si.