

# O distante amor ao próximo de Bernardo Soares

João Albuquerque\*

## Keywords

Fernando Pessoa, *Book of Disquiet*, love, distance, cre-action, art, other, childhood.

## Abstract

This paper deals with the concept of love regarding Bernardo Soares' relation with the world surrounding him, with a special emphasis on his relationship with the Other, underlining its importance for the communicational aspects of his writing. By analyzing one excerpt of *Book of Disquiet*, it will become clear how literature makes Soares' desire and love build up non extensional intensities and universal singularities, which transpose his loving body, simultaneously deconstructing some of the articulate modes of the status quo which opposes itself to that loving mode.

## Palavras-chave

Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*, amor, distância, cri-acção, arte, outro, infância.

## Resumo

O presente artigo explicita o conceito de amor no campo dos modos como se manifesta em Bernardo Soares na relação com o mundo que o rodeia, com especial ênfase na relação com o outro, pondo assim em evidência a sua importância para os aspectos comunicacionais da sua escrita. Com recurso à análise de um trecho do *Livro do Desassossego*, verificar-se-á como, através da literatura, ele deseja e ama, que intensidades não extensivas e singularidades universais faz passar pelo seu corpo amante, desconstruindo em simultâneo alguns dos modos articulados da ordem vigente que se opõe a tal modo de amar.

---

\* Universidade da Califórnia Santa Bárbara.

**O(s) objecto(s) amoroso(s) de Bernardo Soares**

Principie-se este artigo tecendo alguns comentários sobre a recente aparição de estudos onde constam várias das problemáticas aqui pensadas, nomeadamente os da autoria de Paulo de Medeiros, intitulados “Dreams, Women, Politics” (MEDEIROS, 2013: 74-94) e, mais recentemente, “Beijos” (MEDEIROS, 2015: 105-118), cada um deles em uma obra crítica dedicada em exclusivo ao *Livro do Desassossego*. Nestes estudos, e secundando o ensaio seminal de Isabel Allegro Magalhães (1996: 17-47), é proposta uma clara tentativa, em grande parte conseguida, de desviar a leitura da figura feminina de uma visão simplista de um modelo negativo, atendo-se o autor à relação das aporias inerentes àquela figura com diversos temas fulcrais levantados pela prosa do *Livro*.

As ligações intuídas e raciocinadas por Paulo de Medeiros entre a figura feminina e a criação artística, os processos oníricos, a figura da criança, o erotismo e a preversão, e o posicionamento político de Soares, encontram pontos de contacto não só no presente artigo, como também no texto publicado no número 4 desta mesma revista, intitulado “O estéril amor fecundo de Bernardo Soares” (ALBUQUERQUE, 2013). Estes dois estudos estabelecem entre si uma forte complementariedade, destacando-se todavia dos estudos de Medeiros por não centrarem a discussão na busca de resposta para os enigmas e paradoxos inerentes àquela figuração, antes procurando enquadrar todas as problemáticas enumeradas numa perspectiva sistematizada de explicitação do conceito de amor, onde ganham particular ênfase os aspectos comunicacionais da escrita de Bernardo Soares. No fundamental, ambos reforçam a ideia de insubstituabilidade de uma exegese literária larga, complexa e com esforço de rigor, sendo que os nossos estudos nos parecem, quando comparados aos de Medeiros, vincar a impossibilidade de misoginia no *Livro do Desassossego*.

Avançando, pois, para exegese propriamente dita, recorde-se muito sumariamente que no artigo acima citado formulou-se uma concepção, com o precioso contributo do conceito artaudeleuziano de Corpo-sem-órgãos, da formação do conceito de amor em Soares a partir de dois aspectos transversais a toda a literatura pessoana: a des-posseção e a não-identidade. Se, por comportar a posse e a identidade, o amor cúpido e sexual merece o repúdio do guarda-livros lisboeta, sendo aqueles os bloqueios do seu Corpo-sem-órgãos, então agora torna-se necessário demonstrar como é possível a Soares amar em devir e sem possuir.

Pensa-se que, num aspecto essencial, o artigo precedente fez essa demonstração, observando como ele estabelece uma ligação de necessidade entre a esterilidade (enquanto forma de castidade) e a fecundidade (artística). Intuindo que, para as criaturas como ele, “nenhuma circunstancia material pode ser propicia, nenhum caso da vida ter uma solução favorável” (PESSOA, 2010: I, 114),

Bernardo Soares<sup>1</sup> executa, a partir de uma posição relativa de marginalidade, um primeiro movimento de afastamento da mundanidade, afastamento esse que lhe permite criar condições físicas e psicológicas para produzir a arte de que se ocupa, a literária. Se, contudo, este movimento é, em parte, impellido pelo seu cepticismo em relação à mundanidade, esta contribui também, ao sujeitá-lo a dolorosas desafeições e friezas<sup>2</sup>, decisivamente para que ele se afaste.

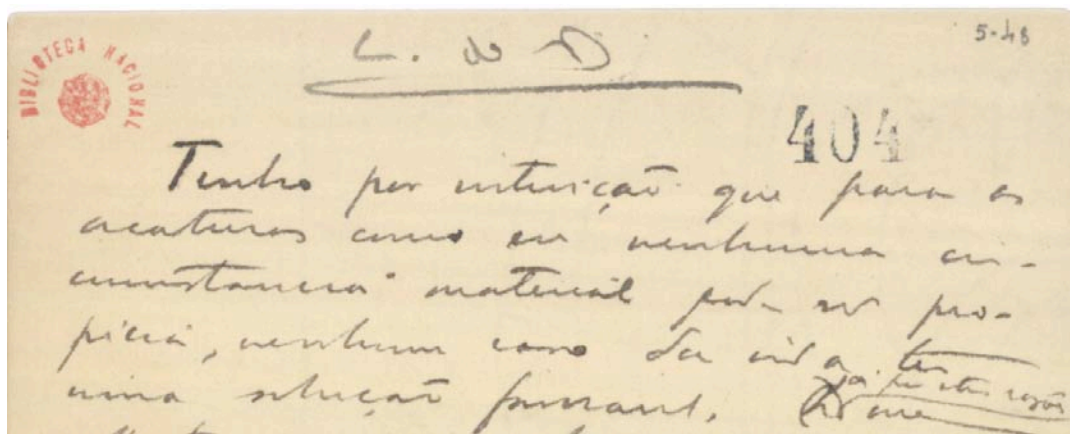


Fig. 1. Tenho por intuição que para as criaturas como eu  
(BNP/E3, 5-48; pormenor)

Torna-se pertinente, a fim de evitar pôr no guarda-livros lisboeta o rótulo (errado) de escritor trágico – por dar a entender que existe uma cisão entre ele e o mundo –, perceber em detalhe os cambiantes desta relação. Pensa-se que a questão “Que dificuldades se colocam na execução deste movimento?” poderá ser uma formulação que permita uma cabal clarificação desses cambiantes.

Se tal movimento estivesse isento de dificuldades, isso quereria dizer, não necessariamente que Soares odiava o mundo, mas pelo menos que este ser-lhe-ia indiferente. Mas não o é. Só face à estrita quotidianidade do “como” gregário do homem ele experimenta sensações de negação, sejam elas de ódio, desdém<sup>3</sup> ou

<sup>1</sup> O trecho citado será de 1915 e nessa altura Bernardo Soares ainda não era ainda o autor do *Livro do Desassossego*. De facto, Pessoa criou Soares apenas em 1920. Neste artigo, como no anterior, assumo uma autoria transversal aos trechos todos e reitero uma ideia já expressa: «existe no conjunto de fragmentos que o compõem [ao *Livro*] uma imanência filosófica (explicitada neste estudo) que permite, sem que possa falar de Um “Livro” – uma totalização, com princípio, meio e fim –, respeitar aquela atribuição» (ALBUQUERQUE, 2013: 48).

<sup>2</sup> “Desejei sempre agradar. Doeu-me sempre que me fôssem indiferentes. Orphão da Fortuna, tenho, como todos os orphãos, a necessidade de ser o objecto da affeição de alguém. Tanto me adaptei a essa fome inevitavel que, por vezes, nem sei se sinto a necessidade de comer” (PESSOA, 2010: I, 147). Trecho datado de 18-9-1917 por Pessoa.

<sup>3</sup> “E seja o nosso desprezo para os que trabalham e luctam e o nosso odio para os que esperam e confiam” (PESSOA, 2010: I, 28). Segue-se a palavra «Fim», porque, inicialmente, um corpus de trechos de 1913 do *Livro do Desassossego* podia ter encerrado assim.

náusea<sup>4</sup>. Sendo seu apanágio pôr em relação pensamentos sobre o uso da palavra com pensamentos sobre o mundo, não espanta que um desses modos gregários do homem que ele aborde seja precisamente o do discurso falado:

Passando ás vezes na rua, oiço trechos de conversas intimas, e quasi todas são da outra mulher, do outro homem, do rapaz da terceira ou da amante d'aquelle, □

Levo commigo, só de ouvir estas sombras de discurso humano que é afinal o tudo em que se occupam a maioria das vidas conscientes, um tedio de nojo, uma angustia de exilio entre aranhas e a consciencia subita do meu amarfanamento em gente real; a condenação de ser visinho igual, perante o senhorio e o sitio, dos outros inquilinos do agglomerado, espreitando com nojo, por entre as grades trazeiras do armazem da loja, o lixo alheio que se entulha á chuva no chão de saguão que é a minha vida.

(PESSOA, 2010: I, 205)

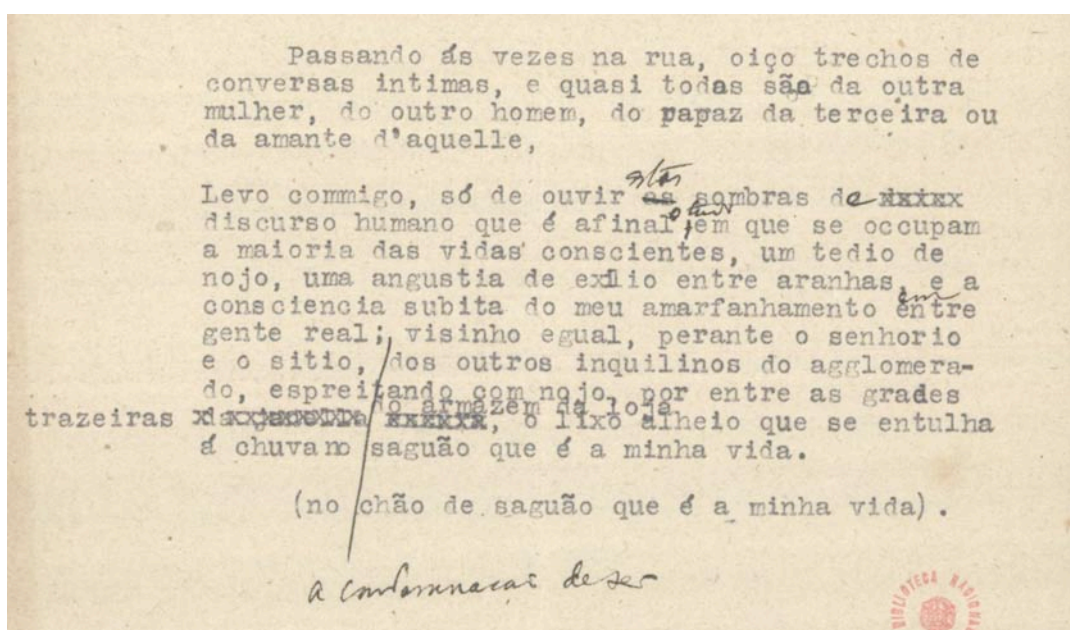


Fig. 2. Passando ás vezes na rua, oiço trechos de conversas intimas (BNP/E3, 1-36; pormenor)

Repare-se que ele experimenta a sensação de condenação a ser igual àqueles por quem tem um violento sentimento de repulsa (o nojo). A ser igual *perante o senhorio e o sitio*, ou seja, perante o poder e o cosmos. Face ao poder, a igualdade está em que mesmo um modo de vida dedicado à literatura, que procure uma fuga do gregário, é passível de ser, por esse mesmo poder, gregarizado. Já em relação ao

<sup>4</sup> “Não são as paredes réles do meu quarto vulgar, nem as secretarias velhas do escriptorio alheio, nem a pobreza das ruas intermedias da Baixa usual, [...] que formam no meu espirito a nausea, que nelle é frequente, da quotidianidade enxovalhante da vida. São as pessoas que habitualmente me cercam, [...] que me põem na garganta do espirito o nó salivar do desgosto physico. É a sordidez monotona da sua vida, paralella á exterioridade da minha, é a sua consciencia intima de serem meus semelhantes, que me veste o traje de forçado, me dá a cella de penitenciario, me institue apocrypho e mendigo” (PESSOA, 2010: I, 222-223). Texto datado de 5-2-1930.

cosmos, o que o iguala aos demais homens (logo, o que iguala todos os homens) é, como para Heidegger<sup>5</sup>, o estar para a morte (cf. PESSOA, 2010: I, 433). Soares não pode, pois, escapar a pertencer a uma humanidade vulgar, que é, para ele, “aliás, a única que ha” (PESSOA, 2010: I, 239), não tanto já porque é por ela vivido na partilha da quotidianidade (da qual seria ainda possível o refúgio a espaços largos no isolamento), mas sobretudo porque é, como os demais humanos, inconsciente da vida no seu estar para a morte:

A vida seria insupportavel se tomassemos consciencia d’ella. Felizmente o não fazemos. Vivemos com a mesma inconsciencia que os animaes, do mesmo modo futil e inutil, e se anticipamos a morte, que é de suppor, sem que seja certo, que elles não anticipam, anticipamol-a atravez de tantos esquecimentos, de tantas distracções e desvios, que mal podemos dizer que pensamos nella.

(PESSOA, 2010: I, 412).

Não havendo, entre os humanos, diferenças de natureza desta inconsciência, Soares admite nesta, todavia, a existência de uma diferença de grau. E, na razão inversa da diminuição do grau de inconsciência está, para ele, a acuidade sensível. Consubstancie-se o exposto com o apoio de passagens extraídas do *Livro do Desassossego*.

A (in)consciência directa sobre a quotidianidade que constitui o homem vulgar embrutece-o, reduzindo-o a um estado, o vegetativo, em que a alegria e a dor não são já senão incidentes da “fortuna authentica de estar vivendo sem dar por isso” (PESSOA, 2010: I, 203). Soares consegue a redução deste grau de inconsciência pela duplicação da individualidade, o que lhe permite atingir uma intensa acuidade sensível<sup>6</sup>, desterrando-o do conforto e segurança da comum “felicidade” vegetal para uma “terra de ninguém” da melancolia humana<sup>7</sup>. Não admira, pois, que, após a náusea que o impele ao afastamento da vulgaridade para os píncaros da poesia, onde é atingida esta aguda sensibilidade, ele experimente a sedução dessa mesma vulgaridade que “não sofre” e, por essa força de atracção, desça até ela como a um lar:

<sup>5</sup> “No seu estar com a morte, cada um é levado para o ‘como’ que cada um, em igual medida, pode ser, para uma possibilidade a respeito da qual ninguém se destaca” (HEIDDEGGER, 2008: 71).

<sup>6</sup> “Em mim foi sempre menor a intensidade das sensações que a intensidade da sensação d’ellas” (PESSOA, 2010: I, 148).

<sup>7</sup> “Lembro-me de repente de quando era creança, e via, como hoje não posso ver, a manhã raiar sobre a cidade. Ella então não raiava para mim, mas para a vida, porque então eu/, não sendo consciente,/ era a vida. Via a manhã e tinha alegria; hoje vejo a manhã e tenho alegria, e fico triste. A creança ficou mas emmudeceu. Vejo como via, mas por traz dos olhos vejo-me vendo; e só com isto se me obscurece o sol e o verde das arvores é preto e as flores murcham antes de aparecidas. Sim, outora eu era daqui; hoje, a cada paisagem, nova para mim que seja, regresso estrangeiro, hospede e peregrino da sua apresentação, forasteiro do que vejo e ouço, velho de mim” (PESSOA, 2010: I, 407-408).

A vulgaridade é um lar. O quotidiano é materno. Depois de uma incursão larga na grande poesia, aos montes da aspiração sublime, aos penhascos do transcendente e do oculto, sabe melhor que bem, sabe a tudo quanto é quente na vida, regressar á estalagem onde ríem os parvos felizes, beber com elles, parvo tambem, como Deus nos fez, contente do universo que nos foi dado e deixando o mais aos que trepam montanhas para não fazer nada lá no alto.

(PESSOA, 2010: I, 195)

O inconsciente que ele tem consciência de ser está, pois, num plano de igualdade em relação a qualquer inconsciente alheio; é um outro, uma imagem exterior. Um outro do qual ele se afasta de modo a encontrar uma distância em que aquele não esteja perto o suficiente, ao ponto de implicar uma acção, efectiva ou iminente, nem longe demasiado, de forma a sair do alcance de visão ou de audição, e, por consequência, a eliminar por completo a quantidade infinita de acções virtuais que sobre ele poderia ser exercido, conduzindo este a um encerramento num puro solipsismo. Tais acções virtuais manifestam-se, evidentemente, pela escrita poética<sup>8</sup>. Achada a distância certa, esse outro inconsciente repudiado, que é toda a humanidade, não pode senão ser amado:

Quanto mais diferente de mim alguém é, mais real me parece, porque menos depende da minha subjectividade. E é porisso que o meu estudo attento e constante é essa mesma humanidade vulgar que repugno e de quem disto. Amo-a porque a odeio. Gosto de vel-a porque detesto sentil-a. A paisagem, tam admiravel como quadro, é em geral incommoda como leito.

(PESSOA, 2010: I, 242)

Chega-se agora ao ponto de perceber o quê e quem é que Soares ama. Ama o que desconhece, o que dele dista, o que dele absolutamente se distingue, o que dele radicalmente difere. E o que dele difere é-lhe forçosamente externo; é aquilo que para ele é passível de ser visto e ouvido sem que implique uma acção reactiva, mas tão-só uma acção criadora (o pensamento, a literatura): o outro (o inimigo – o si-mesmo, o gregário), a literatura (como já de seguida se verá), o cosmos<sup>9</sup>. Ama dispersivamente estas coisas amando-se, na medida em que elas constituem a sua alma: “O ambiente é a alma das coisas. Cada coisa tem uma expressão propria, e essa expressão vem-lhe de fóra” (PESSOA, 2010: I, 237).

Sumariamente, pode dizer-se que, por temer a morte em vida, Soares sente despeito por esta, mas, ao mesmo tempo, porque se sente pela morte seduzido<sup>10</sup>, e

<sup>8</sup> “Quantas vezes me punge o não ser o marelante d’aquelle barco, o cocheiro d’aquelle trem! Qualquer banal Outro supposto cuja vida, por não ser minha, deliciosamente se me penetra de eu querel-a e se me poetisa de alheia!” (PESSOA, 2010: I, 23).

<sup>9</sup> “Amo, pelas tardes demoradas de verão, o socego da cidade baixa, e sobretudo aquelle socego que o contraste accentua na parte que o dia mergulha em mais bulicio” (PESSOA, 2010: I, 171).

<sup>10</sup> “E eu, entre a vida, que amo com despeito e a morte que temo com seducção” (PESSOA, 2010: I, 204).

a experiência da morte apenas pode ter algum valor enquanto experiência de vida, isto é, na condição de se lhe sobreviver, então não pode ser senão esta mesma vida o que ele ama. Ou, de outra forma: ele repudia, com tendência (pelo culto da indiferença) a neutralizá-la, a morte em vida, para poder amar a vida enquanto experiência indeterminada e extrema, da qual a morte é a sua expressão<sup>11</sup>. Mantendo presente que Soares vê na literatura o único modo de tornar a vida real<sup>12</sup>, então é através da literatura (do simulacro) que a morte pode ser realmente experimentada, como na última frase do fragmento “Glorificação das Estereis” (PESSOA, 2010: I, 14). Ele ama uma vida que devém literatura<sup>13</sup>, assim como, inversamente, uma literatura que devém vida:

As palavras são para mim corpos tocáveis, sereias visíveis, sensualidades incorporadas. Talvez porque a sensualidade real não tem para mim interêsse de nenhuma espécie – nem sequer mental ou de sonho –, transmudou-se-me o desejo para aquilo que em mim cria ritmos verbais, ou os escuta de outros.

[...]

Como todos os grandes apaixonados, gosto da delícia da perda de mim, em que o gôso da entrega se sofre inteiramente. E, assim, muitas vezes, escrevo sem querer pensar, num devaneio externo, deixando que as palavras me façam festas, criança menina ao colo delas. São frases sem sentido, decorrendo mórbidas, numa fluidez de água sentida, esquecer-se de ribeiro em que as ondas se mixturam e indefinem, tornando-se sempre outras, sucedendo a si mesmas. Assim as ideas, trémulas de expressão, passam por mim em cortejos sonoros de sêdas esbatidas, [...]

(PESSOA, 2010: I, 325-326)

Enquanto expressão máxima de vida, a literatura é a sua paixão. A amada. Todavia, esta não se trata já de um referencial externo, mas de uma virtualidade – a de um conceito seu. Por isso, ela dissuade o surgimento de instintos imediatos, propiciando uma experiência voluptuosa que só pela inteligência pode ser efectivada.

Ao reputar-se a amada como dissemelhante de um referencial externo, porém, parece entrar-se em contradição com as palavras do sujeito poético quando ele a trata como exterior a si, vendo-a, escutando-a e sentindo-lhe o tacto. Deve aqui defender-se que o virtual é outra espécie de externalidade, não a

<sup>11</sup> “Quem sabe se morrerei amanhã! Quem sabe se não vae acontecer-me hoje qualquer cousa de terrível para a m[inha] alma!... Às vezes, quando penso n’estas cousas, apavora-me a tyrannia superior que nos faz ter de dar passos não sabendo de que acontecimento a incerteza de mim vae ao encontro” (PESSOA, 2010: I, 86).

<sup>12</sup> “Não ha nada de real na vida que o não seja porque se descreveu bem” (PESSOA, 2010: I, 293).

<sup>13</sup> “Ha dias em que cada pessoa que encontro, e, ainda mais, as pessoas habituaes do meu convívio forçado e quotidiano, assumem aspectos de symbolos, e ou isolados ou ligando-se, formam uma escripta prophetica ou occulta, descriptiva em sombras da minha vida. O escriptorio torna-se-me uma pagina com palavras de gente; a rua é um livro; os encontros trocados com os usuaes, os desabituaes que encontro, são dizeres para que me falta o dictionario mas não de todo o entendimento” (PESSOA, 2010: I, 204-205).

comodamente relativa<sup>14</sup> da percepção, mas a indeterminada<sup>15</sup> e heterogeneamente<sup>16</sup> absoluta<sup>17</sup> do por-vir – é a experiência que esgota as possibilidades (isto é, o possível e o impossível, que o guarda-livros lisboeta privilegia<sup>18</sup>) de vida –, e é nesse sentido que Soares ama o conceito corporizado, a palavra feita *sensualidade incorporada*, e não o conceito enquanto abstracção generalista que subsume particularidades.

Clarificado este ponto, retorne-se à amada. Trata-se de uma amada maleável, contrastante, musical e fluida ao invés de rígida, lógica, prosaica e sedentária. Torna-se assim, justamente como um cortejo vivido de fora, possuída apenas na sua des-posseção, retida apenas no seu passar, vivida apenas no limiar do seu morrer. Porque a sua realização concreta é operada pela diferença para o realizado, não se deixando assim concretamente *colher*, é ela que, na sua fluidez rítmica, no seu intrínseco desprendimento de si dado no seu *tornar-se outra*, prende Soares à libertação. Pelas suas características, faz dele o *grande apaixonado* (passivo, que, sem querer nem não querer, se perde de si) em quem se dá a *inteira* dupla desposseção do “ser” ontológico e do “eu” social, dotando-o de um princípio plástico de individuação<sup>19</sup> assente num artístico nomadismo imaginativo. Fá-lo sofrer e gozar simultânea, unívoca e sublimemente. Através dela, converte-se em possível o impossível amor real que “pede identidade com diferença” (PESSOA, 2010: I, 159), visto que ambos os amantes diferem um do outro em função de serem entidades distintas, e diferem de si-mesmos em unísono, em idêntico ritmo, formando, na duração do encontro, idênticas visões, ritmos e ideias. Por isto, Soares ama generosa e delicadamente – pois a entrega à amada é por ele *inteiramente* vivida, o que envolve intenso cuidado<sup>20</sup> e atenção para com ela.

Assim, cada encontro de Soares com a literatura implica sempre a confiança total depositada no imprevisto, dado este no seu desdobramento de mistério, de

---

<sup>14</sup> “No sonho, não ha o assentar da vista sobre o importante e o inimportante de um objecto que ha na realidade” (PESSOA, 2010: I, 77).

<sup>15</sup> O adjectivo “indeterminada” é aqui empregue no sentido do virtual conter imprevisibilidade, quer em relação à vontade de criação, quer em relação ao conteúdo do criado, quer ainda em relação às consequências do mesmo: “Os meus sonhos [...] erguem-se independentes da minha vontade e muitas vezes me chocam e ferem” (PESSOA, 2010: I, 77-78).

<sup>16</sup> “D’ahi a habilidade que adquiri em seguir varias idéias ao mesmo tempo, observar as cousas e ao mesmo tempo sonhar assumptos muito diversos” (PESSOA, 2010: I, 78).

<sup>17</sup> “Eu crio o objecto absoluto, com qualidades de absoluto no seu concreto” (PESSOA, 2010: I, 77).

<sup>18</sup> “Porisso amo as paysagens impossiveis e as grandes areas desertas dos plainos onde nunca estarei” (PESSOA, 2010: I, 175).

<sup>19</sup> “Ha phrases literarias que teem uma individualidade absolutamente humana. Passos de paragraphos meus ha que me arrefecem de pavôr, tão nitidamente gente eu os sinto, [...] Tenho escripto phrases cujo som, lidas alto ou baixo – é impossivel ocultar-lhes o som – é absolutamente o de um cousa que ganhou exterioridade absoluta e alma inteiramente” (PESSOA, 2010: I, 71).

<sup>20</sup> “Escrevo a minha literatura como escrevo os meus lançamentos – com cuidado e indiferença” (PESSOA, 2010: I, 377).



absurdo, de acaso e de risco. Aqui acede-se ao singular, ao puro, pelo vazio do acontecimento, que possui o condão de transgredir o proibido, na medida em que este serve a manutenção de um estado (proibindo o acontecimento).

Mantenha-se presente que, pela força da paixão, têm sido, de facto, ao longo da história da literatura ocidental, derrubadas muitas convenções sociais, legislativas, religiosas, filosóficas e linguísticas. Esta força erótico-transgressiva, que um amor puro contém, fundou desde logo a mesma literatura ocidental, pois os motivos das obras homéricas não tratam mais do que o derrube de algumas daquelas convenções: não foi por vencerem a guerra de Tróia que os gregos venceram o amor de Páris e de Helena, mas apenas o seu protectorado, assim como não foi por manter-se fiel que Penélope não amou erótico-transgressivamente, na medida em que o seu desejo não se volta senão para Ulisses, transgredindo – resistir é o que, em muitos casos, se qualifica de transgressão – a convenção de substituição da primazia reinante face à ausência de notícias acerca daquele.

Face ao exposto, impõe-se a questão: sendo a literatura uma forma de amor puro que possui uma força desconstrutiva da ordem vigente no *corpus* social, de que modo pode ela ter um papel civilizacional? Tal desconstrução não remeterá para a construção de um outro mundo, necessariamente melhor do ponto de vista do artista?

Remeterá, mas é um mundo que cabe à crítica construir se achar que o deve fazer, não se encontrando presente no *Livro do Desassossego*. O abandono da metafísica pelo meio intelectual moderno (ao qual ele assume a pertença<sup>21</sup>), do qual o *desassossego* é consequência, veda a Soares, mesmo ante o seu reconhecimento de que “A unica arte verdadeira é a da construção” (PESSOA, 2010: I, 155), a possibilidade de construir qualquer sistema<sup>22</sup>. Atesta-o a forma fragmentária do livro, a falta de encadeamento lógico inter-textual (um princípio, um meio e um fim), mas também o vazio desolador deixado pela ausência de um sentido único ou último que todo o sistema requer a fim de se fechar:

Um barco parece ser um objecto cujo fim é navegar; mas o seu fim não é navegar, senão chegar a um porto. Nós encontrámo-nos navegando, sem a idéa do porto a que deveríamos acolher. Reproduzimos assim, na especie dolorosa, a formula aventureira dos argonautas: navegar é preciso, viver não é preciso.

(PESSOA, 2010: I, 142)

Deste modo, a literatura de Soares é apenas parcialmente evolutiva (no sentido darwinista do termo), uma vez que nela evidenciam-se os mecanismos de

<sup>21</sup> “Pertencço a uma geração que herdou a descrença no facto christão e que creou em si uma descrença em todas as outras fés” (PESSOA, 2010: I, 142).

<sup>22</sup> “A unica arte verdadeira é a da construção. Mas o meio moderno torna impossivel o apparecimento de qualidades de construcção no spirito” (PESSOA, 2010: I, 155).

variação e selecção, sendo contudo falha de mecanismos de estabilização. O movimento do *desassossego* avaria todos os sistemas, impossibilita qualquer estabilidade, mas, paradoxalmente, é o desejo de sistema que permite à avaria tornar-se um modo de funcionamento: “A verdade nunca, a paragem nunca! A união com Deus nunca! Nunca inteiramente em paz mas sempre um pouco d’ella, sempre o desejo d’ella!” (PESSOA, 2010: I, 358).

Conclui-se então que, a haver qualquer coisa de permanente, de estável, no mundo para o qual remete o amor que opera a desconstrução da ordem vigente, essa coisa é a mudança, a instabilidade.

Eis assim o principal objecto de estudo do presente artigo: o papel do amor na literatura na relação com outro, na construção de relações inter-pessoais.

### A comunicação amorosa

Para dar corpo ao intento enunciado no final da secção precedente, recorra-se a um trecho de 1913 do *Livro do Desassossego*:

#### L. do Des

Junta as mãos, põe-as entre as minhas e escuta-me, ó meu amôr.

Eu quero, fallando n’uma voz suave e baixa [*var.* embaladora], como a d’um confessôr que aconselha, dizer-te o quanto a ancia de attingir /fica aquém/ do que attingimos.

Quero rezar contigo, a minha voz com a tua attenção, a litania da /desesperança/.

Não ha obra de artista que não podia [*var.* pudesse] ter sido mais perfeita. Lido verso por verso, o maior poema poucos [*var.* nenhuns] versos tem que não pudessem ser melhores, poucos [*var.* nenhuns] episodios que não pudessem ser mais intensos, e nunca o seu conjunto é tão perfeito que não o pudesse ser utíssimo [*var.* immensamente] mais.

Ai do artista que repara para isto! que um dia pensa n’isto! Nunca mais o seu trabalho é alegria, nem o seu somno socego. É moço sem mocidade e envelhece descontente.

E para que exprimir? O pouco que se diz melhor fôra ficar não dito.

Se eu pudesse compenetrar-me realmente de quanto a renuncia é bella, que dolorosamente feliz para sempre eu seria!

Porque Tu não amas o que eu digo com os ouvidos com que eu me ouço dizel-o. Eu proprio, se me ouço fallar alto, os ouvidos com que me ouço fallar alto não me escutam do mesmo modo que o ouvido intimo com que me ouço pensar palavras. Se eu me erro, ouvindo-me, e tenho que perguntar, tantas vezes, a mim proprio o que significa o que quiz dizer [*var.* disse], os outros quanto me não entenderão!

De quão complexas inintelligencias não é feita a comprehensão dos outros de nós.

A delicia de se vêr comprehendido, não a pode ter quem se quêr vêr comprehendido, porque só aos complexos e incomprehendidos isso acontece; e os outros, os simples, aquelles que os outros podem comprehender – esses nunca teem o desejo de serem comprehendidos.

(PESSOA, 2010: I, 36-37)



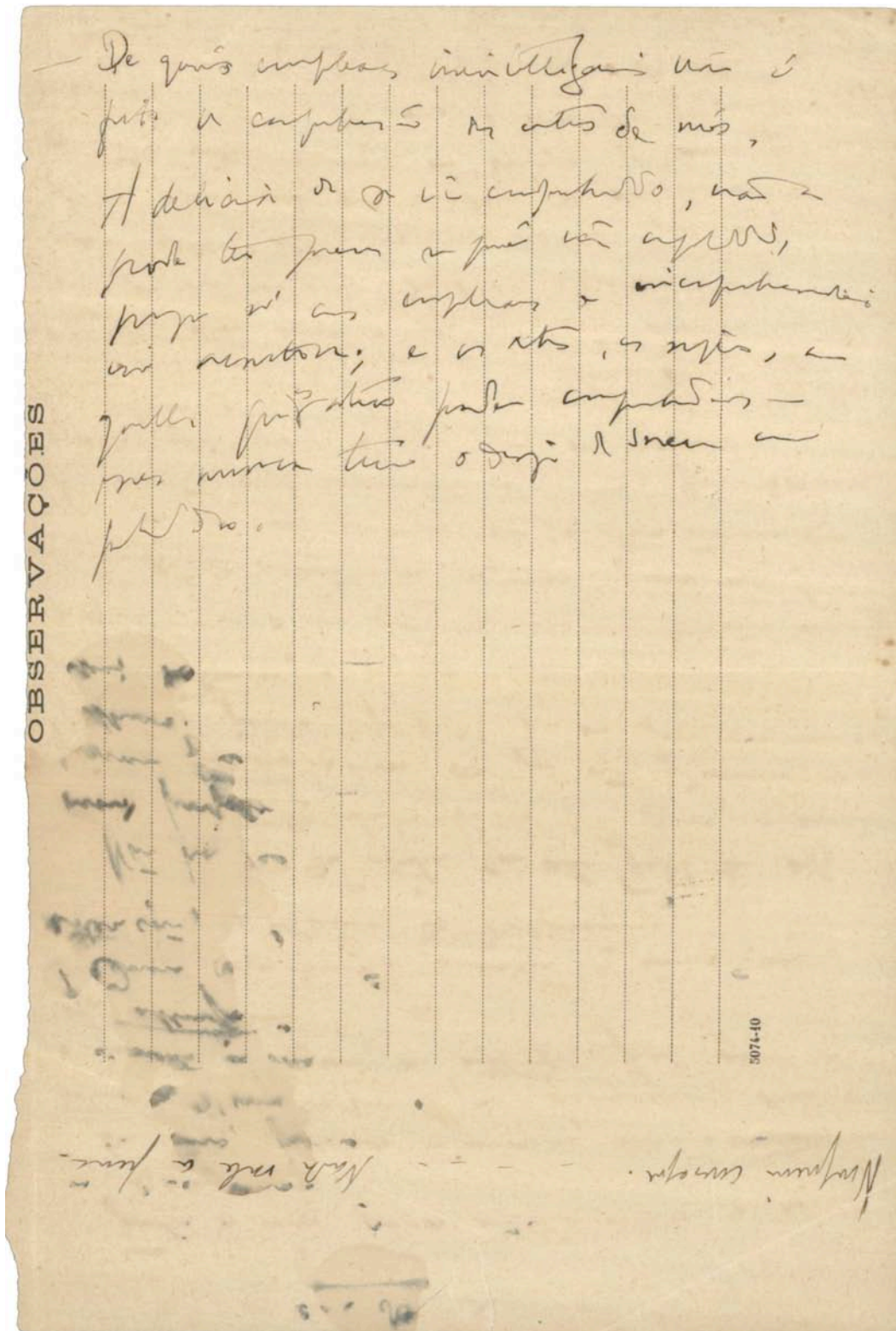


Fig. 4. De quão complexas inintelligências não é feita a compreensão dos outros de nós. (BNP/E3, 4-86v)

Segundo a interpretação que aqui se faz deste trecho, ele comporta uma ironia que almeja a visão padronizada da comunicação. Partindo do axioma básico de que sem comunicação é impossível a formação de sistemas sociais, o autor propõe, por uma crítica ao modo comum de abordar a comunicação, a desconstrução de um pensamento que aborde a sociedade como um Todo estratificado, remetendo tal desconstrução para a construção de uma sociedade aberta, permanentemente mutável e inconstitucionalizável.

Significa isto que ele não se conforma com uma conjectura na qual impere a impessoalidade e a massificação, em que tudo é vivido quotidianamente do ponto de vista restrito dos sistemas económicos e políticos, fazendo com que o homem leve uma existência exclusivamente calculada, assente na prudência dos seus egoísmos interessados e, por isso, comunique através de uma linguagem padronizada e remetida sempre para uma idealidade des-humanizadora, que tenda a excluir o erro, o defeito, o mal, enfim, qualquer valor que o desvie da obtenção de lucros ou da manutenção de um estado. Não se conforma, porque esta sociedade e os seus modos comunicacionais propendem a destruir a sua imanência diferenciante e diferenciada, desfazendo a sua personalidade (dispersa) “ou para nulla ou para identica ás outras” (PESSOA, 2010: I, 123).

Sobreviver a esta “era metálica dos bárbaros” passa assim por um inconformismo assente num “culto methodicamente excessivo das nossas faculdades” que tornam crescente a individualização, nomeadamente as “de sonhar, de analysar e de atrahir” (PESSOA, 2010: I, 123). Imaginar, criticar e seduzir – eis as faculdades características do *Livro do Desassossego*. E ao pluralizar, pelo emprego do determinante possessivo *nossas*, o culto destas faculdades, o seu pensamento apresenta-se igualmente como uma proposta de sociedade, diversa da vigente, não massificada e que dê espaço às relações pessoais, em que a interacção do indivíduo com o seu semelhante não conceda em tomá-lo como matéria inerte “que, porque não lhe pôde resistir, tanto faz que fôsse homem como pedra, pois, como à pedra, ou se afastou ou se passou por cima” (PESSOA, 2010: I, 378), mas por adquirir verdadeira consciência de que também o outro é uma alma singular, uma realidade mental única, o que “só no amor ou no conflicto” (PESSOA, 2010: I, 214) pode suceder. Implicando, porém, o conflito uma atitude re-activa e, por consequência, altamente dialectizante, Soares furta-se a ele<sup>23</sup>, operando o seu sentido crítico a *Herausdrehung* heideggeriana<sup>24</sup>, a transversão diferenciante. Fica-lhe, portanto, o amor como modo único de abrir esse espaço humano de pessoalidade entre os homens.

<sup>23</sup> “A vida deve ser, para os melhores, um sonho que se recusa a confrontos” (PESSOA, 2010: I, 406)

<sup>24</sup> “É na época em que a reversão do platonismo virou para Nietzsche uma transversão [*Herausdrehung*] para fora do platonismo, que a loucura o tomou. Esta reversão não foi nem reconhecida como o último passo de Nietzsche, nem se percebeu que ela só foi claramente realizada no último ano da criação [nietzschiana] (1888)” (Heidegger, *apud* LACQUE-LABARTHE, 2000: 133).

Exigindo, todavia, a sua imanência, por afastamento da mundanidade, a ausência de interacção física directa, terá de ser pela alma que tais relações amorosas se efectivam, deixando a ressalva de que também pela alma há interacção física (contudo, indirecta), pois a alma é nele “expressiva e material” (PESSOA, 2010: I, 286) – não resultando daqui, no entanto, que seja clara e delimitada. Pelo contrário, ela é “um abysmo obscuro e viscoso” (PESSOA, 2010: I, 338), pelo que, “Por mais que uma alma se exforce por saber o que é outra alma, não saberá senão o que lhe diga uma palavra – sombra disforme no chão do seu entendimento” (PESSOA, 2010: I, 392).

Assim, ninguém pode conhecer outro, tampouco a si mesmo – pois “Viver é ser outro” (PESSOA, 2010: I, 253). Contudo, ao contrário da opinião comum, Soares defende que é precisamente porque toda a gente se desconhece intimamente que é possível criar tais relações pessoais<sup>25</sup>. Vai, inclusivamente, mais longe e afirma que é no próprio acto de se conhecerem (por identificação) que duas pessoas se desconhecem, porquanto “Dizem os dois ‘amo-te’ ou pensam-o e sentem-o por troca, e cada um quere dizer uma idéa differente, uma vida differente, até, porventura, uma cor ou um aroma differente, na somma abstracta de impressões que constitue a actividade da alma” (PESSOA, 2010: I, 262).

Quer isto dizer que as relações pessoais são essencialmente estabelecidas por um erro, uma mentira, um artifício: a palavra – e por ser este o meio utilizado, só descontinuamente estas relações são viáveis. Uma das coisas que mais pesa a Soares em relação ao conceito de amor que vigora no casamento institucionalizado é justamente o facto de neste ele estar obrigado a ligar-se a outrem por um sentimento contínuo, o que lhe provoca um tédio das emoções<sup>26</sup>, a morte em vida de que acima se falava: “Podemos morrer se apenas amámos” (PESSOA, 2010: I, 337). Na medida em que é mimético, previsível, mundano, este amor torna-se-lhe imoral, obstruindo a sua ética desterritorializante, o seu imanente amor despossessivo e em devir imanente ao seu Corpo-sem-órgãos.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> “Entendemo-nos porque nos ignoramos. Que seria de tantos casados felizes se pudessem vêr um na alma do outro, se pudessem comprehender-se, como dizem os românticos, que não sabem o perigo [...] do que dizem” (PESSOA, 2010: I, 338).

<sup>26</sup> “Só uma vez fui verdadeiramente amado. Sympathias, tive-as sempre, e de todos. Nem ao mais casual tem sido facil ser grosseiro, ou ser brusco, ou ser até frio para commigo. Algumas sympathias tive que, com auxilio meu, poderia – pelo menos talvez – ter convertido em amor ou affecto. Nunca tive paciencia ou atenção do espirito para sequer desejar empregar esse exforço. | A principio de observar isto em mim, julguei – tanto nos desconhecemos – que havia neste caso da minha alma uma razão de timidez. Mas depois descobri que não havia; havia um tedio das emoções, differente do tedio da vida, uma impaciencia de me ligar a qualquer sentimento continuo, sobretudo quando houvesse de se lhe atrelar um exforço proseguido” (PESSOA, 2010: I, 287).

<sup>27</sup> “Todo o homem de hoje, em quem a estatura moral e o relevo intellectual não sejam de pygmeu ou de charro, ama, quando ama, com o amor romntico. O amor romntico [...] tanto quanto á sua substancia, como quanto á sequencia do seu desinvolvimento, pode ser dado a conhecer a quem não o perceba comparando-o com uma veste, ou traje, que a alma ou a imaginação fabriquem para

Porém, a mesma palavra que serve para estabelecer relações pessoais serve também para estabelecer relações impessoais. É aqui que a arte desempenha uma função fundamental, a de fomentar as primeiras:

Se vou traduzir esta emoção por frases que de perto a cinjam, quanto mais de perto a cinjo, mais a dou como propriamente minha, menos, portanto, a comunico a outros. E, se não ha communicar-a a outros, é mais justo e mais fácil sentir-a sem a escrever.

Supponha-se, porém, que desejo communicar-a a outros, isto é, fazer d'ella arte, pois a arte é a comunicação aos outros da nossa identidade íntima com elles; sem o que nem ha comunicação nem necessidade de a fazer."

(PESSOA, 2010: I, 343)

Pela arte, amplia-se o número de possibilidades de estabelecer relações íntimas com os outros, recorrendo a uma linguagem plural, que incorpora funcionalidades comunicacionais entre diversos modos de pensamento associados a diversos sistemas sociais<sup>28</sup>, aliando a isto a elaboração de uma escrita que intensifique estas mesmas relações, por ver nos outros atestado muito daquilo que entende como o seu mais íntimo, ainda que, paradoxalmente, este seja em absoluto incomunicável.

Abra-se um parêntesis para se dizer que o íntimo de Soares não é um conceito metafísico, ainda que em muitos trechos do *Livro do Desassossego* – sobretudo da primeira fase (1913-1920) – sejam empregues terminologias de “interioridade”. Porque Soares vê e ouve quando sonha, e a visão e a audição, ainda que interiores, são modos de conhecimento sensorial, que apenas permitem apreender as coisas na sua exterioridade<sup>29</sup>. Acontece, porém, que o íntimo é incomunicável, não por ser um interior escondido, mas porque o mundo – o exterior, que compõe o íntimo – é amplo e confuso.

Face às limitações que a interação física (o que inclui a comunicação oral) lhe impõe à criação artística, é, portanto, pela escrita que Soares aumenta as possibilidades de estabelecer relações pessoais e as intensifica. Modifica assim o mundo, renunciando, por antonomásia, através do instrumento “arte”, a uma organização constitucional da sociedade: “A civilização consiste em dar a qualquer coisa um nome que não lhe compete, e depois sonhar com o resultado. E realmente o nome falso e o sonho verdadeiro criam uma nova realidade. O objecto torna-se realmente outro, porque o tornámos outro. Manufacturamos realidades. A materia

com elle vestir as creaturas, que acaso appareçam, e o espirito ache que lhes cabe. | Mas todo o traje, como não é eterno, dura tanto quanto dura; [...]" (PESSOA, 2010: I, 167).

<sup>28</sup> No artigo “O descentramento da prosa do *Livro do Desassossego*” apresentamos uma análise mais detalhada da heterogeneidade e das múltiplas conexões constituintes do *Livro do Desassossego* (ALBUQUERQUE, 2014: 108-110)

<sup>29</sup> “Sou um homem para quem o mundo exterior é uma realidade interior. Sinto isto não metaphysicamente, mas com os sentidos usuaes com que colho a realidade” (PESSOA, 2010: I, 105).

prima continua sendo a mesma, mas a forma, que arte lhe deu, afasta-a efectivamente de continuar sendo a mesma” (PESSOA, 2010: I, 277).

Do exposto resulta, naturalmente, uma complexificação da sua escrita, que incorpora características especificamente significativas da sua individualidade ao mesmo tempo que níveis de abstracção mais elevados, saindo assim diminuídas as possibilidades da sua compreensão. É aqui que surge o “amor”. O amor funciona, para Soares, não como um sentimento, mas como um código que permite transformar a improbabilidade comunicativa numa possibilidade, ou, recorrendo à nomenclatura de Adorno, que permite comunicar através de um modo específico de não-comunicação<sup>30</sup>. Não podendo nós, os seus leitores, por acção dos factores enunciados, compreender a sua escrita, amamo-la devido à sua singularidade e ao alto grau de aplicabilidade funcional na pluralidade de situações que constituem a nossa vida. Soares ama o distante, mas faz também por se manter distante através da diferenciação da sua escrita<sup>31</sup> (a distância, é para ele, sobretudo, um modo de estabelecer de diferenças), exprimindo deste modo o desejo de construir uma família (no sentido lato do termo) – um mundo próximo – no seio da qual possa “nascer e ser amado”.<sup>32</sup>

Avance-se agora para a materialidade textual do fragmento selecionado, que se inicia com um apelo duplo a um ente amado, que pode ser homem ou mulher, porquanto “onde não ha desejo [sexual, entenda-se] não ha preferencia de sexo”<sup>33</sup> (noutros trechos, sobretudo da primeira fase, ele dirige-se a uma mulher, mas é apenas pelo tom – terno e amoroso – do modo de expressão que surge o contorno de mulher da figura amada<sup>34</sup>, não é a figura amada feminina que surge antes da expressão). Um apelo deveras ricardino, acrescente-se, um apelo a uma prática de amar – mesmo sendo essa prática vivida em sonho<sup>35</sup> – apoiada, por um

<sup>30</sup> Veja-se esta passagem: “[...] a comunicação das obras de arte com o exterior, com o mundo do qual afortunada ou desafortunadamente se fecham, acontece através da não-comunicação: aí justamente revelam a sua fractura” (*apud* PIMENTA, 2003: 24).

<sup>31</sup> “Esforço-me porisso para alterar sempre o que vejo de modo a tornal-o irrefragavelmente meu – de alterar, mantendo-a mesmamente bella e na mesma ordem da linha de beleza, a linha do perfil das montanhas; de substituir certas arvores e flôres por outras, vastamente as mesmas differentissimamente” (PESSOA, 2010: I, 72).

<sup>32</sup> “Penso ás vezes, com um deleite triste, que se um dia, num futuro a que eu já não pertença, estas phrases, que escrevo, durarem com louvor, terei em fim a gente que me “comprehenda”, os meus, a familia verdadeira para nella nascer e ser amado” (PESSOA, 2010: I, 162).

<sup>33</sup> “Amo assim: fixo, por bella, attrahente, ou, de outro qualquer modo, amavel, uma figura, de mulher ou de homem – onde não ha desejo não ha preferencia de sexo – e essa figura me obceca, me prende, se apodera de mim” (PESSOA, 2010: I, 130-131).

<sup>34</sup> “Tu não és mulher. Nem mesmo dentro de mim evocas qualquer cousa que eu possa sentir feminina. É quando fallo de ti que as palavras te chamam femea, e as expressões te contornam de mulher. Porque tenho de te fallar com ternura e amoroso sonho, as palavras encontram voz para isso apenas em te tratar como feminina” (PESSOA, 2010: I, 18).

<sup>35</sup> “Quantas horas tenho passado em convivio secreto com a idea de si! Temo’-nos amado tanto, dentro dos meus sonhos! Mas mesmo ahi, eu lh’o juro, nunca me sonhei possuindo-a. Sou um



lado, numa predisposição física para ir ao encontro da arte, dada simbolicamente pelo pedido do gesto casto da amada em colocar as mãos sobre as do artista, e, por outro, no uso exclusivo (ie, delindo a racionalidade) dos sentidos (neste caso, o auditivo) para a receptividade da arte.

É de todo pertinente evocar Roland Barthes (2010: 19-20) neste primeiro momento de análise. Pondo em analogia o gesto de dar as mãos, a que Soares apela, com a primeira figura de *Fragmentos de um discurso amoroso*: o Abraço. Barthes divide este fragmento em três momentos, que aqui se parafraseiam. (1) O abraço, ficando fora do acto sexual, é o momento de uma “voluptuosidade infantil do adormecimento”, onde os amantes ficam sob uma espécie de encantamento, de sideração imóvel, provocada pelas “histórias contadas”, pela “voz”. O “tempo, a lei, o proibido” então suspendem-se, uma vez que “todos os desejos estão abolidos pois parecem definitivamente realizados” (2) O segundo momento é do surgimento da genitalidade, que “destrói a sensualidade difusa do abraço” infantil; “a lógica do desejo põe-se em movimento, regressa ao querer-para-si, o adulto sobrepõe-se à criança”, embora esta última subsista – de onde advém que o sujeito amante é duplo: criança e adulto. (3) O terceiro momento do abraço é o de afirmação: uma vez que a plenitude se conseguiu atingir, sendo porém interrompida, então o amante não abdica de fazê-la regressar: “por entre os meandros da história de amor, teimarei em querer encontrar, renovar, a contradição – a contracção – de dois abraços.”

A primeira parte da frase do segundo parágrafo visa contribuir para que os apelos imediatamente anteriores sejam adoptados como comportamentos, nomeadamente através da importância que Soares sabe que tem de dar aos modos de expressão, impregnando-os de um estilo pedagogicamente sedutor que faça com que a distância e a estranheza inerentes à sua singularidade não se transformem em factores dissuasores do estabelecimento de relações pessoais, mas sejam factores necessários à canalização das energias para uma aguda e pessoalíssima receptividade sensorial da arte por parte da amada<sup>36</sup>.

Respeitante ainda a esta primeira parte da frase, acrescenta-se apenas que a imagem *dum confessor* não comporta nenhum tipo de autoridade, em primeiro, porque Soares posiciona-se sempre fora das relações de poder<sup>37</sup> e, por isso, *aconselha* ao invés de ordenar e, em segundo, devido precisamente ao tom cândido da *voz suave e embaladora*, que, na sequência do tom apelativo do primeiro

---

delicado e um casto mesmo nos meus sonhos. Respeito até o sonho de uma mulher bella” (PESSOA, 2010: I, 94).

<sup>36</sup> “Mais do que outra, queria que a minha acção pela vida fosse de educar os outros a sentir cada vez mais para si-propios, e cada vez menos segundo a lei dinamica da collectividade” (PESSOA, 2010: I, 102).

<sup>37</sup> “Não tenho qualidades de Chefe, nem de sequaz. Nem sequer as tenho de satisfeito, que são as que valem quando essas outras faltem” (PESSOA, 2010: I, 148).

parágrafo, só pode tender a, além de seduzir, ensinar pelo exemplo do fazer literário.

A segunda parte da frase que constitui o segundo parágrafo sumaria o conteúdo deste trecho. Soares mostra a intenção de dizer à amada *o quanto a ânsia de atingir fica aquém do que atingimos*. Significa isto que não é o estado de alma de desespero que determina a arte literária, nem no seu fazer nem na sua recepção, visto que a vivência da arte suplanta-o. Sendo este o “tema” do trecho e pressupondo o tratamento do mesmo o amor, desde já se infere que também este não é de índole trágica, uma vez que é precisamente o desespero a fronteira do estado que determina tal amor.

Isto mesmo é confirmado pelo parágrafo seguinte, que propõe uma reza comum (a voz do amante com a atenção da amada) da *Litania da Desesperança*. O prefixo “des” funciona nesta última palavra do mesmo modo que Eduardo Prado Coelho faz notar que funciona em todo o *Livro do Desassossego*: como um dos “mecanismos morfo-sintáticos que criam progressiva e interminavelmente uma área neutra subtraída à esfera da dialéctica” (1983: 19). Deste modo, a *desesperança*, que, sem esta observação, muito facilmente poderia ser tomada por “desespero”, adquire um valor diverso, o de uma subtracção à dialéctica do par esperança-desespero. O que Soares pretende rezar é a litania da ausência de esperança e, por consequência, da ausência de desespero (só quem espera desespera).

Esta problemática da esperança está umbilicalmente ligada à abordagem conceptual do tempo, que para ele é não-diacrónica, antes vertical. A verticalidade advém do tempo ser tomado, não como uma tela supra-humana na qual se desenrolam acontecimentos sob a lei da causa-efeito, mas como parte integrante da estrutura dos próprios acontecimentos, logo imponderável e passível de ser sentida humanamente: “E é nestes momentos, em que nem sei se o tempo existe, que o sinto como uma pessoa, e tenho vontade de dormir” (PESSOA, 2010: 388).

Assim, o único modo temporal validado e valorado por Soares é o da sensação, o presente (inactual, imemorial, intempestivo), *do* (e não *no*) qual vive “com a gana e a fome de quem não tem outra casa” (PESSOA, 2010: I, 103). O passado, adopta-o de um modo deveras bergsoniano, ou seja, a recordação funciona nele como uma contracção selectiva desse passado no presente, contribuindo para a preparação da cri-acção: “Lembro a minha infância com lágrimas, mas são lágrimas rítmicas, onde já se prepara a prosa” (PESSOA, 2010: I, 329). Ao invés disso, toda a recordação dissociada deste presente imemorial da sensação, a enquadrada numa moldura temporal, é, por exercer nele um efeito deveras negativo de perda, repudiada: “Amei, como Shelley, a Antígona antes que o tempo fosse: todo amor temporal não teve para mim outro gosto senão o de lembrar o que perdi” (PESSOA, 2010: I, 351). Quanto ao futuro, é igualmente presentificado por Soares, através de um fenómeno de antecipação: “Nos primeiros dias do outomno subitamente entrado, quando o escurecer toma uma evidencia de

qualquer coisa prematura, e parece que tardámos muito no que fazemos de dia, góso, mesmo entre o trabalho quotidiano, esta antecipação de não trabalhar que a propria sombra traz consigo, porisso que é noite e a noite é somno, lares, livramento” (PESSOA, 2010: I, 221). Em oposição, a previsão do futuro, o desenhar um cenário do *amanhã* que conduz o homem à determinação de objectivos longínquos que expellem, “com boas palavras e sorrisos, o bafo da esperança, da venenosa esperança” (PACHECO, 1998: 140), é-lhe sobretudo, e além de uma chateza sensaborona provocada pela forte componente de presente (diacrónico) que essa previsão acarreta<sup>38</sup>, uma impossibilidade, porque o porvir está sujeito à força inelutável e completamente indeterminada do devir: “É esta a minha crença, esta tarde. Amanhã de manhã já não será esta, porque amanhã de manhã serei já outro. Que crente serei amanhã? Não o sei, porque era preciso estar já lá para o saber” (PESSOA, 2010: I, 265).

Uma vez que o único modo temporal que para ele existe é o da sensação, é-lhe devolvida a condição de mortalidade que a esperança, colocada no extremo da vida além-vida metafísica, poderia camuflar. A palavra *desesperança* cumpre desta forma o papel de iluminar-lhe o iminente estar-para-a-morte, o que faz com que esta vida seja vivida – ainda que com o sinistro mister de tecelão de mortalhas<sup>39</sup> –, tanto quanto possível, neste presente intemporal, e não em função de um futuro que não chega nunca. Face a isto, é estranho, para não dizer contraditório, que Soares *reze uma litania*. Tratar-se-á de uma retórica irónica? O caso parece ser claramente diverso. A utilização de termos de forte conotação religiosa é feito de forma a que a análise dos mesmos no campo de acção de tal contexto seja muito mais interessante de se observar.

Aborde-se em primeiro a palavra *litania*. Uma litania ou uma ladainha, no âmbito das instituições religiosas, constitui-se de série de breves invocações, com nítido carácter místico e poético, dirigidas às divindades no culto. Mas, precisamente por ser de índole mística e poética, é o culto que a poderá descaracterizar se pretender convertê-la num fenómeno colectivo de partilha, pois o místico e o poético distinguem-se pelo acontecer, e este é, para cada um, único e, portanto, impartilhável. Deste modo, pode dizer-se que os antigos poetas que preambulavam os seus poemas com invocações às musas eram “verdadeiros” autores de litánias.

Parece ser este o caso de Soares, com a diferença de que o seu pensamento se retira da esfera religiosa, ainda que os termos *rezar* e *litania* se evidenciem como elementos estreitamente conotados com ela. Nada mais aplicável a este âmbito de

<sup>38</sup> “Todo o futuro é uma nevoa que nos cerca e amanhã sabe a hoje quando se entrevê” (PESSOA, 2010: I, 133).

<sup>39</sup> “Tecelões da desesperança, teçamos mortalhas apenas – mortalhas brancas para os sonhos que nunca sonhámos, mortalhas negras para os dias que morremos, mortalhas côr de cinza para os gestos que apenas sonhámos, mortalhas de purpura-de-imperio para as nossas sensações inuteis” (PESSOA, 2010: I, 28).

estudo do que o pensamento de Kafka (*apud* BLANCHOT, 1987: 66), que, quando lhe é perguntado se “A poesia tende, pois, para a religião?”, responde: “Eu não diria isso, mas tende certamente para a prece.” Analogamente, Soares pede, numa das suas preces à *Nossa Senhora do Silêncio*, que esta figura (sem figura) mística por si criada o liberte da “religião, porque é suave;” mas também da “descrença, porque é forte” (PESSOA, 2010: I, 18).

Promovendo então um regresso à frase em análise, afirme-se que Soares, sabendo que age (pela literatura) sobre outrem, não possui, contudo, nenhuma garantia de que os efeitos da sua cri-acção sejam os que ele intenta, e, portanto, exalta, rezando, a temática da sua prédica, invocando, quer dizer, pedindo inspiração e/ou protecção, não a uma entidade (divina) que detém um poder do qual não se pode desinvestir, mas, a um ente (humano) que só desinvestindo-se do poder é que pode detê-lo – pois o poder de amar está, para ele, fora das relações de poder.

São dois principais, portanto, os motivos que o levam ao emprego destas palavras bastante conotadas com as esferas religiosas. O primeiro, são os modos *suaves*, de índole sedutora, que vigoram em tais esferas. Exiba-se um brilhante exemplo de como Soares associa o jargão religioso a uma suavidade sedutora, aliterando para obter este mesmo efeito: “De suave e aerea a hora era uma ar onde orar” (PESSOA, 2010: I, 133). O segundo motivo deriva da pressuposição de que exaltar um tema perante outrem é pretender agir sobre este, e consiste em que esta pretensão implica, portanto, uma fé, uma crença por parte do agente de que tal acção possa ser bem sucedida: “A fé é o instinto da acção” (PESSOA, 2010: I, 109).

Os primeiros três parágrafos do trecho sob análise funcionam nele claramente como um prólogo, expondo a temática a tratar no seu desenvolvimento e as condições sob as quais a sua recepção se deve dar. Adicione-se a informação interpretativa de que, até este ponto, o texto ainda não saiu do primeiro momento do *Abraço* barthiano, no qual tudo se conjuga para a consumação da volúpia da escrita vocal.

É, pois, a partir do quarto parágrafo, que o desenvolvimento da *Litania da Desesperança*<sup>40</sup> ocorre. Consubstancie-se o afirmado com a evidência de que se iniciam aqui as considerações teóricas de Soares sobre o fazer da arte literária e da sua recepção, considerações que vão até ao fim do trecho.

De súbito, no quarto parágrafo, salta à vista uma mudança radical dos modos da escrita. Em vez de apelativa e sedutora, surge a presença nela de uma iminente tragicidade, tomando este conceito, doravante neste estudo, o sentido em

---

<sup>40</sup> Dos vários projectos que Pessoa elaborou para a organização do *Livro do Desassossego*, dois continham um trecho intitulado “Litania da Desesperança” (cf. PESSOA, 2010: I, 442).

que Hölderlin o desenvolveu em relação à tragédia grega<sup>41</sup>. Bernardo Soares apresenta, de facto, um excesso do desejo humano que, suprimindo todo o limite, se quer igualar à divindade pelo atingir da perfeição da expressão artística. Ao empregar-se neste contexto a palavra “divindade” dá-se-lhe o sentido, não de um deus propriamente dito, mas de uma idealidade transcendente ao homem (a perfeição). É defronte a esta idealidade que ele falha, que se sente falhar. De acordo com a perspectiva de Soares, alcançar a perfeição é algo de humanamente impossível, devido à imperfeição congénita do homem: “O perfeito é deshumano, porque o humano é imperfeito” (PESSOA, 2010: I, 280).

A quase impossibilidade de estabilização da linguagem numa forma que alcance essa idealidade estética (e diz-se aqui “quase” devido à hesitação do autor entre o uso das palavras *poucos* e *nenhuns*, uma vez que a primeira variante indica a possibilidade, ainda que pontual, da perfeição vir a ser alcançada – um indício, talvez, de que a idealidade afinal não cai do céu, mas é-lhe o desejo de repetição de uma inefabilidade que houvera experimentado num acto de cri-acção literária) faz dela, aos olhos de Soares, uma natureza incompreensível, dotada de um poder demasiado para ser conduzido pelas suas íntimas forças. E quanto mais a sua vontade o impele a trabalhar conscientemente no sentido de aproximar-se da perfeição, mais ele sente esta a afastar-se dele, tal como o homem que mais depressa se afoga nas areias movediças de um pântano quanto mais esbraceja para se salvar, sem se aperceber de que é esse seu esforço que acelera a sua ruína. Esta cisão causada em Soares pela sua ânsia de aparelhamento à divindade põe-no à beira do acontecimento trágico – a sua morte enquanto artista pela renúncia do fazer da arte. Porque esta deixa de fazer sentido se não for perfeita. A arte sofre, para ele, de uma crise de sentido.

No quinto parágrafo, Soares toma consciência de ter tomado consciência de estar à beira de tal tragicidade, e de que, por esse motivo, se vê privado de duas condições originárias do seu mister de artista: a alegria no trabalho e o sossego no sono.

Que não se gerem confusões ao confrontar esta necessidade de sossego com o imanente *desassossego* que opera as metamorfoses do seu pensamento. Aquele é pura fisiologia. Para quem busca e não encontra em Soares interesse e cuidados com o corpo, eis o exemplo da importância que ele dá a um *sono sossegado*. Um outro exemplo dos cuidados que ele tem com o corpo é a apologia do consumo de bebidas alcoólicas. Cuidados!? Pode defender-se que sim, porque os seus cuidados respeitam uma vida intensa e não uma vida extensa. Se aquela se manifesta para ele pela literatura e a boa literatura se faz sob o estado de embriaguez, então este fica plenamente justificado enquanto cuidado com o corpo: “Se um homem escreve bem só quando está bebado dir-lhe-hei: embebede-se. E se elle me dizer que o seu

---

<sup>41</sup> Para a análise subsequente, usa-se o conceito de tragédia em Hölderlin seguindo a interessante exegese de José Gil (1994: 16-18), no ensaio “O trágico e os destinos do desassossego”.

figado sofre com isso, responderei: o que é o seu figado? é uma coisa morta que vive enquanto v[ocê] vive, e os poemas que escrever vivem sem enquanto” (PESSOA, 2010: I, 336).

Quanto ao imanente *desassossego* de Soares é o que o torna artista; é o seu ser *moço* (independentemente de com ou sem *mocidade* – e é deste *com ou sem* que depende a presença ou a ausência de alegria no trabalho e sossego no sono). Com que base se faz esta afirmação? Que relações de equivalência e complementaridade existem entre a infância e o *desassossego*?

Antes ainda de serem divulgadas as razões de, para Soares, a sua condição de artista estar estreitamente conectada com um certo modo de ser *moço*, faça-se notar que há, ao longo da obra, uma manifesta insistência dele em afirmar-se criança, o que forma uma certa coerência, uma transversalidade à sua personalidade dispersa. Independentemente de oferecer uma prosa que espelhe estados de espírito de alegria ou de dor, a infância nela subsiste. O mesmo é válido para o *desassossego*, que é nele “sempre crescente e sempre igual.” Recorde-se a comparação da “impaciência da alma consigo mesma”, que caracteriza o *desassossego*, com “uma creança inoportuna” (PESSOA, 2010: I, 278). Portanto, a equivalência e/ou complementaridade é primeiramente estabelecida por ele, não por nós. Com o intuito de esclarecer os seus motivos, discorra-se sobre alguns aspectos associados ao seu ser criança.

Um ponto prévio que se julga pertinente estabelecer com respeito a esta temática é que o ser criança artisticamente não passa por uma tentativa de retrocesso a nenhum passado concreto, não se traduzindo a sensação que o acompanha numa nostalgia pura do vivido. Ser criança é outra coisa, é “o devir-jovem de cada idade”, “é extrair da sua idade as partículas, as velocidades e lentidões, os fluxos que constituem a juventude dessa idade” (DELEUZE & GUATTARI, 2007: 353). É um modo obscuro de rejuvenescimento, um saltar, pela experiência da aguda sensação, para fora da fuga abstracta do tempo no qual tudo se perde, é fazer a prova de um elixir da eterna juventude de certa forma *falsificado*, porém, não composto de uma mistura de *água benta em aguarrás*, como o prosodicamente parodiado por Sérgio Godinho. Eis por que Soares permanece criança mesmo sentindo-se velho<sup>42</sup>, por que lhe é possível ser *moço* mesmo que sem *mocidade*.

Assim, o tempo em que é vivido este devir-criança é um tempo fora do passado concreto da infância e também fora do presente concreto da humanidade estritamente adulta, contendo, todavia, elementos de ambos, que funcionam como o limiar perceptivo que a cri-atividade infantil permite ultrapassar: trata-se do tempo vertical da arte.

---

<sup>42</sup> Ver um trecho já citado “Lembro-me de repente de quando era creança, e via, como hoje não posso ver, a manhã raiar sobre a cidade” (PESSOA, 2010: I, 407-408).

Abordaram-se já as diferenças deste tempo para o tempo diacrónico. Mas, com isto, nem tudo ficou dito. É que neste tempo não se assiste a um desfilar de sensações que constitui a interioridade do artista, mas à apresentação de um novo mundo exterior. Cumpre aqui fazer uma longa citação, que terá a dupla função de consolidar o exposto e servir de base para um desenvolvimento cabal de aspectos relevantes associados:

Guardo intima, como a memoria de um beijo grato, a lembrança de infancia de um theatro em que o scenario azulado e lunar figurava o terraço de um palacio impossivel. Havia, pintado tambem, um parque vasto em roda, e gastei a alma em viver como real aquillo tudo. A musica, que soava branda nessa occasião mental da minha experiencia da vida, trazia para real de febre esse scenario dado.

O scenario era definitivamente azulado e lunar. No palco não me lembro quem apparecia, mas a peça que ponho na paisagem lembrada sahe-me hoje dos versos de Verlaine e Pessanha; não era a que deslembro, passada no palco vivo aquém d'aquella realidade de azul musica. Era minha e fluida, a mascarada immensa e lunar, o interludio a prata e azul findo.

Depois veio a vida. Nessa noite levaram-me a cear ao Leão. Tenho ainda a memoria dos bifés no paladar da saudade – bifés, sei porque supponho, como hoje ninguem faz ou eu não como. E tudo se me mixtura – infancia vivida a distancia, comida saborosa de noite, scenario lunar, Verlaine futuro e eu presente – numa diagonal confusa, num espaço falso entre o que fui e o que sou.

(PESSOA, 2010: I, 322)

Consolidando o exposto, e fazendo uso da terminologia de José Gil, diz-se que o tempo inerente ao devir-criança é espacializado<sup>43</sup>; converte-se num contexto, num mundo, ou, mais precisamente, porque se trata de *um espaço falso*, num teatro. Ora, o espaço teatral visa fundamentalmente contextualizar o nascimento das emoções das personagens. Isto exige ao dramaturgo a capacidade de ser cada uma dessas personagens, de mudar de alma<sup>44</sup>, de outrar-se, de heteronimizar-se para que a surpresa da vivência de cada nova emoção, que surge em cada personagem na sua interacção com o outro e com o mundo, se espelhe na sua literatura.<sup>45</sup>

<sup>43</sup> “A infância é, antes de mais, um dispositivo de transformação do tempo em espaço, ou melhor: um dispositivo susceptível de espacializar o tempo tornando-o reiterável, alterando a sucessão temporal em ubiquidade eventual em qualquer momento do tempo, ou ainda, em simultaneidade disponível” (GIL, 1999: 90).

<sup>44</sup> “A unica maneira de teres sensações novas é construires-te uma alma nova. Baldado esforço o teu se queres sentir outras cousas sem sentires de outra maneira, e sentires de outra maneira sem mudares de alma. [...] Desde que nascemos até que morremos mudamos de alma lentamente, como do corpo. Arranja maneira meio de tornar rapida essa mudança, como com certas doenças, ou certas convalescenças, rapidamente o corpo se nos muda” (PESSOA, 2010: I, 99).

<sup>45</sup> Um exemplo concreto desta dramaturgia contracenada e operada pelo devir-criança é o trecho que começa: “Nunca deixo saber ás minhas sensações o que lhes vou fazer sentir... Brinco com as minhas sensações como uma princeza cheia de tédio com os seus grandes gatos prompts e cruéis...” (PESSOA, 2010: I, 53-57).

1-13

203

L. do D.  
-----

Tenho sido sempre um sonhador ironico, infiel ás promessas interiores. Gosei sempre, como outro é estrangeiro, as derrotas dos meus devaneios, assistente casual ao que pensei ser. Nunca dei crença áquillo em que acreditei. Enchi as mãos de areia, chamei-lhe ouro, e abri as mãos d'ella toda, escorrente. A phrase fôra a unica verdade. Com a phrase dita estava tudo feito; o mais era a areia que sempre fôra.

Se não fôsse o sonhar sempre, o viver num perpetuo ~~xxxxxx~~ alheamento, poderia, de bom grado, chamar-me um realista, isto é, um individuo para quem o mundo exterior é independente. Mas prefiro não me dar nome, ser o que sou com uma certa obscuridade e ter commigo a malicia de me não saber ~~prever~~.

Tenho uma especie de dever de sonhar sempre, pois, não sendo mais, nem querendo ser mais, que um espectador de mim mesmo, tenho que ter o melhor espectáculo que posso, ~~xxxxxxx~~ Assim me construo a ouro e sedas, em salas suppostas, palco falso, scenario antigo, sonho creado entre jogos de luzes brandas e musicas invisiveis.

Guardo, intima, como a memoria de um beijo grato, a lembrança de infancia de um theatre em que o scenario representava o terraco de um palacio impossivel. Havia, pintado tambem, um parque vasto em roda, e gastei a alma em viver como real aquillo tudo. A musica, que soava branda nessa occasião da minha experiencia da vida, trazia para real esse scenario ~~xxxxxx~~ dado.

O scenario era definitivamente lunar. No palco não me lembro quem apparecia, mas a peça que ponho na paisagem lembrada, sahe-me dos versos de Verlaine e de Pessoa; não era a que deslembro, passada no palco áquella ~~xxxxxx~~ realidade de azul musica. Era a mascarada immensa e lunar, o interludio de prata e azul findo. ~~xxxxxxx~~

Depois veio a vida. Nessa noite levaram-me a ceiar ao ~~xxxx~~ Leão. Tenho ainda a memoria dos bifes no paladar - bifes, sei ou supponho, como hoje ninguem faz. E tudo se me mistura - infancia, comida saborosa, scenario lunar, Verlaine futuro e eu presente - numa diagonal difusa, num espaço ~~xxx~~ falso entre o que fui e o que sou.

de noite  
16/10/1931.

*para raras*  
*de febre*  
*da vida*  
*de noite*

Fig. 5. Tenho sido sempre um sonhador ironico, infiel ás promessas interiores.  
(BNP/E3, 4-13<sup>a</sup>)



O devir-criança tem, pois, em Soares, um papel fundamental na construção desta dramaturgia, porque a ausência de cupidez infantil<sup>46</sup> funciona nela aliada à despertença do sistemático que o *desassossego* opera, advindo daqui, pelo desapego de tudo do dramaturgo e pela ausência de um sentido último em torno do qual o enredo é construído, consequências extremas na apresentação literária:

1.<sup>a</sup> Despidas as personagens de convenções, a primeira consequência é o surgimento da cri-acção (ao invés da re-acção) na contracena emotiva.

2.<sup>a</sup> Da consequência primeira resulta que as personagens construídas de imediato se desconstroem, mudam também elas, em unísono com o dramaturgo, bruscamente de alma, deslizando deste modo para o informe, tendendo a desfigurar-se em *idéas das cousas*, singularidades universais, ecceidades.

3.<sup>a</sup> Outro efeito ainda, arrolado nos anteriores, é que os modos de dizer tornam-se, em relação ao padrão linguístico da humanidade adulta, delirantes, erráticos, falsificadores, sujeitando tal padrão à renovação por uma linguagem que, por pertencer “a um tempo que está mais próximo da origem e do começo das coisas, [no qual se] sente, em certo modo, uma infância e uma libertação” (PESSOA, 2010: I, 275), aproxima mais a emoção de uma expressão sentida do que de uma representação racional: “As creanças são muito literarias porque dizem como sentem e não como deve sentir quem sente segundo outra pessoa. Uma creança, que uma vez ouvi, disse, querendo dizer que estava á beira de chorar, não ‘tenho vontade de chorar’, que é como diria um adulto, isto é um estúpido, senão isto: ‘tenho vontade de lagrimas’” (PESSOA, 2010: I, 263).

4.<sup>a</sup> Uma quarta e última consequência que se vislumbra é que a literatura flui sem constrangimentos em todas as direcções, abarcando, não a totalidade da vida, mas muito mais vida para além daquela que se encerra na Realidade e no Possível.

Em paralelo com estas consequências textuais, ocorrem igualmente em Soares, porque a sua vida é consagrada à dramaturgia (à escrita), efeitos extremos deste devir-criança, dos quais ele dá conta:

1.<sup>a</sup> Um profundo desajustamento em relação à realidade mundana, uma fraqueza que advém de ele ter de viver num mundo de adultos sem que, contudo, nunca houvesse deixado de devir-criança<sup>47</sup> – isto é, nunca haver perdido essa despossessiva intuição artística infantil de viver como extrema realidade a irrealidade teatral que constrói, onde a lógica, a dialéctica e a diacronia não vigoram como sustentáculos do pensamento, mas antes a imaginação, a crítica, a sedução e o espaço-tempo teatral, em que os soldados de chumbo que andam de cabeça para

<sup>46</sup> “A creança não dá mais valôr ao ouro do que ao vidro. E na verdade, o ouro vale mais?” (PESSOA, 2010: I, 51).

<sup>47</sup> “Deus creou-me para creança, e deixou-me sempre creança. Mas porque deixou que a vida me batesse e me tirasse os brinquedos, e me deixasse só no recreio, amarrotando com mãos tam fracas o bibe azul sujo de lagrimas compridas?” (PESSOA, 2010: I, 205).

baixo nem por isso deixam de ganhar uma realidade absoluta, ou seja, em que o improvável e o inverosímil acontecem, exactamente como nas ficções construídas na idade da infância.

2.<sup>a</sup> Ser uma *criança inoportuna* impede, assim, no que toca ao exercer o ofício de artista, a aplicação de uma lógica de construção, bem como de uma construção lógica. É inventar um pioneirismo no viajar com a alma, o realizar de *viagens nunca feitas*<sup>48</sup> a um tempo imemorial (a um *futuro anterior*, segundo a nomenclatura de Blanchot), a uma pré-individualidade anterior às convenções estabelecidas pela humanidade, fora do tempo-tédio onde apenas se vivem a Realidade e a Possibilidade, jogando Soares às escondidas com aquela e pregando sustos a esta, brincando “com as idéas das cousas como com soldados de chumbo”, com os quais ele, “quando menino, fazia cousas que embirravam com a idea de soldado” (PESSOA, 2010: I, 51). É aqui que ele se aproxima da mónada possível que é, sem que, contudo, alguma vez lá consiga chegar, devido ao movimento do *desassossego*, que lhe impede a estabilização.

3.<sup>a</sup> Uma terceira consequência extrema é o apagamento total da sua identidade: se, numa primeira fase, se poderia falar de uma fragmentação da identidade ou de uma construção de uma identidade heterogénea, compósita das múltiplas identidades das personagens do seu teatro, no entanto, em virtude das suas personagens, ao mudarem convulsivamente de alma, caírem elas-próprias no anonimato, perdendo assim qualquer resquício de identidade, o resultado para o dramaturgo é o de tornar-se uma protésica, proliferante e heterogénea sombra de si: “De tanto lidar com sombras, eu mesmo me converti numa sombra – no que penso, no que sinto, no que sou” (PESSOA, 2010: I, 426).

4.<sup>a</sup> A quarta consequência encontra-se imiscuída nas precedentes, e é o seu profundo sentimento de orfandade, de exílio, no que respeita à linguagem: esta não tem filiação a um Pai, a um Deus, a uma Tradição, a uma Lei ou a um Hábito. A origem da linguagem está, para Soares, na infância (que devém) e a origem da infância na linguagem. A naturalidade desta é o artifício, e aquela, por sua vez, uma artificialidade natural.

Explanados os aspectos essenciais deste devir-criança, retorne-se à concretude da frase em análise. Ao *pensar*, ao *reparar* que a obra feita, tanto no seu detalhe como no seu conjunto, não é perfeita, o empregado de escritório cai no momento da *genitalidade* barthiana, em que o *adulto sobrepõe-se à criança*, coexistindo, porém, com ela. Quer isto dizer que dá-se aqui a tomada de consciência do artista da gigantesca e inapagável porção de inconsciência (infantil) que a sua arte (e toda a arte, acrescente-se) contém, e que advém de uma necessidade humana inerente ao seu próprio fazer. Se é indispensável ao artista ser o seu mais feroz crítico em função de uma optimização do cálculo que antecede cada decisão que tem de tomar para erigir a obra, é também indispensável que

<sup>48</sup> “Viagem nunca feita” é o título de dois trechos do *Livro* (PESSOA, 2010: I, 32-33 e 51).

estas decisões, que envolvem sempre um elemento fundamental de contingência, e por isso entram em ruptura com esse cálculo, não sejam indefinidamente proteladas pela acção dessa optimização, sob pena de a obra não se realizar.

Levado ao extremo, o *querer-para-si* da perfeição funcionaria assim, no que concerne ao fazer da arte, no sentido inverso do exposto; seria uma perigosa saída da infantilidade; iria muito para além de um devir-adulto do devir-criança, do surgimento do *moço sem mocidade*. Se aquele que deveio criança ao ponto de produzir arte não for capaz de evitar que o seu devir-adulto se torne num ser-adulto, ou, dito de outro modo, se não conseguir evitar de tomar a obra feita como pertencente a um Eu, então, por consequência dessa cupidez identitária, não conseguirá parar de escavar o seu desejo totalizante, almejando um domínio absoluto sobre ela.

Domínio inalcançável, pois, para Soares, a palavra é incapaz de traduzir com exactidão a vida, no seu mais directo sentir: “Estas expressões não traduzem exactamente o que sinto porque sem duvida nada pode traduzir exactamente o que alguém sente” (PESSOA, 2010: I, 420). Esta verdade da sensação inacessível à palavra provoca uma tensão no artista que redundava, inevitável e perversamente, na obtenção de resultados opostos (de incerteza e falsidade): “Tenho gasto a [...] vida [...] fazendo versos em prosa às sensações intransmissíveis com que torno o meu universo incógnito” (2010: I, 325; com a ortografia da “revista de cultura” *Descobrimento*).

A impossibilidade da perfeição da arte constante do quarto e do quinto parágrafos do fragmento em análise resultaria então em que *O pouco que se diz melhor fora ficar não dito* (à mesma conclusão, pelos mesmos motivos, chegou *Lord Chandos* de Hofmannsthal). Assim se formaria uma evidente tragicidade em Soares, caso o fragmento acabasse aqui. Aparecem, aliás, ao longo do *Livro do Desassossego*, alguns fragmentos (PESSOA, 2010: I, 78-81) em que esta impossibilidade de perfeição da arte é tema único. No entanto, nem o fragmento em análise acaba aqui, nem tais fragmentos podem servir de conclusões finais sobre a escrita de Soares, na medida em que ele toma posições que desdizem, por extravasamento, tal tragicidade da sua escrita.

No parágrafo sétimo, Soares afirma um impedimento de *compenetrar-se realmente de quanto a renúncia é bela*, recusando assim a subjugação da arte em relação à vida.

Se a arte é incapaz de traduzir exactamente a vida no seu mais directo sentir, todavia ela não deixa de ser bem capaz de potenciar a vida, de *torná-la real*, de agudizar esse mais directo sentir. Aliás, aquela incapacidade é o que potencia esta agudização. Senão, pense-se nos efeitos nefastos para Soares que adviriam da possibilidade da sensação ser perfeitamente traduzida por palavras.

Em primeiro lugar, poderia conduzir o artista ao acomodamento num estado de glória – estado que lhe causa a dor de pertencer a uma sociedade de

relações impessoais, na qual se perdem as condições de anonimato e de intimidade tão necessárias à sua imanência artística: “Sonho-me famoso? Sinto todo o despimento que ha na gloria, toda a perda de intimidade e do anonymato com que ella é dolorosa para comnosco” (PESSOA, 2010: I, 109). Em segundo, tornar-se-lhe uma facilidade que faria cessar a tensão amorosa que o impele à arte: “Adoramos a perfeição, porque não a podemos ter; repugnã-a-hiamos, se a tivessemos. [...] Pasmamos, adorando, da tensão para o perfeito dos grandes artistas. Amamos a aproximação do perfeito, porém a amamos porque é só aproximação” (PESSOA, 2010: I, 280-281).

Ora, estando a palavra interdita à verdadeira natureza das coisas, e fazendo-se a “melhor” arte pela máxima tensão criada entre elas, resta ao artista, para fomentar esta tensão, interessar-se, não pelo que as coisas são, mas pelo que as coisas são para ele (ideias-brinquedos, que não servem para serem levadas a sério, senão no momento em que advêm ao espírito):

Tudo para nós está em nosso conceito do mundo; modificar o nosso conceito do mundo é modificar o mundo para nós, isto é, é modificar o mundo, pois elle nunca será, para nós, senão o que é para nós. Aquella justiça intima pela qual escrevemos uma pagina fluente e bella, aquella reformação verdadeira, pela qual tornamos viva a nossa sensibilidade morta – essas coisas são a verdade, a nossa verdade, a unica verdade.

(PESSOA, 2010: I, 305).

Não havendo ainda, nesta citação, a presunção de que a verdade esteja contida na *página fluente e bela*, mas no móbil pela qual ela é escrita, no entanto, a impossibilidade da literatura atingir a verdade – a perfeição –, para Soares, desvanece-se (assim como a tragicidade inerente), se, por intermédio dela, a vida se revelar na sua máxima pujança: “ó meu Cesário, appareces-me e eu sou enfim feliz porque regressei, pela recordação, á única verdade, que é a literatura” (PESSOA, 2010: I, 262). A escolha da literatura de Cesário Verde para defender este segundo ponto de vista não é inocente, e ajuda a desfazer um eventual paradoxo.

Assumida como ilusão, a arte é verdadeira pelo menos quando trata como aparência apenas a aparência das coisas, comunicando o artista uma visão exterior das mesmas, suprimindo “sempre nellas o que o [...] sonho não pode utilizar” (PESSOA, 2010: I, 77), pensando-as do ponto de vista das sensações, segundo um devir-criança, sem conditionalismos apriorísticos impostos por processos de subjectivação: “Eu crio o objecto absoluto, com qualidades de absoluto no seu concreto” (PESSOA, 2010: I, 77).

Resolve-se assim o paradoxo: não deixando de ser, em função de qualificar, uma mentira – pois, como diz Nietzsche (1980: 62), “todas as qualidades traem um estado de coisas indefinível, absoluto” –, a arte, ao não afirmar as qualidades senão como ilusões (invólucros de verdades intransmissíveis), é uma mentira que não quer enganar; sonho que apenas aspira a ser partilhado enquanto sonho.

A arte não é, pois, perfeita ou imperfeita, verdadeira ou falsa, mas ambas, perfeição e imperfeição, verdade e mentira. Ou, como o reverso de uma mesma moeda: a arte é o que é, sem qualidades. Cite-se uma passagem do *Livro do Desassossego* que ilustra paradigmaticamente o que se acaba de declarar:

Porque exponho eu de vez em quando processos contradictorios e inconciliaveis de sonhar e de aprender a sonhar? Porque, provavelmente, tanto me habituei a sentir o falso como o verdadeiro, o sonhado tão nitidamente como o visto, que perdi a distinção humana, falsa creio, entre a verdade e a mentira.

(PESSOA, 2010: I, 71).

Soares não pode *compenetrar-se realmente de quanto a renúncia é bela*, porque escrever é-lhe um vício<sup>49</sup>, a saber, o vício, extraordinariamente feliz e extraordinariamente espinhoso, de amar-se enquanto radicalmente outro. Isto mesmo confirma o oitavo parágrafo, no qual se dá de novo uma brusca mudança do tom do trecho.

A jusante do conflito interno de Soares, em que a decisão e a racionalidade lutam pela prevalência, sem que possa uma, no entanto, dispensar a acção da outra, surge a amada, que ama a arte com outros ouvidos (ouvidos de sonho) que não os do artista que anseia o ideal. Que ama, note-se. A amada ama também, é também retrospectivamente amante. Corresponde ao amor do artista tornando-o igualmente coisa amada.

Não obstante estas considerações, é importante que não se tome o movimento da energia amorosa em questão como um movimento em circuito fechado, nem a amada como elemento complementar do amante no estrito sentido simbólico do termo. É que aquela está no mesmo plano do devir-outro; situam-se ambos num porvir para além de qualquer teleologia, no extremo impossível de uma abertura indeterminada. Ante inadequação da propriedade (literária) a um proprietário, quer-se dizer, ante a impossibilidade de o autor responder pela obra devido ao movimento do devir que lhe é imanente<sup>50</sup> (ele *erra-se, ouvindo-se, tendo que perguntar, tantas vezes, a si próprio o que quis dizer*), esta torna-se um objecto que não permite reapropriação, abrindo-se nela uma inalienável descontinuidade entre o outro-amado e o autor-amante.

Fomentar esta descontinuidade (a distância) é o que o impele a continuar a escrever, visto que a distância é para ele a condição do encontro, do acontecimento amoroso (estamos pois, já no terceiro momento do *Abraço* de Barthes). Na escrita, como já visto na primeira parte deste artigo, o autor perde-se absolutamente de si,

<sup>49</sup> "Para mim, escrever é desprezar-me; mas não posso deixar de escrever. Escrever é como a droga que repugno e tomo, o vicio que desprezo e em que vivo" (PESSOA, 2010: I, 266).

<sup>50</sup> "O n[osso] maior esforço dura tempo; o tempo que dura atravessa diversos estados da n[ossa] alma, e cada estado de alma, como não é outro qualquer, perturba com a sua personalidade a individualidade da obra" (PESSOA, 2010: I, 80).

movido por um desejo de osmose com a amada que funciona segundo uma lógica paradoxal, feita de uma total inermidade que pode ferir pungentemente, de uma extrema fraqueza que abala como uma força sísmica, de um despojamento de tudo capaz de tudo possuir, de uma liberdade que inevitavelmente oprime, de uma justiça suprema que fica sempre aquém de um sentimento de justiça.

Posto isto, ao ir de encontro à amada pela ponte da arte, Soares efectiva o seu fazer e sai do nada iminente que cisão trágica em que as necessidades disjuntivas do determinismo do cálculo e da contingência da decisão o colocam.

A amada torna-se assim o território desterritorializado – por isso, ético – onde se resolve a tragicidade de Soares, cuja solução final seria inevitavelmente a morte definitiva, o triunfo do niilismo, da renúncia à arte.

Avance-se para a análise (conjunta) dos dois últimos parágrafos, rematando a interpretação deste trecho. Se a arte deixa de fazer sentido a Soares por não ser perfeita, também ela não é perfeita porque não tem um sentido, completo e unívoco. Se o tivesse não seria arte, porque teria uma significação e poderia ser compreendida. Seria um dogma. Para ele, a arte é arte na medida em que a sua *compreensão seja feita de complexas ininteligências*. A amada é o território singular por-vir onde a arte, sem ter um sentido, faz sentido, onde se dá a conversão da sua a-significância em significação múltipla, ainda que todos estes significados interpretativos sejam necessariamente falsos. A amada não é, por isso, um ser simples, porque amar implica lidar com a complexidade, com a fuga do sentido. Amar a arte requer, pois, uma aprendizagem, e esta por sua vez implica um esforço que nunca é pequeno.

Para que a amada seja amante da obra de arte de Soares e nela esta se realize, tem de primeiro olhar para a obra tal como esta se apresenta, única e solitária. A delimitação da obra exige a abdicação da identidade, de olhos preconcebidos (olhos esses que são os do crítico que há no artista), que procurem nela uma falta (de perfeição, de exactidão, de completude) em relação a determinado padrão de conhecimento, ou simplesmente um conteúdo que justifique a própria vida.

De seguida, deve adoptar uma atitude de tolerância e compassividade, praticando a paciência com a estranheza que lhe provoca a singularidade da obra, suportando com calma o que a desassossega, com ternura o que a violenta, com inocente curiosidade o que lhe é incompreensível.

Por fim, chega a fase da habituação, em que a amada se enche de alegria com o que a obra lhe dá, em correspondência com o artista que não repara que a sua obra poderia ser mais perfeita, e não se entrega por isso a pensar de que modo o poderia ser, que pura e simplesmente exerce o seu ofício e com isso se alegra. Nesta alegria, a amada devém extasiada amante da obra na linha de um tempo sem retorno. É neste ponto que a amada ama por completo, de acordo com um

desejo sem carência que se lhe tornou imanente, ficando por conseguinte apta a ser fecundada pela obra, passando ao estado potencial de mãe artística.

Soares deixa, assim, à amada (ao outro-anónimo amado na sua radical alteridade) que ama a sua obra, “um lugar de uma intervenção por meio da qual possa escrever a sua interpretação: o outro deverá poder assinar no [...] [seu] texto” (DERRIDA; FERRARIS, 2006: 48).

Pelo exposto, infere-se que é através de um devir-amada de Soares que cada sentença sobrevive para além dele, que formaliza a sua realização, porque é aí que o sentido simples que o artista lhe deu ganha a voluptuosidade desmultiplicadora de vários sentidos profundos: “Lemos voluptua e vida no que outros deixam cair dos lábios sem intenção de dar sentido profundo...” (PESSOA, 2010: I, 37). Pela crença (entenda-se por crença uma confiança apriorística e incondicional) na força do amor que gerou a literatura e lhe é imanente, a amada oferece-lhe a sua hospitalidade como a um corpo vivo, com o sentido que para ela faz no contexto espaço-temporal em que está envolvida, sem que, contudo, esse sentido seja definitivo. Porque os corpos vivos, caso estejam plenamente vivos – e aqui impõe-se a analogia entre as crianças e os monumentos artísticos –, nada têm de definitivo. São corpos que possuem uma visão única e complexa do que é comum à vida do seu tempo, e que são, por isso, de certa forma incompreendidos no seu tempo. Mas, só por essa compreensão única da vida do seu tempo que lhes é intrínseca, eles possuem uma compreensão da vida comum a todos os tempos, e juntam-se por isso à excepcional comunidade de corpos vivos que são os monumentos passados.

O *Livro do Desassossego* é um destes corpos vivos incessantemente moventes, amplamente capaz de confluir, arrastando consigo as palavras-pedras errantes de uma vida, com as almas sensíveis que correm, confusa e irregularmente, no sentido de um destino sem sentido, impregnando-as do sedutor e aterrorizante marulho eterno que vem da desembocadura aberta para o incognoscível mundo dos mortos.

## Bibliografia

- ALBUQUERQUE, João (2014). "O descentramento da prosa do *Livro do Desassossego*", in *Central de Poesia II: Livro do Desassossego – Perspectivas*. Patrícia Martins, Golgona Anghel e Fernando Guerreiro (org.). Lisboa: Esfera do Caos, pp. 107-120.
- \_\_\_\_ (2013). "O estéril amor fecundo de Bernardo Soares", *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 4, pp. 47-74.  
[http://www.brown.edu/Departments/Portuguese\\_Brazilian\\_Studies/ejph/pessoaplural/Issue4/PDF/I4A03.pdf](http://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/Issue4/PDF/I4A03.pdf)
- BARTHES, Roland (2010). *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Isabel Gonçalves. Lisboa: Edições 70.
- BLANCHOT, Maurice (1987). *O Espaço Literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco editora.
- COELHO, Eduardo Prado (1983). "Pessoa/Soares e a cultura em língua francesa", in *Persona*, n.º 8, Porto, pp. 16-20.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (2007). *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia 2*. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim.
- DERRIDA, Jacques; FERRARIS, Maurizio (2006). *O Gosto do Segredo*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século Edições.
- HEIDEGGER, Martin (2008). *O Conceito de Tempo*. Tradução de Irene Borges Duarte. Lisboa: Fim de Século Edições.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (1990). *A Carta de Lord Chandos*. Tradução de Carlos Leite. Lisboa: Edições Hiena.
- GIL, José (1999). *Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio d'água.
- \_\_\_\_ (1994). *O Espaço Interior*. Lisboa: Editorial Presença.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe (2000). *A Imitação dos Modernos*. São Paulo: Editora Paz e Terra.
- LOPES, Silvina Rodrigues (1990). "A ficção da memória e a inscrição do esquecimento no *Livro do Desassossego*", "Des-figurações. Leitura do *Livro do Desassossego*" e "Deslocação e apagamento em *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa/ Bernardo Soares, e *Le pas au-delà*, de Maurice Blanchot" in *Aprendizagem do incerto*. Lisboa: Litoral, pp. 133-74.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro (1996), "O gesto e não as mãos: a figuração do feminino na obra de Fernando Pessoa. Uma gramática da mulher evanescente", in *Colóquio-Letras*, n.º 140/141, pp. 17-47.  
<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=140&p=17&o=r>
- MEDEIROS, Paulo de (2015). *O Silêncio das Sereias. Ensaio sobre o Livro do Desassossego*. Lisboa: Edições Tinta-da-china.
- \_\_\_\_ (2013). *Pessoa's Geometry of the Abyss. Modernity and the Book of Disquiet*. London: Modern Humanities Research Association and Maney Publishing.
- PACHECO, Luiz (1998). *Exercícios de Estilo*. Lisboa: Editorial Estampa.
- PESSOA, Fernando (2010). *Livro do Desassossego*. Edição de Jerónimo Pizarro. Edição Crítica de Fernando Pessoa, Série Maior, vol. XII. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PIMENTA, Alberto (2003). *O Silêncio dos Poetas*. Lisboa: Livros Cotovia.
- NIETZSCHE, Friedrich (1980). *O Livro do filósofo*. Tradução de Ana Lobo. Porto: Rés editora.