

“Sem sintaxe não há emoção duradoura”¹: Soares, o “eu” e a antecendência da linguagem

Procuramos facilitar o caminho de nossos leitores oferecendo uma reprodução integral do trecho, recolhido da organização de Richard Zenith, em que se encontra a expressão que se tornou propulsora da questão apresentada no capítulo anterior e que agora procuramos sustentar, desenvolvendo-a. A partir dela, outros textos — fragmentos de trechos soarianos e pessoanos — irão entrelaçar-se a fim de constituir o estofa de nossa leitura. A expressão é: *Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo*. O trecho:

Tenho assistido, incógnito, ao desfalecimento gradual da minha vida, ao soçobro lento de tudo quanto quis ser. Posso dizer, com aquela verdade que não precisa de flores para se saber que está morta, que não há coisa que eu não tenha querido, ou em que tenha posto, um momento que fosse, o sonho só deste momento, que se me não tenha desfeito debaixo das janelas como pó parecendo pedra caído de um vaso de andar alto. Parece, até, que o Destino tem sempre procurado, primeiro, fazer-me amar ou querer aquilo que ele mesmo tinha disposto para que no dia seguinte eu visse que não tinha ou teria.

Espectador irônico de mim mesmo, nunca, porém, desanimei de assistir à vida. E, desde que sei, hoje, por antecipação de cada vaga esperança, que ela há-de ser desiludida, sofro o gozo especial de gozar já a desilusão com a esperança, como um amargo com doce que torna o doce doce contra o amargo. Sou um estratégico sombrio, que, tendo perdido todas as batalhas, traça já, no papel dos seus planos, gozando-lhe o esquema, os pormenores de sua retirada fatal, na véspera de cada sua nova batalha.

Tem-me perseguido, como um ente maligno, o destino de não poder desejar sem saber que terei que não ter. Se um momento vejo na rua um vulto núbil de rapariga, e, indiferentemente que seja, tenho um momento de supor o que seria se ele fosse meu, é sempre certo que, a dez passos do meu sonho, aquela rapariga encontra o homem que vejo que é o marido ou amante. Um romântico faria disto uma tragédia; um estranho sentiria isto como uma comédia: eu, porém, misturo as duas coisas, pois sou romântico em mim e estranho a mim, e viro a página para outra ironia.

¹ L.D. trecho 228, p. 229

Uns dizem que sem esperança a vida é impossível, outros que com esperança é vazia. Para mim, que hoje não espero nem desespero, ela é um simples quadro externo, que me inclui a mim, e a que assisto como um espetáculo sem enredo, feito só para divertir os olhos — bailado sem nexos, mexer de folhas ao vento, nuvens em que a luz do sol muda de cores, arruamentos antigos, ao acaso, em pontos desconformes da cidade.

Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo. Desenrolo-me em períodos e parágrafos, faço-me pontuações, na distribuição desencadeada das imagens, visto-me, como as crianças, de rei com papel de jornal, ou, no modo como faço ritmo de uma série de palavras, me touco, como os loucos, de flores secas que continuam vivas nos meus sonhos. E, acima de tudo, estou tranqüilo, como um boneco de serradura que, tomando consciência de si mesmo, abanasse de vez em quando a cabeça para que o guizo no alto do boné em bico (parte integrante da mesma cabeça) fizesse soar qualquer coisa, vida tinida do morto, aviso mínimo ao Destino.

Quantas vezes, contudo, em pleno meio desta insatisfação sossegada, me não sobe pouco a pouco à emoção consciente o sentimento do vácuo e do tédio de pensar assim! Quantas vezes não me sinto, como quem ouve falar através de sons que cessam e recomeçam, a amargura essencial desta vida estranha à vida humana — vida em que nada se passa salvo na consciência dela! Quantas vezes, despertando de mim, não entrevejo, do exílio que sou, quanto fora melhor ser o ninguém de todos, o feliz que tem ao menos a amargura real, o contente que tem cansaço em vez de tédio, que sofre em vez de supor que sofre, que se mata, sim, em vez de morrer! Tornei-me uma figura de livro, uma vida lida. O que sinto é (sem que eu queira) sentido para se escrever que se sentiu. O que penso está logo em palavras, misturado com imagens que o desfazem, aberto em ritmos que são outra coisa qualquer. De tanto recompor-me,² destruí-me. De tanto pensar-me, sou já meus pensamentos mas não eu. Sondei-me e deixei cair a sonda; vivo a pensar se sou fundo ou não, sem outra sonda agora senão o olhar que me mostra, claro a negro no espelho do poço alto, meu próprio rosto que me contempla contemplá-lo.

Sou uma espécie de carta de jogar, de naipe antigo e incógnito, restando única do baralho perdido. Não tenho sentido, não sei do meu valor, não tenho a que me compare para que me encontre, não tenho a que sirva para que me conheça. E assim, em imagens sucessivas em que me descrevo — não sem verdade, mas com mentiras —, vou ficando mais nas imagens do que em mim, dizendo-me até não ser, escrevendo com a alma como tinta, útil para mais nada do que para se escrever com ela. Mas cessa a reacção, e de novo me resigno. Volto em mim ao que sou, ainda que

² No original, não há a vírgula que pusemos por coerência com a frase seguinte.

seja nada. E alguma coisa de lágrimas sem choro arde nos meus olhos hirtos, alguma coisa de angústia que não houve me empola asperamente a garganta seca. Mas aí, nem sei o que chorara, se houvesse chorado, nem por que foi que o não chorei. A ficção acompanha-me, como a minha sombra. E o que quero é dormir. (*L.D.*, p.200, trecho 193)

Qual seria a maneira mais precisa de se medir a intensidade, a força, de uma expressão criadora? De que maneira podemos ponderar a profundidade do enraizamento dessa questão, qual seja: até que ponto a palavra tem como tarefa buscar a expressão justa e destinada, de antemão, a cada pensamento? E como verter tal expressão em uma linguagem das coisas, ultrapassando o sentido de “representação”, para ser ela, a linguagem, a fala, a voz, a prosa do mundo. Ainda mais: o próprio *ser*.

Diante da impossibilidade de estabelecer um *si mesmo* que o contenha, o prosador se relaciona com a palavra a fim de que ela cumpra sem demora o que lhe cabe: dizer. A relação da língua com o homem que escreve é de entrega e realização. A palavra coloca-se diante dele e oferta-se na sua disponibilidade para “converter em aquisição tudo que ele, escritor, significa de novo” (PONTY, 2004, p.114). A língua o abriga — é sua morada, sua “pátria” — e ele a abriga também, como substâncias que se complementam e, podem, por isso, confundir-se por mescla ou interpenetração de seus volumes. O esforço em utilizar a própria língua é mais ele mesmo, diz mais sobre sua existência, do que qualquer outro tipo de identidade ou semelhança pudesse dizer; o esforço em cumprir uma sua gramática “é mais merecidamente ele mesmo do que as batidas do seu coração, como se a língua instituída chamasse à existência com ele” as possibilidades *em ser* de ambos (MERLEAU-PONTY, 2004, p.114). A relação de Soares com a linguagem e mais especificamente com a língua portuguesa, permite-lhe fazer com que o que diz chegue quase a tocar o seu pensamento, como se fosse possível dizer *a dor que deusas sente*. Perguntamos, então, que potências internas ao seu fazer literário, na condição semi-heteronímica de escrita, permitem que Soares diga não só “*Sou em grande parte a mesma prosa que escrevo*”, mas desenvolva uma gramática privada que lhe concede exprimir: “*sou-me*”:

A gramática, definindo o uso, faz divisões legítimas e falsas. Divide, por exemplo, os verbos em transitivos e intransitivos; porém, o homem de saber dizer tem muitas

vezes que converter um verbo transitivo em intransitivo para fotografar o que sente, e não para, como o comum dos animais homens, o ver às escuras. Se quiser dizer que existo, direi “Sou”. Se quiser dizer que existo como alma separada, direi “Sou eu”. Mas se quiser dizer que existo como entidade que a si mesma se dirige e forma, que exerce junto de si mesma a função divina de se criar, como hei-de empregar o verbo “ser” senão convertendo-o subitamente em transitivo? E então, triunfalmente, antigramaticalmente supremo, direi “Sou-me”. Terei dito uma filosofia em duas palavras pequenas. Que preferível não é isto é dizer a não dizer nada em quarentas frases? Que mais se pode exigir da filosofia e da dicção? (*L.D.*, p. 114, trecho 84)

“O homem de saber dizer” quando toma para si a sua língua, reconhecendo que ela está sempre pronta para ele, como se fossem destinados inexoravelmente um ao outro, parece exercer uma espécie de liberdade de expressão ou livre arbítrio. Suspeitamos, porém, destes termos, e não acreditamos serem estas as condutas exercidas por Soares, uma vez que podemos lembrar que a filosofia reconheceu, através de Schopenhauer, o primitivismo que a ideia de liberdade trazia, pois que esta é vista pela aplicação ao mundo moral, como a ausência de obstáculos, baseando-se numa ideia de “liberdade física”. Pessoa é quem nos vai dizer que a ideia de liberdade é uma “ideia puramente metafísica”, sendo assim, é “sujeita a erro”:

O homem é um animal perfeito e o único senso primitivo neste caso é o senso de liberdade física “Eu posso fazer o que quero”. Disto não há dúvida, evidentemente. Até agora eu não estou prisioneiro nem parálítico, nem ligado por qualquer obstáculo físico, eu sou *livre*: posso fazer o que eu quero. “Mas posso eu querer o que quero e não querer nada mais?” Eis aqui a grande questão. Ora esta inconsciência primitiva, para que lado pende mais: para o livre arbítrio ou para o determinismo? (PESSOA, 1998, p.537)

Portanto, antes de pensarmos que Soares, como um “homem de saber dizer”, toma a língua para si de forma *livre* — “obedeça à gramática quem não sabe pensar o que sente. Sirva-se dela quem sabe mandar nas suas expressões” (*L.D.*, p.114, trecho 84) — procuremos não confundir tal gesto com um exercício de liberdade de expressão. Quando o prosador diz *sou-me*, ele ainda continua tecendo suas sensações sobre o bastidor do inexprimível e o que apreendemos daquilo que ele quer significar quando diz *sou-me* são ainda apenas uns arredores

do que podemos compreender de sua existência, mesmo que a sensação que esta expressão nos deixe seja a de uma espécie de plenitude de tudo: uma intuição de saber o que ele sabe.

Foi o *Fausto*, de Fernando Pessoa, que disse em verso: “a expressão fez-se para o vulgar, para o banal”. Poderíamos entender esta reflexão de maneira mais direta e simples: a expressão fez-se para aquilo que é vulgar, sua função é esta: servir ao mais mundano, ou seja, a tudo que seja facilmente exprimível. Mas também podemos entendê-la assim: o inapreensível torna-se vulgar quando, pela expressão, se torna objetivado. Tendemos a optar por pensar que, quando Soares especula a si mesmo por meio de uma sua “dicção” ou “filosofia” próprias, ao dizer *sou-me*, subvertendo — “antigramaticalmente supremo” — as regras da língua portuguesa, não se está valendo de uma liberdade de expressão como corriqueiramente os outros “animais homens” costumam requerer para si. O prosador adquire nesta sua maneira de “palavrar” (*L.D.*, trecho 259, p.254), a liberdade que tem seu sentido muito mais ampliado quando entendido como Pessoa o traduz, ou seja, como direito a não opressão: “é a ausência de opressão, que é devida a todos”. (PESSOA, 1998, p.587). Pessoa trata disso no texto, no mínimo polêmico, em que disserta sobre a “liberdade das plebes”, onde questionará a liberdade de pensamento em função da condição social do indivíduo. Classificando “plebe” como a parte da sociedade que sempre será subjugada, quer pela escravidão, quer pela opressão da compulsão econômica, Pessoa afirma que a estes o trabalho manual é função inelutável e, sendo assim, a que serviria “ao artífice a liberdade?” Dividindo os indivíduos, ao tomar por base sua condição de subjugados, entre os que podem pensar e os que não podem, Pessoa formula uma incômoda pergunta retórica: “De que serve a liberdade de pensamento a quem, por sua condição social, não pode pensar?” Mantenhamos a pergunta ecoando e pensemos no caso *Bernardo Soares*. Ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa, funcionário do escritório do patrão Vasques, alguém que diz que “se tivesse o mundo na mão, trocava-o [...] por um bilhete para a Rua dos Douradores” e ainda : “Talvez o meu destino seja eternamente ser guarda-livros, e a poesia ou a literatura uma borboleta que, pousando-me na cabeça, me torne tanto mais ridículo quanto maior for a sua beleza” (*L.D.*, p. 58, trecho 18). De onde vem, então, o seu saber dizer?

Já sabemos que a constituição da personalidade do semi-heterônimo é marcada pela subtração do raciocínio e da afetividade do ortônimo. Bernardo Soares figura a desfiguração de um *outro* — ortônimo — que lhe concede um *eu* já subtraído e esvaziado. Apesar da sua vocação para a perda, para a impossibilidade e para a monotonia, ainda que transfigurada para o sonho, de uma vida inglória, Soares reconhece-se como um "homem de saber dizer". "A substância espiritual de sua vida" (*L.D.*, pág. 50, trecho 7) parece ora agitar-se, ora não, regendo, assim, o controle de sua febre de sentir: "Não sei se estou com febre, como sinto, se deixei de ter a febre de ser um dormidor da vida" (*L.D.*, pág. 74, trecho 39). Essa substância é constituída, segundo o prosador, pelos "devaneios sem propósito nem dignidade" (*L.D.*, pág. 50, trecho 7) que, nos intervalos de sua burocrática tarefa de funcionário, o conduzem para o espaço — brumoso, amorfo e onírico — de onde brota a matéria de seu temperamento literário: "A ficção acompanha-me, como a minha sombra" (*L.D.*, pág. 200, trecho 193).

Seu espaço literário está onde ele não precisa dizer *eu sou*, pois que, ali, ele sabe dizer: "sou-me". Como pode exercer tal liberdade? Recolhendo trechos para nossa coleção de excertos (ou farrapos, retalhos) que, conforme lemos, se vão entrelaçando ao fragmento-base deste nosso capítulo³, encontramos o trecho 7 em que ele, B. Soares, irá, a partir de um desses devaneios inglórios, imaginar-se "liberto para sempre da Rua dos Douradores":

Hoje, em um dos devaneios sem propósito nem dignidade que constituem grande parte da substância espiritual da minha vida, imaginei-me liberto para sempre da Rua dos Douradores, do patrão Vasques, do guarda-livros Moreira, dos empregados todos, do moço, do garoto e do gato. Senti em sonho a minha libertação, como se mares do Sul me houvessem oferecido ilhas maravilhosas por descobrir. Seria então o repouso, a arte conseguida, o cumprimento intelectual do meu ser. (*L.D.*, p.50, trecho 7)

Soares não nasceu para fama ou celebridade, sua inclinação literária não obedece às faculdades humanas do gênio ou talento. Para o Fernando Pessoa que

³ Aquele que contém a expressão: "Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo". (*L.D.*, pág.200, trecho 193)

reflete sobre questões estéticas, foi-lhe importante classificar os tipos de homem para daí subdividirem-se os tipos de inteligência e, nesta esteira, chegar às definições de gênio, talento, celebridade e espírito. Assim ele nos apresenta:

Podem ser os homens divididos em três grupos ou classes; e a divisão pode seguir adequadamente a tradicional divisão do espírito — intelecto, emoção ou sentimento, e vontade. Há homens de puro intelecto e são eles filósofos ou cientistas; há homens de puro sentimento e são eles os místicos e os profetas, os passivos fundadores de religiões ou os veículos de sistemas religiosos aceites; há homens de pura vontade, e são eles estadistas e guerreiros, líderes da indústria como tal ou do comércio apenas como comércio. Há três tipos misturados: homens de intelecto e sentimento e são eles os artistas de todas as espécies; homens de intelecto e vontade e são eles os estadistas de porte superior e construtores de impérios e nações; homens de sentimento e de vontade, e são eles os ativos e fundadores e disseminadores de religiões (espirituais ou materiais), os crentes na Mulher Vestida de Sol e os crentes na democracia. (PESSOA, 1998, p.475)

A partir deste tema Pessoa começará a analisar as formas em que a inteligência se apresenta — gênio, talento e espírito. Soares não pode ser gênio porque sua obra é contínua no tempo, ou seja, seu livro — gesto de pura covardia — ainda se está fazendo e sua origem já prefigurava o destino que lhe cabia, qual seja: a imperfeição. Sendo assim, por fazer uma obra e, de antemão, já reconhecê-la como imperfeita e inacabada, Soares imprimiu, em si e em suas páginas, a impossibilidade de ser reconhecido, quer em seu *tempo*, quer em *tempos vindouros*. Seu livro "casual e meditado" e suas impressões "sem nexos nem desejo de nexos" não poderão pertencer a um círculo de obras reconhecíveis pela genialidade de quem as escreveu porque ainda não está escrito em sua totalidade por falta de vontade, de força para continuar:

Pasmo sempre quando acabo qualquer coisa. Pasmo e desolo-me. O meu instinto de perfeição deveria inibir-me de acabar; deveria inibir-me até de dar começo. Mas distraio-me e faço. O que consigo é um produto, em mim, não de uma 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)

Disse Fernando Pessoa que "o gênio é a insanidade tornada sã pela diluição no abstrato, como um veneno convertido em remédio mediante mistura" e a sua "essência é inadaptção ao ambiente" (PESSOA, 1998, p. 476) — o gênio nunca é compreendido no seu tempo e pelos que o cercam, salvo, segundo Pessoa, quando se foi um gênio na Grécia antiga. Soares sabe que sua condição é a de ser eternamente um ajudante de guarda-livros cuja literatura é inelutavelmente restrita à Rua dos Douradores e seus “devaneios sem propósito” não conseguem levá-lo para mais além de sua condição:

A miséria da minha condição não é estorvada por estas palavras conjugadas, com que formo, pouco a pouco, o meu livro casual e meditado. Subsisto nulo no fundo de toda a expressão, como um pó indissolúvel no fundo do copo de onde se bebeu só água. Escrevo a minha literatura como escrevo os meus lançamentos — com cuidado e indiferença. Ante o vasto céu estrelado e o enigma de muitas almas, a noite do abismo incógnito e o choro de nada se compreender — ante tudo isto o que escrevo no caixa auxiliar e o que escrevo neste papel da alma são coisas igualmente restritas à Rua dos Douradores, muito pouco aos grandes espaços milionários do universo. (*L.D.* p.55, trecho 13)

Soares resigna-se. Consciente de sua miserabilidade e de que é um ser desnivelado do mundo, o semi-heterônimo exercita seu “epicurismo subtilizado” que o leva a tomar “a renúncia por modo e a contemplação por destino” (*L.D.*, p. 45, trecho 1):

Soares aceita. Tudo o “conforta de tristeza”,

A Rua do Arsenal, a Rua da Alfândega, o prolongamento das ruas tristes que se alastram para leste desde que a da Alfândega cessa, toda a linha separada dos cais quedos — tudo isso me conforta de tristeza, se me insiro, por essas tardes, na solidão de seu conjunto. (*L.D.*, p. 47, trecho 3);

sendo assim, não lhe é possível sentir-se incompreendido, tal como um gênio se sentiria. Ele toma para si a própria substância do incompreensível e a ruma para torná-la matéria de escrita, matriz tipográfica daquilo que escreve no “papel da alma”. A possibilidade de que sua escrita perdurasse em um futuro qualquer, era, para Soares, um “deleite triste” que se tornava não outra coisa que matéria para continuar a tecer seus fragmentos. Apesar de Soares, de antemão já saber a

impossibilidade de ser, o que gostaria de ser que lhe é inerente, e, conseqüentemente, inerente à sua obra, há, entre um intervalo e outro, um registro seu de uma intenção de poder no tempo permanecer. Vejamos este trecho:

Penso às vezes, com um deleite triste, que se um dia, num futuro a que eu já não pertença, estas frases, que escrevo, durarem com louvor, eu terei enfim a gente que me “compreenda”, os meus, a família verdadeira para nela nascer e ser amado. Mas, longe de eu nela ir nascer, eu terei já morrido há muito. Serei compreendido só em efígie, quando a afeição já não compense a quem morreu a só desafeição que houve, quando vivo.

Um dia talvez compreendam que cumpri, como nenhum outro, o meu dever-nato de intérprete de uma parte do nosso século; e, quando o compreendam, hão-de escrever que na minha época fui incompreendido, que infelizmente vivi entre desafeições e friezas, e que é pena que tal me acontecesse. E o que escrever isto será, na época em que o escrever, incompreendedor, como os que me cercam, do meu análogo daquele tempo futuro. Porque os homens só aprendem para uso dos seus bisavós, que já morreram. Só aos mortos sabemos ensinar as verdadeiras regras de viver. (*L.D.*, p. 198, trecho 191)

Se não pode ser tomado como gênio, vejamos então se a inclinação intelectual de Soares, um “homem de saber dizer”, o poderia colocar na posição de alguém que possui *talento* enquanto “inteligência concreta tornada abstrata” (PESSOA, 1998, pág. 476), mantendo ainda aberta a dúvida a respeito da “liberdade” exercida por Soares quando o mesmo sabe dizer “Sou-me”.

Sabemos que Soares nasce da necessidade de um estado de espírito que obriga Pessoa a escrever tudo em “fragmentos, fragmentos, fragmentos” (PESSOA, 1999b, p. 134). Nesta mesma carta a Armando Côrtes-Rodrigues, Pessoa comenta que se sente como um “fragmento” dele mesmo, que ele já não é ele e que se encontra em “abulia absoluta”. Sabemos, também, que em seus escritos encontrados no espólio, que se referem ao *L. do D.*, houve em algum momento a intenção de reunir os textos para uma organização do *Livro*, baseado em escolha “rígida” para adaptar os trechos antigos à “vera” psicologia de B. Soares assim como promover uma “revisão geral do próprio estilo, sem que ele perca, na expressão íntima, o devaneio e o desconexo lógico que o caracterizam” (*L.D.*, pág. 505). O que podemos perceber, então, é que, se houve alguma preocupação formativa, esta se deu não por Soares, mas por Pessoa, enquanto

pensava na possibilidade de publicar o *Livro*. A publicação feita por ele nunca houve, mas seu registro encontrado no espólio mostra que ele mantinha essa intenção. O que está por trás da escrita semi-heteronímica de Soares é a sombra do talento (por que não dizer genialidade ?) do seu ortônimo. O talento em Soares dá-se por simulacro daquele que o gera no seu laboratório de linguagem e que lhe empresta, ainda que subtraídas, suas características de raciocínio e afetividade.

Para ser talentoso faltaria a Soares a vontade, o que lhe conferiria rigor e disciplina, como a que inspira e sobre a qual reflete Reis, como vimos em nosso primeiro capítulo, porém, para maior fluidez do nosso tema aqui apresentado, voltemos a citar uma importante passagem da *Prosa* do poeta helenista:

A disciplina é sempre exterior, embora nem sempre aplicada de fora. As leis do meu temperamento nunca podem constituir uma disciplina minha. Uma disciplina é um princípio regrador da vida e da obra, que a inteligência aceita como verdadeira, e a sensibilidade aceita por boa. Sem a acção sobre tanto a sensibilidade como a inteligência, não há disciplina: se a inteligência aceita e a sensibilidade não, há um mero diletantismo; se o inverso, há um conflito esterilizante, anarquisador. (REIS, 2003, pág. 61)

Ricardo Reis insere este pensamento no contexto de sua reflexão sobre Alberto Caeiro, “o maior poeta do século 20”. No jogo especular heteronímico orquestrado por Pessoa, o poeta helenista se põe como crítico a prefaciá-la obra *Guardador de Rebanhos*, do Mestre. Reis traça um interessante marco diferenciador entre a liberdade métrica dos poetas modernos e o “caso libérrimo da linguagem” que se apresenta nos poemas de Caeiro. Para Reis, Alberto Caeiro é um exemplo de poeta “mais intelectual que sentimental” e que, “propriamente, nem é sentimental” (REIS, 2003, pág. 62). Apesar de reconhecê-lo como Mestre e elevá-lo a categoria de “maior poeta do século 20”, Reis não recua diante de seu posicionamento em relação à exigência formal e comenta:

Só a forma se ressentia da indisciplina e da incoerência da nossa época. Os inovadores, por grandes que sejam, não podem ser tudo. E os grandes homens, disse Goethe, são de sua época só pelos seus defeitos. (REIS, 2003, pág. 63)

O que impressiona Reis na poesia de Caeiro, apesar de sua inclinação à exigência formal, é o “profundo pressentimento” da alma pagã. Severo pensador

do paganismo, pois, segundo ele, toda sua civilização “é a revolta do paganismo contra o cristianismo” (REIS, 2003, pág. 61), Ricardo Reis afirma que em cada verso de Alberto Caeiro reside a “despreocupação das nossas coisas passageiras” (REIS, 2003, pág. 69); para ele, ao ler os poemas do Mestre, “uma calma completa o invade” (REIS, 2003, pág. 66) e a beleza, em verdade, “uma nova noção da beleza se forma”; uma beleza que nada tem a ver com a moral, “mas que não é formal”. O espírito vivo do paganismo se faz presente na obra de Caeiro porque o caminho do Olimpo, segundo o helenista heterônimo, pode ser vislumbrado a cada verso. Passemos a apontar estas concepções de Reis sobre o paganismo uma vez que estas nos levarão à sua concepção sobre arte. Isto tudo nos importa, pois a teoria estética encontrada no poeta Ricardo Reis nos possibilitará pensar a concepção sobre arte (como uma questão ética e estética) de B. Soares, quando este nos diz: “Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo”.

Vejamos o que diz Reis sobre a questão do paganismo em sua época:

Três foram as interpretações modernas do paganismo; tantos foram os erros sobre o espírito pagão. Primeiro, houve os homens do renascimento italiano, que não viram no paganismo senão o seu amor pela beleza física, e o seu culto pela perfeição formal. Vieram depois, numa degeneração de esses, os homens secos e estreitos que constituíram aquilo que se chama o “espírito clássico” — e estes do paganismo só viram a perfeição formal, o culto da perfeição; esquecendo já, porque de ordinário eram espíritos verdadeiramente cristãos, o culto da beleza em que essoutro assentava, de que ele não era, verdadeiramente, senão uma parte. Daí a seca e estéril legião dos homens que deram, durante longos anos, leis literárias ao mundo. De aí os Petrarcas e os □. De aí a plebe estética dos Boileau, odiosa para sempre. Em seu medíocre □ francês, tomaram por norma um equilíbrio, uma racionalidade vazia; não cuidando de que, para os antigos, tal equilíbrio, tal medida fora, não uma coisa definida, uma primeira regra da estética, mas sim um limite, um freio posto à íntima e desordenada exuberância que há em todo o sentimento das coisas belas. Não viram que a perfeição não é a beleza, senão uma parte dela, que a fronteira não é a nação, mas o que a define como tal. (REIS, 2003, pág. 71)

Deste modo Reis aponta o caminho para uma afirmação muito contundentemente sábia e precisa a respeito do que é conceber e executar uma obra de arte. Para ele, os gregos não poderiam viver uma duplicidade de espírito

que os levasse a pensar como românticos — “para os antigos, tal equilíbrio [...] fora não uma coisa definida [...] mas um limite” — e executar como estatutários; para R. Reis, “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).

Se podemos falar em disciplina em Soares, só poderíamos falar na que se apresentasse assim mesmo, minúscula, diminuída, retraída pela falta de vontade. Para o Pessoa das “Ideias Estéticas”, “a vontade, somente a vontade faz-nos vencedores” (PESSOA, 1998, pág. 478). Reconhecendo-se um ser alheio à “solenidade de todos os mundos” (*L.D.*, pág. 1, trecho 45), Soares sabe que a ele não restará ingresso “nas mansões do futuro” (PESSOA, 1998, pág. 478) porque a ele não cabe a glória de um reconhecimento vindouro. Não pelo menos neste “reino”, mas num seu reino próprio: “Um dia para lá do futuro, alguém escreverá sobre mim um poema, e talvez só então eu comece a reinar no meu Reino”, que talvez seja o reino dos sonhos, pois a vida para ele é só uma estalagem: “Considero a vida uma estalagem onde tenho que me demorar até que chegue a diligência do abismo” (*L.D.*, pág. 1, trecho 45).

Se B. Soares não pode impor Disciplina à sua escrita, pode, no entanto, impor rigidez ao seu modo de sonhar e contemplar a vida esteticamente. O “epicurismo subtilizado” de Soares o coloca numa posição intelectual de quem não deseja prestar contas à ciência e à erudição particular de uma mente talentosa. Sua prosa é regida pelas suas sensações, e a assídua contemplação estética é a única disciplina a que se submete para compor a escrita que surge de seus paradoxais “devaneio e desconexo lógico”:

Retendo, da ciência, somente aquele seu preceito central, de que tudo é sujeito às leis fatais, contra as quais se não reage independentemente, porque reagir é elas terem feito que reagíssemos; e verificando como esse preceito se ajusta ao outro, mais antigo, da divina fatalidade das coisas, abdicamos do esforço como os débeis do entretenimento dos atletas, e curvamo-nos sobre o livro das sensações com um grande escrúpulo de erudição sentida.

Não tomando nada a sério, nem considerando que nos fosse dada, por certa, outra realidade que não as nossas sensações, nela nos abrigamos, e a elas exploramos como grandes países desconhecidos. E, se nos empregamos assiduamente, não só na contemplação estética, mas também na expressão dos seus modos e resultados, é que a prosa ou verso que escrevemos, destituídos de vontade de querer convencer o alheio entendimento ou mover a alheia vontade, é apenas

como o falar alto de quem lê, feito para dar plena objectividade ao prazer subjectivo da leitura. (*L.D.*, pág. 46, trecho 1)

Ainda estamos a pensar: a que categoria intelectual e artística pertence ou que faculdade da inteligência possui o ajudante de guarda-livros que lhe permitem exercer o gesto de “palavrar”, de ser “antigramaticalmente supremo”, numa intensidade tão *livre* ? Pessoa diz que o *espírito*, terceira forma de apresentação da inteligência humana, “é comum e geralmente humano” e que “as ideias são comuns, até mesmo as ideias brilhantes. O mundo está superlotado de gênios do casual” (PESSOA, 1998, p. 478). Então, quando podemos dizer que o espírito pode ser traço diferenciador num processo criativo? F. Pessoa responde: “É apenas quando o casual se torna o universal por intensa concentração nele, por intensa elaboração dele em consequências e conclusões, que é ganho, nas mansões do futuro, o direito de entrada”. (PESSOA, 1998, p. 478). O cotidiano, o vulgar, tudo que há de mais casual é como um lar ou um seio materno, para Soares. E o que ele faz de melhor — sentir e sonhar — não está longe de ser faculdade acessível a qualquer outro reles mortal. No entanto, Soares sabe que dizer a dor não é exatamente sentir essa mesma dor. Assim como sabe que sonhar com obstinação e disciplina está para poucos homens de sua geração, pois requer abdicação da vontade, vocação para a inação, ou seja, resignação que requer esforço contemplativo, e isto, definitivamente, é para poucos. Soares é um homem de saber dizer, dotado de espírito resignado, que, por ser subtraído do raciocínio ou do *talento* daquele que um dia compôs a “Autopsicografia” em versos, que por ironia do destino são os versos mais conhecidos e recitados do séc. XX, sabe fingir “a dor que deveras sente” em prosa, não somente sendo *livre*, mas *libertando*, pois o que faz é arte:

A arte consiste em fazer os outros sentirem 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 o sinto, é absolutamente incomunicável; e quanto mais profundamente o sinto, tanto mais incomunicável é. Para que eu, pois, possa transmitir a outrem o que sinto, tenho que traduzir os meus sentimentos na linguagem dele, isto é, que dizer tais coisas como sendo as que eu sinto, que ele, lendo-as, sinta exactamente o que eu senti. E como este outrem é, por hipótese de arte, não esta ou aquela pessoa, mas toda a gente, isto é, aquela pessoa que é

comum a todas as pessoas, o que afinal, tenho que fazer é converter os meus sentimentos num sentimento humano típico, ainda que pervertendo a verdadeira natureza daquilo que senti. (*L.D.*, p. 255- 256, trecho 260)

Procuremos aceitar que a liberdade a que Soares se refere está muito mais próxima do sentido para o qual Pessoa nos quis alertar, ou seja, liberdade como direito a não opressão, do que do sentido que os *media* nos têm oferecido, correlacionando “liberdade” à falsa possibilidade de múltiplas escolhas: como se liberdade consistisse no direito de optar por quem irá controlar ligações, contas, o cuidado com a saúde, o modo como nos vestirmos, andarmos, comermos, falarmos ... Como assim? Ora, a liberdade conferida pela arte nada tem a ver com a que permite as escolhas que o mundo julga oferecer-nos. À arte não cabe a tarefa de nos fazer potentes, ao contrário, o que ela nos cede tão generosamente é a possibilidade de nos fazer impotentes para que assumamos o efeito de ilusão a que ela pretende: “Assumindo-se a ilusão desde o princípio, devolve-se ao leitor a impotência que, por efeito de paradoxo, liberta (KRAUSE, 2002, p.226).” Liberdade, para Soares, é a “possibilidade de isolamento”; se é impossível ser só, para o prosador, já se é escravo:

A liberdade é a possibilidade de isolamento. És livre se podes afastar-te dos homens, sem que te obrigue a procurá-los a necessidade do dinheiro, ou a necessidade gregária, ou o amor, ou a glória, ou a curiosidade, que no silêncio e na solidão não podem ter alimento. Se te é impossível viver só, nasceste escravo. (*L.D.*, p. 273, trecho 283)

Ser liberto, se não for pela morte, para Soares só pode acontecer pela arte. Isto não significa, no entanto, que a arte possa salvar alguém, proporcionar redenção. A arte liberta de sermos, impotencializa nossa existência para potencializar nossa dispersão em outros fragmentos: em sermos outros. Esta dispersão é experimentada pelo próprio Soares que se põe sempre como espectador de si, enquanto também leitor de si mesmo e de suas páginas. É no contato com sua própria escrita, na releitura de si e de suas páginas, que Soares nos revela a chave que o livra do cárcere de ser; em verdade, do cárcere de ser apenas um.

Estas páginas, em que registro com uma clareza que dura para elas, agora mesmo as reli e me interrogo. Que é isto, e para que é isto? Quem sou quando sinto? Que coisa morro quando eu sou? (*L.D.*, p. 97, trecho 63)

Wolfgang Iser, um dos pensadores da chamada “estética da recepção”, em seu “A Interação do texto com o leitor” fala-nos, da leitura como um processo complexo e exigente, requerente de rigor nas reformulações de hipóteses, nas projeções do olhar do leitor. Iser leva-nos a pensar que esse olhar sempre remete a uma retrospecção e a uma prospecção: o olhar que atenta para o visto, o conhecido, o lido e, a partir daí, confere propulsão para um novo, recondicionando suas formulações e horizonte de expectativa. Este movimento pode levar à conclusão: é preciso sempre ler a própria leitura. Algo de que Soares discorda, não por prepotência teórica, mas por receio de perder-se, uma vez que, se a literatura, a arte, liberta quem a recebe de *si mesmo*, quem é aquele que está ali quando ele se lê? “Releio? Menti! Não ousou reler. Não posso reler. De que nos serve reler? O que está ali é outro. Já não compreendo nada ...” (*L.D.*, p. 97, trecho 63). Acontece que este movimento de retrospecção e prospecção para a formulação das hipóteses, no que tange à leitura e compreensão de um texto literário, nos conduz, imediatamente, ao que temos pela definição mais simples daquilo em que consiste o próprio ato de leitura: apanhar, escolher, recolher com os olhos. Esse traçado alternante entre retrospecção e prospecção é o mesmo que se configura no momento em que uma frase, uma palavra no-lo exige, da mesma forma que estes movimentos constituem ou tecem o que poderíamos chamar de trama narrativa de uma obra. Neste momento, estamos-nos, indubitavelmente, deixando influenciar pela nossa leitura de Paul de Man, que em *Alegorias da Leitura*, no capítulo sob o título “Leitura (Proust)”, conduz a reflexão sobre tal gesto no romance *Em busca do Tempo Perdido*:

A especificidade do romance de Proust estaria [...] fundada no jogo entre um movimento prospectivo e um retrospectivo. Esse movimento alternante faz lembrar o da leitura, ou melhor, o da releitura, que nos é composto constantemente pela complexidade de cada frase e também da rede narrativa como um todo. (MAN, 1996, p. 75)

Voltando à interação texto-leitor: Iser tem por projeto uma espécie de democratização radical do processo de entendimento crítico da leitura, uma vez

que coloca o leitor em um nível de co-autoria da obra. Sua discussão parte de um princípio de comunicabilidade, ou seja, para colocar suas propostas de reformulação sobre o processo de *interação* entre texto e leitor, o autor de “O jogo do texto” irá tomar por base argumentativa os modelos de atividade dialógica dentro do âmbito das pesquisas da psicologia social e psicanalítica. Sendo assim, os temas da contingência e imprevisibilidade outrora tratados nos ensaios de Edward Jones e Harold B. Gerard originam o mote para o que foi tomado como relevante na pesquisa de Iser, isto é, pensar o quanto a imprevisibilidade pode ser o gesto fundador — “constitutivo e diferencial” — dentro de um processo de interação, ainda que esta se dê não entre pessoas, mas entre texto e leitor. O que importa para Iser, a partir de então, é tentar localizar o esboço teórico sobre o ato de leitura enquanto interação exatamente nesse “no-nada”, no terreno do contingente e imprevisível de onde surge toda a “assimetria” dos processos interativos.

Fruto das indagações psicanalíticas sobre a comunicabilidade realizadas por Lee, Laing e Philipson a respeito das perspectivas de visão nas relações interpessoais, surge a possibilidade de recuperar este jogo de perspectivizações para o campo da experiência entre texto-leitor feitas por Iser, com uma importante ressalva, porém: a não condição de uma situação face a face.

Na relação diática, os parceiros podem mutuamente se perguntar, de forma a saber se controlam a contingência ou se suas imagens da situação transpõem a inapreensibilidade da experiência alheia. O leitor contudo nunca retirará do texto a certeza explícita de que sua compreensão é justa. (ISER, in: COSTA LIMA, 1979, p. 87)

A diferenciação entre o processo de interação texto-leitor dos pressupostos daqueles que refletiram sobre a interação diática constituirá, exatamente, mais um ponto de relevância para seu projeto. A falta, a carência das réplicas ou de um quadro referencial tornam-se aquilo que conduz o leitor para um fora, ou seja, ao nada da imprevisibilidade:

[...] a relação interativa no mundo social deriva da contingência dos planos de conduta, i.e., da impossibilidade de experimentar-se a experiência alheia, e não da situação comum ou das convenções que reúnem os parceiros. A situação e as convenções funcionam apenas como

reguladoras, para a interação, da incontrolabilidade ou da inapreensibilidade da experiência alheia. Do mesmo modo, são os vazios da assimetria fundamental entre o texto e o leitor, que originam a comunicação no processo da leitura. Aqui como ali, esta carência nos joga para fora, ou seja, a indeterminabilidade, ancorada na assimetria do texto com o leitor, partilha com a contingência — o nada (no-thing) da inter-relação humana — da função do ser constituinte da comunicação. (ISER, in: COSTA LIMA, 1979, p. 87)

Pensar o vazio como elemento fundador, constitutivo, ou como chave facilitadora das projeções (ainda que auto coercíveis ou autocorrigíveis) do leitor, por conta mesmo dessa massa de indeterminação, permite que este projeto possa abranger a chamada ‘assimetria’ das relações, neste caso, não como um dado determinado *a priori*, mas, como a via introdutória, segundo Iser, “das múltiplas possibilidades de comunicação” (ISER, In: COSTA LIMA, 1979, p. 89).

Os fragmentos do *Desassossego* — que não dizem o que se sente, já que o que Soares sente, na “verdadeira substância” com que o sente, é “absolutamente incomunicável”, por isso, finge — constituem este espaço repleto de ausências onde o leitor pode exercer sua impotência libertadora. Esta ausência, para Iser, nada mais é do que o vazio constitutivo do texto onde o leitor é jogado e que é estimulado a preencher, aquilo que se cala ou que é negado na escrita.

E como as viagens as leituras, e como as leituras tudo ...
Sonho uma vida erudita, entre o convívio mudo dos antigos
e dos modernos, renovando as emoções pelas emoções
alheias, enchendo-me de pensamentos contraditórios na
contradição dos meditadores e dos que quase pensaram, que
são a maioria dos que escreveram. (*L.D.*, p. 261, trecho 265)

Para o teórico, através das negações e vazios existentes num texto, a atividade constitutiva da leitura é engendrada e, à medida que isto se torna, enfim, atividade, pode-se dizer que “adquire uma estrutura determinada que controla o processo de interação.” (ISER, in: COSTA LIMA, 1979, p. 92)

Ora, se falamos em interação texto-leitor foi porque retivemos a afirmação de Soares: “A arte consiste em fazer os outros sentirem o que nós sentimos, em os libertar deles mesmos, propondo-lhes a nossa personalidade para especial libertação” (*L.D.*, p. 255, trecho 260). Essa libertação, que induz a uma impotência, ou seja, que induz a entrega da identidade à ilusão de uma identidade,

tem sua base na capacidade de perversão da natureza do que sente, que esta arte, a literatura como Soares a concebe, possui.

Perverter a verdadeira natureza daquilo que se sente não é mentir. Perverter, para Soares, implica desvirtuar, que por sua vez nada guarda do sentido de “retirar a virtude”, apenas mudar-lhe a direção, o caminho. Foi o próprio Soares quem disse que dizer uma palavra é “conservar sua virtude” e “retirar-lhe o terror”. Dizer uma palavra não pode ser simplesmente traduzir a “verdadeira substância” do que se sente — que é “absolutamente incomunicável” — mas consiste em “palavrar” o que se sente. Desvirtua-se o sentido e conserva-se a virtude da palavra que chega mais próxima dessa sensação, não por completude e analogia, mas por uma espécie de compaixão: retirando-lhe o terror. E que terror seria esse? A mancha da realidade. O terror de tudo ter de explicar, o terror de que tudo tenha que ter um sentido identitário, subjetivamente pesado: como a “cadeira do subjetivismo.”

A literatura, que é arte casada com o pensamento e a realização sem a mácula da realidade, parece-me ser o fim para que deveria tender todo o esforço humano, se fosse verdadeiramente humano, e não uma superfluidade do animal. Creio que dizer uma coisa é conservar-lhe a virtude e retirar-lhe o terror. Os campos são mais verdes no dizer-se do que no seu verdor. As flores, se forem descritas com frases que as definam no ar da imaginação, terão cores de uma permanência que a vida celular não permite.

Mover-se é viver, dizer-se é sobreviver. Não há nada de real na vida que o não seja porque se descreveu bem. Os críticos da casa pequena soem apontar que tal poema, longamente ritmado, não quer, afinal, dizer senão que o dia está bom. Mas dizer que o dia está bom é difícil, e o dia bom, ele mesmo, passa. Temos pois que conservar o dia bom em uma memória fluida e prolixa, e assim constelar de novas flores ou de novos astros os campos ou os céus da exterioridade vazia e passageira.

Tudo é o que somos, e tudo será, para os que seguirem na diversidade do tempo, conforme nós intensamente o houvermos imaginado, isto é, com a imaginação metida no corpo, verdadeiramente sido. (*L.D.*, p. 63, trecho 27)

Para *dizer*, *saber dizer* e *saber existir*, Soares contém em si uma sua gramática que lhe confere *voz escrita* e *imagem intelectual*, ou seja, potências de *transubstanciação* e *transfiguração* que formam o dispositivo de *intelecção* abstrata para “suspender a crença no real” (KRAUSE, 2002) e desancorar o eu do

solo de um *cogito* estéril de sonho e sensação. A *voz escrita* e a *imagem intelectual*, potências pelas quais ele intui que se possa saber existir, são, em nossa leitura, o que lhe possibilita *ser sua prosa*, sabendo dizê-la porque sabe ser “antigramaticalmente supremo”.

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)

É preciso ir, no entanto, ainda além. Como relacionar a essas potências os argumentos da mentira ou do fingimento que são, por paradoxo, geradoras de impotência que liberta frente à questão da identidade? Perverter a natureza do que se sente é *saber dizer* pela *voz escrita*, e então, *transsubstanciar-se* em prosa? Libertar e fazer-se liberto de si mesmo é *saber existir pela imagem intelectual* sendo outro, heteronimizando-se, ou seja, *transfigurando-se* ? Passemos a mais um passo de nosso segundo capítulo, perseguindo as respostas a tais perguntas.

O futuro é raro, e cada dia que vem não é um dia que começa. Mais rara ainda é a palavra que, no seu silêncio, é reserva de uma palavra por vir e nos volta, nem que seja no mais próximo do nosso fim, para a força do começo. (Blanchot, *A Besta de Lascaux*)

Tenho ganas de gritar dentro da cabeça. Quero parar, esmagar, partir esse impossível disco gramofônico que soa dentro de mim em casa alheia, torturador intangível. Quero mandar parar a alma, para que ela, como veículo que me ocupassem, siga para diante só e me deixe. Endoideço de ter que ouvir. E por fim sou eu, no meu cérebro odientamente sensível, na minha pele pelicular, nos meus nervos postos à superfície, as teclas tecladas em escalas, ó piano horroroso da nossa recordação. (*L.D.*, p. 263, trecho 266)

No movimento da escrita, aquele que escreve entra no espaço da solidão, da ausência de tempo. O lugar “sem onde” é o lugar em que a circunstância de

“estar” é associada ao poder de (re)conhecer e de (re)descobrir. É nesse espaço que ocorre uma espécie de desdobramento, em progressão incessante, que vai do mais perfeitamente visível — experimentável, constatável — a tudo o que se perde quando essa visibilidade escapa e retorna ao seu “antes”. O que há nesse espaço da solidão e ausência de tempo — o tempo sem presença de que nos fala Blanchot (1987) — é a torção da coisa à imagem; da “alusão a uma figura” ao que é sem figura, tornando-se o contorno de uma “presença informe dessa ausência”. Tudo se converte em “abertura opaca e vazia” daquilo que é “quando não há mais ninguém, quando ainda não há ninguém” (BLANCHOT, 1987, p.24).

Aqueles — ou seja, filósofos como Heidegger, do *Ser e Tempo*, e Maurice Blanchot — que procuraram pensar a arte situada fora dos “limites do mundo”, ou seja, fora dos limites das teorias estéticas, retiveram a ideia de que era preciso entendê-la como a perda do poder do mundo sobre a verdade, ou seja, a perda da permanência no tempo e do amparo no mundo. Logo, a arte, a palavra artística, a linguagem literária, o movimento autoral, enfim, ficariam vinculados a esta indeterminável distância: a esse lugar “fora” do mundo.

A arte, portanto, teria proximidade com aquele que “hesita diante do nascimento” e zanza pelo informe território pré-natal. Sua voz “exprime” a dimensão desse “fora”, sem que haja intimidade (a não ser a intimidade errante desse “outro” lado), sem que haja, contudo, um morar possível. A arte é, em verdade, a consciência de um infortúnio: o que está “fora” deixou de ter qualquer relação com as possibilidades, a palavra/gesto artístico é, portanto: “o dizer de uma existência que é apenas o pressentimento de uma existência” (BLANCHOT, 1987, p.24). E de que impossibilidade se fala, afinal? Ora, a impossibilidade de que se pronuncie: “eu”. Perder o mundo, o mundo como “suporte transiente onde armamos a situação de um morar possível”, é perder “a subjetividade identitária, a subjetividade subjetiva, é poder escapar de um presídio, pois aquilo que desaloja, a dor própria disso, por mais paradoxal que seja, é o que mais acolhe. Abandonar a estatura fictícia-sintomática do homem é encontrar sua dimensão real” (PESSANHA, 2000, p.74)

A arte é um esquivar-se a agir, ou a viver. A arte é a expressão intelectual da emoção, distinta da vida, que é a expressão volitiva da emoção. O que não temos, ou não ousamos, ou não conseguimos, podemos possuí-lo em

sonho, e é com esse sonho que fazemos arte. Outras vezes a emoção é a tal ponto forte que, embora reduzida à acção, a acção, a que se reduziu, não a satisfaz; com a emoção que sobra, que ficou inexpressa na vida, se forma a obra de arte. Assim, há dois tipos de artista: o que exprime o que não tem e o que exprime o que sobrou do que teve. (*L.D.*, p. 229-230, trecho 230)

Soares parece-nos traçar uma sutil demarcação entre tipos de artistas, entre tipos de dizeres. Para alguns filósofos que pensaram a literatura, esta demarcação seria a que existe entre *Dentro* e *Fora* e que se faz, no momento em que se pode distinguir uma “clivagem” (PESSANHA, 2000, p.74) entre o espaço do conforto e segurança no mundo da identidade (o “eu” e os seus dizeres”) e a esfera insegura do gesto artístico: o espaço literário.

Precisamos perguntar: é possível mensurar as implicações deste espaço, ou apreendê-lo, relacionando-as com as concepções “modernas” sobre sujeito, ou, de outro modo, com as tramas que a linguagem literária irá estabelecer com as noções do “sujeito que fala” e do “discurso” da literatura? Já sabemos que o *Livro do Desassossego* é considerado o único romance de Fernando Pessoa, ainda que disperso na sua constituição. Vimos, também, que Pessoa realiza, como autor moderno, a tarefa que se propôs como típico da época que o precedera, o Romantismo, executando com o mais alto grau de rigor a exigência fragmentária. Sendo ou não romance o que podemos dizer é que, em qualquer época em que seja tomado como objeto de investigação estética, “o livro que não é livro”, será sempre categorizado como *moderno*.

Em *As palavras e as Coisas*, Michel Foucault nos diz que “Dom Quixote é um dos primeiros romances modernos”. Quando Foucault classifica *Quixote* como “moderno”, a que “moderno” se está ele referindo? Em que consiste o espaço literário para o pensador — leitor de Blanchot e Bataille, que por sua vez são leitores e críticos de Nietzsche, tal como Pessoa — portanto, que fez com que Foucault, à altura da escritura de *As palavras e as Coisas*, escapasse da “fascinação hegeliana e do privilégio do sujeito no pensamento moderno” (MACHADO, 2001, p. 106)?

O momento arqueológico de Foucault é, também, conforme esclarece Roberto Machado (2001), o momento em que a literatura se vincula mais fortemente a esse projeto — o escape ao fenomenológico e a primazia do sujeito.

E eis aqui o que nos vai mais interessar: segundo Machado, para Foucault, “a literatura é um fenômeno essencialmente moderno”.

Para Foucault, as disposições da *episteme* moderna são aquelas que possibilitam pensar o homem como uma “invenção recente”, uma vez que “Apenas as sociedades modernas pensaram especificamente o homem. Não existe, rigorosamente falando, saberes do homem na Grécia antiga, na Idade Média, no Renascimento ou mesmo no Classicismo” (MACHADO, 2001, p.85). Hipótese fundamentalmente inspirada na constatação nietzschiana de que “Deus morreu” ou, na grande novidade de que, possivelmente, se não morto, Ele estaria completamente louco. A modernidade, portanto, implica o desaparecimento de todo e qualquer valor que tenda a ser absoluto; o “essencial” e o “divino” escapam, abrindo espaço que “valores humanos demasiadamente humanos” viessem ocupar.

Enquanto os saberes dos séculos XVII e XVIII (*episteme* clássica) têm por fundamento a representação, a *episteme* moderna, situada no final do século XVIII e início do séc. XIX, segundo a história arqueológica dos saberes realizada por Foucault, metodologicamente bem próxima da história epistemológica, irá colocar o homem como sujeito que conhece e é objeto de conhecimento: “ou, como aquilo que é preciso conhecer e aquilo a partir de que é preciso pensar” (MACHADO, 2001, p.86).

Em que consiste essa *representação* como fundamento do saber clássico? Não propriamente baseado no conhecimento empírico, o saber clássico buscava ordenar os signos para a construção de uma “imagem do mundo”. Esta ordenação, a “taxonomia”, não se restringia, na época clássica, apenas à análise da história natural. Tal concepção era também empregada na análise das riquezas e na análise dos discursos.

[A análise clássica do discurso] considera a linguagem como sendo o próprio pensamento, como sendo apenas o que ela diz, em seu funcionamento representativo, explicando a ligação de um signo ao que ele significa não pelas próprias coisas, ou por um mundo, de onde se extrairia seu sentido, e sim pela representação. Na época clássica, a linguagem é a representação se desenrolando, se desdobrando nos signos verbais que a manifestam, isto é, pela ligação, existente no interior do próprio conhecimento entre a ideia de uma coisa e a ideia de outra coisa. (MACHADO, 2001, p. 87)

O estudo que a *episteme* clássica faz do discurso é o da discursividade da linguagem, “da função representativa da linguagem”. No entanto, esta concepção “taxinômática” do conhecimento também se encontrava na filosofia, que tem em Descartes um iniciador do modo de pensar que concebe o conhecimento como “uma relação de ordenação entre ideias simples e complexas, através de uma *mathesis* e uma taxonomia; ou, como também mostra a análise da última das filosofias clássicas, a Ideologia de Destutt de Tracy e de Gérando, que tem como objetivo geral uma análise geral de todas as formas de representação” (MACHADO, 2001, p. 88).

Portanto, diferentemente do que se encontrará na modernidade, não há, na época clássica, uma demarcação de lugares para os saberes “como a história natural, a gramática geral, a análise das riquezas, e por outro, as filosofias” (MACHADO, 2001, p. 87)

A partir do século XIX, onde começa a instalar-se o que Foucault tenderá a chamar *modernidade*, começa uma mudança nessa configuração das disposições dos saberes. A base desta mudança encontra-se na relação “entre a representação e o objeto”. A partir do momento em que a representação é destituída de seu lugar de primazia, o conhecimento torna-se empírico: rompe-se com o território do ideal para ceder espaço à “empiricidade”. Ou seja, o objeto do conhecimento “passa a ter uma existência independente do próprio conhecimento”.

É no livro em que classifica *Quixote* como “um dos primeiros romances modernos”, que Michel Foucault irá estudar os saberes empíricos que enfocam a vida, o trabalho e a linguagem. No que diz respeito à linguagem, a ciência em questão é a filologia.

A filologia, terceira ciência empírica estudada por Foucault, estuda a linguagem em sua espessura própria, com ‘uma história, leis e uma objetividade que só a ela pertencem’, para dar conta do ser das línguas, definido por sua estrutura gramatical; a filologia moderna é um conhecimento empírico das formas gramaticais. (MACHADO, 2001, p. 89)

O estudo destas ciências, para Foucault, foi o que possibilitou pensar a problemática do homem na modernidade, uma vez que elas o colocaram pela primeira vez como objeto do saber. Esta foi a novidade absoluta na *episteme*

moderna, uma vez que, no pensamento clássico, a representação existe para o homem e nela ele se representa a si próprio, “aí se reconhecendo por imagem ou reflexo”, porém, jamais, nesta “representação em quadro”, o homem pôde encontrar-se presente. Enquanto subjetividade soberana o homem nunca tem lugar nessa representação.

A possibilidade advinda com o nascimento das ciências empíricas é a de que este nascer tornou o homem uma empiricidade, um ser finito — e a finitude, agora, é vista de maneira positiva — situado no tempo e no espaço, posto que uma das características dos saberes modernos é a produção de historicidade e temporalidade. Tal surgimento, portanto, é coetâneo de uma nova filosofia: aquela que terá o homem por condição. Isto irá fazer Foucault refutar a ideia de que Descartes poderia ter instituído o questionamento sobre o modo de ser do homem, já que, para o autor de *As Palavras e as Coisas*, o que há é uma total incompatibilidade entre homem e representação. Para ele, o discurso que, no século XVII, estabelece um elo entre o ‘eu penso’ e o ‘eu sou’ vigorou como essência da linguagem clássica, uma vez que o que nele se articulava era a “reivindicação em pleno direito entre representação e ser”.

A partir daí desdobra-se, então, o pensamento de Foucault, que tentará pontuar algumas críticas sobre a filosofia moderna e estabelecer qual seria a sua relação com a problemática da finitude. Esta análise irá passar por quatro momentos em que nos situa Roberto Machado, mais especificamente, situando Nietzsche nesses quatro momentos das análises de Foucault sobre o fim do humanismo e a questão da finitude. É no quarto momento de *As palavras e as Coisas* que Foucault irá retomar a relação intrínseca entre Deus e o homem, do eterno retorno e o desaparecimento do homem:

Em nossos dias, e ainda aí Nietzsche indica de longe o ponto de inflexão, não é tanto a ausência ou a morte de Deus que é afirmada, mas sim o fim do homem (este tênue, este imperceptível desnível, este recuo na forma da identidade que fazem com que a finitude do homem se tenha tornado o seu fim); descobre-se então que a morte de Deus e o último homem estão vinculados: não é acaso o último homem que anuncia ter matado Deus, colocando assim sua linguagem, seu pensamento, seu riso no espaço de Deus já morto, mas também se apresentando como aquele que matou Deus e cuja existência envolve a liberdade e a decisão desse assassinio? Assim, o último homem é ao mesmo tempo mais

velho e mais novo que a morte de Deus, é ele mesmo que deve responder por sua própria finitude; mas, uma vez que é na morte de Deus que ele fala, que ele pensa e existe, seu próprio assassinato já está condenado a morrer; deuses novos, os mesmos já avolumaram o Oceano futuro; o homem vai desaparecer. Mais que a morte de Deus — ou antes, no rastro desta morte e segundo uma correlação profunda com ela, o que anuncia o pensamento de Nietzsche é o fim de seu assassino; é o esfacelamento do rosto do homem no riso e o retorno das máscaras; é a dispersão do profundo escoar do tempo, pelo qual ele se sentia transportado e cuja pressão ele suspeita no ser mesmo das coisas; é a identidade do Retorno do Mesmo e da absoluta dispersão do homem. (FOUCAULT, 1999, p.534)⁴

O homem do século XIX humanista é, em verdade, uma imagem de Deus. A ideia do homem funciona nesta época assim como a ideia de Deus havia funcionado na época clássica metafísica. O ansiado, por Foucault, então, seria a criação de um mundo em que o homem perdesse sua primazia e que “não tivesse mais nenhuma relação com esse Deus de que ele é a imagem”.

Retomamos aqui, então, o ponto que deixamos sob a forma de indagação anteriormente, ou seja, o que realmente implica o termo *moderno* quando se pensa sobre o espaço literário na concepção do filósofo no projeto de *As palavras e as Coisas* ? Segundo Roberto Machado, a concepção do estudo de Foucault sobre a presença das ciências do homem na modernidade funcionava ao mesmo tempo com uma unificação dos estudos do filósofo sobre a linguagem literária, que, no dito livro, receberia “uma teoria geral que desse conta de sua função em relação a estes outros saberes de nossa época apresentando-lhes suas margens: os limites da loucura, da morte, do impensável...”

Para Foucault , como dissemos, a literatura é um fenômeno essencialmente moderno, e ele defende, segundo Roberto Machado, que :

[...] só se pode falar de literatura antes da modernidade projetando sobre a obra de linguagem do passado uma invenção do presente, “pois não só a palavra tem uma data recente, como também é recente em nossa cultura o isolamento de uma linguagem singular cuja modalidade é ‘ser literária’”. (MACHADO, 2001, p. 107)

⁴ Michel Foucault, *As Palavras e as Coisas*, São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.534.

O espaço literário será, portanto, o contestar da filologia que teria por concepção a linguagem como objeto, “como estrutura e funcionamento gramatical, objeto que remete a um sujeito que fala, se enraíza na atividade do sujeito, expressa uma vontade humana profunda.” A literatura é, nas palavras de Foucault, aquilo que contesta o estatuto da linguagem tal como ela era concebida na época clássica, ou seja, na sua redução a um discurso e sua função puramente representativa. Mas não só isso:

[...] a literatura é o que contesta o estatuto da linguagem tal como ela existia na época clássica reduzida a discurso, a sua função representativa, em que uma representação, ligada uma a outra e representando em si própria essa ligação, é identificada ao signo; mas a literatura é também o que contesta na modernidade com sua função significante, em que a significação é considerada como determinada na consciência, como tendo uma gênese interna na consciência, consciência que se torna, portanto, o fundamento, a condição, o ato constituinte da significação. (MACHADO, 2001, p. 108)

A literatura é o indício do desaparecimento do ser do homem e isto está relacionado, para Foucault, com a possibilidade de manifestação do próprio ser da linguagem. A relação entre literatura e ser da linguagem é expressa em *As Palavras e as Coisas* na mesma intensidade que, no que tange à questão da loucura, o filósofo aproximou a experiência trágica renascentista da experiência literária moderna, trazendo à tona a importância do classicismo em relação à percepção social e à noção médica da loucura. Michel Foucault explicita o valor da ruptura que configura a época clássica como mais profunda e relevante do que aquela que inaugura a modernidade, no final do século XVIII, o que o faz expor o ser da linguagem que a literatura moderna manifesta como a retomada ou o reaparecimento do que era a linguagem do Renascimento. Segundo Foucault: “Nada mais há em nosso saber nem em nossa reflexão que nos traga hoje a lembrança desse ser. Nada mais a não ser talvez a literatura”. (MACHADO, 2001, p. 109)

A literatura, segundo Foucault, não pode ser confundida com a retórica, lugar em que a palavra é a palavra primeira, original, através da qual está fundado e limitado o movimento infinito do discurso; literatura como fenômeno

essencialmente moderno o faz pensar que a linguagem vai crescer “sem começo, sem final e sem promessa. É o percurso desse espaço vão e fundamental que traça, dia-a-dia o texto da literatura.”

O ser da linguagem da literatura moderna aparece quando desaparece essa linguagem primeira, absoluta, imediata, mas, ao mesmo tempo, muda, oculta — a Palavra de Deus, a Verdade, o Modelo — que toda obra de linguagem deve restituir, retraduzir, repetir, representar, e a linguagem, então, se volta para uma linguagem anterior — o já dito, o rumor, o murmúrio de tudo o que foi pronunciado, as palavras acumuladas na história — com o objetivo principal de repeti-la, através de um movimento de destruição das palavras que liberta outras, incessantemente, indefinidamente, infinitamente. (MACHADO, 2001, p. 110)

Fernando Pessoa vê sua época como aquela que tem desejo de inteligência e a crítica que ele faz ao Romantismo permite que esboce toda uma linha de pensamento, não arqueológico — como o do filósofo francês a que até aqui estávamos fazendo referência —, mas uma linha de pensamento que não escava em busca de vestígios ou ruínas, e, sim, que se situa na própria ruína para se pôr a pensar e deixar-se arruinar no momento em que se vai construindo. É dessa forma que Pessoa nos diz que o Romantismo trouxe e deixou um único notável “elemento intelectual” — “especulação” a “reflexão” — que, segundo ele, são devidos ao arruinamento “progressivo das influências religiosas” (PESSOA, 1998, p.291). O “subjetivismo” e o “emotivismo” do romantismo, no entanto, para Pessoa, são influências claras da religiosidade cristã. A partir da análise do espaço concedido ao subjetivismo na Arte é que Pessoa pôde mensurar os graus de objetividade da emoção em cada uma das escolas literárias que se pôs a examinar criticamente. Diz-nos Pessoa, assim :

Quanto maior a subjetividade da Arte, maior tem que ser a sua objetividade, para que haja equilíbrio, sem o qual não há vida, nem, portanto, vida ou duração mesma da arte. Como o romantismo tinha mais emoção, tinha que ter mais pensamento; como tinha mais subjetividade, tinha que ter mais objetividade. (PESSOA, 1998, p.291)

A estreita ligação entre pensamento e sentimento é o que vai dar a medida da Arte para Fernando Pessoa. O resultado dessa combinação manifesta-se,

segundo o poeta, de diferentes maneiras nos clássicos, nos românticos e nos “decadentes” (PESSOA, 1998, p. 294). O resultado pode ser entendido, também, como a linguagem literária manifestada em cada uma dessas épocas elencadas por Pessoa, ou seja, na forma como se deu a poesia, fruto do embate entre o sentimento e o pensamento. Vejamos como Pessoa distribui os modos pelos quais o pensamento pode colaborar com o sentimento:

- a) O pensamento pode ser a base do sentimento;
- b) O pensamento pode interpretar o sentimento;
- c) O pensamento pode misturar-se com o sentimento “de modo a intensificá-lo pela complexidade.” (PESSOA, 1998, p. 294).

Segundo Fernando Pessoa, os que se ocuparam em utilizar a primeira forma de sentimento foram os representantes da arte clássica; a segunda forma, os da arte romântica e os que utilizaram o sentimento da terceira forma, ou seja, misturando-o ao pensamento, foram, segundo o poeta, aqueles “artistas que têm sido descritos como decadentes” (PESSOA, 1998, p.294). Bernardo Soares foi eleito, possivelmente, por Fernando Pessoa, o semi-heterônimo responsável por deixar registrada em sua prosa uma espécie de manifesto dessa inquietação que o erro do Romantismo causou — segundo ele, o erro da subjetividade, da emoção desvinculada do pensamento. Desassossego, neste caso, é o sentimento que traduz a falta de certeza de um *eu* que já desconfia da existência de limites precisos e inconfundíveis entre o que sente e o que pensa estar sentindo. O livro é uma reprodução da incerteza que é viver, configura-se em fragmentos que, como vimos, não são frações, pensamentos estanques, mas são a síntese e, por isso, perduram, ainda que na instabilidade de um arranjo que satisfaça um determinado projeto de completude: são “os pós-escritos do perdido” (*L.D.*, p. 87, trecho 54). Soares é o romântico em sua desfiguração; um avesso do que já é o avesso: um *eu* amputado, mutilado, mas que não sabe fazer outra coisa, não pode sobreviver de outra forma se não “dizendo-se”: “Mover-se é viver, dizer-se é sobreviver” (*L.D.*, p.27, trecho 63). Refugiando-se da vida nos sonhos, Soares neles pode reconhecer-se alguém, ou vestígio de alguém, e ali se sente à vontade para confessar que já riu dele mesmo e já se distraiu na intenção de ser um dia “célebre”, “agradável”, “ameigado”, “triunfal”, reunindo em si traços típicos de quem age, de quem tem vontades e não só “sobrevive”. Sim, “a personagem, individual e imponente, que os românticos figuravam em si mesmos, várias

vezes”, Soares confessa que a tentou viver, e, ao ver-se, vendo-se, assim encontrou-se a rir alto de si mesmo, de sua “ideia de vivê-la” (*L.D.*, p. 86-87, trecho 54). O romantismo, para o homem da geração à qual Soares pertence — dos que se curvam “sobre o livro das sensações com um grande escrúpulo de erudição sentida”, dos que sabem que “toda obra tem que ser imperfeita” (*L.D.*, p.46, trecho 1) — não é senão “o virar do avesso do domínio quotidiano de nós mesmos” (*L.D.*, p.87, trecho 54). Pertencendo a esta geração dos que são “habituaados ao sonho” — por isso “lúcidos bastante para rir da possibilidade estética de sonhar”, nos “segredos do seu ser”, com um seu “imperialismo próprio” (*L.D.*, p. 87, trecho 54) — é que Soares pode fazer a maior acusação ao romantismo que, segundo ele, até então ainda não tinha sido feita:

A maior acusação ao romantismo não se fez ainda: é a de que ele representa a verdade interior da natureza humana. Os seus exageros, os seus ridículos, os seus poderes vários de comover e de seduzir, residem em que ele é a figuração exterior do que há mais dentro da alma, mas concreto, visualizado, até possível, se o ser possível dependesse de outra coisa que não o Destino. (*L.D.*, p. 87, trecho 54)

Soares devota sua vida ao Destino e sua sobrevivência à sua escrita. Como não sabia crer em Deus, nem na Humanidade — “uma mera ideia biológica” —, pois que pertence “àquela espécie de homens que estão sempre à margem daquilo a que pertencem”: não abandonou Deus “tão amplamente”, mas não aceitou a Humanidade como seu “sucedâneo”. Soares diz, então, ter ficado na “orla das gentes”, “naquela distância de tudo que communmente se chama Decadência” (*L.D.*, p. 45, trecho1). Enquanto decadente, Soares constitui-se, então, como o semi-heterônimo pessoano que pôde articular pensamento e sentimento de maneira que se misturem, de modo a intensificar o sentimento pela complexidade.

O sistema de mistura de pensamento e sentimento, embora peculiar aos decadentes, é apenas realmente decadente quando utilizado o intelecto para interpretar o sentimento interpenetrado; quando utilizado (como a princípio parece mais decadente) para estimular esse sentimento, é utilizado exatamente como nos classicistas. (PESSOA, 1998, p.295)

Pessoa aqui fala em “realmente decadente” se utilizado na forma b. Há, então, duas formas de considerar a obra decadente: uma que se aproxima um pouco mais do classicismo, e outra, “realmente decadente”, que em verdade, seria a arte romântica — “a verdadeira arte decadente é a dos românticos” (PESSOA, 1998, p.295). Encontramos aqui um problema de classificação? Ora, a questão está justamente no fato de que classificar sempre se tornará uma tarefa exigente, e por isso, nem sempre factível. Soares se põe à margem, na orla das gentes e chama a essa distância Decadência. Porém, Soares não se considera um artista, apenas um mero ajudante de guarda-livros, por isso, a arte decadente a que Pessoa se refere, toma contornos novos no perfil semi-heteronímico soariano, no momento em que a Soares incumbe a tarefa de lançar suas notas e prosas da mesma forma: com “cuidado e indiferença”: “Mas não me engano, escrevo, somo, e a escrita segue, feita normalmente por um empregado deste escritório” (L.D., p.49, trecho 5). Não tomando posse da categoria de artista, Soares instala-se na Decadência — simplesmente tomada como posição social daqueles que estão fora dos grandes círculos sociais, dos desprovidos da possibilidade de fama ou reconhecimento — e, nesse espaço, faz sua literatura casual e meditada, advinda das suas “impressões sem nexos, nem desejo de nexos”: “[...]é que a prosa ou verso que escrevemos, destituídos de vontade de querer convencer o alheio entendimento ou mover a alheia vontade, é apenas como o falar alto de quem lê, feito para dar plena objectividade ao prazer subjectivo da leitura” (L.D., p.46, trecho 1). No local em que Soares se encontra ele não pode criar; apenas apreende as palavras e nelas forja suas sensações:

Tenho que escolher o que detesto — ou o sonho, que a minha inteligência odeia, ou a acção, que a minha sensibilidade repugna; ou a acção, para que não nasci, ou o sonho, para que ninguém nasceu.
 Resulta que, como detesto ambos, não escolho nenhum; mas, como hei-de, em certa ocasião, ou sonhar ou agir, misturo uma coisa com outra. (L.D., p. 46, trecho 2)

As formas possíveis de articulação do pensamento ao sentimento foram, para as formulações de análises crítica e estética elaboradas por Pessoa, ao nosso modo de ver, o espaço teórico fértil para as questões que permeiam o que podemos chamar precedência *da linguagem literária*. Precedência entendida aqui

como uma espécie de autonomia da linguagem frente ao manancial de ideias de um sujeito criador, ou melhor, de um sujeito genial. Pessoa, nosso esteta da língua portuguesa, anos antes de Foucault, para citar um exemplo, — e tão mergulhado, nas indagações acerca da potência da linguagem literária quanto aqueles de cuja fonte Foucault bebeu —, ou ainda mais, deixou-nos em seu legado “teórico” e poético, assim como inscrito em sua “vida”, — devido à criação heteronímica (e semi) —, o registro de uma constatação singular, qual seja: a da anterioridade da linguagem literária.

Podemos falar, então, da potência da linguagem literária enquanto criadora, como morada ou forma de vida, quando pensamos que ela pode libertar-nos do mundo de *sermos* — numa existência prefixada em uma realidade que não nos basta — e nos força ao banimento, que nos impotencializa (por isso liberta) para o mundo do *não sermos*. E quem mais viveu de forma tão intensa essa possibilidade se não o poeta, sonhador de Soares, sobre o qual nos debruçamos e tecemos nossa leitura? Pessoa é o esteta e o poeta da precedência da linguagem poética/literária que eleva tal tarefa à categoria máxima na sua dispersão em *eus* heteronímicos. Afirmamos isto sem temor quando nos valem da clareza e segurança encontradas na seguinte afirmação de uma sua reconhecida estudiosa:

Em geral, em sua quase totalidade, os poetas precedem os textos que criam. No caso pessoano, embora haja a figura central do homem/poeta Pessoa, que a tudo dá origem, que são, na verdade, os heterônimos pessoanos, senão esses “seres de papel”, como os personagens da ficção, mas que, antes de *falar* um texto são por eles falados? (BERARDINELLI, 2004, p. 263)

Como um “demiurgo” (BERARDINELLI, 2004, p. 263) Fernando Pessoa cria seus outros não pelo verbo, mas pelo sonho, porque sonha com determinação do espírito que força seu pensamento a curvar-se a esta mesma determinação. A tarefa do pensamento é apreender a linguagem sonhada, intuída, longínqua, que se aproxima em murmúrios e é vertida em *voz escrita*. O pensar, o pensamento, esse “hábito imortal de perscrutar-se” é o que faz com que a elaboração artística de Pessoa seja sempre objeto de inquietação, pois também nos toca o pensamento:

[...] persegue-o a implacabilidade do próprio pensamento, do “hábito imortal de perscrutar-se”. São estas as raízes do seu

desassossego, gerador de angústia. Começo pelo “vício de pensar”.

Poucas palavras terão sido mais usadas pelo poeta do que *pensar* e *pensamento* e, coisa curiosa, quem mais as emprega é aquele dos heterônimos que nega sistematicamente seu significado, Alberto Caeiro: “pensar é não compreender.../ O Mundo não se fez para pensarmos nele/ (Pensar é estar doente dos olhos)”, “Pensar incomoda como andar à chuva.” (BERARDINELLI, 2004, p. 274)

Para Pessoa, o verdadeiro artista clássico, ainda que visto de forma extemporânea, é aquele que pensa primeiramente o poema para depois senti-lo, sempre tomando por base o pensamento. Isso o leva a afirmar que “toda grande arte é clássica, mesmo liricamente; pois nenhuma arte é grande se não nos toca o pensamento em todos os pontos, tanto pelo sentimento, como pela razão” (PESSOA, 1998, p. 294-295). Ora, nosso poeta moderno, Fernando Pessoa, herdeiro do romantismo, subverte, ou melhor, perverte a natureza daquilo que sente para dizer aquilo que já sabe: o que sente, na verdadeira substância com que o sente, é absolutamente incomunicável.

Jorge de Sena investigou os temas da “mentira”, “do problema da realidade da transcendência” e do “pragmatismo trágico” em Fernando Pessoa, num valioso ensaio — “O poeta é um fingidor”: Nietzsche, Pessoa e outras coisas mais” — onde parte de um poema de Nietzsche, que ele mesmo, Sena, verte do alemão e que reproduzimos aqui:

DIE BÖSEN
Der Dichter, der lügen kann
wissentlich, willentlich,
der kann allein Wahrheit reden

OS MAUS
O poeta capaz de mentir
conscientemente, voluntariamente,
só ele é capaz de dizer a Verdade.
(Nietzsche, in: SENA, 2000, p.98)

Neste texto, o ensaísta procura ir traçando o desenvolvimento de sua proposta, questionando o termo *Verdade* para relacioná-lo com os temas que mencionamos. Para ele “a mentira consciente e voluntária do poeta” proposta nos versos do filósofo, “refere-se especificamente à ordem do conhecimento [...], à ordem da expressão autêntica de um conhecimento do Mundo” (SENA, 2000, p.

98). Seguindo o curso do seu raciocínio, Sena irá chegar às reflexões pessoais acerca da verdade e do problema da sinceridade do artista e é neste ponto que nos detemos, pois queremos pensar sobre a seguinte frase do último trecho de B. Soares, que citamos: “O que sinto, na verdadeira substância com que sinto, é absolutamente incomunicável.” Para Fernando Pessoa “Toda emoção verdadeira é mentira na inteligência, pois se não dá nela. Toda emoção verdadeira tem portanto uma expressão falsa. Expressar-se é dizer o que se não sente.” (PESSOA, 1998, p. 163)”. Na pena de seu semi-heterônimo Pessoa confirma, na *auto-biografia sem fatos*, a *Autopsicografia* que quer dizer *Isto*: a linguagem literária, a linguagem poética, é aquela que se apreende, não a que se cria e, sobre ela, o pensamento se debruça para perverter o sentimento. É preciso, portanto, saber dizer as palavras para “conservar-lhes a virtude e retirar-lhes o terror” (*L.D.*, p. 63, trecho 27).

ISTO

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

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

Por isso escrevo em meio
Do que não está ao pé,
Livre do meu enleio,
Sério do que não é.
Sentir? Sinta quem lê!
(PESSOA, *Obra Poética*, p. 165)

Dizemos que Pessoa herda o romantismo, mas não podemos deixar de afirmar que, ao herdar, ele, influenciado, *re-significa* as bases dessa escola, aprimorando-a: o problema da sinceridade — onde “o ponto de partida” é o sentimento — em Pessoa torna-se a necessidade de fingir; a subjetividade torna-se a exigência de pluralidade que se materializa na escrita heteronímica. Assim, aceitamos e colhemos para nós a sensível leitura de Marcus Motta, em seu *Desempenho da leitura*, onde, no ensaio intitulado “Assinatura”, toma com rigor

essa pessoana questão que o obriga a pôr o nome do autor português sob a irônica suspeita instalada pelas aspas:

Antes que alguém diga que estou a propor “Fernando Pessoa” como um representante tardio do Romantismo, devo advertir que apenas o levo a ser aquele que cumpre a herança romântica (ou seja: há um mesmo trabalho para a filosofia e a poesia, estando elas contra ou a favor) num ideal que o próprio Romantismo não estabeleceu — embora o tenha intuído inteiramente. Falo do golpe da inteligência sobre as funções tradicionais de significado, em favor da atenção total na curiosidade da produção poética que só a literatura do século XX teve como tarefa. (MOTTA, 2004, p.69)

Soares assume-se pertencente à “linhagem dos românticos”, mas confessa que não encontra repouso, sossego, senão na leitura dos clássicos. Neles encontra conforto devido à maneira com que tratam a análise das sensações, “a clareza com que se exprimem”. Quando os lê, Soares sente-se liberto, pois nessa leitura adquire objetividade e se expõe: “deixei de ser eu e disperso”, lendo “como quem abdica”, “como quem passa”.

E é nos clássicos, nos calmos, nos que, se sofrem, o não dizem, que me sinto sagrado transeunte, ungido peregrino contemplador sem razão do mundo sem propósito, Príncipe do Grande Exílio, que deu, partindo-se, ao último mendigo, a esmola extrema da sua desolação. (*L.D.*, p. 89, trecho 55)

Soares anseia pela objetividade e esse anseio enseja a evolução de seu desassossego. Ao confessar-se pertence à “linhagem dos românticos”, aqueles que, ao se erguerem da cadeira, levam consigo todo o peso do subjetivismo, o prosador leva-nos a pensar a seguinte associação:

- a) estar sossegado = ler “os clássicos” = libertar-se = “sonhar pela mão de outrem” = não existir ou “saber existir pela voz escrita e imagem intelectual”;
- b) estar desassossegado = viver a “realidade” = ter um *eu* = existir

Ora, estando, quer no estado a, quer no b, Soares escreve seu livro “casual e meditado”, suas “impressões sem nexos ou desejo de nexos”, sua “autobiografia sem fatos”. Seu livro em prosa, projeto de romance constituído de fragmentos-projetos, acaba por materializar o que é todo o seu desassossego, ou seja, a busca

da objetividade das sensações, a fuga do peso herdado do romantismo, a tentativa de escape à genialidade da subjetividade *identitária* e romântica. Para escapar foi preciso fingir-se em prosa, transubstanciando-se na sua própria escrita e transfigurando o *eu* autorial na figura de um ser sonhado por outrem e mutilado em sua identidade — raciocínio e afetividade — em razão mesmo de sua procedência onírica e literária. Para escapar foi preciso sonhar. É sobre a pertinência do sonho enquanto arte que vamos refletir, portanto, em nosso próximo tópico.

3.1.

“Só o sonho vê com o olhar”⁵: a via de escape para transubstanciar-se e transfigurar-se

Quase de imediato sonhou um coração que pulsava
(Jorge Luis Borges, “As Ruínas Circulares”)

Se sonho, parece que me escrevem. Se sinto, parece que me pintam.
(*L.D.*, p. 275, trecho 285)

Ó felicidade baça!... O eterno estar no bifurcar dos caminhos!... Eu sonho e por detrás da minha atenção sonha comigo alguém... E talvez eu não seja senão um sonho desse Alguém que não existe...
(*L.D.*, p. 454, *Na Floresta do Alheamento*)

“A arte moderna é a arte do sonho”, diz-nos Pessoa. E mais: diz-nos que, se quisermos fazer concentrar-se em uma só palavra a definição de arte moderna, tal palavra seria *sonho*:

Modernamente deu-se a diferenciação entre o pensamento e a ação, entre a ideia do esforço e o ideal, e o próprio esforço e a realização. Na Idade Média e na Renascença, um sonhador, como o Infante D. Henrique, punha o seu sonho em prática. Bastava que com intensidade o sonhasse. O mundo humano era pequeno e simples. Era-o todo o mundo até à época moderna. (PESSOA, 1998, p. 296)

Pessoa segue em seu texto lamentando o avanço da ciência na época moderna, que furtou do homem o Mistério, tornando-se assim “o mundo exterior humano” desta complexidade “tripla e horrorosa”. A tríade reside na “complexidade do poder” democrático, na “intensidade da vida” industrializada e na “dispersão da vida” com o “alargamento da realidade” que as descobertas trouxeram e que resultou no imperialismo (PESSOA, 1998, p.296). Os homens da

⁵ *L.D.* p.143, trecho 123.

ciência são os homens da prática, da ação e, para o poeta, “os grandes homens antigos eram homens de sonho”.

Pessoa acreditava que a capacidade poética do artista moderno deveria ser diretamente proporcional à sua capacidade de sonhar. O sonho seria uma espécie de dispositivo estético associado ao poder do artista em *ver*. O artista moderno de alto porte deveria, segundo nosso crítico, ser dotado de sonho e de visão, porque o sonho de que ele tratava era um sonho visual: “o poeta de sonho é geralmente um visual, um visual estético” (PESSOA, 1998, p. 297). O poeta do sonho, o verdadeiro artista moderno, tem de aderir à estaticidade, à inação e devotar-se ao que se pode ver: o quadro, a paisagem. O poeta do sonho deve produzir sonho. E assim, deixar-se ser na mesma medida, pairando no seu espaço em contra-fluxo à dinâmica da chamada vida de ação:

O sonho é da vista, geralmente. Pouco sabe auditivamente, taticamente. E o “quadro”, a “paisagem” é de sonho, na sua essência, porque é estática, negadora do continuamente dinâmico que é o mundo exterior. (Quanto mais rápida e turva é a vida moderna, mais lento, quieto e claro é o sonho). (PESSOA, 1998, p.297)

Parece-nos aqui que começamos nos sentir-nos mais à vontade para traçar um perfil exato de Soares: quem é, de que se ocupa? A semi-heteronímia conferiu-lhe a possibilidade de refugiar-se nos seus sonhos porque é neles, nos sonhos, que o prosador se reconhece onírico, inconsistente. Em nosso primeiro capítulo, no tópico intitulado “Soares: semi-heteronímia e sonho”, tratamos da tarefa pessoana em *ser literário*, comparando-a à função de *literato*, numa espécie de jogo entre os termos. O jogo entre os termos que desempenham melhor a caracterização de Pessoa e/ou Soares como seres que *vivem literariamente* nos foi permitido pela investigação do termo *estilo* e da análise da configuração semi-heteronímica de Soares, feita pelo próprio Pessoa, que nos leva a pensá-lo como um ser afetado pela subtração de um *eu*, uma vez que ele é o ortônimo “menos o raciocínio e a afetividade”. Desde o início do nosso estudo fomos recolhendo elementos que nos permitissem a possibilidade de afirmar o que ousamos apresentar, agora, neste trecho em que ensaiamos a tentativa de fechamento de nossa questão: o estilo de Soares é o Sonho. Sua existência desassossega-se quando se encontra na realidade, sendo assim, a única via de escape é sonhar. Sua

literatura, sua prosa, é o resultado da sua transubstanciação em sonhos e sua transfiguração em outro, por isso sua *prosa, em grande parte, é ele mesmo*. O sonho de *outro* que se sonha um *outro*. Como assim? Vejamos novamente um trecho que já nos inspirou uma reflexão no primeiro capítulo:

Se penso, tudo me parece absurdo; se sinto, tudo me parece estranho; se quero, o que quer é qualquer coisa em mim. Sempre que em mim há ação, reconheço que não fui eu. Se sonho, parece que me escrevem. Se sinto, parece que me pintam. Se quero, parece que me põem num veículo, como a mercadoria que se envia, e que sigo com um movimento que julgo próprio para onde não quis que fosse senão depois de lá estar . (L.D., p. 275, trecho 285)

Se podemos ousar a comparação, para aproximar brilhantes mentes literárias, Soares/Pessoa⁶ é similar, em alguma medida, ao personagem (o “homem”) das *Ruínas Circulares*, de Jorge Luis Borges são personas, Soares/Pessoa e o “homem”, que fecham os olhos e dormem, “não por fraqueza da carne, mas por determinação do espírito” (BORGES, 2001, p.66), que sabem que sua “imediata obrigação” é o sonho. Vamos a Borges e ousemos ver:

O propósito que o guiava não era impossível, ainda que sobrenatural. Queria sonhar um homem: queria sonhá-lo com integridade minuciosa e impô-lo à realidade. Esse projeto mágico esgotara o espaço inteiro de sua alma; se alguém lhe tivesse perguntado o próprio nome ou qualquer aspecto de sua vida anterior, não teria acertado na resposta. Convinha-lhe o templo inabitado e despedaçado, porque era um mínimo de mundo visível; a proximidade dos lenhadores também, porque estes se encarregavam de suprir suas necessidades frugais. O arroz e as frutas de seu tributo eram pábulo suficiente para seu corpo, consagrado à única tarefa de dormir e sonhar.

No começo, os sonhos eram caóticos; pouco depois, foram de natureza dialética. O forasteiro sonhava-se no centro de anfiteatro circular que era de certo modo o templo incendiado [...] O homem, no sonho e na vigília, considerava as respostas de seus fantasmas [...] Procurava uma alma que merecesse participar do universo. (BORGES, 2003, p.66-67)

⁶ E aqui a necessidade de amalgamar os dois com uma liga não metálica, mas “palavrada” em forma de /.

Borges, amante e conhecedor da literatura inglesa e da cultura celta, conta-nos uma estória envolvida por uma atmosfera de magia, por isso, fecunda de ilusões e propícia, portanto, à suspensão daquilo que entendemos por real. Um homem fecha os olhos para dormir e sonhar, determinado, com todas as suas forças, a sonhar. Os elementos mágicos, o lugar, tudo deve contribuir para que seu desejo se materialize em sonho: criar, ao sonhar, uma “alma que merecesse participar do universo”. O narrador nos diz: um propósito não impossível, “ainda que sobrenatural” (BORGES, 2003, p.66). Nos sonhos do homem, algumas figuras humanas foram sendo inquiridas, em sonhos “dialéticos”, para que, dependendo de seus desempenhos em responderem às perguntas feitas pelo sonhador-mestre, obtivessem graus de merecimento, até que uma única alma fosse a escolhida. Aquela que “preexistisse um pouco mais”. As almas preexistentes foram sendo selecionadas, sempre afetadas, em alguma medida, pelo carinho do mestre, mas, devido à passividade, ao excesso, talvez, de simetria de pensamento entre sonhador e sonhado, deixavam de preexistir em seu sonho: não ascendiam a indivíduos. O conto segue narrando a obstinação do mago até o momento em que ele compreende que, para empenhar-se em tal tarefa, teria que por um fracasso passar e se conscientizar de que:

[...] o empenho de modelar a matéria incoerente e vertiginosa de que se compõem os sonhos é o mais árduo que pode empreender um varão, ainda que penetre em todos os enigmas da ordem superior e da inferior: muito mais árduo que tecer uma corda de areia ou amoedar o vento sem rosto. Compreendeu que um fracasso inicial era inevitável. (BORGES, 2003, p. 68)

Quando abandonou provisoriamente o seu desejo e depois, “purificado” pelo esquecimento, o retomou, o homem o conquistou e “Quase de imediato, sonhou com um coração que pulsava.”:

Cada noite, percebia-o com maior evidência. Não o tocava; limitava-se a testemunhá-lo, observá-lo, talvez corrigi-lo com o olhar. Percebia-o, vivia-o, de muitas distâncias e muitos ângulos. Na décima quarta noite, roçou a artéria pulmonar com o indicador e depois todo o coração, por fora e por dentro. (BORGES, 2003, p. 69)

O demiurgo modela, em sonho, o seu Adão, como demiurgos amassam um de barro nas antigas “cosmogonias gnósticas”. Somente o “Fogo e o sonhador” seriam capazes de julgar que aquele sonhado não era “um homem de carne e osso”. Finalmente, “no sonho do homem que sonhava, o sonhado despertou”. O sonhador vai acostumando-o à realidade, dá-lhe ordens e orienta-o até que infunde nele o esquecimento total de seus anos de aprendizagem para que possa seguir seu destino. Um único medo invadia o sonhador: o de que seu sonhado descobrisse ser um “fantasma”, temia que seu “filho” descobrisse a condição de ser um “mero simulacro”: “Não ser um homem, ser a projeção do sonho de outro homem, que humilhação incomparável, que vertigem!” (BORGES, 2003, p. 71) O homem que sonha percebe sinais de que isso está para acontecer. Após a partida do sonhado, ele já percebia a natureza com “certa palidez”, como se o ser dele fosse sendo diminuído pela ausência do “filho” até que em um tempo novo, tudo outra vez fica-lhe nítido. Chegara o momento em que “as ruínas do santuário do deus do fogo” teriam de ser destruídas pelo fogo e os sinais que o sonhador tanto temia anunciaram-lhe a notícia através das cores, nuvens, a “fuga pânica das bestas”. Os sinais revelaram que o momento chegara afinal: a magia fora desvendada. Então, ao compreender que a morte vinha coroar sua velhice e absolvê-lo de seus trabalhos, ele aceita o inexorável destino: “Caminhou contra as línguas de fogo”. Elas não lhe “morderam” a carne, mas o “acariciaram e o inundaram sem calor e sem combustão”. O Fogo sabia, também, quem ele era. O homem, enfim, soube: “Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu *que ele também era um aparência, que outro o estava sonhando*”. (BORGES, 2003, p. 72, grifo nosso) Tudo estava consubstanciado: fogo que consome o espaço dedicado ao fogo, homem que sonha outro homem, o sonho de um sonho.

A *substância* da alma de Soares é constituída de devaneios e, o que sente, na verdadeira *substância* com que o sente, é absolutamente incomunicável. Ele precisa sonhar, mas que espécie de sonhador é este que se intui sonhado? Pessoa, ao pensar a modernidade como a arte do sonho, refletiu sobre alguns nomes e a partir deles definiu-nos uma classificação de caminhos possíveis para se fugir do esquema civilizacional, ou seja, vias de sonhar para escape à dinamicidade do mundo moderno. Os caminhos seriam três: os do “Exterior”, os de “Longe”, os do “Caminho português”. Vejamos:

1) *Exterior*: este seria o caminho em que o artista se deixa absorver por esse mundo, “tomando dele a vida oca e ruidosa”, a “Natureza simplesmente Natureza”. A este caminho, segundo Pessoa, aderiram Nietzsche, Verharen, entre os portugueses, para citar um exemplo, João de Barros. (PESSOA, 1998, p.297-298)

2) *Longe*: pôr-se à parte do mundo exterior, “num mundo todo individual, isolado, reagindo inertemente e passivamente contra a vida moderna, quer pela ânsia medieval, a *médiévalité*, quer para a fuga para o longe no espaço, quer para o estranho e invulgar na vida — o *Longe* na vida afinal.” Segundo Pessoa, seguiram este caminho, entre outros que ele cita, Edgar Poe e Baudelaire (que, para Pessoa, “fugiu para o Estranho”).

3) *O Caminho português*: aquele que insere o mundo ruidoso, externo, a natureza, tudo, “dentro do próprio sonho” que tem como marco de representação Antero de Quental, chegando aos poetas contemporâneos de Pessoa, segundo ele afirma.

Apesar de conseguir definir a arte moderna como a arte do sonho e caracterizar as formas de “sonhar” ou de fazer arte moderna, F. Pessoa disse-nos que aquilo que se chama arte moderna é algo ainda *em ser*. O que, na época em que o autor escreve essas reflexões, era considerado como arte moderna, para ele, era só “um princípio de uma arte”, ou, para ser mais preciso, o poeta afirma que o que sua contemporaneidade entendia por *arte moderna* era apenas uma transição entre “dois estados de evolução civilizacional”. Transição entre o romantismo e “a arte que agora vai caminhando rapidamente para seu auge.” (PESSOA, 1998, p. 298). O que entendemos disso, ou seja, desse estágio da arte moderna a que se referiu Pessoa, é que o alavancar dessa arte estava, segundo ele, diretamente ligado à potência de sonho do artista, potência esta que, em meio ao mundo dinamizado da chamada modernidade, poderia estar fadada ao fracasso, uma vez que o sonho deveria sempre estar nos antípodas desse dinamismo, dessa tendência para a ação. A “maneira de bem sonhar” estaria para aqueles que soubessem resignar-se, hesitassem diante do agir, e não buscassem escrúpulos para seu existir: apenas aceitassem e fizessem a contemplação estética da vida, como quem vê um quadro, como quem se coloca diante de uma paisagem. Agir assim seria não agir, como quem fecha os olhos com a determinação de sonhar.

A época de B. Soares é a da impossibilidade de sonhar porque os sonhos de sua época são os das coisas “inexeqüíveis”, pois que, para os homens de sua geração, “o que se concebe como exeqüível é porque se concebe como cientificamente exeqüível, e o que se concebe como cientificamente qualquer coisa não pode ser matéria de sonho.” (PESSOA, 1998, p. 299) Mas com a substância do sonho que arte se faz, que prosa se escreve, que poesia se tece? A estética do sonho dessa arte por vir que Pessoa anuncia, e da qual faz parte, não pretende pintar o sonho como o seria num quadro surrealista. Também não se restringiu ao simbolismo. Tal como o que se sente, o sonho, na verdadeira substância com que se sonha, é absolutamente incomunicável. Não se representa o sonho, porque o poeta (e prosador) do sonho, em verdade, nunca se sabe desperto ou não.

Estou quase convencido de que nunca estou desperto. Não sei se não sonho quando vivo, se vivo quando sonho, ou se sonho e a vida não são em mim coisas mistas, interseccionadas, de que meu ser consciente se forme por interpenetração. (*L.D.*, p. 274, trecho 285)

O sonho ou a sensação de se estar sonhando bastam como objeto. Converte-se sonho ou sensação de sonho em outro sonho e assim, dessa conversão, surge a arte que se faz e onde se encontra meio para saber existir. Os princípios do Sensacionismo ditados por Fernando Pessoa por volta de 1916 afirmavam:

1. Todo objeto é uma sensação nossa.
2. Toda arte é a conversão duma sensação em objeto.
3. Portanto, toda a arte é a conversão duma sensação numa outra sensação. (PESSOA, 1998, p. 426)

Este movimento é criado na tentativa de superar os limites que o Romantismo não conseguiu ultrapassar. Diga-se melhor: o limite do *eu* e o limite de um mundo de sensações por serem ditas sem estarem presas à lógica desse mesmo *eu* universal, representativo, identitário, pesado. A novidade trazida pelo “romance” *Desassossego* é a instalação artística, em forma de um “livro que não é livro”, da potência que a fragmentação e a estética do “bem sonhar” lançam como princípios de uma escrita semi-heteronímica e em prosa cuja base teórica e ética firma-se no seguinte princípio: *Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo.*

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?

Tenho reparado, muitas vezes, que certas personagens de romance tomam para nós um relevo que nunca poderiam alcançar os que são nossos conhecidos e amigos, os que falam connosco e nos ouvem na vida visível e real. E isto faz com que sonhe a pergunta se não será tudo neste total de mundo uma série entreinserta de sonhos e romances, como caixinhas dentro de caixinhas dentro de caixinhas maiores — umas dentro de outras e estas em mais —, sendo tudo uma história com histórias, como as *Mil e Uma Noites*, decorrendo falsas na noite eterna. (*L.D.*, p.275, trecho 285)

O filósofo austríaco Wittgenstein, que pensou a linguagem como *forma de vida*, em seu *Tractatus* emprega um “solipsismo transcendental” (FAUSTINO, 2006, p.86) que parte da afirmação do seguinte princípio: “*Os limites de minha linguagem* significam os limites de meu mundo” (WITTGENSTEIN, 2001, p.245, 5.6). Sílvia Faustino, reconhecida pesquisadora do autor, procura esmiuçar em valiosos detalhes o pensamento do filósofo em seu livro *A Experiência Indizível*. Assim, na tentativa de apreender o significado desta conhecida proposição do filósofo da linguagem, ela faz-nos atentar para os aforismos que o vão complementando e aproveitamos para citá-los:

5.61 A lógica preenche o mundo; os limites do mundo são também seus limites.

Na lógica, portanto, não podemos dizer: há no mundo isso e isso, aquilo não.

Isso aparentemente pressuporia que excluímos certas possibilidades, o que não pode ser o caso, pois, do contrário, a lógica deveria ultrapassar os limites do mundo: como se pudesse observar esses limites também do outro lado.

O que não podemos pensar, não podemos pensar; portanto, tampouco podemos dizer o que não podemos pensar.

5.62 Essa consideração fornece a chave para se decidir a questão de saber em que medida o solipsismo é uma verdade.

O que o solipsismo *quer significar* é inteiramente correto; apenas é algo que não se pode *dizer*, mas que se mostra.

Que o mundo seja o *meu* mundo, é o que se mostra nisso: os limites *da* linguagem (a linguagem que, só ela, eu entendo)

significam os limites do *meu* mundo (WITTGENSTEIN, 2001, p.245, grifo nosso).

Os limites mostrados por Wittgenstein, ou seja, os limites do mundo e o da lógica e a “coincidência” entre estes iluminam a verdade do solipsismo e permitem uma clivagem que bifurca este idealismo nas veredas da lógica e da ética, mostrando, em verdade, que a forma de pensamento que acredita que nada pode existir fora dele — tudo que se percebe não passa de um sonho — possui essas duas faces: a lógica e a ética.

Sílvia Faustino destrinça esses aforismos em suas partes e vai levando-nos a questionar juntamente com ela a possibilidade de entendimento que eles nos trazem. Quando o filósofo diz que a lógica preenche o mundo e que seus limites coincidem com os limites deste mundo, ele logo faz-nos atentar para o fato de que ela, a lógica, não se poderia pôr numa perspectiva independente que lhe permitisse afirmar: “há no mundo isso e isso, aquilo não” (*Tractatus* 5.61), como se ela pudesse determinar a “substância do mundo” (FAUSTINO, 2006, p.86). Esta coincidência entre os limites do mundo e os da lógica mostra que esta não poderia impor como verdade aquilo que existe dentro e fora dos limites do mundo, algo que restringe, assim, as possibilidades de um dizer; um dizer impositivo do que se pode ou não pode pensar sobre o mundo. Sendo assim, no momento em que a lógica se deve calar porque não pode dizer, uma ética — a verdade solipsista cuja chave de acesso o filósofo procura — é instaurada: “o que não podemos pensar, não podemos pensar; portanto, tampouco podemos dizer o que não podemos pensar.” O que é logicamente pensável só pode ser assim se coincide com os limites de um “mundo *dado*” (FAUSTINO, 2006, p.87). E este mundo só “pode ser dado a um sujeito, a um eu, a mim”, daí decorre a possibilidade do que posso eu pensar pois que, se só eu conheço os limites do meu mundo, “só eu posso saber o que há e o que não há no mundo, e, por conseguinte, só eu posso saber o que posso pensar sobre o mundo” (FAUSTINO, 2006, p.87). Isto é o que o solipsismo “quer significar” e que, segundo o filósofo, está “inteiramente correto”, ou seja, que os limites do meu pensamento coincidem com os limites do meu mundo. Isto é a verdade do solipsismo e os fatos do mundo não podem confirmar nem refutar essa verdade; por isso, a afirmação da coincidência entre estes limites, como nos esclarece a pesquisadora, “não encerra nenhuma contingência”. Por esse motivo,

tal verdade não pode ser dita, mas apenas mostrada e “ela se mostra na linguagem que eu entendo” (FAUSTINO, 2006, p.87):

5.56 [...]

O que o solipsismo *quer significar* é inteiramente correto; apenas é algo que não se pode *dizer*, mas que se mostra.

Que o mundo seja o *meu* mundo, é o que se mostra nisso: os limites *da* linguagem (a linguagem que, só ela, eu entendo) significam os limites do *meu* mundo (WITTGENSTEIN, 2001, p.245, grifo nosso).

A partir de agora, mais um limite dentro do limite de mundo é estabelecido: os limites “do meu mundo”, que coincidem com os “limites *da* linguagem”. A minha linguagem é aquela que, “só ela, eu entendo”. Sílvia Faustino atenta para o fato de que a linguagem ser minha e só eu entendê-la não implica que ninguém mais possa fazê-lo, ou que eu não vá entender ninguém, “mas tão-somente que é minha a linguagem na qual eu reconheço o mundo nela representado como meu”.

É nesse gradiente que se dá a identificação entre *mim*, *minha linguagem* e *meu mundo*: Se entendo a linguagem, ela é minha e representa meu mundo — posto que, se não o representasse, eu não poderia entendê-la. Os limites *da* linguagem coincidem com os limites do *meu* mundo na exata medida em que a entendo. A verdade do solipsismo, então, se completa: se minha linguagem é aquela que eu entendo e na qual reconheço meu mundo, então nela eu *me* reconheço e por meio dela *me* identifico com *meu* mundo. (FAUSTINO, 2006, p.87)

Chegou o momento de entender esse *eu*. Toda essa discursividade parte de um sujeito metafísico que Wittgenstein, como mostra Faustino, chamou de “eu solipsista” ou o “eu filosófico” que surge na filosofia no momento em que lhe foi possível expressar-se: “o mundo é o meu mundo”. Neste momento, se continuássemos acompanhado a trilha percorrida pela pesquisadora do filósofo austríaco, passaríamos pela intersecção entre as concepções kantianas e as do autor do *Tractatus* a respeito da subjetividade no que tange o traço que distingue o “eu” e a “consciência” empíricos do “eu” e da “consciência” transcendentais kantianos e o traço distintivo que Wittgenstein faz entre “eu” psicológico e o “eu” metafísico. Traremos aqui uma citação de Faustino que, para nós, condensa o que estas definições e influências:

O conceito de sujeito metafísico como limite do mundo impede Wittgenstein de subscrever uma concepção arraigada e venerada pela maioria dos sistemas filosóficos modernos: a de que se pode isolar e investigar um sujeito da representação. Quando diz que o sujeito que pensa (*denkende*) e representa (*vortellende*) “não existe”, Wittgenstein pretende distanciar-se dos métodos filosóficos que tomam tal sujeito, com seus atos e produtos, como objeto privilegiado de investigação. (FAUSTINO, 2006, p. 89)

Ora, se ainda estamos a pensar sobre a gravidade da frase que nos inspirou a proposta desta tese — Sou, *em grande parte, a mesma prosa que escrevo* — reiteramos as perguntas: Quem é este *eu* que se oculta atrás do verbo? Que potência o faz ter *a mesma substância* do que diz? Que potência o impediria de ser outra coisa senão sua prosa? Quais os limites que coincidem nesta frase? De que *mundo* este *eu* fala? Aproximemos os fragmentos de prosa e de filosofia e usemos ver:

L.D. 193 Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo.
T. 5.621 O mundo e a vida são um só.
T. 5.63 Eu sou meu mundo. (O microcosmo.)
T. 5.631 O sujeito que pensa, representa, não existe.
L.D. 140 Dizer ! Saber Dizer ! Saber existir pela voz escrita e a imagem intelectual !

Procuremos pensar que o sonho, para Bernardo Soares, figura o mundo possível para o prosador escapar da subjetividade indentitária e exercer 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). O que aqui determinamos como sendo *sonho*, precisamos entendê-lo nas formas em que ele se apresenta no *Livro*, que são distintas, mas, em determinados momentos, aproximam-se e confundem-se, dando-nos o motivo para tabular as proposições filosóficas com os prosaicos “devaneios sem nexos ou desejo de nexos” do ajudante de guarda livros da cidade de Lisboa, assim como nos inspirou a menção às ruínas borgeanas.

Há momentos em que o sonho ao qual Soares se refere está para aqueles em que se dorme e se fecham os olhos com a determinação de sonhar: ali, criam-se imagens, vivem-se as imagens sem que seja preciso saber-se presente num mundo

exterior. Há momentos em que o sonho consiste em viver externamente a verdadeira *substância* romântica; neste caso, sonhar significa viver do sonho: pensar-se outro, significa desejar e estar consciente de que os olhos estão abertos, atentos à paisagem, mas fechados para o lado de dentro, colocando, então, ali, onde não se está vendo, o que se quer ser. Sonhar assim é também imaginar. Há, ainda, um terceiro estágio, aquele em que Soares já não sabe se dorme ou se está desperto: momento do alheamento. Todos estes três estágios a que nos referimos têm em comum os seguintes pontos: partem de um *eu*, alguém que diz *sou*, passam pelas mesmas bases de pensamento e sensações que se mesclam e todos, ainda que em suas fragmentações, são o motivo de sua literatura, ou melhor, são aquilo que o faz *dizer*. A substância comum a todos estes pontos é, portanto, a linguagem. A origem, em verdade, é a linguagem esteticamente considerada, uma vez que já percebemos e tomamos posse da possibilidade de pensar na anterioridade da linguagem literária, ou seja, admitimos que, na estética proposta pela semi-heteronímia, quem se põe a escrever não é o sujeito genial criador, mas sim, um *eu* que apreende uma linguagem enunciada em murmúrios longínquos que se repetem incessantemente: uma linguagem intuída ou sonhada.

Ultrapassar as fronteiras da relação entre linguagem e realidade parece-nos ter sido a obstinação pessoana que funda as bases de sua criação e percepção estética, assim como alicerça as bases de uma ética heteronímica. Pessoa não se limitou a pensar suas sensações, ao torná-las objeto artístico, na redutora oposição entre sonho e realidade. Sua consciência de predestinação e sua conduta ética e estética que exigem levar “até as últimas consequências a negação de si mesmo”, como nos elucida Jorge de Sena, romperam com a doutrina que preconizava a criação artística originada nas oficinas dos sujeitos geniais e, ao romper, subverteu a percepção do mundo a partir de um *eu*. Para *saber existir*, na transcendência solipsista pessoana, basta saber sonhar: apreender a linguagem, conservar-lhe a virtude, retirar-lhe o terror, e instalar, a partir dela, um novo aceite das dimensões da realidade. Antônio Mora foi o heterônimo pessoano que nos deixou a base de um pensamento filosófico que discute as categorias da Consciência e da Realidade. A “Teoria do Dualismo” expõe a enfermidade filosófica que, segundo o heterônimo filósofo, pecou ao tomar a “ideia de individualidade” por “sinônima da ideia de Consciência” e ao tomar a “ideia de individualidade” por sinônima da “ideia de Realidade”: “indivíduoar a Realidade — eis o primeiro grande erro.

Individuar a Consciência — eis o segundo grande erro” (PESSOA, 1998, p. 527). No manuscrito sem data editado dentro de suas “Ideias Filosóficas” da *Obra em Prosa*, Pessoa — ou algum heterônimo que poderia assinar esta página —, classifica os sistemas filosóficos e nos fala a respeito do “transcendentalismo absoluto” — “um sistema que nunca pode sair fora de si próprio, porque abrange tudo” — cujas bases dizem que: “Deus é tudo, mas tudo irrealmente. Uma pedra não é real como pedra. Uma pedra é uma ilusão do meu espírito. Mas como o meu espírito é Deus e a pedra é Deus, a pedra é real e irreal ao mesmo tempo” (PESSOA, 1998, p. 526). Estas noções — a exposição do erro em admitir o real como alma do indivíduo e erigir a consciência individual como absoluta, e a admissão de que “só o transcendentalismo absoluto abrange tudo” — conduzem a reflexão pessoana para o campo de especulação que joga para o alto as afirmações platônicas acerca da Realidade, deixando que os estilhaços dessa concepção, os seus fragmentos, proponham uma nova forma de perceber o mundo, desfigurem a definição de *ente*, e transfigurem-no, multiplicando-o em vários níveis, de acordo com a sua Relação — “consustanciação” — com os outros:

Um ente, ou EU, qualquer existe essencialmente porque se sente, e sente-se porque se sente distinto de outro, ou de outros.

Cada ente, visto que é o que é por natureza, e por natureza sente que o é, tende a sentir-se o que é o mais completamente possível; e, como o que se sente, o sente através de distinguir-se dos outros, e, portanto, de estar em relação com outros, para sentir-se o que é o mais completamente possível, deve sentir-se o que é o mais relativamente, ou relacionadamente, possível.

Para se sentir o que é o mais relativamente possível, força é que seja o mais relativo ou relacionado que pode ser, e que seja assim relativo ou relacionado com a maior perfeição, ou intensidade, possível. Quer isto dizer que, para um ente se sentir o mais possível a si-próprio (o que quer dizer, para ser o mais possível ele-próprio) tem que sentir o mais absoluta e puramente possível a sua Relação. Ora a Relação só é absoluta quando é com Todo o relacionável, e só é inteira ou pura quando com cada relacionável é o mais possível, e o mais possível será mais puramente possível.

Assim, para se sentir puramente Si-próprio, cada ente tem que estar em relação com todos, absolutamente todos, os outros entes; e com cada um deles na mais profunda das relações possíveis é a relação de identidade. Por isso, para se sentir puramente si-próprio, cada ente tem que sentir-se todos os outros, e absolutamente consustanciado com todos os outros. (PESSOA, 1998, p. 529)

Foi pensando nestes conceitos e a partir da ideia de Relação que Pessoa elaborou um conceito de Identidade. Desenvolvendo o novelo de seu raciocínio, o “filósofo” nos tenta explicar que o que há de comum entre um *eu* e os *outros* é a Relação e que é por elas que este *eu* e este *outro* podem “entreser-se” e distinguirem-se; nesta sequência, pode-se compreender que é também pela Relação que o *ente* distingue-se de si-mesmo. No movimento que o faz distinguir-se de si mesmo está a relação consigo-mesmo e “a esta Relação chama-se Identidade” (PESSOA, 1998, p. 530). Mais um pouco de um desenvolvimento e Pessoa irá traçar os paralelos entre *distinção* e *identidade*. Dando ênfase ao fato de que “o *ente* puro é puramente distinto de si mesmo”, o texto nos leva à construção de um pensamento em camadas infinitas como pedra atirada em lago: círculos concêntricos vão se formando promovendo a indistinção entre origem e fim da propagação das ondas, uma vez que a compreensão do fato anseia por mirar o todo e se esquece do ponto de partida. Para elaborar um pensamento filosófico matizado pela sua construção literária de outros *eus*, Pessoa parte do *ente* como quem pinta um pequeno ponto no meio de uma imensidão incomensurável e faz com que esse *ente*, para saber-se, se relacione com todos os pontos imaginavelmente possíveis — pulverizados por toda uma imensidão infinita — e construa sua Relação em elos concêntricos. O *ente* é o ponto central — fugidio e errante — de todos estes círculos, que, em verdade, irão espiralizando-se, conforme a tensão de suas Relações. O texto termina com uma frase que remete ao seu início, figurando uma imagem infinita de sua compreensão: “Um ente qualquer é, pois, *essencialmente* identidade, que é distinção.” (PESSOA, 1998, p. 530)

A tensão dessa espiral que define os entes é proporcional ao grau de Relação: o grau de entreser-se. A consubstanciação com os outros, se “absolutamente realizada”, confere ao ente a possibilidade de sentir-se puramente si-próprio. Para a figuração de uma *persona* semi-heteronímica, vimos que foi necessária a Fernando Pessoa a mutilação do seu *eu*, dando direito à preexistência ao Bernardo Soares no sonho pessoano de realização de um romance que perverteria o percurso do sujeito criador romântico. A *consubstanciação* com outros é um processo contínuo, segundo o pensamento filosófico que anuncia o ente como “*essencialmente* identidade e indistinção”. Ora, ocorre que a condição estética de existência que motivou Pessoa — literário e não literato — a promover

a criação heteronímica parece ter precedido sua intuição filosófica de classificação do ente. Ao criar os seus “seres de papel” (BERARDINELLI, ano e pág.) e tornar-se “uma vida lida” na transfiguração soariana, Pessoa ministra o processo de *consustanciação absoluta* com os *outros*; *outros* ficcionais: seres sonhados, nascidos da determinação em sonhar pela *voz escrita* e pela *imagem intelectual*. Bernardo Soares, por sua vez, em sua condição semi-heteronímica revela as camadas de constituição de seu ser subtraído, dando a ver as fases indissolúveis ou imiscíveis das substâncias que formam seu espírito e o espírito do homem que o sonhou. Tanto para um quanto para o outro — ortônimo e semi — entretanto, algo se põe como intercessão: seus limites. Limites desses círculos concêntricos e tensos em seus contornos, limites que são a linguagem esteticamente considerada.

Soares bem poderia assinar as proposições: “O mundo e a vida são um só” ou “Eu sou o meu mundo”; quando diz “Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo”, o prosador rearranja sua espiral de identidade, ultrapassa os limites do sonho e transubstancia-se, mantendo a salvo sua existência. Como assim? Quando diz “em grande parte” ser a sua prosa, e não, sê-la na totalidade, Soares (re)conhece a si-mesmo na relação com sua escrita e com ela estabelece o elo de identidade e indistinção. Sua escrita é um outro ente. Ele não é a sua prosa na totalidade, mas “em grande parte”, pois a Relação não pode implicar fusão já que assim “o ente não se sentiria a si-próprio”: “para não deixar de ser si-próprio, tem que continuar a ser distinto dos outros”. (PESSOA, 1998, p. 529)

Todos os dias a Matéria me maltrata. A minha sensibilidade é uma chama ao vento.

Passo por uma rua e estou vendo na face dos transeuntes, não a expressão que eles realmente têm, mas a expressão que teriam para comigo se soubessem a minha vida, e como eu sou, se eu trouxesse transparente nos meus gestos e no meu rosto a ridícula e tímida anormalidade da minha alma. Em olhos que não me olham, suspeito troças que acho naturais, dirigidas contra a exceção deselegante que sou entre um mundo de gente que age e goza; e no fundo suposto de fisionomias que passam gargalha da acanhada gesticulação da minha vida uma consciência dela que sobreponho e interponho. (L.D., p. 430, “Diário ao acaso”)

Um mundo recriado para si-mesmo de onde elabora em sonho sua relação com os outros. Na recriação em sonho, é possível valer-se das potências de transubstanciação e transfiguração: “passo por uma rua e estou vendo na face dos

transeuntes, não a expressão que eles realmente têm, mas a expressão que teriam para comigo se soubessem a minha vida [...]”. Para estabelecer uma sua identidade por indistinção, Soares decide-se sonhar, assim, transcendendo a possibilidade de consubstanciar-se, ele pensa com a imaginação o que outros pensariam dele se a ele não fossem completamente indiferentes. Soares trava uma batalha com a Matéria: com a substância que provoca a existência dele e dos outros. Belo nome para o real: substância, Matéria ou Deus: que “é tudo mas tudo irrealmente” (PESSOA, 1998, p. 526). Não sabe ele crer nem em Deus nem na Humanidade, mas o “epicurismo subtilizado” de Soares, sua “contemplanção estética da vida”, carrega consigo os vestígios da força que acarreta a contensão da vida entre os parênteses da dúvida. Acaba-se sempre por suspeitar que a essência nunca será concreta, dizível, comunicável; o “Isto” é sempre invisível, e na mesma medida de sua inapreensão, inelutavelmente sentido. Como se ele soubesse que “o sujeito que pensa, representa, não existe” identifica-se, em grande parte, com sua prosa, pois esta será o que permanecerá, ainda que em sua incompletude, redimensionada a cada nova leitura, assim, confirmando sua preexistência no sonho pessoano e sedimentando, numa possível existência, uma sua imagem, cada vez que dele se fala, como agora nós: presença objetivada “da realidade das vivas almas alheias” (L.D., p. 430).

Será que o meu hábito de me colocar na alma dos outros, me leva a ver-me como os outros me vêem, ou me veriam se em mim reparassem? Sim. E uma vez eu perceba como se eles sentissem a meu respeito se me conhecessem, é como eles o sentissem na verdade, o estivessem sentindo, e sentindo-o, exprimindo-o naquele momento. Conviver com os outros é uma tortura para mim. E eu tenho os outros em mim. Mesmo longe deles sou forçado ao seu convívio. Sozinho, multidões me cercam. Não tenho para onde fugir a não ser que fuja de mim. (L.D., p. 430, “Diário ao Acaso”).

“Não tenho para onde fugir a não ser que fuja de mim”: reinvente o mundo, o meu mundo, cujos limites são os da minha linguagem. Não tem para onde fugir a não ser que saiba dizer, *saber dizer e saber existir pela voz escrita e a imagem intelectual*. Não ser, mas saber dizer, isto é, não ser o ser que representa, mas o que sabe existir pela voz escrita e a imagem intelectual. Intuindo que não passa do sonho de um sonho, consubstanciado ao que o sonha, ciente da potência de transubstanciar-se e transfigurar-se quando sabe fingir, pois o que sente, na

verdadeira substância com o que o sente — a substância genuína, a origem, a Matéria —, é absolutamente incomunicável. Preexistir no sonho de outrem por ser alguém ou não ser ninguém. A completude só tangeria as linhas que contornam Soares se ele coubesse na espiritualidade de Matéria apenas, se ele tivesse a cor espiritual de todas as matérias: a cor das coisas inconscientes.

Ó grandes montes ao crepúsculo, ruas quase estreitas ao luar, ter a vossa inconsciência de □, a vossa espiritualidade de Matéria apenas, sem interior, sem sensibilidade, sem onde pôr sentimentos, nem pensamentos, nem desassossegos de espírito! Árvores tão apenas árvores, com uma verdura tão agradável aos olhos, tão exterior aos meus cuidados e às minhas penas, tão consoladora para as minhas angústias porque não tendes olhos com que as fitardes nem alma que, fitável por esses olhos, possa não as compreender nem troçá-las!

[...] Eu queria orar à vossa imensidade e à vossa calma, como mostra de gratidão por vos ter e poder amar sem suspeitas nem dúvidas; queria dar ouvidos ao vosso não poder-ouvir, e vós sempre nos ouvindo, dar olhos a vossa sublime cegueira, mas vós a verdes, e ser objecto das vossas atenções por esses supostos olhos e ouvidos, consolado de ser presente ao vosso Nada atento como de uma morte definitiva, para longe, sem esperança de outra vida, para além dum Deus e da possibilidade de seres, voluptuosamente nulo e da cor espiritual de todas as matérias. (*L.D.*, p. 430, “Diário ao Acaso”)

Soares é enfermo dos olhos porque pensa, e pensa em demasia, porque o faz com a imaginação metida no corpo. Seu corpo adoece contaminado pela sua doença dos olhos da qual o Mestre falara. Ciente de que não passa de um simulacro, o prosador dirige uma intenção de prece à Natureza, ao externo, ao Longe: “Eu queria orar à vossa imensidade e à vossa calma, como mostra de gratidão por vos ter e poder amar sem suspeitas nem dúvidas; queria dar ouvidos ao vosso não poder-ouvir, e vós sempre nos ouvindo, dar olhos a vossa sublime cegueira [...]”. São as árvores tão apenas árvores, os montes ao crepúsculo, aqueles que, por não possuíram o dom de ver — “sublime cegueira” — os que melhor poderiam compreendê-lo, não por dizerem quem ele é, mas por permitiram que ele, enfim, não seja e, assim, liberte-se em plenitude. Enquanto espera a Diligência, a possibilidade de morrer na entrega definitiva à atenção não humana — ver e ser visto pelo “Nada atento” — Soares resigna-se e aceita ser, em grande parte, a mesma prosa que escreve.