

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses realizada sob a orientação científica das Professoras Doutoras Silvina Rodrigues Lopes e Golgona Anghel, respectivamente Professora Catedrática e Professora Auxiliar Convidada do Departamento de Estudos Portugueses da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

RESUMO

O estéril amor fecundo de Bernardo Soares

João Paulo Temporão Albuquerque

PALAVRAS-CHAVE: amor, cri-acção, devir, des-posseção, corpo-sem-órgãos, comunicação.

A presente tese insere-se no âmbito dos Estudos Portugueses (vertente de estudos literários), mais especificamente na área de Teoria da Literatura. É nela estudada a obra *Livro do Desassossego*, do autor Fernando Pessoa na sua faceta heteronímica de Bernardo Soares. A partir de uma selecção de trechos desta obra, é feita uma análise crítica do conceito de *amor*.

Justifica-se o interesse do presente trabalho pela ausência de estudos críticos satisfatórios, respeitantes a esta obra, sobre o tema do *amor*, o qual, segundo o que se pretende demonstrar, não é de menor importância para a compreensão estética da mesma, bem como do pensamento pessoano em toda a sua amplitude.

O conteúdo crítico do trabalho está dividido em três partes: na primeira, estuda-se a estrutura formal do *Livro do Desassossego*, pretendendo-se, através da introdução a certos conceitos e teorias fundamentais nele presentes, demonstrar o seu carácter poético-erótico; na segunda, traça-se o plano de imanência do conceito *amor* em Bernardo Soares, delimitando-o por dois vectores essenciais: 1) Não-dominação; 2) Não-identidade; na terceira, propõe-se a análise de como, a partir dos dois vectores deste conceito, são criados os modos de amar do sujeito poético, nomeadamente um modo artístico-literário.

Para explicitar o conceito de *amor* em relação com a 1) Não-dominação é abordada a questão da *renúncia à posse* (e o extravasamento para a crítica da estratificação social). Já em associação com a 2) Não-identidade, a análise incide nas questões da *figuração* e do *devir*. Estes são os elementos-chave para a criação de uma *imanência do desejo* em Soares.

Adentro das reflexões sobre literatura de Soares em relação com o conceito-tema do projecto, são postos em cena os problemas da passagem do artista da condição de ser descontínuo (solitário, ascético) à condição de ser contínuo (de pertença ao mundo), da emancipação intelectual – a impossibilidade de estabilização do pensamento e consequente insubmissão deste a si próprio – e da emancipação social – a arte como modo de inconformismo e instrumento de subversão da *empíria* –, da significação múltipla do texto literário como condição de contemporaneidade deste em relação a todos os tempos, do amor como condição apriorística de aceitação da arte e como motriz do fazer artístico.

ABSTRACT

The sterile fecund love of Bernardo Soares

João Paulo Temporão Albuquerque

KEYWORDS: love, cre-action, becoming, des-possession, body-without-organs, communication.

This thesis was written within the academic context of the Portuguese Studies course (specialization in Literary Studies), more specifically within the discipline of Literary Theory. Our main goal was to offer a critical reading of *Book of Disquiet*, by Fernando Pessoa's heteronym Bernardo Soares. By doing a close reading of some excerpts of this work, we have tried to achieve a critical analysis of the concept of *love*.

The relevance of this thesis is clearly justified by the absence of satisfactory critical studies on the theme of *love* regarding *Book of Disquiet*, which, as we have tried to demonstrate, is quite important for the overall aesthetical comprehension of this work, as well as for the understanding of pessoan thought in all its broadness.

This thesis has been divided into three main parts. In part I, we have analyzed the formal structure of *Book of Disquiet*. The main purpose of part I is to demonstrate the book's poetic-erotic substance by the introduction to certain fundamental concepts and theories present therein. In part II, we have traced the plane of immanence of the concept of *love* in Bernardo Soares' *œuvre* by reducing it to two essential vectors: 1) Non-domination; 2) Non-identity. In part III, we have proposed a way of analyzing how the poetic subject's modes of loving spring forth from the two above-mentioned vectors of this concept, specially an artistic-literary mode.

In order to explain the concept of *love* in relation to 1) Non-domination, on the one hand, we have tackled the question of *renunciation from possession* (and its outpour to the critique of social stratification). In relation to 2) Non-identity, on the other hand, we have focused our analysis on the questions of *figuration* and *becoming*. These are the key-elements for the creation of an *immanence of desire* in Soares' persona.

Within the context of Soares' critical reflections on literature in relation to the theme-concept of the project, the problems caused by a) the artist's change from a discontinuous being (lonely, ascetic) to the condition of a continuous being (i.e. belonging to the world); b) by intellectual emancipation – the impossibility of the stabilization of thought and subsequent non-submission of thought to itself – and of social emancipation – art as a mode of inconformity and art as a tool for subversion of *empiria* –; c) by the literary text's multiple signification as a condition of its contemporaneity in relation to all times; and d) by love as an aprioristic condition of acceptance of art and as a driving force of the artistic making are all put forth.

À Marta

AGRADECIMENTOS

Às Professoras Doutoras Silvina Rodrigues Lopes e Golgona Anghel, tanto pelo constante incentivo e apoio moral, como pela excelência da orientação prestada ao longo da realização da presente dissertação.

Às restantes pessoas que, directa ou indirectamente, disponibilizaram conhecimentos e ideias, material bibliográfico e apoio financeiro e logístico, das quais destaco Ricardo Temporão Albuquerque, João Albuquerque, Ermezinda Albuquerque, João Reis e Pedro Pais.

1. Introdução

“O sol é branco, as flores legítimas, o amor confuso. A vida é para sempre tenebrosa.”¹

herberto helder, *Ofício Cantante*.

1.1. Problematização

Na primeira leitura que se fez do *Livro do Desassossego* – uma leitura despreocupada, lendo uns trechos ao acaso, sem um propósito que não fosse a re-familiarização com a obra –, após ter recaído sobre ele a escolha para análise na presente dissertação em Teoria da Literatura, calhou-nos em sorte encontrarmos de imediato o tema para a mesma: o amor. É caso para dizer, presentificando Sancho Pança, que “foi amor à primeira vista”, que “não há amor como o primeiro”, que “a ocasião fez o ladrão” e que “fato roto, vida alegre”. Verificou-se em tal leitura que, associadas ao amor, apareciam na escrita de Soares diversas teorizações sobre a arte literária. Uma vez que esta obra, desde que foi pela primeira vez publicada, em 1982, tem sido das mais estudadas da modernidade aquém e além fronteiras, surgiu a indagação: já se fez um estudo rigoroso sobre este tema? O que se encontrou ao tentar dar resposta a esta questão foi uma redonda nulidade.

Assim, sem grandes *porquês*, avançou-se para o trabalho proposto. Reconhece-se humildemente que era grande a nossa impreparação, que o que se conhecia sobre a obra, tirando aquilo que ela diz de si – o que é, sem dúvida alguma, a melhor ajuda que pode ter um estudioso de Bernardo Soares – e o que Pessoa, em algumas cartas, havia sobre ela comentado, era, ao nível dos estudos críticos, muito pouco. Isto fez com que muitas incertezas assolassem e retivessem o pensamento, que muitas confusões se estabelecessem, que na realização deste trabalho se avançasse e recuasse à maneira das peças de um jogo de xadrez em que o jogador joga contra si mesmo. Dentre todos os problemas que se puseram, pensa-se que três principais foram aqueles que podem justificar os caminhos que se abriram:

¹ herberto helder, *Ofício Cantante*, p.243, Assírio & Alvim, 2009.

- O primeiro resulta das complexidades e das subtilezas do pensamento do autor em relação a este tema particular. O amor é para ele um tema inconsistente, fluído, informe, paradoxal, que ora se apresenta como sensação imediata, ora como conceito. Soares afirma-se como artista, mas as sensações não são, por isso, a única matéria da sua escrita. Ele é um artista-filósofo ou um literato animado pela filosofia, um ser híbrido, um fautor de arte abstracta, e isso faz com que as sensações tanto possam ser referidas na sua imediaticidade (não obstante servirem assim para serem repudiadas), como se conceptualizem para dar origem a novas sensações que nascem do conceito de tal sensação. Foi esse um grande duplo problema que experimentámos com o amor: o saber o quando ele era conceito ou sensação, e a dificuldade de estabelecer as ligações entre as sensações imediatas de amor com o seu conceito, definir este conceito, e perceber que novas sensações se originam a partir dele;

- O segundo problema põe-se a partir do primeiro: por que é que, quando o amor é afirmado positivamente, anda quase sempre acompanhado de teorias sobre a arte e a literatura? De que modos este tema, na sua complexidade, é passível de ser relacionado com a literatura?;

- O terceiro problema é mais filosófico, de índole existencialista: quais são as funções que o amor cumpre na vida? Porque é que ele é importante? Em que medida é que ele ajuda Soares a viver melhor, e em que medida é que a apreensão do conceito pode trazer exemplaridade, ajudando os que experimentam a arte daquele a viver melhor?.

Na procura de resposta para estes problemas se tenta aqui traduzir o desejo que anima a realização desta dissertação. A deriva pelos meandros da prosa de Soares levará a que muitos outros problemas sejam colocados, problemas cujo papel menor que aqui se lhes atribui não é, quiçá, a revelação de que são eles as grandes aporias inconscientes que foram incapazes de serem solucionadas.

1.2. Estrutura da dissertação

Neste primeiro capítulo são enunciados o âmbito de estudos, o autor, o *corpus* literário sobre o qual se irá trabalhar e o tema a desenvolver. São também colocados os problemas a que a presente dissertação pretende responder. Por último, é explicitada a divisão dos capítulos e apresentado um resumo dos seus conteúdos.

No capítulo segundo far-se-á uma análise generalista da estrutura formal do *Livro do Desassossego*. Não estritamente, mas perspectivando como as formas se ligam aos conteúdos, como um estilo de escrita fragmentário e fundado na prosa se faz, segundo um modo de o interpretar, poético e forma um processo contínuo de criação pela palavra.

Na medida em que esta análise introduz algumas teorizações da literatura e da arte em geral presentes no *Livro do Desassossego*, consideramo-la necessária para uma compreensão, não tanto dos vectores principais associados ao tema escolhido, mas principalmente da relação destes com aquelas. Servirá também para a clarificação de certos conceitos que, não merecendo um vasto desenvolvimento, povoarão o *corpus* do presente trabalho.

No terceiro capítulo principiar-se-á a explicitação do tema de estudo: o amor. Será formulada 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.

A partir da delimitação do conceito traçada pelos aspectos acima referidos, no quarto capítulo tentar-se-á desenvolver a sua explicitação no campo dos modos como se manifesta em 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.

2. Prosa poética (ou o descentramento da prosa)

*“Deseja apenas, e espontaneamente
serás um homem eloquente.”²*

Ovídio, *Arte de amar*.

Escrever sobre o *Livro do Desassossego* começando por um princípio é método que pouco jus faz à estrutura formal e ao conteúdo da obra. Começar por um meio, eis o que seria justo (se justiça alguma pudesse ser feita por um escrito a outro). Citando, talvez, uma frase truncada – talvez uma aleivosia inaceitável –, talvez esta com que Bernardo Soares se definiu a determinada altura: “(...) *centro abstracto de sensações impessoais* (...)”³. Centro? Mas um centro implica um círculo, algo de fechado. Nem pensar nisso. Soares esclarece: “(...) *sou o poço sem muros, mas com a viscosidade dos muros, centro de tudo com o nada à roda*.”⁴. Ou ainda: “*Sou o intervalo entre o que sou e o que não sou, entre o que o sonho e a vida fez de mim, a média abstracta e carnal entre coisas que não são nada, sendo eu nada também*.”⁵. Ou seja, médias e centros (abstractos) de uma unidade inexistente, e, onde não há unidade, certo é que não há médias nem centros. Nem princípios. Nem fins. Ou já só há princípios cuja inutilidade é demonstrada ao tenderem invariavelmente, ou para fins desprezíveis, ou para fins indetermináveis (como quem diz, para fim nenhum), ou para fins diferentes daqueles a que se propõem atingir⁶. O que há, inequivocamente, são meios, como aqueles que Kafka sugere:

“Todas as coisas que, com efeito, me vêm ao espírito, não me vêm desde a raiz, só me aparecem a meio do crescimento. Experimentai então segurar um fio de erva, de vos segurardes a esse fio de erva que só começa a crescer a partir do meio da haste.”⁷

² Ovídio, *Arte de amar*, p.53, Vega, 1994.

³ Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p. 329, 2010.

⁴ Idem, p.347.

⁵ Idem, p.324.

⁶ Vide o trecho n.º 184, Idem, p.185.

⁷ Kafka, F., *Antologia de páginas íntimas*, Guimarães Editores, p.26, 2002.

Trechos iniciados (e muitas vezes concluídos) *in media res*, grande parte dos quais passíveis da titulação *Diário ao acaso*⁸. Em suma, um pensamento rizomático, assumidamente errante⁹, em permanente metamorfose, operada pelo *desassossego* que intitula a obra:

*“E assim sou, futil e sensível, capaz de impulsos violentos e absorventes, maus e bons, nobres e vis, mas nunca de um sentimento que subsista, nunca de uma emoção que continue, e entre para a substancia da alma. Tudo em mim é a tendência para ser a seguir outra coisa; uma impaciência da alma consigo mesma, como uma creança inoportuna; um desasocego sempre crescente e sempre igual.”*¹⁰

Coloca-se em analogia este pensamento rizomático com o conceito de prosa poética, conceito que, apesar de amplamente usado para emprateleirar o *Livro do Desassossego* num “novo” género literário, poucos se aventuram a caracterizar de forma séria.

Propõe-se tal tarefa, não com o intuito de dar uma definição universal de prosa poética, mas de formar o conceito a partir da obra. Partir-se-á da caracterização sintética do conceito em Baudelaire, feita na dedicatória a Arsène Houssaye d’*O Spleen de Paris*:

*“Qual de nós não sonhou, nos seus dias de ambição, com o milagre de uma prosa poética, musical sem ritmo e sem rima, suficientemente maleável e suficientemente contrastante para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência? É sobretudo frequência das cidades enormes, é do cruzamento das suas inumeráveis relações que nasce este ideal obsidiante.”*¹¹

⁸ “*Diário ao acaso*” é o título do trecho n.º 76, Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, pp.88-90, 2010.

⁹ “*Não sei onde ia conduzir os pensamentos, ou onde preferiria conduzi-los.*”, Idem, p.277.

¹⁰ Idem, p. 278.

¹¹ Baudelaire, C., *O Spleen de Paris*, Biblioteca editores Independentes, p.17-8, 2007.

Ressaltam, desta breve citação, quatro aspectos em relação com o *Livro do Desassossego*: maleabilidade, contraste, musicalidade e movimento.

A inter-relação, o *cruzamento das inumeráveis relações*, destes aspectos, é o que torna poética a prosa. Na análise específica de cada aspecto – que é tão-só o modo que aqui se encontrou de dotar o pensamento da maior clareza possível – tais inter-relações surgem, pois, com naturalidade, não havendo preocupação alguma em estabelecer uma independência ou estrutura hierárquica entre aspectos. Alguns serão mesmo estudados em conjunto. Não são, uns água, outros azeite, e, por isso, debalde seria a tarefa de submetê-los a processos de decantação.

2.1. Caracterização

1.º Maleabilidade: dois vectores caracterizam este aspecto: a heterogeneidade da obra e as suas conexões.

A prosa poética de Soares é maleável na medida em que é heterogénea, entenda-se, em que, *para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência*, faz uso, menos de uma língua enquanto estrito traço linguístico, do que da coexistência de, por um lado, um conjunto de jargões de ordem filosófica, sociológica, económica, política, biológica, etc., ou seja, de uma babelite cosmopolita (não é por acaso que a personagem Bernardo Soares é um empregado de escritório da baixa lisboeta) do princípio do século XX que põe “(...) *em jogo não só regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas* (...)”¹², e, por outro, de uma língua que se corporiza sensualmente¹³ num dizer perceptivo, mímico, gestual e cogitativo, chegando mesmo a tornar-se agramatical¹⁴ e assintáctica¹⁵, libertando-se assim do estreito aperto de grilhetas linguísticas.

As conexões são íntimas da heterogeneidade. A diversidade de jargões acima mencionados, assim como o uso corpóreo da língua, surgem, não de forma isolada (por exemplo, cada trecho um jargão), mas intratextualmente.

¹² Deleuze, G., Guattari, F., *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia 2*, Assírio & Alvim, p.26, 2007.

¹³ “*As palavras são para mim corpos tocáveis, sereias visíveis, sensualidades incorporadas.*”, Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p. 325, 2010.

¹⁴ “*Obedeça á grammatica quem não sabe pensar o que sente*”, Idem, p.247.

¹⁵ “*A minha melhor amiga – uma deliciosa rapaz que eu inventei...*”, Idem, p.56.

Mesmo os poucos trechos temáticos, que se cingem a modos de codificação específicos ou pretendem captar literariamente determinada sensação, nunca são plenamente fechados. O comum é que, tal como na melhor poesia modernista, da qual T.S. Eliot e Álvaro de Campos são dois bons exemplos, em que cada verso, sem que deixe de ter continuidade no verso seguinte, sofre um corte abrupto, encerrando em si uma sensação, também a sequencialização dos parágrafos na prosa poética de Bernardo Soares sofra tais cortes, de ela se constituir da operação destas múltiplas conexões.

Não é, todavia, só ao nível dos parágrafos que o ineditismo conectivo ocorre, mas também no manejo das palavras para a criação de expressões. Por toda a obra se sente a poesia que percorre a prosa quando as expressões ganham extensões de sentido devido às inesperadas assimilações de palavras, causando no leitor – em primeira instância, é o próprio Soares quem aparece como leitor da própria literatura¹⁶, experimentando dessa leitura um sentimento de perda – uma fruição desassossegada, fruição

“(...) que coloca em situação de perda, (...) que desconforta (...), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência dos seus gostos, dos seus valores e das suas recordações, faz entrar em crise a sua relação com a linguagem.”¹⁷

Também do ponto de vista macro-estrutural a obra é passível de ser mapeada. Como o provam as diferentes ordenações dos trechos nas diversas edições do *Livro do Desassossego*, não existe nenhum eixo genético ou sequencialização ideal para os mesmos. São múltiplas as entradas na obra,

“ (...) , da qual não se poderá dizer, sem injustiça, que não tem pés nem cabeça, pois que, pelo contrário, tudo nela é ao mesmo tempo, pés e cabeça, alternada e reciprocamente. Pense, peço-lhe, nas admiráveis comodidades que esta combinação nos oferece a todos, a si, a mim e ao leitor. Podemos cortar onde quisermos, eu o meu devaneio,

¹⁶ Vide, a título de exemplo, o trecho n.º 372, Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p.371, 2010.

¹⁷ Barthes R., *O prazer do texto*, edições 70, p.49, 1988.

*você o manuscrito, o leitor a sua leitura; porque eu não suspendo a vontade renitente deste no fio interminável de uma intriga supérflua. Retire uma vértebra e os dois pedaços desta tortuosa fantasia unir-se-ão sem esforço. Despedace-a em numerosos fragmentos, e verá que cada um deles pode existir à parte.*¹⁸

Assim se infere que as conexões da escrita de Soares são, como as ramificações de um rizoma, laterais e/ou circulares, nunca aprumadas.

Fala-se aqui de circularidade quando, para abordar determinado tema, Soares, sem que deixe de retornar a ele, descentra-o do seu território linguístico, co-relacionando-o de modo inopinado com diversas áreas do conhecimento e diversos modos de *palavrar*, deslocando-o assim da perspectiva habitual de onde esse tema é olhado, iluminando-o com uma visão singular¹⁹.

Quanto à lateralidade, pode ser traduzida pelas linhas de fuga do rizoma, e é esta a principal característica estrutural da maior parte dos trechos do *Livro do Desassossego*. Não há descentramento porque nem sequer há tema. Há sim, na formação do poema em prosa, a conexão de temas heterogêneos, o encadeamento de uma série de figuras de linguagem captadas em movimento, em que cada figura, por um processo de metamorfose – processo que, provindo da obscuridade desejante própria do inconsciente, grande parte das vezes se torna pouco claro para quem lê, dando a sensação da tal quebra discursiva, dos tais cortes –, tem origem na figura precedente.

Tanto a circularidade como a lateralidade da escrita não permitem a um tema enraizar-se e crescer aprumada, hierárquica, metafísica, em suma, platonicamente, sendo ainda características que desconstroem a ideia dos géneros de escrita enquanto entidades independentes, logo passíveis de estratificação. Temas e géneros são todos colocados num mesmo plano de consistência, através de um princípio relacional e não comparativo – ou só são colocados em comparação para, através de uma subversão irónica das

¹⁸ Baudelaire, C., *O Spleen de Paris*, Biblioteca editores Independentes, p.17, 2007.

¹⁹ Vide, a título de exemplo, os trechos n.ºs 343 e 414, que abordam, respectivamente, os temas do tédio e da morte. Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, pp. 345,409, 2010.

comparações convencionadas pelo senso comum (de que é exemplo o trecho que se analisará no capítulo seguinte), desconstruir a própria comparação.

2.º Contraste: O *Livro do Desassossego* é uma descomunal teia de contrastes. Infinita, se não se limitar a análise à luz de estabelecidas teorias. Tendo como base este dogma – quase desprezível, de tão evidente –, cingir-se-á esta análise apenas aos aspectos que, segundo o nosso parecer, maior contributo dão para clarificar o conceito de prosa poética.

Mais interessante, pois, do que nomear e apresentar exemplos de figuras de retórica contrastantes (agramaticalidades, ilogismos, absurdos, oximoros, etc.) ou das supra-mencionadas heterogeneidades conectivas é, porventura, dizer que estas formam uma escrita que se afirma pelo e no contraste.

Será que cada um não pode dizer que em determinado momento a sua vida não é o perfeito contraste dela própria no momento anterior? Ou que a vida contrasta consigo mesma no momento em que dela participam elementos heterogêneos? Produz-se este efeito com tanto mais intensidade quanto, no primeiro caso, mais real foi vivido cada um dos momentos, e, no segundo, mais diversamente reais tais elementos são captados na sua coexistência. Dê-se um exemplo simples para cada um dos casos: 1.º um medo aterrador provocado por uma sensação de perigo iminente seguido de uma sensação de profundo alívio devido ao súbito desvanecimento do perigo; 2.º a experiência do contraste das cores: para tal, poderá bastar um arranjo floral, um arco-íris ou a participação do dia e da noite num mesmo poente.

Seja em que situação for, o contraste abre uma fenda, uma clivagem. Há uma tomada de consciência na qual se fica siderado, em que se tem a sensação da suspensão do tempo.

Tal fenda é aberta, pela prosa de Soares, num certo modo de pensar (o metafísico) que ganhou raízes, sobretudo, na civilização ocidental. A institucionalização generalizada desse modo de pensar gera sentimentos que impõem ao livre pensamento severas restrições, entre as quais se encontra a “proibição” da contradição. Em relação a esta, fala-se aqui do sentimento de vergonha provocado pela contradição lógica, que a ironia socrática tratou de fomentar em nome do *pathos* da verdade.

Talvez seja fútil referi-lo, mas a liberdade é para Bernardo Soares um valor fundamental: *“Não o prazer, não a glória, não o poder: a liberdade, unicamente a liberdade.”*²⁰. Pelo que a eliminação desse sentimento castrador, visando o surgimento *“(...) da perpetua novidade da sensação liberta (...)”*²¹, passe obrigatoriamente pela libertação do velho espectro da contradição lógica enquanto condição de opróbrio intelectual. Como opera ele esta libertação? De dois modos: por reversão e por transversão:

a) A reversão é feita pela refutação do *pathos* da verdade: para Soares, a busca da verdade pela palavra envolve necessariamente uma classificação, e *“(...) o classificavel é infinito e portanto se não pode classificar”*²². Logo, a verdade não se busca nem se encontra, acontece e é incognoscível, pelo que a lógica, que se fundamenta no *pathos* da verdade, erigindo-se como o guia pretensiosamente único e irrefutável para o seu alcance, e que ignora *“a existência de classificaveis incognitos, coisas da alma e da consciência que estão nos interstícios do conhecimento”*²³, é apenas uma, de entre outras, *“capacidade de se illudir”*²⁴ da alma, a presença, *“no pensamento, da escada inexistente por onde elle sobe sólido à verdade.”*²⁵

Soares reverte, pois, ao longo da obra, o essencialismo lógico, discordando dele, através do recurso à argumentação teórica, na sua essência: o *pathos* da verdade:

“A procura da verdade – seja a verdade subjectiva do convencimento, a objectiva da realidade, ou a social do dinheiro e do poder – traz sempre comsigo, se nella se emprega quem merece premio, o conhecimento ultimo da sua inexistência.(...)”

*A arte tem valia porque nos tira daqui.”*²⁶

b) Para eliminar o sentimento de vergonha provocado pela contradição lógica não basta discordar com a lógica, pois exprimir desacordo é uma coisa e

²⁰ Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p.292, 2010.

²¹ Idem, p.195.

²² Idem, p.395.

²³ Idem.

²⁴ Idem, p.346.

²⁵ Idem.

²⁶ Idem, p. 194.

abrir uma fenda é outra. A fenda só pode ser aberta complementando a reversão com a transversão desse sentimento. Como indica a precedente citação, a transversão é operada em Soares pela afirmação da arte.

Adopte-se a transversão no sentido heideggeriano da palavra [*Herausdrehung*], sentido esse que consiste num extravasamento, num para fora de²⁷, distinguindo-se da simples reversão,

*“Pois, como Heidegger não se cansou de repetir, na medida em que a reversão inscreve-se inevitavelmente em, e permanece sempre presa a, aquilo mesmo que ela reverte, é óbvio que ela não é, no final das contas (...), nada mais que uma espécie de confirmação.”*²⁸.

Será então legítimo questionar: para que se operasse a transversão de modo completo, seria necessário que o *Livro do Desassossego* fosse um imenso *non-sense*, um ilogismo puro? A resposta é, obviamente, não. Nesse caso, não seria uma obra de arte, não se poderia chamar à prosa “poética”. Porque a escrita cairia naquilo que Deleuze designa de *estado clínico*, em que *“as palavras já nada esclarecem, ou então já não se ouve nem se vê mais nada através delas, a não ser uma noite que perdeu a sua história, as suas cores e os seus cantos”*²⁹.

A transversão é operada quando os efeitos contrastantes aparecem como instrumentos pluralistas³⁰ e diferenciadores³¹ da literatura, que servem, não para a abertura de conflitos que reforçam o entrincheiramento de

²⁷. “É na época em que a reversão do platonismo virou para Nietzsche uma transversão [*Herausdrehung*] para fora do platonismo (...)”, Heidegger, M., *Nietzsche I*, p.233. (apud Lacoue-Labarthe, P., *A Imitação dos Modernos*, Ed. Paz e Terra, p. 133, 2000.)

²⁸ Lacoue-Labarthe, P., *A Imitação dos Modernos*, Ed. Paz e Terra, p. 55, 2000.

²⁹ Deleuze, G., *Crítica e Clínica*, Edições Século XXI, p.10, 2000.

³⁰ “Foi por um crepúsculo de vago outono que eu parti para essa viagem que nunca fiz.”, Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p. 32, 2010. Nota explicativa: o pluralismo só se pode vislumbrar se se for conhecedor do *Livro do Desassossego*: a partida de Bernardo Soares deu-se para uma viagem sonhada, enquanto que a viagem que ele nunca fez foi a física. A contradição dá-se se apenas se tiver em conta a sua fraseologia e não a semântica das palavras. A moeda lógica está no interstício.

³¹ “Julgaes, sem duvida, ao lêr-me, que as minhas palavras são absurdas. É que nunca viajastes como eu.”, Idem.

embustices ideológicas, mas para a afirmação da arte, por contribuírem para tornar a vida real³².

Mesmo os casos (raros) que se possam dizer extremos, são casos em que a literatura não é, só porque as palavras não têm uma significação, vazia de sentido – pode perceber-se-lhe o repúdio ou a paródia da significação, mas esses são já modos de fazer sentido da literatura.

3.º e 4.º Movimento e musicalidade: Além de *maleável e contrastante*, Baudelaire diz que para se dar o *milagre de uma prosa poética* é também forçosa a presença nela da música. São estes três aspectos característicos da escrita que a tornam capaz de se *adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência*. Analisados já os dois primeiros, passe-se agora ao terceiro.

Antes, porém, abra-se um parêntesis para falar do movimento enquanto aspecto do conceito de prosa poética. Porquê parêntesis? Porque, tanto a maleabilidade (a heterogeneidade e as conexões) da escrita, como o seu contraste, foram, no presente estudo, analisados em íntima relação com este aspecto. A música sê-lo-á igualmente. O movimento apenas foi aqui colocado porque, não se podendo prescindir de lhe dar a relevância que tem, havia que o colocar em qualquer lado, repartindo-se, no entanto, a sua análise na análise destes três aspectos. Isto acontece porque o movimento antecede a escrita, adquirindo-o esta ao pretender adaptar-se a ele: em Soares, este movimento tem um nome: *desassossego*.

De duas formas se manifesta a musicalidade na prosa do *Livro*: como sinfonia e como canto. Visando limpar o acesso à explicitação destas manifestações, exponham-se algumas teorizações soaristas do papel da música na escrita.

Três aspectos fundamentais coexistem na palavra de que é feita a arte literária: “*O rhythm da palavra, a imagem que evoca, e o seu sentido como*

³² “*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, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p.171, 2010.

*idéa (...)*³³. Daqui se parte para um esboço de uma possível definição de literatura para Soares: um modo do pensamento ver e escutar – mesmo quando são outras percepções sensoriais que estão em jogo.³⁴

Além da sua presença no fazer da arte literária, convém também notar que a visão e a audição são, por excelência, os sentidos usados para a apreensão artística (o tacto, por exemplo, que há quem defenda como meio sensorial da apreensão da escultura, é enfeitado por Soares por provocar outras excitações corporais que não as artísticas³⁵), e, por isso, ganham preponderância sobre os restantes³⁶.

Disse-se que a literatura é um modo do pensamento ver e escutar. Mas talvez se possa ampliar a definição. Acrescente-se-lhe duas palavras: a literatura é um modo *performativo* do pensamento ver e escutar *artisticamente*. E recorra-se a um trecho para clarificá-la por completo:

“Prefiro a prosa ao verso, como modo de arte, por duas razões, das quais a primeira, que é minha, é que não tenho escolha, pois sou incapaz de escrever em verso. (...)”

*Na prosa se engloba toda a arte – em parte porque na palavra se contém todo o mundo, em parte porque na palavra livre se contém toda a possibilidade de o dizer e pensar.”*³⁷

Esta primeira parte do trecho apenas visa justificar o porquê da literatura ser um *modo performativo do pensamento*.

Quanto a ser pensamento é assunto que o segundo parágrafo torna evidente, além de já se encontrar suficientemente justificado na defesa do fazer sentido da literatura. A partir do momento que a literatura deixa de fazer sentido

³³ Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p.285, 2010.

³⁴ “O olfacto é uma vista estranha. Evoca paisagens sentimentaes por um desenhar súbito do subconsciente.”, Idem, p.262.

³⁵ “Aprende a desligar as idéias de voluptuosidade e de prazer. Aprende a gosar em tudo, não o que elle é, mas as idéias e os sonhos que provoca. Porque nada é o que é, e os sonhos sempre são os sonhos. Para isso precisas não tocar em nada. Se tocares o teu sonho morrerá, o objecto tocado occupará a tua sensação.”, Idem, p.21.

³⁶ “Vêr e ouvir são as unica[s] cousas nobres que a vida contem. Os outros sentidos são plebeus e carnaes.”, Idem.

³⁷ Idem, p.323.

entra no supra-mencionado *estado clínico* deleuziano, deixando de poder *dizer e pensar o mundo*.

Para iniciar o escalpelo da palavra *performativo*, diferenciem-se dois tipos de performance na literatura: uma é a do corpo das palavras, que se abordou na análise da heterogeneidade da obra, e que é dada no último parágrafo deste trecho (que será citado de seguida); a outra é a performance do próprio sujeito da escrita (Fernando Pessoa homem), que, no caso do *Livro do Desassossego*, veste os trajes da personagem literária Bernardo Soares, despersonalizando-se, tornando-a exterior a si, podendo assim observá-la de fora, onde o fora é construir um mundo sonhado a partir dela.

Quando se disse que a literatura de Soares era um modo performativo do pensamento era a este segundo tipo de performance que se fazia referência: ela é dada, evidentemente, neste trecho, pelo panegírico da prosa (é a personagem Bernardo Soares que é incapaz de escrever em verso, não o sujeito da escrita Fernando Pessoa).

Apresente-se agora, com recurso ao mesmo trecho, o porquê deste modo performativo do pensamento ser de *ver e escutar artisticamente*:

“Na prosa damos tudo, por transposição: a côr e a forma, que a pintura não pode dar senão directamente, em elas mesmas, sem dimensão íntima; o rythmo, que a música não pode dar senão directamente, nele mesmo, sem corpo formal, nem aquele segundo corpo que é a idea; a estrutura, que o arquiteto tem de formar coisas duras, dadas, externas, e nós erguemos em ritmos, em indecisões, em decursos e fluidezas; a realidade, que o esculptor tem de deixar no mundo, sem aura nem transubstanciação; a poesia, enfim, que o poeta, como o iniciado em uma ordem oculta, é servo, ainda que voluntário, de um grau e de um ritual.(...)”

(...) Há prosa que dança, que canta, que se declama a si mesma. Há ritmos verbais que são bailados, em que a ideia se desnuda sinuosamente, numa sensualidade translúcida e perfeita. E há também na prosa subtilezas convulsas em que um grande actor, o Verbo,

*transmuda ritmicamente em sua substância corpórea o mistério impalpável do universo.*³⁸

A clareza deste texto quase escusa comentários adicionais: ver e escutar artisticamente em literatura é pintar, esculpir, musicar, architectar, dançar, cantar e teatralizar com as palavras, por transpô-las em imagens e ritmos.

Em suma, aquilo que aqui se tentou dar como definição de literatura para Soares vai de encontro à própria “definição” dada por ele sinteticamente: *“é a arte casada com o pensamento”*³⁹.

Ora, fora da literatura, todas as artes são dadas visualmente, excepto uma: a música. Pelo que, para efeitos rítmicos, apenas esta se pode *casar com o pensamento*, mesmo que o resultado pretendido seja, por exemplo, um bailado da prosa.

Posto isto, avance-se para a análise das manifestações musicais na prosa do *Livro do Desassossego*. Uma é a sinfónica. No trecho que abre esta edição (INCM), Soares afirma a sua alma como sendo *“(...) uma orchestra occulta; não sei que instrumentos tangem e rangem, cordas e harpas, timbales e tambores, dentro de mim. Só me conheço como symphonia.*”⁴⁰

Este escrito, assim como duas *Sinfonias de noites inquietas*⁴¹ e quatro *Marchas fúnebres*⁴², atestam a intenção do sujeito poético de fazer desta forma musical literatura. São trechos de índole marcadamente simbolista (índole que impregna especialmente o estilo dos trechos da primeira fase da obra (1913-20)), o que alimenta possíveis interpretações que esgotem a sua significação numa univocidade: isto representa aquilo, ponto final parágrafo. Ou seja, musicalmente falando, segundo estas interpretações, a literatura será uma sinfonia na medida em que traduz em múltiplas combinações de palavras (simbolizadas como sons) os tumultos incognoscíveis da alma humana (simbolizada como orquestra oculta). E servir-se-ão até, possivelmente, de

³⁸ Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, pp.323-4, 2010.

³⁹ Idem, p.292.

⁴⁰ Idem, p.13.

⁴¹ Vide os trechos n.ºs 132 e 290, Idem, pp.138-9, 283.

⁴² Vide os trechos n.ºs 129, 163, 164 e 188, Idem, pp.134-6, 163-4, 188-9.

alguns traços que têm vindo a ser referidos ao longo desta análise para caracterizar os arranjos sinfónicos soaristas, como por exemplo: os paroxismos contrastantes (como símbolo da incoerência humana); a circularidade (redundâncias enérgicas dos acordes como eterno retorno do mesmo: o destino, oh o destino!); a lateralidade (a abolição do tradicionalismo do discurso como experiência dos limites do lado de dentro, que se inscreve em); o estilo fragmentário (como andamentos de um todo sinfónico). Acrescentem-se-lhe as personagens oníricas que surgem no *Livro* (como vozes quiméricas que irrompem da sinfonia) e o florescer da melodia como símbolo da efervescência criadora (dá-se uma ajuda a fornecer o exemplo:

“Por entre a casaria, em intercalações de luz e sombra, (...) a manhã desata-se sobre a cidade. (...)

Sinto, ao sentil-a, uma grande esperança; mas reconheço que a esperança é litteraria. Manhã, primavera, esperança – estão ligadas pela musica pela mesma intenção melódica; estão ligadas na alma pela mesma memória de uma igual intenção.”⁴³),

et voilà, o movimento da arte cessa numa correspondência que fecha a arte em si mesma, castrando-a enquanto pensamento engendrador de pensamento. Soares está ciente dos perigos em que incorre tal modo de escrita, e, num texto que data, provavelmente, ainda da primeira fase da obra (1918), tenta afastá-los:

“Sou o contrário dos platónicos simbolistas para quem todo o ser, e todo o acontecimento, é a sombra de uma realidade de que é a sombra apenas. Cada cousa, para mim, é, em vez de um ponto de chegada, um ponto de partida. Para o occultista tudo acaba em tudo; tudo começa em tudo, para mim.

Procedo, como elles, por analogia e sugestão, mas o jardim pequeno que lhes suggere a ordem e a beleza da alma, a mim não lembra mais que o jardim maior onde possa ser, longe dos homens, feliz

⁴³ Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, pp.407, 2010.

*a vida que não o pode ser. Cada coisa suggere-me não a realidade de que é sombra, mas a realidade para que é o caminho.*⁴⁴

Apercebe-se assim a característica pela qual não pode a sinfonia de Bernardo Soares, mesmo no seu estilo simbolista, ser senão prolífica: o movimento. É uma sinfonia atonal, que não cessa de traçar linhas de fuga, de metamorfosear figuras de linguagem, de derrubar os próprios códigos simbolistas que lhe serviram de estrutura em determinado momento (talvez isto acrescente qualquer coisa ao que o sujeito poético disse quando falou de erguer estruturas *em ritmos, em indecisões, em decursos e fluidez*as). Barulhenta, à maneira nietzschiana, *rebentando com orelhas para ensinar a ouvir com os olhos*⁴⁵. A intuição sonora, o seu acto de escutar musicalmente, não só embala Soares para⁴⁶, como acompanha-o no seu nomadismo imaginativo⁴⁷.

Mas a manifestação sinfónica na literatura é ainda um modo talvez demasiado figurado de musicá-la. Porque, não obstante a inteligibilidade necessária para fazer proliferar este modo musical, ele é, em relação com a palavra, ainda e sempre algo de mediato. Se a sinfonia se *casa com o pensamento*, este é um casamento por procuração, em que a distância entre proponentes ergue-se como uma barreira intransponível ao seu contacto físico. Esta barreira reside nos instrumentos que os exteriorizam: a literatura, cuja matéria-prima de que é feita é a palavra, não se deixa ouvir senão pela voz humana, algo que, tanto quanto se sabe, nenhuma concertação de sons provinda de uma interpretação de instrumentos manufacturados é capaz de dar (e o inverso também é válido, nenhuma sinfonia pode ser literalmente dada pela voz humana). Eis um facto que desmente a literalidade sinfónica da literatura.

⁴⁴ Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, pp.159-60, 2010.

⁴⁵ “Será preciso, primeiro, dar-lhes cabo das orelhas, para que aprendam a ouvir com os olhos?”, Nietzsche, F., *Assim falava Zaratustra*, Relógio d’água, p.17, 1998.

⁴⁶ “Aprendi (...) [a] dar musica, como para me emballar, quando as escrevo, ás phrases fluidas da minha fixação.”, Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p. 490, 2010.

⁴⁷ “Do meu quarto andar sobre o infinito, no plausível intimo da tarde que acontece, á janella para o começo das estrellas, os meus sonhos vão, por accordo de rythmo com a distancia exposta, para as viagens aos paizes incognitos, ou suppostos, ou sòmente impossíveis.”, Idem, p.188.

Diversa é a relação entre o pensamento e a outra manifestação musical, o canto. Este casamento acontece *in loco*, consuma-se fisicamente. Pois o instrumento que os exterioriza é o mesmo: a voz.

Antes de se falar do *Livro do Desassossego* enquanto escrita vocal, observe-se que, para Soares, “(...) *a ortografia também é gente. A palavra é completa vista e ouvida.*”⁴⁸ Pelo que também a literatura alheia é corporizada em vozes⁴⁹. Observem-se então os efeitos dessas vozes literárias em Soares.

Dividindo as leituras em literaturas de duas linhagens⁵⁰, clássicos e românticos (adoptando aparentemente, com exclusão da arte simbólica, a divisão hegeliana), ele experimenta, de acordo com a leitura de cada linhagem, sensações de ordens diferentes. Se leituras de clássicos⁵¹ (nas quais se enquadram os “neo-clássicos” Cesário Verde⁵², Ricardo Reis⁵³ – enquanto seguidor de Horácio – e Alberto Caeiro⁵⁴), sensações de repouso, perfeição, liberdade e objectividade, se leituras de românticos⁵⁵ (nas quais se auto-inclui), sensações de desassossego, imperfeição, opressão e subjectividade. Em resumo, sensações de prazer nos clássicos e sensações de perda nos românticos.

Opondo às sensações de perda provocadas pelo *texto de fruição*, Roland Barthes declara do “*texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura.*”⁵⁶

É, pois, muitíssimo interessante de observar que Soares, afirmando-se pertencente à linhagem romântica, assuma a sua preferência pelos clássicos. É que, na leitura daqueles, há uma sobreposição de vozes desassossegadas que entedia⁵⁷ e enraivece⁵⁸ (o tédio provocado por ouvir a sua voz neutralizada

⁴⁸ Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p.326, 2010.

⁴⁹ “*Não ha trecho de Chateaubriand ou canto de Lamartine – trechos que tantas vezes parecem ser a voz do que eu penso, cantos que tanta vez parecem ser-me ditos para conhecer – que me eleve e me erga como um trecho de prosa de Vieira ou uma outra ode d’aquelles nossos poucos classicos que seguiram deveras a Horacio.*”, Idem, p.234.

⁵⁰ Vide os trechos n.ºs 235 e 333, Idem, pp.234-5, 325-6.

⁵¹ Além dos restantes trechos citados, vide o trecho n.º 273, Idem, pp.270-1.

⁵² Idem, p.265.

⁵³ Idem, pp.234-5.

⁵⁴ Idem, p.230.

⁵⁵ Além dos restantes trechos citados, vide os trechos n.ºs 269 e 372, Idem, pp.266, 371.

⁵⁶ Barthes R., *O prazer do texto*, edições 70, p.49, 1988.

⁵⁷ “*A analyse sobrecuriosa das sensações – por vezes das sensações que supomos ter –, a identificação do coração com a paisagem, a revelação anatomica dos nervos todos, o uso do*

num gregarismo e o desassossego que nasce dessa neutralização), pelo que a leitura destes traz-lhe a diferença que o impele à novidade⁵⁹, à fundação de uma nova categoria estética, oblíqua tanto em relação à estética romântica (interpreta-se aqui a pertença de Soares à linhagem romântica como a adopção do seu desassossego em relação ao estabelecido, portanto, desde logo, uma vez estabelecidos os seus valores, ao próprio romantismo) como à clássica. Esta categoria designe-se aqui como **sensível-inteligível**. Situa-se “(...) *longe das emoções e dos pensamentos, só no pensamento das emoções e na emoção dos pensamentos.*”⁶⁰

Analisado o pensamento, corporizemo-lo. O canto alheio é transformado, por um processo de timpanização, em imagem cantada. Cite-se Derrida para elucidar este processo:

*“Sabe-se que a membrana do tímpano, separador fino e transparente, separando o canal auricular do ouvido médio, (a caixa), está distendida obliquamente (loxôs). (...) Um dos efeitos dessa obliquidade é o de aumentar a superfície de impressão e portanto a capacidade de vibração. Observou-se em particular nos pássaros, que a acuidade do ouvido se relaciona directamente com a obliquidade do tímpano. O tímpano enviesa.”*⁶¹

Diz-se comumente que para que alguém seja bom músico é preciso que tenha bom ouvido. Soares dá-nos conta da sua própria tremenda acuidade auditiva no relato da manifestação deste enviesamento do canto alheio:

“Os livros são apresentações aos sonhos, e não precisa de apresentações quem, com a facilidade da vida, entre em conversa com

desejo como vontade e da aspiração como pensamento – todas estas coisas me são demasiado familiares para que em outrem me tragam novidade, ou me dêem socego.”, Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p. 234, 2010.

⁵⁸ *“Tal página de Fialho, tal página de Chateaubriand, fazem formigar tôda a minha vida em tôdas as veias, fazem-me raivar tremulamente quieto de um prazer inatingível que estou tendo.”*, Idem, p. 325.

⁵⁹ *“São espíritos de eruditos e de socegados que fazem bem á minha nenhuma disposição para ser como elles, ou como qualquer outra pessoa.”*, Idem, p.271.

⁶⁰ Idem, p.412.

⁶¹ Derrida, J., *Margens da filosofia*, p.14, Rés editora.

elles. Nunca pude ler um livro com entrega a elle; sempre, a cada passo, o commentario da intelligencia ou da imaginação, me estorvou a sequencia da propria narrativa. No fim de minutos, quem escrevia era eu, e o que estava escripto não estava em parte alguma. (...)

*Leio e abandono-me, não á leitura, mas a mim.*⁶²

A audição, seja de que realidade for, faz emergir o onírico, que por sua vez incorpora realidades. Há como que um movimento que suspende a orientação exterior, desordenando-a tal como ela se mostra por uma reordenação segundo a lógica de um desejo particular, pela afirmação da corporeidade de uma voz. As palavras, além de significado, ganham significância.

Como para T.S. Eliot⁶³, também para Soares a voz literária é uma conversação⁶⁴ entre entes. Mas não uma conversação trivial, inócua, cheia de expressões gastas pelo uso decalcado, vazia de qualquer exteriorização corporal. É uma conversação artística, que alia a uma singularidade expressiva um erotismo performativo de declamação ou de canto de um corpo. A voluptuosidade fonética, a elegância posta nas cadências frásicas, são questões que Soares jamais descarta na sua escrita, pois delas depende a eficácia da acção desta sobre os homens⁶⁵. Se a sua pátria “(...) é a *língua portuguesa*”⁶⁶, esta é uma pátria cujas fronteiras o seu corpo, enquanto corpo e mundo, constantemente redefine: “*Eu não escrevo em português. Escrevo eu mesmo.*”⁶⁷

⁶² Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, pp. 270-1, 2010.

⁶³ “(...) a poesia não pode desviar-se demasiado da linguagem comum quotidiana de que nos servimos e ouvimos. (...) Poderá causar estranheza o facto de, estando a tratar da “música” da poesia, eu dar tanto relevo à conversação. Mas devo recordar-vos (...) que a música da poesia não é coisa que exista separadamente do seu significado. Se assim não fosse, poderíamos ter poesia de grande beleza musical que não fizesse sentido, e eu nunca encontrei semelhante poesia.”, Eliot, T.S., *Ensaio de doutrina crítica*, Guimarães editores, p.78, 1997.

⁶⁴ “Tenho a necessidade, em meio das conversas commigo que formam as palavras d’este livro, (...)”, Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p. 266, 2010.

⁶⁵ “O pensamento pode ter elevação sem ter elegância, e, na proporção em que não tiver elegância, perderá a acção sobre os outros.”, Idem, p.177.

⁶⁶ Idem, p.326.

⁶⁷ Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, Planeta DeAgostini (baseada na edição de Assírio & Alvim), p. 391, 2006.

3. Um estéril amor fecundo

“Quem renuncia ao mundo tem de amar todos os homens, pois renuncia também ao seu mundo. Começa assim a pressentir a verdadeira essência humana que não pode ser senão amada, com a condição de lhe ser igual.”⁶⁸

Franz Kafka, “Aforismos”.

3.1. Bernardo Soares: um Corpo-sem-órgãos

Aos produtores de trabalho intelectual – nos quais os artistas se incluem – está associada, de um modo geral, uma necessidade de ascese como sendo uma condição quase fisiológica tanto de descoberta como de criação. De facto, no que ao artista concerne, é necessário que retire a maior parte da sua atenção da vida vivida para focá-la na vida imaginária que, fazendo uso da terminologia de Jean Genet⁶⁹, põe a nu a sua humana ferida, secreta e singular, onde a beleza tem origem. Desta experiência ascética como condição de criação artística foi Bernardo Soares não só um excelente exemplo, como um exímio teorizador.

Levanta-se, a partir do exposto, a questão de saber o como as sensações de amor se manifestam através da figura estética que contínua e cronicamente pratica a ascese, se o amor – esse cão, como Eugénio de Andrade lhe chamou nos seus poemas de fim de vida⁷⁰ – é aquela força mandibular que tão ferozmente prende o ser humano à vida vivida, quer quando ele ama quer quando é amado. A questão afigura-se redobradamente complexa quando se pensa uma obra como o *Livro do Desassossego*, na qual as sensações são das principais matérias da sua estética⁷¹. Como pôde o amor ser experienciado pelo autor sem interferir com o fazer da arte?

⁶⁸ Kafka, F., “Aforismos”, p.85, Assírio & Alvim, 2008.

⁶⁹ Genet, J., *O estúdio de Alberto Giacometti*, Assírio & Alvim, 1999.

⁷⁰ Citado de memória.

⁷¹ Acerca do papel das sensações na estética de Fernando Pessoa, Vide a primeira exegese pessoana de José Gil. Gil, J., *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*, Relógio d'água.

Propõe-se, para responder ao problema colocado, em primeiro lugar, explicar o que não é o amor para Bernardo Soares, posto que ele o fez. Independentemente das suas motivações, o certo é que o guarda-livros lisboeta negou um certo modo de amar, levando com isso a uma melhor compreensão do que era para ele o amor. Conseguiu também, com essa negação, acentuar as diferenças entre o seu conceito de amor e o conceito de amor do senso comum. Mas veja-se que modo foi esse que mereceu o seu repúdio.

Bernardo Soares negou para si, em diversas passagens do *Livro do Desassossego*, o amor possessivo, cúpido e selvático, de índole sexual. Transcreva-se um parágrafo que exemplifica o que se acaba de afirmar:

*“Eu não sonho possuir-te. Para que? Era traduzir para plebeu o meu sonho. Possuir um corpo é sêr banal. Sonhar possuir um corpo é talvez peor, ainda que seja difficil sel-o: é sonhar-se banal – horror supremo.”*⁷²

Ao repudiar este modo de amar, Soares repudia o amor como um mero instinto que impele o amante a procurar garantir uma propriedade, ou seja, a sujeitar outrem para obter em si um prazer de dominação. A partir do momento em que dominar visa a obtenção de prazer, o amor jamais se efectiva, visto que se caracteriza pela carência, que renovadamente escava o desejo sempre que se esvaem os efeitos de saciedade provocados por esse mesmo prazer de dominação. Por isso a necessidade de dominar redundava, como dá conta Soares, em ser dominado⁷³. Eis por que, para ele, o amor por outrem passe por uma negação desse mesmo amor⁷⁴.

Inversamente, também estar sob domínio, ser amado directamente – isto é, através de uma cedência doutrem a um instinto carnal imediatista – é para

⁷² Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p. 13, 2010.

⁷³ “Precisar de dominar os outros é precisar dos outros. O chefe é um dependente.”, Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, Planeta DeAgostini (baseada na edição de Assírio & Alvim), p. 235, 2006.

⁷⁴ “Amar é entregar-se. Quanto maior a entrega, maior o amor. Mas a entrega total entrega também a consciencia do outro. O amor maior é porisso a morte, ou o esquecimento, ou a renuncia – os amores todos que são os abominandos do amor.”, Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p. 159, 2010.

ele penoso, causando-lhe sensações de opressão⁷⁵, de tédio, de humilhação e de fadiga⁷⁶.

A identidade coadjuva, para Soares, a possessão, no que respeita às negações amorosas. Pois a posse fomenta a identidade, desde logo ontologicamente. Havendo um domínio do ser, este presta-se à circunscrição identificadora, sobrecodificada metafisicamente. A impossibilidade do domínio do próprio ser inviabiliza a Soares a possibilidade de domínio de outrem:

“O amor quer a posse, mas não sabe o que é a posse. Se eu não sou meu, como serei teu, ou tu minha? Se não possuo o meu próprio ser, como possuirei um ser alheio? Se sou já diferente d’aquelle com quem sou identico, como serei identico d’aquelle de quem sou diferente. [?]”⁷⁷

Além da des-possessão do ser, Bernardo Soares recusa a posse de tudo aquilo (onde se incluem os instintos e os amores carnaís) que lhe dê uma identidade social:

“ – Ter opiniões definidas e certas, instintos, paixões e caracter fixo e conhecido – tudo isto monta ao horror de tornar a nossa alma um facto, de a materializar e tornar exterior. Viver n’um doce e fluido estado de desconhecimento das cousas e de si proprio é o unico modo-de-vida que a um sabio convém e aquece.”⁷⁸

Das citações apresentadas conclui-se já que o amor que se manifeste exteriormente (seja de que forma for) é nefasto para Soares, pois, comportando necessariamente a posse, priva-o das condições físicas e psicológicas (que

⁷⁵ “Nada pesa tanto como o affecto alheio – nem o ódio alheio, pois que o ódio é mais intermitente que o affecto; sendo uma emoção desagradável, tende por instinto de quem a tem, a ser menos frequente. Mas tanto o ódio como o amor nos oprime; ambos buscam e procuram, nos não deixam sós.”, Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p.320, 2010.

⁷⁶ Vide o trecho n.º 297, Idem, pp.287-9.

⁷⁷ Idem, p.159.

⁷⁸ Idem, p.67.

mais à frente serão explicitadas em detalhe) que lhe permitem gerar artisticamente.

Torna-se assim pertinente a seguinte questão: implicará esta renúncia ao prazer externo uma dissociação radical com o desejo? Para esta pergunta a resposta é, taxativamente, não. Porque a renúncia ao prazer externo não é uma renúncia ao amor, mas antes uma afirmação do amor. Só aí – no afastamento (até ao infinito) da dominação – é que Soares ama plenamente (ou seja, de forma livre e com a máxima intensidade que o seu corpo pode suportar), uma vez que o desejo não sofre a carência e se basta a si mesmo. Esta ideia encontra suporte na sua afirmação de que ninguém ama senão a si mesmo⁷⁹ (entrando em acordo, neste ponto, com os pensamentos de Nietzsche⁸⁰ e de Platão⁸¹), pelo que a posse de algo exterior nada lhe pode trazer neste campo afectivo. Não se trata aqui de egocentrismo, mas do reconhecimento da impossibilidade de amar outrem senão por uma ideia que se faz desse outrem, da afirmação da inexistência da imagem amada em prol da existência exclusiva do imaginário amante. É por isso que, associada à ruptura do envolvimento sentimental com outrem, não ocorre em Soares a experiência de um sentimento de dilaceração⁸², enquanto que, associada à perda do amor enquanto estrutura abstracta (perda que Soares relaciona com a compreensão), a experiência de dor verifica-se⁸³.

Porém, para que tal afirmação do amor se suceda, tem de ser transposto o limiar da repulsa pelo par desejante amante-amado(a). Observe-se como Soares conserva uma réstia ínfima desse amor externo, manejando-o com pinças, e ultrapassa esse limiar:

“Dois, três dias de semelhança de princípio de amor...”

Tudo isto vale para o esteta pelas sensações que lhe causa.

Avançar seria entrar no domínio onde começa o ciúme, o sofrimento, a

⁷⁹ “Nunca amamos alguém. Amamos, tamsòmente, a idéa que fazemos de alguém. É a um conceito nosso – em summa, é a nos mesmos – que amamos.”, Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p.261, 2010.

⁸⁰ Nietzsche, F., *A Gaia Ciência*, Relógio d'Água, p. 26-30, 1998.

⁸¹ Platão, *O Banquete*, Edições 70, p.79, 2008.

⁸² Vide o trecho n.º 297, Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p.287-9, INCM, 2010.

⁸³ “Para comprehender, destrui-me. Comprehender é esquecer de amar.”, Idem, p.215.

*excitação. Nesta antecâmara da emoção há toda a suavidade do amor sem a sua profundidade – um gozo leve, portanto, aroma vago de desejos, e, se com isso se perde a grandeza que há na tragédia do amor, repare-se que, para o esteta, as tragédias são coisas interessantes de se observar, mas incômodas de sofrer. O próprio cultivo da imaginação é prejudicado pelo da vida.*⁸⁴

A transposição do limiar da repulsa é, portanto, também a transposição do limiar da percepção. O celibatário que Soares escolhe (ou é incapaz de não⁸⁵) ser faz com que o seu desejo se torne imanente, que a sua produção perca um referencial externo e passe para o campo da imaginação, onde são como que purgadas de todas as suas impurezas mundanas as sensações. A este campo de imanência do desejo Deleuze e Guattari chamam Corpo-sem-órgãos, e, ainda com referência a estes autores, é sobre ele que se ama. O Corpo-sem-órgãos “é *não-desejo assim como desejo*”⁸⁶, uma máquina desejante que só funciona em se avariando. Admitindo que com estas sentenças pouca luz se faça ainda sobre o conceito, examinemo-lo em Antonin Artaud, que o criou.

As motivações de Artaud para criar um Corpo-sem-órgãos são muito fáceis de enunciar, uma vez que surgem sintetizadas logo no título da obra: *Para acabar com o juízo de deus*. Para executar a tarefa, nada mais directo do que acabar com o próprio deus, mas não enquanto entidade teológica cristã, em quem já ninguém acredita, mas com a nova aparência que deus tomou, a científica, que traz os mesmos efeitos perniciosos⁸⁷.

Artaud refere-se, evidentemente, à psicanálise freudiana. Partindo da denuncia daquele acerca desta nova manifestação de uma antiga enfermidade humana, Deleuze e Guattari fazem uma tão exaustiva quanto rigorosa crítica à

⁸⁴ Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p.107, 2010.

⁸⁵ Vide o trecho 96 na sua totalidade, Idem.

⁸⁶ Deleuze, G., Guattari, F., *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia 2*, Assírio & Alvim, p.199, 2007.

⁸⁷ “Afirmo-lhes que se reinventou os micróbios a fim de impor uma nova ideia de deus, / descobriu-se um novo meio de fazer ressurgir deus e de o tomar sob a sua nocividade microbiana: / enterrando-o no coração, que é onde os homens o preferem, sob a forma de uma sexualidade malsã, (...)”, Artaud, A., *Para acabar de vez com o juízo de Deus seguido de O teatro da crueldade*, p.49, & etc., 1975.

psicanálise freudiana em *O Anti-Édipo*⁸⁸, mostrando em que é que ela é, no que respeita às suas implicações, um retorno do pensamento metafísico. Os órgãos a que Artaud se refere são as estruturas deste modo de pensamento, que o homem doente faz retornar. Os órgãos de deus mascaram-se, reaparecem sob novas formas, que sempre conduzem o homem para o *ínfimo dentro* em vez de para o *infinito fora*, que o oprimem ao invés de o libertar. Organizam-se como elementos que se acoplam mecanicamente, visando, enquanto partes, contribuir para uma finalidade superior, a de construir e fazer funcionar um corpo, que estratificadamente se rebate sobre eles para dominá-los. Conhecem a realização das suas funções através de resultados já adquiridos noutra totalidade tomada como idêntica, em relação à qual se observaram estados, ou seja, imagens instantâneas e estáticas recolhidas em intervalos regulares de tempo: o cérebro faz abrir os olhos de manhã porque descansou que chegue, a bexiga cheia pede vazamento, o estômago vazio o pequeno-almoço, o fígado processa os nutrientes e injecta-os na massa sanguínea, o intestino evacua o excedente, a garganta seca pelo ar condicionado do escritório pede água, o estômago vazio o almoço, etc., até que ao fim da noite o cérebro cansado volta a cerrar as pálpebras e na manhã seguinte tudo se repete. Assim do corpo é feito um sistema isolado puramente mecânico, que se pode dar ao luxo de negligenciar o fluído contínuo, cumulativo, irreversível e irrepetível da duração. Tudo nele está dado à partida. Os homens são os órgãos de deus, seja deus uma entidade divina ou paternal. Por isso, Artaud propõe-se reconstruir a anatomia humana, estripando-a de deus e dos seus órgãos:

“O homem é doente porque é mal construído.

*Temos que nos decidir a desnudá-lo para lhe extrair esse
animalejo que mortalmente o corrói,*

*deus
e juntamente com deus
os seus órgãos.*

⁸⁸ Deleuze, G., Guattari, F., *O Anti-Édipo, Capitalismo e Esquizofrenia 1*, Assírio & Alvim, 2004.

(...)

*Quando lhe conseguirmos um corpo sem órgãos tê-lo-emos libertado de todos os seus automatismos e restituído à sua verdadeira liberdade.*⁸⁹

Como então conseguir esse Corpo-sem-órgãos? Para começar, nada mais simples do que resolver-se a *perder a carne, exibindo os ossos*⁹⁰. Ora, é precisamente isto que Bernardo Soares faz com o amor: *perde a carne*, ou seja, resiste às excitações vulgares e imediatas da carne, resiste à opinião (que é a excitação vulgar e imediata do pensamento), e assim mostra os ossos, a ossatura do amor, entenda-se, o seu conceito – uma estrutura intelectual por si formada que há-de ser a extrema expressão concreta de um novo e glorioso corpo amante – o Corpo-sem-órgãos.

Mas, para que os ossos sejam essa extrema expressão de um corpo, devem ser uma estrutura viva e animada e não o mero suporte de uma outra carne. É nesse sentido que, para Artaud, o Corpo-sem-órgãos compõe-se ainda de sangue, e age munindo-se de ferro de fogo, sendo representativo de uma turbamulta que se revolta contra o JUÍZO DE DEUS⁹¹. Também o Corpo-sem-órgãos de Bernardo Soares se amotina contra o juízo de deus, mas de um modo diverso, não propriamente à maneira de um revoltado com ânsia de vingança, mas mais subtil e criativamente, procurando um espaço de realização consumada de recusa. A sua arma maior é a fina ironia, não maior nem menor que o retumbante humor (negro) de Artaud. Conectando-se repulsivamente à máquina desejante binária-linear amante-amado(a) que produz positivamente, “(...) *que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, e transcendências organizadas*

⁸⁹ Artaud, A., *Para acabar de vez com o juízo de Deus seguido de O teatro da crueldade*, p.50, & etc., 1975.

⁹⁰ “*Para existir basta que se condescenda em ser,/ mas para viver/ é preciso ser alguém,/ para ser alguém/ é preciso ter OSSOS,/ não ter medo de mostrar os ossos,/ e de caminho perder a carne.*”, Idem, p.30.

⁹¹ “(...) *esse tal cristo outro não é senão aquele / que frente ao percebejo deus / aceitou viver sem corpo / quando uma turbamulta, / apeada de uma cruz / onde desde há muito deus julgava tê-la pregado, / se revoltou / e coberta de ferro, / de sangue, / de fogo e de ossadas, / avança, invectivando o Invisível / a fim de pôr termo ao JUÍZO DE DEUS.*”, Idem, p.33.

*para lhe extrair um trabalho útil (...)*⁹² (o de procriar), o Corpo-sem-órgãos amante de Soares engendra a autodestruição dessa máquina através de cirúrgicos movimentos de desterritorialização, da minuciosa construção de seres de fuga⁹³. O próprio Bernardo Soares é um ser de fuga do sujeito Fernando Pessoa, pelo que os seres de fuga que naquele se geraram são já movimentos do infinito, perpétuo nomadismo, desterritorializações de uma territorialidade já de si desterritorializada, seres impessoais, anorgânicos, indiscerníveis: ecceidades ou figuras de linguagem que materializam um amor em devir, sem identidade.

3.2. Glorificação de uma estéril fecundidade

Os dois aspectos fundamentais mereceram o repúdio de Bernardo Soares no que ao amor concerne são, como se enunciou, a possessão e a identidade. Ficam assim em evidência os dois aspectos fundamentais que estruturam esse amor: a des-possessão e o devir. Através da análise de um trecho do *Livro do Desassossego*, o presente capítulo visa explorar cada um desses aspectos o mais detalhadamente possível, de forma a traçar o seu campo de imanência da escrita na perspectiva de explicitação do seu conceito de amor. Passe-se desde logo à citação do trecho seleccionado:

“GLORIFICAÇÃO DAS ESTÉREIS

Se dentre as mulheres da terra eu vier um dia a colher uma esposa, que a tua prece por mim seja esta – que de qualquer modo ela seja estéril. Mas pede também, se por mim rezares, que eu não venha nunca a tirar para mim essa esposa suposta.

⁹² Deleuze, G., Guattari, F., *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia 2*, Assírio & Alvim, p.210, 2007.

⁹³ De seres, sempre no plural: “*Nunca se desterritorializa sozinho, mas a dois, pelo menos, mão-objecto de uso, boca-seio, rosto-paisagem. E cada um dos dois termos reterritorializa-se sobre o outro. De tal modo que não se pode confundir a reterritorialização com o retorno de uma territorialidade primitiva ou mais antiga: implica forçosamente um conjunto de artifícios pelos quais um elemento, ele próprio desterritorializado, serve de nova territorialidade para outro que também perdeu a sua.*” Idem, p.228.

Só a esterilidade é nobre e digna. Só o matar o que nunca foi é alto e perverso** e absurdo.*

* Variante – raro

** Variante – sublime”⁹⁴

3.2.1. Introdução

Será, para o desígnio invocado, feita a análise do curto trecho que se acaba de citar. Propõe-se que o mesmo seja lido sob uma perspectiva de ironia, ou seja, que se leia nele uma espécie de oposição ao seu enunciado, entenda-se, não uma glorificação da esterilidade, mas uma refutação da glória da procriação. Só deste modo ele não expressará uma pulsão de morte em relação ao organismo *casamento*, mas sim uma desconstrução desse organismo enquanto organização de órgãos, enquanto transcendência estratificada. Como assim, questionar-se-á? A resposta passa por Platão. Tome-se como ponto de partida a obra *O Banquete*.

No discurso “verdadeiro” de Diotima, veiculado por Sócrates, o amor é apresentado como uma força de ligação entre o humano e o divino, que cumpre as funções de

“(...) intérprete e mensageiro dos homens junto dos deuses e dos deuses junto dos homens: àqueles, transmite as preces e sacrifícios; a estes, as ordens e as recompensas dos sacrifícios. No seu papel de intermediário, preenche por inteiro o espaço entre uns e outros, permitindo que o Todo se encontre unido consigo mesmo.”⁹⁵

Mais à frente no discurso, a mesma Diotima especifica o modo concreto do ser humano participar dessa condição supra-humana: *“(...) a união entre o homem e a mulher é propriamente um acto de gerar e há nisto algo de divino, que subsiste em cada ser vivo, mortal por natureza, como forma de*

⁹⁴ Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p. 14, 2010.

⁹⁵ Platão, *O Banquete*, Edições 70, p.70, 2008.

*imortalidade – a fecundidade e a procriação.*⁹⁶ Pois pela descendência o mortal tem a possibilidade de perpetuar-se.

Infere-se destes fragmentos platónicos a existência de uma espécie de troca comercial entre os deuses e os homens, onde estes estão numa posição que não lhes permite qualquer tipo de negociação, onde se vêem forçados a aceitar as condições que lhes são impostas (as ordens e as recompensas), tendo em vista a obtenção de uma posição favorecida em relação aos restantes homens (os que não aceitam tais condições). É evidente que a anuência de um tecido social a esta ideia impõe no mesmo uma rigorosa estratificação de classes (por cima os divinos procriadores e por baixo os estéreis profanos). É exactamente esta ideia platónica de amor que legitima a dominação do homem pelo homem o que, segundo a interpretação que aqui se faz, refuta esta *GLORIFICAÇÃO DAS ESTÉREIS*.

Soares propõe-se construir um novo organismo através da disfunção do organismo platónico, questionando – ironizando (recorde-se que é da mutação latina *ironía*-, «ironia», do étimo grego *eironeía*, «interrogação», que surge a palavra actualmente designada por *ironia*) – essa transcendência que organiza, sujeita e dá significado à máquina desejante binária-linear homem-mulher. Fá-lo, porém, com uma prudência notável, não como quem inutiliza um balão vazio furando-o com uma agulha, mas como quem o enche vagarosamente até ele rebentar. Avance-se então para a análise da materialidade textual do trecho para que se percebam os seus modos em concreto.

3.2.2. Análise textual

Faça-se uso da terminologia deleuziana e chame-se à primeira frase do primeiro parágrafo um primeiro movimento de desterritorialização. Bernardo Soares pede para si, ironicamente, porque o faz através de alguém que “intermedeia” com o divino (“*que a tua prece (...)*”⁹⁷), uma esposa que, por condição intrínseca de esterilidade, é “maldita”, que está já na base da pirâmide social, uma mulher cujos órgãos não cumprem as suas funções (divinas) de geração (ou seja, pede um órgão avariado da máquina desejante

⁹⁶ Platão, *O Banquete*, Edições 70, p.76, 2008.

⁹⁷ Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p. 14, 2010.

binária-linear), guardando, pelo uso do verbo “*colher*”, uma porção de sujeição da mulher a uma irresistibilidade do seu desejo carnal, o que para ele não é mais do que posse, com tudo, como acima se demonstrou, o que de funesto a posse comporta. Mas retenha-se por ora a análise nesse alguém que, tal como o amor platónico, intermedeia com o divino.

É, em primeiro lugar, alguém cuja identidade é, a quem lê, ocultada, alguém que é apresentado sem nome e sem rosto. Sabendo que o autor nunca pode responder pelo escrito, este alguém-não-identificado não pode ser senão quem é para quem lê o texto. Equivale isto a dizer que, em primeira instância, o apelo de Bernardo Soares é dirigido ao Leitor que se julgue capaz de garantir o favorecimento divino, pois apenas este poderá, pela via da leitura, tomar conhecimento do seu pedido, mesmo que aquele não o queira ver atendido ou não creia sequer que o possa ser.

Mas não se tratará de um Leitor qualquer. “Eu”, por exemplo, este que escreve esta análise neste momento, 98 anos depois da data provável (1913) da criação deste escrito, jamais poderia, ainda que tivesse o dom de interferir com os acontecimentos da vida alheia por intermédio de preces, fazê-lo, precisamente devido à minha falta de contemporaneidade com o seu autor. Terá de ser, portanto, em segundo lugar, o Leitor, um coevo deste. Onde se infere que o texto pretende pôr questões sobretudo à época em que foi escrito, pois que só ao próprio Bernardo Soares interessou directamente o casar ou não casar, o *colher* ou não, para si, uma esposa.

Todavia, ao mesmo tempo que visa agir socialmente na sua época, o texto levanta questões de elevado relevo para as sociedades actuais, sendo pertinente para o Leitor de todos os tempos e de todos os lugares nos quais surja a necessidade de se pensarem os problemas que nele são colocados – e assim se torna um texto exemplar. Está-se aqui perante um texto-testemunho-literário, ou um conteúdo que Derrida designa de “(...) *singular e universal, singular e universalizável*.”⁹⁸

Em terceiro lugar, o Leitor terá de ser, como já acima se disse, alguém que se julgue capaz de entrar em comércio com a divindade por intermédio de preces. Que se julgue capaz de entrar, reforce-se, e não que entre, uma vez

⁹⁸ Derrida, J., *A Morada*, Edições Vendaval, p.38, 2004.

que para o empregado de escritório lisboeta, além da metafísica lhe ter parecido “*sempre uma forma prolongada de loucura latente*”⁹⁹, e o divino, ainda que possível, algo de “*improvável*”¹⁰⁰, no qual ele nunca soube crer¹⁰¹, e, tendo feito uso das palavras *Deus*, *Deuses* ou *Destino* como matérias da sua literatura, nunca foi com o propósito de pejá-la de qualquer Verdade, mas tão-só como funções do estilo¹⁰², tal veleidade humana merece não menos do que a mordacidade de um vigoroso escárnio¹⁰³.

Falou-se já no que consiste a ironia essencial deste trecho, e que estereótipo – ou seja, a opinião preconcebida e comum imposta aos homens da sociedade à qual pertencia Bernardo Soares – ela pretende subverter. Torna-se estranho, por este motivo, o surgimento, nesta primeira frase, do verbo *colher*, que parece, logo em primeira instância, remeter para uma acção dominadora por parte de Soares, a de apropriação material da Amada. No entanto, o emprego deste verbo é passível de ser interpretado para além desta forma unívoca, poderá remeter para outros campos de pensamento. Explorem-se alguns caminhos alternativos que *colher* pode abrir.

Previamente a uma contextualização, sugira-se que a palavra *colher* exprima uma necessidade ancestral do homem. Antes ainda de colher, por exemplo, um fruto da terra para com ele constituir propriedade (no sentido económico do termo), o homem fê-lo como instinto de sobrevivência, para se alimentar. Não se julgam necessários quaisquer estudos antropológicos que o fundamentem, basta o argumento de que a posse é algo de cultural, produto exclusivo de uma operação intelectual humana, enquanto nutrir-se é algo de instintivo, de que nenhum homem pode abdicar senão por períodos relativamente curtos de tempo, sob pena de morte acelerada.

Um argumento similar é aplicável à actividade sexual. Até há bem pouco tempo era impossível à espécie humana sobreviver à abstinência sexual; caso esta fosse praticada por todos os elementos da espécie, a extinção da mesma seria uma inevitabilidade. Daí a imperativa necessidade do acto sexual. Necessidade que vai de encontro a outra ancestralidade humana, a da

⁹⁹ Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p. 250, 2010.

¹⁰⁰ Idem, p. 231.

¹⁰¹ Idem.

¹⁰² Idem, p. 250.

¹⁰³ Vide o trecho n.º 369, Idem, pp. 368-9.

violação. Também a sedução masculina como convencimento é um produto cultural tardio, pois as técnicas primitivas de sedução, que diversos episódios da mitologia greco-latina aliás conservam, eram o rapto e a violação, perpetradas essencialmente pela força. Talvez a animalidade inerente a estas tradições primitivas, aqui implicitamente contida no verbo *colher*, possa contribuir para esclarecer a perturbação que causa a leitura desta frase. Os valores éticos contemporâneos das sociedades ditas civilizadas repudiam-na.

Porém, qualquer leitor atento de Georges Bataille, que tenha persistido em seguir até este ponto a presente análise crítica, terá porventura já dado um nome mais abrangente a esse elemento perturbador: erotismo. Para Bataille, “(...) o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação”¹⁰⁴ – o domínio do excesso que põe em causa os fundamentos que baseiam a vida social regular.

A violência que o verbo *colher* comporta é o facto de que o ente que colhe toma para si, por uma qualquer necessidade, primária – como alimentar-se – ou artificial – como constituir posse –, algo que não escolhe ser colhido. Mesmo quando *colher* se trate de um acto impregnado de leveza por todos os poros do próprio acto, como, por exemplo, *colher distraidamente uma flor*, essa violência não é, à partida, de acordo com os padrões éticos vigentes nas sociedades ocidentais, alvo de nenhum juízo severo, mas nem por isso deixa de ser uma violência, pois que é imposta à vida colhida uma aceleração da sua morte, por um movimento que a separa da sua fonte de vida.

Se o colhido, todavia, for uma pessoa, aí, no contexto dessas mesmas sociedades, já a necessidade entra em confronto com a ética, e a violência evidencia-se tanto mais quanto a vontade, consciente ou inconsciente, dessa pessoa se opõe a essa condição de submissão, tornando-se o acto de “colher” um crime, o qual se designa por “rapto”. Se *colher* estiver então associado ao acto sexual, a violência torna-se violação.

Seja aqui aberto um parêntesis para especular um pouco sobre esta questão. O acto criminoso apenas deixa de o ser se o colhido aceitar plenamente (ou seja, sem reservas, exteriores e interiores) essa sua condição, ou seja, se o desejo alheio lhe for de tal modo irresistível, que possa

¹⁰⁴ Bataille, G., *O Erotismo*, Antígona, p.15, 1988.

transfigurar a sua representação do acto de ser colhido num acto de (a)colher, e a sua vontade repulsiva cambie o sentido da sua força e se torne uma vontade atractiva de igual intensidade. Ou seja, se em cada um dos entes coexistam o possuidor e o possuído, o dominador e o dominado, ao ponto destas qualidades deixarem de fazer sentido – se houver uma fusão psíquica em cada um dos amantes, em simultâneo com uma fusão dos próprios amantes enquanto indivíduos. Mas tudo isto a sentença oculta. O que ela mostra é, pelo contrário, uma paixão soberana de um ente que, se vier a desposar alguém, será *colhendo* ou *tirando* esse alguém para si, alheio a qualquer vontade alheia. E como não haveria de ser assim, se o amor, para Soares, *implica uma entrega total, na qual é entregue também a consciência do outro?*

Retorne-se à análise dos crimes supramencionados na sentença em análise. Apesar de perturbador, ou mesmo sinistro, o sentimento que se experimenta ao lê-la não é, porém, o de uma ligação óbvia a um crime. Isto porque, no “colher uma esposa” e desejar a sua “esterilidade”, apenas estariam implicados o rapto seguido de múltiplas violações caso a presença da instituição casamento não fosse invocada. A maior ou menor coacção que se exercesse sobre a mulher para que integrasse e se mantivesse enlaçada à específica condição social de casada seria irrelevante para a consideração destes crimes como tais. Segundo o Antigo Testamento,

*“a mulher é considerada propriedade do marido; a virgem, antes do casamento, propriedade do pai. Por isso, o adultério da mulher e a defloração de uma donzela são sobretudo um crime contra o direito de propriedade.”*¹⁰⁵

Divisam-se, neste contexto, outras implicações para verbo *colher*, nomeadamente a ocorrência de actos transgressivos da lei social que, paradoxalmente, estão previstos e legitimados pela lei religiosa. Estes actos são de duas espécies: puros e repetidos.

¹⁰⁵ Alves, H. (coordenação geral), *Bíblia Sagrada*, Difusora bíblica, p.2076, 2000.

Um acto puro é um acto único, irrepetível, e que tem o poder de introduzir uma profunda irregularidade na vida dos amantes. Evoquem-se então alguns destes actos que possam estar contidos em *colher*.

Em primeiro lugar, pelo menos para quem colhe, dá-se o encontro com a especialidade do seu desejo. De todos os corpos com os quais partilhou a vida de uma forma mais ou menos intensa, há um e apenas um que se lhe ajusta, que ele admite que se lhe possa ajustar. Perceber-se todas as circunstâncias exteriores e interiores, todos os acasos que se conjugaram para propiciar tal ajustamento é uma tarefa que comporta em si, à medida que nela se avança, uma crescente percepção de inutilidade. A insolubilidade deste enigma (por que motivo a paixão por este corpo e não por outro?), o mistério contido na grandiosa força – o apaixonamento – necessária ao acto de *colher*, são causas suficientes para dotá-lo de uma fórmula religiosa da ordem do miraculoso. De resto, para o homem atento, qualquer manifestação de vida está envolta neste mistério¹⁰⁶. O mesmo será válido para a “colhida”, no caso de haver correspondência afectiva.

Uma vez que a lei religiosa apenas pela entrada no casamento permite o acto carnal, este é outro acto puro que *colher* pode conter. Não se colhe uma segunda vez da terra o mesmo produto, assim como ninguém perde pela segunda vez a virgindade. O primeiro acto sexual torna-se assim uma iniciação, um acesso primeiro ao sagrado que se dá, como atrás se disse, por uma transgressão consentida do proibido.

Além destes actos puros, que se referem sobretudo ao casamento como passagem, *colher* pode também incluir actos que se repetem, actos que respeitam ao casamento enquanto estado.

Na repetição do acto sexual há a possibilidade de um desenvolvimento pleno da vida sexual. Pois, através da compreensão dos corpos que o tempo vai cimentando, o hábito permite a acção simbiótica dos mesmos. A união pode assim organizar-se para a obtenção de uma espécie de prazer que está vedado às relações furtivas e superficiais, nas quais impera uma impaciência que propicia um movimento mais próximo da pura animalidade, demasiado focado numa rápida satisfação fisiológica. Argumentar-se-á, em oposição a

¹⁰⁶ “*Como nunca podemos conhecer todos os elementos d’uma questão, nunca a podemos resolver.*”, Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p. 139, 2010.

estas ideias, que pelo hábito se incorre no perigo da rotina, e que esta reduz a intensidade do acto sexual. Afirma-se, em resposta a tal objecção, que esta redução da intensidade sexual é tributária da introdução da irregularidade (das explosões caprichosas que são a marca do erotismo) na vida sexual do casal, que esta surge de uma insatisfação para com aquela. O temor do salto no desconhecido que é a experimentação é superado por uma vontade de recuperação da plenitude da intensidade sexual pelo casal.

É claro que tudo o que até aqui se disse acerca do verbo *colher* só é válido se a actividade sexual for vista como um fim em si, sem entrar em linha de conta com aquilo que a transcendentaliza: a procriação. Se, de acordo com a lei religiosa, a mulher praticar o acto sexual apenas no casamento, e se visar essa prática somente a procriação, sucede que a mesma deixa de valer por si mesma, mas antes pelo cálculo de um futuro, de um objectivo, transformando-se numa simples obediência a uma convenção. Daí que, pelo pedido da esterilidade da esposa, Soares esvazie de sentido, de significação, de finalidade, tais actos, fazendo dos mesmos um desejo de desperdício, um consumo inútil, do ponto de vista da subserviência a um Estado, de vida. Intensifique-se o exposto com novo recurso a Bataille, que diz do erotismo que é algo *“independente (...) da preocupação da reprodução”*¹⁰⁷.

Não obstante o elevado interesse do pensamento de Bataille para o caso de estudo, importa apontar-lhe algumas ressalvas. A discordância com este pensador está, essencialmente, em que ele funda a sua concepção do erotismo em estudos antropológicos, ou seja, formula conclusões a partir da análise de sociedades organizadas, ainda que primitivamente. Ao dizer que o erotismo implica *“(...) sempre uma dissolução das formas (...) da vida social, regular, que fundam”*¹⁰⁸ *a ordem descontínua das individualidades definidas que somos*, pese embora essa ordem não esteja *“(...) condenada a desaparecer: é apenas posta em causa, perturbada, maximamente transtornada”*¹⁰⁹, Bataille estabelece a vida social como precedência do erotismo, e, portanto, a ordem como precedência da transgressão. Isto faz do homem uma natureza, uma *individualidade definida* e/ou definível. Logo, os

¹⁰⁷ Bataille, G., *O Erotismo*, Antígona, p.11, 1988.

¹⁰⁸ Negrito nosso.

¹⁰⁹ Bataille, G., *O Erotismo*, Antígona, p.18, 1988.

efeitos do erotismo anulam-se na re-apropriação desta natureza, acabando por fomentar no homem um retorno do mesmo, uma circularidade fechada, impossibilitando-lhe a diferenciação, o extravasamento.

Ora que o erotismo possua uma força que exerce sobre o homem um frêmito violento, parece-nos não merecer discussão. A ideia que aqui diverge de Bataille é a de que, originariamente, o erotismo é que precede a vida social, e, por conseguinte, é também a transgressão que precede a ordem. De forma alguma se consegue conceber que haja uma ordem social sem que primeiro se gere vida (é possível tratar o erotismo como *independente da preocupação da reprodução*, mas como conceber que a reprodução não tenha advindo do erotismo?). Segundo a concepção que aqui se defende, a natureza humana passa a ser indefinida e indefinível, se é que se possa falar do ser humano enquanto natureza; a ordem é que se enxerta na transgressão, e esta deixa de fazer sentido na aceção que lhe dá o senso comum – como inscrevendo-se na Lei, ganhando realidade apenas à luz desta.

Em resumo: é indubitável que o erotismo actualmente transgride, como no caso da sentença de Soares em análise, porém, não é no transgredir que ganha o seu valor pleno, mas no seu fazer acontecer a vida. A ordem social vem depois, é um instinto de vida em segundo grau, que visa justamente protegê-la dos seus instintos primordiais – das suas manifestações pletóricas (nas quais o erotismo se inclui), na medida em que estas, por sua índole excessiva (no caso do erotismo, tratam-se de manifestações violentas e violadoras), acarretam sempre perigos extremos.

À frase que completa o primeiro parágrafo da *GLORIFICAÇÃO DAS ESTÉREIS* chame-se-lhe um segundo movimento de desterritorialização. Soares vai mais longe, e pede, de novo pela via divina, que não venha a *tirar* para si essa esposa (a sua própria avaria), estendendo, com este pedido, ao casamento, a sua negação da procriação. Empola assim, pela conjunção de um primeiro pedido com um segundo que não só é disjuntivo em relação a esse primeiro, como é já em absoluto disjuntivo à ideia platónica de amor (por exclusão da posse do seu desejo), a bolha irónica que havia criado. Desenvolvam-se as implicações desta segunda frase.

Em primeiro lugar, a esterilidade não era suficiente à mulher para lhe retirar a condição de dominada – a sua emancipação não era ainda uma realidade em Portugal no princípio do século XX. Com facilidade o homem *tirava* uma mulher solteira para si sem que ela fosse tida em conta na questão; bastava, para tal, que caísse nas boas graças do pai dela. O Antigo Testamento vigorava ainda como lei moral. Talvez não seja alheio a esta situação social o facto de Soares ter escrito também três trechos intitulados *Conselhos às mal-casadas*¹¹⁰, nos quais incita as mulheres à insubordinação mental, apostrofando um deles com o seguinte dito: “*As mal-casadas são todas as mulheres casadas, e algumas solteiras.*”¹¹¹

Em segundo lugar, o casamento seria, na época, um comportamento gregário. Sendo traduzível num comportamento mimético instintivo que visa obter excitações vulgares ou imediatas, todo o gregarismo, opondo-se à individuação diferenciadora necessária à civilização pela arte, merece o repúdio de Bernardo Soares¹¹².

Em terceiro, o casamento opõe-se à solidão, que é, para Soares, a condição de liberdade¹¹³. Ao invés do efeito opressor causado pela presença humana, que o inibe do uso da palavra¹¹⁴, a solidão dota-o da frieza emocional¹¹⁵ necessária à criação artística. E, na medida em que a arte visa

¹¹⁰ Vide os trechos n.ºs 81,86 e 115, Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, pp.95,100 e 121, 2010.

¹¹¹ Idem, p.121.

¹¹² “*Todo o prazer é um vício, porque buscar o prazer é o que todos fazem na vida, e o unico vício negro é fazer o que toda a gente faz.*”, Idem, p.13.

¹¹³ “*A liberdade é a possibilidade do isolamento. És livre se podes afastar-te dos homens, sem que te obrigue a procurar-os a necessidade do dinheiro, ou a necessidade gregaria, ou o amor, ou a glória, ou a curiosidade, que no silencio e na solidão não podem ter alimento. Se te é impossível viver só, nasceste escravo.*”, Idem, p.434.

¹¹⁴ “*A presença de outra pessoa – de uma só pessoa que seja – atraz-me imediatamente o pensamento, e, ao passo que no homem normal o contacto com outrem é um estímulo para a expressão e para o dicto, em mim esse contacto é um contra-estímulo (...). (...) Só os meus amigos espectraes e imaginados, só as minhas conversas decorrentes em sonho, teem uma verdadeira realidade e um justo relevo, e nelles o espirito é presente como uma imagem num espelho.*

Pesa-me, aliás, toda a idéa de ser forçado a um contacto com outrem. (...) A idéa de uma obrigação social qualquer – ir a um enterro, tratar junto de alguém de uma coisa do escriptorio, ir esperar á estação uma pessoa qualquer, conhecida ou desconhecida –, só essa idéa me estorva os pensamentos (...)”, Idem, pp.203-4.

¹¹⁵ “*Socégo emfim. Tudo quanto foi vestigio e desperdicio some-se-me da alma como se não fôra nunca. Fico só e calmo. (...) Sinto-me livre, como se deixasse de existir, conservando a consciencia d’isso.*”, Idem, p.424.

levar quem a experimenta a procurar o isolamento¹¹⁶, também ela conduz os outros à liberdade, quer relacional¹¹⁷, quer da própria identidade que tais necessidades relacionais implicam¹¹⁸.

Em quarto, o casamento veda a Soares o acesso a um certo modo de ser soberano. Esta é uma questão complexa, que não pode deixar de ser articulada em relação com todas as demais que têm vindo a ser enunciadas. Em princípio, quando se fala de soberania, associam-se-lhe os conceitos de supremacia e de independência. E, de uma maneira singular, sim, Soares estatui-se destes conceitos. Reforce-se a expressão *de uma maneira singular*, pois, se se aplicasse o conceito de soberano a Soares no sentido em que ele é dado comumente, haveria uma incongruência insanável entre o mesmo e os conceitos de não-identidade e de des-posseção que traçam o plano de imanência onde a sua escrita se desenvolve. Sendo que essa maneira singular de ser soberano é massivamente afirmada ao longo do *Livro do Desassossego*, far-se-á, contando com o auxílio da análise crítica de Maurice Blanchot da literatura do Marquês Sade, uma tentativa de clarificação da mesma.

Blanchot faz notar que *“Sade disse-o e repetiu-o de todas as formas; a natureza fez-nos nascer sozinhos, não há qualquer espécie de ligação entre um homem e outro homem.(...)”*¹¹⁹ À sua maneira, Bernardo Soares é partidário desta ideia sádica de uma solidão/descontinuidade fundamental do homem:

*“Ninguém, supponho, admite verdadeiramente a existencia real de outra pessoa. Pode conceder que essa pessoa seja viva, que sinta e pense como elle; mas haverá sempre um elemento anonymo de differença, uma desvantagem materializada.”*¹²⁰

¹¹⁶ “A arte é um isolamento. Todo o artista deve buscar isolar os outros, levar-lhes ás almas o desejo de estarem sós.”, Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p. 67, 2010.

¹¹⁷ Vide a nota n.º113.

¹¹⁸ “A arte consiste em fazer os outros sentir o que nós sentimos, em os libertar d’elles mesmos (...)”, Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p. 343, 2010.

¹¹⁹ Blanchot, M., *Lautréamont et Sade*, Ed. Minuit, p.220-1, 1949, (apud Bataille, G., *O Erotismo*, Antígona, p.148, 1988.)

¹²⁰ Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p. 379, 2010.

Contudo, não é por afirmar esta ideia que Soares deixa de ter consciência de que o homem é um ser relacional, que interdepende do mundo que o rodeia: *“Somos todos escravos de circunstâncias externas”*¹²¹.

Há, assim, no pensamento deste, um movimento oscilatório que traça e apaga (ou apaga e traça, se se afirmar o estado de descontinuidade como o originário do ser humano) os limites entre o seu corpo e o mundo. Nesse traçar e apagar surgem, respectivamente, os estados de independência e dependência (ou, na terminologia de Soares, de liberdade e escravatura). É este o movimento do Corpo-sem-órgãos: parte do território da opressão para a experiência da libertação – desterritorializa. Situar-se no território opressivo de modo a pertencer-lhe sem que lhe esteja vedada a saída dessa pertença é necessário ao movimento descrito, porquanto um ser já livre não se liberta de nada. Por isso, o lugar (sem lugar) de Soares em tal território é à margem¹²².

Acrescente-se que estar à margem deste território é um posicionamento deveras difícil de conservar, pois ele é empiricamente indelineável devido às forças possessivas e identitárias que o ocupam, que, com a sua ânsia absolutista de domínio, não cessam de expandi-lo, territorializando (instrumentalizando por uma legitimação que capta essências) os valores afirmados em qualquer movimento de desterritorialização que ganhe relevo. Soares, porém, consegue manter esse posicionamento relativo através da combinação de duas atitudes mentais:

– A primeira consiste em dotar de leveza a actuação opressora dessas circunstâncias externas sobre si, ora adoptando, de um modo particular – ausente de obrigações¹²³ –, uma atitude mística que consiste numa desrealização dessas circunstâncias externas¹²⁴ – onde se inclui o si-mesmo identitário que se diviniza¹²⁵ –, ora simplesmente relativizando, pela presença

¹²¹ Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p. 220, 2010.

¹²² *“Pertencço, porém, aquella especie de homens que estão sempre na margem d’aquillo que pertencem, nem teem só a multidão do que são, senão tambem os grandes espaços que ha ao lado.”*, Idem, p.231.

¹²³ *“Attingir, no stado mystico, só o que esse stado tem de grato, sem o que tem de exigente;”*, Idem, p.427.

¹²⁴ Vide o trecho n.º 435, Idem.

¹²⁵ Vide o trecho n.º 421, Idem, pp.415-6.

da morte no humano, a importância da sua própria (no sentido *proprietário* do termo) figura no mundo¹²⁶;

– A segunda atitude passa por manter-se em movimento, afirmando infinitamente novos valores, devendo permanentemente em formas artísticas que negam o território conquistado à arte pelas forças alienadoras¹²⁷. Enfatize-se esta afirmação acerca da literatura de Bernardo Soares com algumas considerações genéricas de Theodor W. Adorno sobre a arte e a atitude artística:

*“A arte só é interpretável pela lei do seu movimento, não por invariantes. Determina-se na relação com o que ela não é. O carácter artístico específico que nela existe deve deduzir-se, quanto ao conteúdo, do seu Outro; (...) Ela especifica-se ao separar-se daquilo por que tomou forma; a lei do movimento constitui a sua própria lei formal. (...) O que se apresenta na arte como a sua própria legalidade é tanto um produto tardio da evolução intra-técnica como da posição da arte no seio de uma secularização progressiva; incontestavelmente, as obras de arte só se tornaram tais negando a sua origem.”*¹²⁸

Ao manter esta posição relativa de marginalidade, abre-se a Soares a via da conquista de uma independência, não já relativa, como aquela que é inerente à soberania política, mas absoluta de cada vez que é conquistada. A este modo de ser independente associa-se a sua supremacia, que é intensiva em vez de extensiva, que se quer a si mesma como sensação efectivada num

¹²⁶ “Amanhã também eu – a alma que sente e pensa, o universo que sou para mim – sim, amanhã eu também serei o que deixou de passar nestas ruas, o que os outros vagamente evocarão com um “o que será d’elle?”. E tudo quanto faço, tudo quanto sinto, tudo quanto vivo, não será mais que um transeunte a menos na quotidianidade de ruas de uma cidade qualquer.”, Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p. 433, 2010.

¹²⁷ “...sendo desejo de toda alma nobre o percorrer a vida por inteiro, ter experiência de todas as coisas, de todos os lugares e de todos os sentimentos vividos, e sendo isto impossível, a vida só subjectivamente pode ser vivida por inteiro, só negada pôde ser vivida na sua substancia total.”, Idem, p.375.

¹²⁸ Adorno, T.W., *Teoria Estética*, Edições 70, p.14, 2008.

tempo vertical e não como sensação mediatizada por uma materialidade acumulada num horizonte temporal¹²⁹.

O perfil do soberano que Bernardo Soares se afirma é, por conseguinte, passível de ser traçado com valores que se opõem aos dos soberanos comuns. Imperam nele o princípio positivo da cria-acção (do fazer nascer do nada que se evidencia na inacção) em alternativa ao negativo da re-acção (do decalque, da acção provocada), o exercício da liberdade pela des-posseção e pelo devir em alternativa ao afundamento num regime de auto-escravização que a identidade e a posse provocam.

Assente numa supremacia e numa independência ao alcance de qualquer um, em função da posse e identidade máximas serem encontradas na maximização da renúncia da posse¹³⁰ e da identidade¹³¹, esta é uma soberania paradoxalmente igualitária. O emprego do advérbio talvez seja aqui supérfluo, porque toma como padrão uma soberania estruturada cientificamente e não artisticamente, sendo certo que é justamente esse padrão que Soares pretende pôr em causa. Quando se fala de uma soberania estruturada cientificamente, evoca-se o modo como a ciência adquire uma forma, que é através da competitividade. Com efeito, uma teoria científica afirma-se por sobreposição à sua predecessora, enquanto conjunto hierarquizado de conhecimentos. Logo, uma soberania estruturada cientificamente exige por opressão, dizendo tacitamente “façam exactamente como eu para atingirem, a seguir a mim, o lugar mais alto da hierarquia”; já uma soberania estruturada artisticamente não exige, antes seduz, aproxima, fomenta a alegria na relação, na cooperação, produzindo assim um efeito libertador, dizendo, por sua vez, tacitamente, “façam comigo e seremos todos soberanos”.

Em resumo: nesta segunda frase da *GLORIFICAÇÃO DAS ESTÉREIS*, Soares desconstrói a lei religiosa do casamento – que não passa de um aprofundamento do platonismo –, em nome de uma justiça que lhe é imanente, que se baseia na impossibilidade de deixar de criar artisticamente, onde o

¹²⁹ “O império supremo é o do Imperador que abdica de toda a vida normal, dos outros homens, em quem o cuidado da supremacia não pesa como um fardo de joias.”, Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p.108, 2010.

¹³⁰ “(...) para mim sonhar é possuir.”, Idem, p.76.

¹³¹ “Posso imaginar-me tudo, porque não sou nada. Se fôsse alguma cousa, não poderia imaginar.”, Idem, p.354.

terror da morte implícito no celibato se mescla intimamente com o movimento criador dessa imanência e da liberdade de optar por ela.

É tempo agora para um breve sumário da análise do texto feita até aqui: desterritorializando a divinização da procriação, surge a primeira figura de linguagem, o “Erotismo”; a segunda figura é a “Ascese”, que se afasta não só do território da procriação, como do “Erotismo”, do qual parte / foge.

Na primeira frase do segundo parágrafo, Soares faz um encómio ético da esterilidade. Cumpre aqui estabelecer um ponto prévio, que não é talvez mais do que afirmar uma evidência que surge em função de toda a análise que até aqui se fez: fica também, em tal panegírico, implícito o panegírico da castidade, o que, aliás, Soares confirma explicitamente¹³². A propósito da importância da castidade no trabalho de criação, torna-se irresistível a evocação de Jean-Luc Godard, que declara: *“Ser casto é conhecer todas as possibilidades sem nelas se perder.”*¹³³

Posto isto, neste terceiro movimento de desterritorialização, Soares equipara implicitamente, com o louvor impessoal da esterilidade, a sua condição de artista à das mulheres estéreis, devindo assim mulher, entrando num campo sexualmente indiscernível de criação artística por libertação de moléculas de feminilidade. Aos próprios adjectivos usados, *“digno”* e *“nobre”*, estão associados, respectivamente, ideias variadas de resistência e de acção, de paciência e de coragem, de enraizamento e de errância, de anonimato e de soberania, através das quais se pode vislumbrar – deixando a ressalva de que não é aqui o desígnio ousar uma delineação antonímica de perfis psicológicos dos géneros – a coexistência de elementos femininos e masculinos na literatura de Soares, coexistência que, aliás, ele assume abertamente¹³⁴.

Além deste devir-mulher, é possível levar mais longe a impessoalidade da frase. Há também nela um devir-anónimo, que abarca toda uma

¹³² “E já que queremos ser estereis, sejamos tambem castos, porque nada pode haver de mais ignobil e baixo do que, renegando da Natureza o que n’ella é fecundado, guardar villâmente d’ella o que nos praz no que renegamos. Não há nobrezas aos bocados.”, Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p.13, 2010.

¹³³ Godard, J-L., *“Eu vos saúdo, Maria”*, Midas Filmes, m.75, 2007.

¹³⁴ “Príncipe de melhores horas, outr’ora eu fui tua princeza, e amamo-nos com um amor d’outra especie, cuja memoria me dóe.”, Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p.61, 2010.

comunidade de excluídos, não se cingindo apenas aos não-procriadores, mas a estes e a todos os amantes violentados por imposições sociológicas. Dá-se a impossibilidade objectiva de Bernardo Soares sediar-se no território da procriação platonicamente concebida, objectividade que é dada no emprego do advérbio *só*. *Só a esterilidade é nobre e digna*, porque a alternativa seria a participação numa lógica da exclusão, vil e indigna, que violentaria a sua imanência. Implica, pois, essa impossibilidade objectiva a deposição da soberania do “Eu” social, mais os seus pesares e os seus tremores. Não que se possa dizer que não haja um “eu” no encómio impessoal da esterilidade. Nem que haja. A bem dizer, há e não há um “eu” que encomia a esterilidade. O “eu” está lá, mas torna-se neutro, vela-se, ao mesmo tempo que se expande no rumor humano dessa neutralidade. O ponto nodoso do devir apodera-se da consciência, e, nesse movimento, esta despessoaliza-se.

Afirmando, por conseguinte, a diferença para um modo de viver imposto, esta frase opera a transversão da estratificação platónica que diviniza a procriação. Porque dá-se a conversão definitiva da energia repulsiva pela máquina binária em energia disjuntiva que cria uma nova possibilidade de vivência. O padrão de avaliação do homem deixa de ser metafísico e passa a ser humano – de índole estritamente ética –, e, em consequência disso, o amor deixa de ser uma força de ligação entre o homem e o divino e passa a ser uma força de ligação entre o homem e o homem. Isto é como quem diz que não se aproxima da divindade quem procria apenas porque procria, mas que é *nobre e digno* quem ama com um amor sem um propósito que não o próprio amar, quem se *entrega à morte, ao esquecimento ou à renúncia* – à descontinuidade a que um amor puro inevitavelmente conduz.

É sabido que a moral é um instrumento do qual o pensamento genealógico sempre se serviu para garantir um posto que garantisse privilégios. Fosse pela via filosófica, política ou teológica, para citar as de maior destaque, sempre se quis determinar, às custas de uma validade dada pela transcendência absolutista, um acervo de normas de conduta “virtuosas” que padronizasse o comportamento dos indivíduos, visando a realização de ambições de poder pessoais, de pequenos clãs ou de colectividades estritas. Isto coloca a questão de como é que a ética de Bernardo Soares se pode conjugar com a desconstrução de tal genealogia. Será que, afinal de contas,

tinha também ele o propósito oculto de sobrepor um sistema de pensamento acima dos demais? Naturalmente que esta é uma pergunta de retórica, cuja resposta é dada negativamente no desenvolvimento conceptual da sua ética:

“Achei sempre que a virtude estava em obter o que não se alcança, em viver onde não se está, em ser mais vivo depois de morto que quando se está vivo, em conseguir, enfim, qualquer coisa de difícil, de absurdo, em vencer, como obstáculos, a própria realidade do mundo.”¹³⁵

Soares coloca a ética como um problema, e não dos menores. A virtude está em estender os limites do alcançável, originando por isso uma luta hercúlea pela afirmação da mais radical das diferenças, um enfrentar da dificuldade que é decidir em cada momento a vida, com as especificidades circunstanciais que concorrem para a avaliação da situação, de modo a fazê-la transbordar além de si própria. Ao contrário do uso comum da ética, que consiste em anular a sensibilidade do homem, sacrificando-o no altruísmo, retirando-lhe com isso a responsabilidade perante a própria vida, apaziguando-lhe a consciência ao acomodá-la ao uso de valores impregnados no tecido social, valores herdados do Hábito, da Tradição, ou da Lei, que cavam a divisão economicista de classes, Soares faz dela um uso que torna a sua vida um desafio permanente pelo acesso a uma soberania que recusa qualquer padrão de legitimação social baseado em factores alienadores de imanências, tais como o pensamento, as sensações ou os afectos. Este é, aliás, um desafio do qual nenhum artista que faça jus ao seu ofício se demite:

“REMOS

Uma das coisas que aprendi muito cedo ainda foi a remar. De modo a conjugar o som dos remos a cortarem a água com o bater do meu coração.

¹³⁵ Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p.302, 2010.

*Aprendi primeiro a remar contra a corrente. E agora não sei – nem ousar – remar de outra maneira.*¹³⁶

Posta a ética em termos relativos, a (ir)realidade do mundo, seja ela qual for, converte-se em imoralidade¹³⁷. Assim sendo, qual a postura de Soares em relação ao facto de ter de existir nessa (ir)realidade? Será a inacção, que ele apologiza por diversas vezes em diversos trechos¹³⁸? Ou será, pelo contrário, a acção, à qual ele dá proeminente valor noutros¹³⁹?

Em aparência é possível traçar limites, argumentando que Soares opõe vida vivida e vida imaginada, e que é nesta que está a moralidade e naquela a imoralidade. Este é um modo de pensar que, além de nos parecer demasiado simplista, apresenta laivos de um atavismo que persiste em traçar inconciliáveis antagonismos entre sujeito e objecto, arte e natureza, pensamento e vida, representação e realidade. Fundar-se-á porventura no próprio *Livro do Desassossego*, onde, com efeito, em certos trechos, surge a inconciliabilidade de tais antagonismos¹⁴⁰. Porém, descure esta fixidez do pensamento que noutros trechos essa cisão desaparece, e que o sonhador e o homem de acção passam a ser um e o mesmo, deixando a distinção de fazer sentido¹⁴¹.

E quer isto dizer que a inconciliabilidade referida apenas está lá como um estado de alma em situação transitória, reversível, anulável, e não como vínculo definitivo de determinada personalidade ou individualidade. Tomar a

¹³⁶ Braga, J.S., *O poeta nu*, Assírio & Alvim, p.106, 2007.

¹³⁷ “No 3º andar ha uma pensão, dizem que immoral, mas isso é como toda a vida.”, Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p. 279, 2010.

¹³⁸ “A acção desorienta-nos, em parte por incompetencia physica, ainda mais por inappetencia moral. Parece-nos immoral agir. Todo o pensamento nos parece degradado pela expressão em palavras, que o tornam coisa dos outros, que o fazem comprehensivel aos que o comprehendem.”, Idem, p.128.

¹³⁹ “Agir, eis a intelligencia verdadeira. Serei o que quizer. Mas tenho que querer o que fôr. O exito está em ter exito, e não em ter condições de exito. Condições de palacio tem qualquer terra larga, mas onde estará o palacio se o não fizerem alli?”, Idem, p.190.

¹⁴⁰ “Não me submeto ao estado nem aos homens; resisto inertemente. O estado só me pode querer para uma acção qualquer. Não agindo eu, elle nada de mim consegue. Hoje já não se mata, e elle apenas me pode incomodar; se isso acontecer, terei que blindar mais o meu espírito e viver mais longe a dentro dos meus sonhos.”, Idem, p.79.

¹⁴¹ “O sonhador não é superior ao homem activo porque o sonho seja superior à realidade. A superioridade do sonhador consiste em que sonhar é muito mais practico que viver, e em que o sonho extrahе da vida um prazer muito mais vasto e muito mais variado do que o homem de acção. Em melhores e mais directas palavras, o sonhador é que é o homem de acção.”, Idem, p.252.

parte pelo todo (significante, entenda-se), numa obra de arte que tem, inclusive, um dos seus principais traços de originalidade precisamente na despretensão (em pleno conseguida) de se afirmar como um todo ou uma determinação passível de ser atribuída a um sujeito, é, no mínimo, irresponsável. Ao afirmar a sua individualidade como dicotómica e como não-dicotómica, o que Soares faz é não se afirmar como individualidade nenhuma, mas antes como o *centro abstracto* sempre pronto a encarnar uma individualidade, a mascarar-se, a entrar em devir: “*Dar a cada emoção uma personalidade, a cada estado de alma uma alma.*”¹⁴².

Se, em muitos trechos, Soares afirma a anulação da acção, e, noutros, ele afirma a importância da acção (literária, que é a que ele praticou, e é escusado argumentar que o *Livro do Desassossego* não foi publicado em vida do autor, porquanto vários trechos o foram) sobre a sociedade, então a fixidez da fronteira entre a moralidade e a imoralidade esbate-se, fluidifica, torna-se móvel. Pensa-se, por este motivo, não ser de todo descabido também neste campo ético evocar o conceito de Corpo-sem-órgãos: Soares está consciente de que a literatura, ao ser criada e publicada, faz mundo, ou seja, ao mesmo tempo que é moral na medida em que desconstrói imoralidades-realidades-mundanas, é imoral na medida em que a partir da sua semiótica, dos seus códigos simbolistas, dá azo à construção de imoralidades-realidades-mundanas alternativas (evidências socializadas); por isso ela nunca deve deixar de desterritorializar, como no excelente exemplo do trecho aqui em análise. A anulação da (re)acção é necessária apenas em relação às forças territorializantes, implicando a mesma uma salvaguarda de energia que é absolutamente necessária à (cri)acção total contra as mesmas.

No que concerne ainda à sociabilidade, o empregado de escritório lisboeta afirma ter “(...) *uma moral muito simples – não fazer a ninguém nem mal nem bem.*”¹⁴³ Há, nesta frase, como no seu desenvolvimento, a indicação da sua escolha obstinada em não escolher, dada pelo mecanismo sintáctico “nem-nem”, mecanismo que, sendo uma deriva que conduz a uma saída para fora da moral enquanto lógica ou dialéctica, leva ao acto puro da passividade, como mais à frente, no mesmo trecho, é indicado:

¹⁴² Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p.283, 2010.

¹⁴³ Idem, p.328.

“Sou altamente sociável de um modo altamente negativo. Sou a inofensividade incarnada. (...) Abomino com nausea e pasmo os sinceros de tôdas as sinceridades e os místicos de todos os misticismos ou, antes e melhor, as sinceridades de todos os sinceros e os misticismos de todos os místicos. Essa nausea é quase física quando êsses misticismos são activos, quando pretendem convencer a inteligência alheia, ou mover a vontade alheia, ou encontrar a verdade ou reformar o mundo.”¹⁴⁴

É nesta alta sociabilidade altamente negativa, nesta passividade dada por um “*nem-nem*” constituidor de uma atmosfera neutra que se subtrai a, que é estéril para, um modo de vida (de pensamento, enquanto vida que é) dialéctico, lógico e diacrónico que impera na quotidianidade, que é gerado o estado larvar da escrita: a imaginação. É esta que, antes ainda da paixão da (cri)acção literária, consola da repulsa de tal quotidianidade e do “eu” identitário que nela habita:

“A inacção consola de tudo. Não agir dá-nos tudo. Imaginar é tudo, desde que não tenda para agir. Ninguém pode ser rei do mundo senão em sonho. E cada um de nós, se deveras se conhece, quer ser rei do mundo.

Não ser, pensando, é o throno. Não querer, desejando, é a coroa. Temos o que abdicamos, porque o conservamos sonhado, intacto, eternamente á luz do sol que não ha, ou da lua que não pode haver.”¹⁴⁵

Desta citação parte-se para o quarto movimento de desterritorialização, que é a última frase da *GLORIFICAÇÃO DAS ESTÉREIS*. Frase tão imaginativa, tão estranha à (imoral) realidade mundana, tão fora da sua lógica e da sua diacronia, que não se resiste a trazê-la de novo a este ponto da

¹⁴⁴ Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, pp.328-9,2010.

¹⁴⁵ Idem, p.428.

análise: *Só o matar o que nunca foi é alto* e perverso** e absurdo.*¹⁴⁶ (* Variante – raro; ** Variante – sublime).

Se, até aqui, todo o texto era passível de ser lido em função da vida celibatária do autor, como simples defesa irónica do seu *modus vivendi*, enquadrado na sua história pessoal (que não é, de facto, a sua, mas a que lhe construíram sem que ele estivesse sequer interessado nisso), agora toda essa leitura possível fica desconcertada, atónita, e, ou se vê forçada a recomeçar sem atender a tais preconceitos, ou se fecha ao pensamento do autor e comete o erro crasso de interpretar o texto através de uma ignorante representação simplista do mesmo. Silvina Rodrigues Lopes, num ensaio crítico em que discorre acerca de pontos comuns entre, precisamente, o *Livro do Desassossego* e *Le Pas au-delà* de Maurice Blanchot¹⁴⁷, afirma a impossibilidade de se fazerem leituras críticas diaristas, memoristas ou autobiográficas da escrita de Soares:

“O Livro do Desassossego não é um diário (embora este esteja no seu horizonte como o estão também as memórias e a autobiografia), pois nele se colocam vários tipos de impossibilidade: a questão do tempo, ou seja, o pôr a temporalidade em questão; o nível a que se situa a escrita, que não é o de representação de um quotidiano que lhe seja exterior mas é, no interior dela, o de reescrever continuamente um “nada para dizer”; a consciência da ausência de um “eu” estável, garantia de uma memória, centralizador de uma experiência.

*Os tipos de impossibilidade apontados põem do mesmo modo em causa a possibilidade da auto-biografia ou das memórias, dado embora o carácter caótico, mistura de sonho e de descrição do vivido, que estas podem revestir. No entanto, trata-se de uma “autobiografia sem factos” e, poderíamos dizer, de memórias sem memória, de um diário sem tempo, entendendo por estas expressões, fundamentalmente, que há algo que se perde deslocando a noção de confessional através de um movimento para o inconfessável (sem conotações moralistas) (...)*¹⁴⁸

¹⁴⁶ Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p.14, 2010.

¹⁴⁷ Blanchot, M., *Le pas au-delà*, Ed. Gallimard, 1973.

¹⁴⁸ Lopes, S.R., *Aprendizagem do incerto*, Litoral Edições, p.155, 1990.

Considera-se que os tipos de impossibilidade enunciados nesta citação fornecem pistas fundamentais para a análise da sentença aqui em questão.

Observe-se, pois, nesta quarta frase da *GLORIFICAÇÃO DAS ESTÉREIS*, o óbvio: há, em relação à frase anterior, uma repetição da construção frásica, dada no emprego *ipsis verbis* do advérbio e do verbo que predica o sujeito. Ou, dito de outro modo, há, nesta frase, uma transmutação parcial da frase anterior, uma repetição que transporta uma diferença. Mas que diferença é esta? Uma mera permuta metonímica do sujeito e um acréscimo adjectivante do predicado, que, embora diverso do precedente, não deixa de encomiar? Ponha-se, por ora, o predicado de lado e deite-se um olhar atento ao sujeito: *matar o que nunca foi*.

Sugere-se que a diferença para o sujeito da frase anterior seja dada por mais do que uma metonímia. A figura *esterilidade* dada pelo senso comum é deformada através do uso de um tempo verbal da ordem do inacreditável em relação aos seus gonzos diacrónicos: se qualquer coisa (*o que*) *nunca foi* como é que lhe pode ser infligida a morte? É, com efeito, como diz Soares, *absurdo*. E o absurdo é, para ele, como já aqui se afirmou, uma figura de retórica que concorre para a formação de uma escrita que se afirma pelo e no contraste. Como se afirma então a sua escrita neste caso concreto?

Traduza-se genericamente a esterilidade numa impossibilidade da vida gerar vida. Como que dizendo que ela é, portanto, uma presença permanente específica de não-vida na vida. Quando se diz *não-vida*, esta, podendo sê-lo, não terá obrigatoriamente de tratar-se da morte. Soares diz, por exemplo, que “*a literatura é a maneira mais agradável de ignorar a vida*” e que aquela se afasta desta “*(...) por fazer dela um somno*”, culminando este pensamento com a consideração de que a literatura “*(...) simula a vida. Um romance é uma história do que nunca foi, (...)*”¹⁴⁹. Mas um simulacro da vida não é também vida? É vida, e, inclusive, ver-se-á mais à frente que Soares atribui à literatura o papel de tornar a vida real. Crê-se que o nó górdio é desatado se se disser que há na escrita de Soares um emprego inconstante da palavra *vida*, que esta tem significados variáveis conforme os contextos, que a literatura se afasta da

¹⁴⁹ Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p. 411, 2010.

vida que temos vindo a dizer territorializada, quotidiana, gregária, imoral, etc. e aproxima-se de outra vida, a desterritorializada, livre, sonhada, etc., e que ambas as vidas são vida, independentemente das qualidades que se lhe possam atribuir.

A tradução genérica que se fez de esterilidade é, pois, inaplicável à análise da sentença em questão. Quando Soares fala, na terceira frase, em *esterilidade*, esta pode ainda ler-se, não obstante a estranheza que possa causar o cunho ético que lhe é dado, em *strictus sensus*, enquanto impossibilidade da vida gerar vida no aspecto específico da procriação filial, mas, quando fala em *matar o que nunca foi* dá-lhe o valor positivo, vivente, da pro-criação literária. Como assim, da pro-criação literária? Simula-se, ficcionando, o filho que não se pode gerar e *o que nunca foi* torna-se de súbito real, tão real que é passível de estar sujeito à morte como só a vida pode estar. É o Corpo-sem-órgãos, a máquina que só funciona em pleno avariando-se, discordando e concordando consigo mesmo à boa maneira de Heraclito, produzindo um efeito estético de intensidade não extensiva. O devir volta a manifestar-se na passagem da abstracção estéril da *esterilidade* à figuração dessa abstracção enquanto

“(...) *ansia da vida, de conhecer sem ser com o conhecimento, de meditar só com os sentidos ou pensar de um modo táctil ou sensível, de dentro do objecto pensado, como se fôssemos água e elle esponja.*”¹⁵⁰

Este modo pós-racionalista de fazer a literatura (pois ela surge em Soares de um cansaço do conhecimento dado pelo modo de meditar racionalista¹⁵¹), em que esta se liga osmoticamente com o autor e o mundo^{152,153} através de uma subjectividade que tende, pelo uso do artifício¹⁵⁴, a

¹⁵⁰ Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p.251, 2010.

¹⁵¹ Leia-se na totalidade o trecho n.º 253, de onde é extraída a citação da nota precedente. Idem.

¹⁵² “Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo. Desenrolo-me em periodos e paragrafos, faço-me pontuações, e, na distribuição desencadeada das imagens, visto-me, como as creanças, de rei com papel de jornal, ou, no modo como faço *rythmo* de uma série de palavras, me touco, como os loucos, de flores seccas que continuam vivas nos seus sonhos.”, Idem, p.313.

¹⁵³ “(...) de algum modo tento dar a impressão do que sinto, *mixtura de varias especies de eu e da rua alheia, que, porque a vejo, também, de um modo intimo que não sei analysar, me pertence, faz parte de mim.*”, Idem, p.420.

incorporar a materialidade das coisas¹⁵⁵, formando assim a categoria estética **sensível-inteligível** referida no capítulo precedente, pretende tornar a vida real¹⁵⁶ – e é quando a vida se torna real pela literatura que esta se torna poética.

Mas, sendo a ficção literária a *história do que nunca foi*, não ganha ela um aspecto sinistro ao encomiar Soares a morte *do que nunca foi*? Talvez, mas a morte é algo a que a literatura está permanentemente sujeita, em função desta ser, para ele, como se acaba de demonstrar, coisa viva. E o *reescrever continuamente um “nada para dizer”* é uma expressão feliz dessa morte. Porque, se se mantiver viva a memória de que, para Soares, a arte nasce de um desejo de comunicação universal de uma verdade *de per si* “(...) *propria e intransmissível*”¹⁵⁷, isto implica que a arte, não dizendo *nada* acerca dessa verdade, não pode senão, enquanto aquele desejo se mantiver incandescente, re-escrever-se, re-inventar-se, re-criar-se, re-vestir-se, re-presentar-se com todas roupagens lexicais e sintáticas que re-digam um tal “*nada para dizer*”, atravessando assim de morte todas as representações que se estabeleceram, quer socialmente, quer num “*eu*” *estável* (que Soares tem consciência de não ser). Dá-se, pois, no trecho em análise, o caso deste “*nada para dizer*” aparecer metaforizado na expressão metamorfoseada da *esterilidade*, o que contribui certamente para um reforço intensivo do efeito estético causado por essa mesma expressão.

Passe-se agora à análise da adjectivação deste sujeito, que fica, em função de toda a análise do trecho até aqui produzida, facilitada. Faça-se, por isso, apenas um breve comentário sobre cada um dos cinco adjectivos que encomiam o *matar o que nunca foi*.

¹⁵⁴ “Não sei se é a mim que acontece, se a todos os que a civilização fez nascer segunda vez. Mas parece-me que para mim, ou para os que sentem como eu, o artificial passou a ser o natural, e o natural é que é estranho. Não digo bem: o artificial não passou a ser natural; o natural passou a ser diferente (...) A civilização é uma educação em natureza. O artificial é o caminho para uma apreciação do natural”. Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p.365, 2010.

¹⁵⁵ “(...)as cousas são a materia para os meus sonhos”, Idem, p.344, 2010.

¹⁵⁶ “Não há nada de real na vida que o não seja porque se descreveu bem.”, Idem, p.293.

¹⁵⁷ Vide o trecho n.º 342, Idem, p.344.

Remete-se a interpretação do adjectivo *alto* para o que acima se discorreu acerca dos conceitos de soberania e de superioridade em Bernardo Soares.

Quanto à palavra *raro*, olhamo-lo como adjectivando quantitativamente o sujeito. Só assim ela poderá, em simultâneo, servir de adjectivo à sua ambiguidade, entenda-se, à negação da procriação filial e à afirmação da criação literária. Se no primeiro caso tal adequação é por demais evidente, visto que o comum, o gregário, em oposição ao raro, é a procriação, já no caso da criação literária a mesma adequação merece ser pensada com maior desenvolvimento, mormente sob dois aspectos:

a) Em primeiro lugar, ao aplicar o adjectivo *raro*, Soares põe-se a si mesmo em causa enquanto autor literário, admitindo implicitamente que a originalidade da expressão *matar o que nunca foi* possa não residir em si, porquanto o que é literariamente *raro* não é necessariamente *único* ou *inédito*. Outro “eu”, outro outro, dele conhecido ou desconhecido, ou ainda outro de quem ele seja o sonho, que tenha metaforizado de igual forma o conceito de *esterilidade*, são possibilidades que nenhum leitor íntimo do pensamento de Soares pode excluir;

b) Em segundo, sendo que o sujeito é dado por transposição, não se ficando pelo imobilismo do conceito de *esterilidade*, dá-se em quem lê necessariamente um efeito, uma perturbação. E é a análise aqui feita do sujeito desta frase que prova a asserção, pois se, em vez de *matar o que nunca foi*, figurasse no texto mais uma repetição da palavra *esterilidade*, a mesma análise não se produziria (e acrescente-se que tal análise tenha ainda um potencial de extensão não menosprezável). Donde se infere que dizer doutra forma a mesma coisa é dizer já outra coisa, é produzir uma causa ínfima, subtil, que produz por sua vez uma série de efeitos, que juntos, aglomerados numa (mesmo que falsa) unidade, sugerem um outro efeito, o de grandeza – o de quantidade. Talvez este raciocínio possa iluminar uma possível justificação para o facto de *raro* surgir no trecho como variante de *alto*.

Que a negação da procriação filial perverte as tendências afectivas e éticas do senso comum é algo cuja evidência dispensa comentários adicionais.

Em relação com o fazer literário, o *perverso* reveste-se sob dois aspectos, ambos já enunciados neste estudo:

a) O primeiro, é que a literatura perverte a verdadeira natureza das coisas, sendo, por esse motivo, para Soares, uma consciência do vazio da linguagem: “*Porque escrevi, nada disse.*”¹⁵⁸; daí que ela se apresente como a *história do que nunca foi*, e não como a história do que já foi;

b) O segundo, que deriva do primeiro, é que *matar* a literatura (*o que nunca foi*) é a obrigação que a literatura tem de, a fim de se fazer, perverter a literatura. O despojamento, a des-posseção da literatura enquanto instituição, enquanto palavreado (léxico, sintático) *propriamente* literário, a destituição da expressão sem consequências (mortíferas) para o leitor, é aquilo de que a arte literária se faz para Soares.

No que concerne ao *sublime*, é um conceito de difícil aplicação à negação da procriação filial, pelo que recorrer-se-á, para este propósito, a algumas considerações de teoria estética sobre o mesmo. É um conceito que tem vindo a ser trabalhado por diversos pensadores contemporâneos, desde Lyotard¹⁵⁹ a Adorno¹⁶⁰, a partir da sua formulação kantiana. Para Kant,

“(...) aquilo que, sem raciocínio, produz em nós, e simplesmente na apreensão, o sentimento do sublime, na verdade pode quanto à forma aparecer contrário a fins para a nossa faculdade de juízo, inadequado à nossa faculdade de apresentação e por assim dizer violento para a faculdade de imaginação, mas apesar disso e só por isso é julgado ser tanto mais sublime.”¹⁶¹

Pensa-se que esta estética kantiana do *sublime* pode, de certa forma, entrar em analogia com o *texto de fruição* de Barthes, apresentado no capítulo precedente (assim como a estética do *belo* com o *texto de prazer*). A noção de estética baseada num sentimento de perda é comum a ambos, e, pensa-se também, aplicável à frase em análise.

¹⁵⁸ Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p.385, 2010.

¹⁵⁹ Lyotard, J-F., *O pós-moderno explicado às crianças*, Dom Quixote, pp.20-3, 81-9, 1999.

¹⁶⁰ Adorno, T.W., *Teoria Estética*, Edições 70, pp.295-302, 2008.

¹⁶¹ Kant, I., *Crítica da faculdade do juízo*, p.138, INCM, 1998.

Assim, tanto enquanto negação da procriação filial como na qualidade de afirmação da criação literária, crê-se que se pode dizer que, em concordância com as ideias defendidas na presente análise, *matar o que nunca foi* provoca tal sentimento de perda, aparecendo como contrário a fins (que servem propósitos de dominação), inadequado à apresentação (por saída da diacronia) e violento para a imaginação (devido ao terror que a morte implica, seja de um filho suposto, seja da palavra que se toma como seguramente conforme à verdadeira realidade da vida).

Junte-se ao já dito neste estudo acerca do adjetivo *absurdo* que ele caracteriza, ao longo do *Livro do Desassossego*, diferentes aspectos da vida, como, por exemplo, a ética¹⁶², os sentimentos¹⁶³, o divino¹⁶⁴, o jogo infantil¹⁶⁵, ou ainda a apoteose¹⁶⁶. Há, no entanto, um ponto comum em todas essas caracterizações: é que ele é assumido como um valor supremo, dotando esses aspectos de um excesso, tanto em qualidade como em quantidade, de vida, ou, melhor dizendo, afigura-se como um modo de a vida se transcender além do vulgar da vida.

Nesta sentença, ele ganha também essa função transcendentalizante (não-estratificada) do empírico, desconstruindo o tempo enquanto conceito de divisão espacial sucessória. Porque neste tempo a vida curva-se, sacrifica-se, estiola, é vivida em função de uma teleologia, que é, no limite, metafísica (pós-vivente). Inversamente, pelo *absurdo*, Soares afirma antes um tempo vertical, em que a memória se esquece da roupagem lógica que tal sucessão impõe, presentificando a literatura numa vida que *nunca foi* e, de súbito, é.

¹⁶² Vide a citação com a nota n.º135.

¹⁶³ “Os sentimentos que mais doem, as emoções que mais pungem, são os que são absurdos (...)”, Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p. 315, 2010.

¹⁶⁴ “O absurdo é o divino.” Idem, p.87.

¹⁶⁵ “Infantil de absurdo, revivo a minha meninice, e brinco com as idéias das cousas como com soldados de chumbo, com os quaes eu, quando menino, fazia cousas que embirravam com a ideia de soldado.” Idem, p.51.

¹⁶⁶ Vide os trechos 8 e 9, intitulados *Apotheose do Absurdo*. Idem, pp.19,20.

4. Um distante amor ao próximo

“Catão dizia que a alma do amante mora naquele que o ama. Eu diria de bom grado que também nele moram o seu corpo, a sua voz, os seus hábitos e as suas experiências. Fascinado pelo amor, o amante é capaz, numa olhadela, de percorrer uma distância infinita (...).”¹⁶⁷

Plutarco, *“Erotika”*.

4.1. O(s) objecto(s) amoroso(s) de Bernardo Soares

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 devindo e sem possuir.

Pensa-se que, num aspecto essencial, o capítulo 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”¹⁶⁸*, Soares executa, a partir de uma posição relativa de marginalidade, um primeiro movimento de afastamento da mundanidade, afastamento esse que lhe permite criar condições para produzir a arte. Se, contudo, este movimento é, em parte, impelido pelo seu cepticismo em relação à mundanidade, esta contribui também, ao sujeitá-lo a dolorosas desafeições e friezas¹⁶⁹, decisivamente para ele se afaste.

Torna-se pertinente, a fim de evitar pôr em Bernardo Soares o rótulo (errado) de escritor trágico – por dar a entender que existe uma cisão entre ele

¹⁶⁷ Plutarco, *“Erotika – diálogo sobre o amor”*, p.48, Fim de Século - Edições, 2000.

¹⁶⁸ Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p. 114, 2010.

¹⁶⁹ *“Desejei sempre agradar. Doe-me sempre que me fossem indiferentes. Orphão da fortuna, tenho, como todos os orphãos, a necessidade de ser o objecto da afeicção de alguém. Tanto me adaptei a essa fome inevitável que, por vezes, nem sei se sinto a necessidade de comer.”*, Idem, p.147.

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, desdém¹⁷⁰ ou náusea¹⁷¹. Sendo apanágio de Soares, como é exemplo o trecho analisado no capítulo anterior, 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 às 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 e afinal o tudo em que se occupam a maioria das vidas conscientes, um tédio de nojo, uma angustia de exilio entre aranhas e a consciencia subita do meu amarfanhamento 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.”¹⁷²

¹⁷⁰ “E seja o nosso desprezo para os que trabalham e luctam e o nosso odio para os que esperam e confiam.” Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p.28, 2010.

¹⁷¹ “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 monótona 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.”, Idem, pp.222-3.

¹⁷² Idem, p.205.

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. Se, face ao poder, a igualdade está em que, como se viu no capítulo precedente, 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 cosmos, o que o iguala aos demais homens (logo, o que iguala todos os homens) é, como para Heidegger¹⁷³, o estar para a morte¹⁷⁴. Soares não pode, pois, escapar a pertencer a uma humanidade vulgar, que é, para ele, “(...), *aliás, a unica que ha*”¹⁷⁵, 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 animais, 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.”*¹⁷⁶

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*

¹⁷³ “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 (...)”, Heidegger, M., *O conceito de tempo*, Fim de Século, p.71, 2008.

¹⁷⁴ Vide o trecho n.º 444, Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p.433, 2010.

¹⁷⁵ Idem, p.239.

¹⁷⁶ Idem, p.412.

*sem dar por isso*¹⁷⁷. Soares consegue a redução deste grau de inconsciência pela duplicação da individualidade, o que lhe permite atingir uma intensa acuidade sensível¹⁷⁸, desterrando-o do conforto e segurança da comum “felicidade” vegetal para uma “terra de ninguém” da melancolia humana¹⁷⁹. 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 lar¹⁸⁰.

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 poética¹⁸¹. 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*

¹⁷⁷ Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p.203, 2010.

¹⁷⁸ *“Em mim foi sempre menor a intensidade das sensações que a intensidade da sensação d’ellas.”*, Idem, p.148.

¹⁷⁹ *“Lembro-me de repente de quando era criança, 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 criança 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.”*, Idem, pp.407-8.

¹⁸⁰ *“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 occulto, sabe melhor que bem, sabe a tudo quanto é quente na vida, regressar á estalagem onde riem 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.”*, Idem, p.195.

¹⁸¹ *“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!”*, Idem, p.23.

*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 senti-la. A paisagem, tam admiravel como quadro, é em geral incommoda como leito.*¹⁸²

Chega-se agora ao ponto de perceber o quê e quem é que ele 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 a acção reactiva, mas tão-só a acção criadora (o pensamento, a literatura): o outro (o inimigo – o si-mesmo, o gregário), a literatura (como já de seguida se verá), o cosmos¹⁸³. 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 fora.”¹⁸⁴

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 seduzido¹⁸⁵, e 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 expressão¹⁸⁶. Mantendo presente que Soares vê na literatura o único modo de tornar a vida real¹⁸⁷, então é através da literatura (do simulacro) que a morte pode ser realmente experimentada, como na última frase da

¹⁸² Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p.242, 2010.

¹⁸³ “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.”, Idem, p.171.

¹⁸⁴ Idem, p.237.

¹⁸⁵ “... E eu, entre a vida, que amo com despeito e a morte que temo com seducção.”, Idem, p.204.

¹⁸⁶ “Quem sabe se morrerei amanhã! Quem sabe se não vae acontecer-me hoje qualquer cousa de terrivel 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.”, Idem, p.86.

¹⁸⁷ Vide a nota n.º156.

GLORIFICAÇÃO DAS ESTÉREIS. Ele ama uma vida que devém literatura¹⁸⁸, 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 interesse 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 misturam e indefinem, tornando-se sempre outras, sucedendo a si mesmas. Assim as ideias, trémulas de expressão, passam por mim em cortejos sonoros de sêdas esbatidas, (...)”¹⁸⁹

Enquanto expressão máxima de vida, a literatura¹⁹⁰ 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 clarificar-se que o virtual é outra espécie de externalidade, não

¹⁸⁸ “Há dia 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 dicionario mas não de todo o entendimento.”, Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p.205, 2010.

¹⁸⁹ Idem, pp. 325-6.

¹⁹⁰ Entenda-se aqui literatura no estrito sentido que ela tem para Soares, e que foi elucidado no Capítulo 2 deste estudo.

a comodamente relativa¹⁹¹ da percepção, mas a indeterminada¹⁹² e heterogeneamente¹⁹³ absoluta¹⁹⁴ do por-vir – é a experiência que esgota as possibilidades (isto é, o possível e o impossível, que o guarda-livros lisboeta privilegia¹⁹⁵) 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. Recorde-se que se esboçou, no capítulo segundo deste trabalho, uma definição de literatura para ele: *um modo performativo do pensamento ver e escutar artisticamente*; não foi essa, contudo, uma tentativa de delir o seu conceito de literatura (*a arte casada com o pensamento*), mas apenas a de dar um contributo para a sua clarificação, através do erro, e ao mesmo tempo necessidade, de abstrair e delimitar intrínsecos à abordagem interpretativa de um texto.

Clarificado este ponto, retorne-se à amada. Trata-se, como já enunciado, 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 assente num artístico nomadismo imaginativo¹⁹⁶. Fá-lo

¹⁹¹ “No sonho, não ha o assentar da vista sobre o importante e o inimportante de um objecto que ha na realidade.”, Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p.77, 2010.

¹⁹² “Os meus sonhos (...) erguem-se independentes da minha vontade e muitas vezes me chocam e ferem.”, Idem, pp.77-8.

¹⁹³ “D’ahi a habilidade que adquirir em seguir varias idéias ao mesmo tempo, observar as cousas e ao mesmo tempo sonhar assumptos muito diversos (...)”, Idem, p.78.

¹⁹⁴ “Eu crio o objecto absoluto, com qualidades de absoluto no seu concreto. Eu não fugi á vida propriamente, no sentido de procurar para a minha alma uma cama mais suave, apenas mudei de vida e encontrei nos meus sonhos a mesma objectividade que encontrava na vida.”, Idem, p. 77.

¹⁹⁵ “Porisso amo as paisagens impossiveis e as grandes areas desertas dos plainos onde nunca estarei.”, Idem, p.175.

¹⁹⁶ “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, (...)”

sofrer e gozar simultânea, unívoca e sublimemente. Através dela, converte-se em possível o impossível amor real que “(...) *pede identidade com diferença* (...)”¹⁹⁷, visto que ambos os amantes diferem um do outro em função de serem entidades distintas, e diferem de si-mesmos em uníssono, 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 cuidado¹⁹⁸ e atenção¹⁹⁹ para com ela.

Assim, cada encontro de Soares com a literatura implica sempre dele a confiança total depositada no imprevisível, dado no seu desdobramento de mistério, de 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).

Tenha-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).

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, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p.71, 2010.

¹⁹⁷ Idem, p.159.

¹⁹⁸ “*Escrevo a minha literatura como escrevo os meus lançamentos – com cuidado e indiferença.*”, Idem, p.377.

¹⁹⁹ “*Num intervallo de indolência cheguei à janella aberta do escriptorio – o calor a fizera abrir, a chuva não a fizera fechar – e contemplei com a attenção intensa e indifferente, que é o meu modo, aquillo mesmo que acabo de descrever com justeza antes de o ter visto.*”, Idem, pp.391-2.

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 pertença²⁰⁰), do qual o *desassossego* é consequência, veda a Soares, mesmo ante o seu reconhecimento de que “*A unica arte verdadeira é a da construção*”²⁰¹, a possibilidade de construir qualquer sistema²⁰². 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 último²⁰³ que todo o sistema requer a fim de se fechar.

Deste modo, a literatura de Soares é apenas parcialmente evolutiva (no sentido darwinista do termo), uma vez que nela evidenciam-se os mecanismos de 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!*”²⁰⁴

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.

²⁰⁰ “*Pertenço a uma geração que herdou a descrença no facto christão e que creou em si uma descrença em todas as outras fés.*”, Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p.142, 2010.

²⁰¹ Idem, p.155.

²⁰² “*A unica arte verdadeira é a da construção. Mas o meio moderno torna impossivel o apparecimento de qualidades de construção no espirito.*”, Idem.

²⁰³ “*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.*”, Idem, p.142.

²⁰⁴ Idem, p.358.

Eis assim o principal objecto de estudo do presente capítulo: o papel do amor na literatura na relação com outro, na construção de relações interpessoais.

4.2. A comunicação amorosa

Teorize-se então agora sobre que intensidades não extensivas e singularidades universais são produzidas no Corpo-sem-órgãos amante do guarda-livros lisboeta, como, pela literatura, ele deseja e ama, desconstruindo em simultâneo os modos articulados da ordem vigente que se opõe a tal modo de amar. Para formular tal teorização, recorra-se a mais um trecho do *Livro do Desassossego*:

Trecho n.º 30

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

Eu quero, falando numa voz suave e embaladora, como a dum confessor que aconselha, dizer-te o quanto a ânsia de atingir fica aquém do que atingimos.

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

Não há obra de artista que não pudera ter sido mais perfeita. Lido verso por verso, o maior poema poucos versos tem que não pudessem ser melhores, poucos** episódios que não pudessem ser mais intensos, e nunca o seu conjunto é tão perfeito que não o pudesse ser muitíssimo*** mais.*

Ai do artista que repara nisto! que um dia pensa nisto! Nunca mais o seu trabalho é alegria, nem o seu sono sossego. É moço sem mocidade e envelhece descontente.

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

Se eu bem pudesse compenetrar-me realmente de quanto a renúncia é bela, que dolorosamente feliz para sempre eu seria!

*Porque tu não amas o que eu digo com os ouvidos com que eu me ouço dizê-lo. Eu próprio, se me ouço falar alto, os ouvidos com que me ouço falar alto não me escutam do mesmo modo que o ouvido íntimo com que me ouço pensar palavras. Se eu me erro, ouvindo-me, e tenho que perguntar, tantas vezes, a mim próprio o que quis dizer****, os outros quanto me não entenderão!*

De quão complexas ininteligências não é feita a compreensão dos outros de nós.

A delícia de se ver compreendido, não a pode ter quem se quer ver compreendido, porque só aos complexos e incompreendidos isso acontece; e os outros, os simples, aqueles que os outros podem compreender – esses nunca têm o desejo de serem compreendidos.

* Variante – *nenhuns*

** Variante – *nenhuns*

*** Variante – *imensamente*

**** Variante – o que *significa o que disse*²⁰⁵

4.2.1. Introdução

A ironia agora é outra. Não almeja a visão padronizada da sexualidade, mas a da comunicação. Partindo do axioma básico de que sem comunicação é impossível a formação de sistemas sociais, Soares 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 institucionalizável.

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

²⁰⁵ Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, pp.36-7, 2010.

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 idêntica às outras.*”²⁰⁶

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 analisar e de atrahir (...)*”²⁰⁷. Imaginar, criticar e seduzir – eis as faculdades que de uma forma ou outra se têm vindo a enunciar neste estudo como características do *Livro do Desassossego*. E ao pluralizar, pelo emprego do determinante possessivo *as 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.*”²⁰⁸, 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 (...)*”²⁰⁹ pode suceder. Implicando, porém, o conflito uma atitude re-activa e, por consequência, altamente dialectizante, Soares furta-se a ele²¹⁰, operando o seu sentido crítico a *Herausdrehung* heideggeriana, a transversão diferenciante. Fica-lhe, portanto, o amor como modo único de abrir esse espaço humano de pessoalidade entre os homens.

Exigindo, todavia, a sua imanência 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,

²⁰⁶ Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p.123, 2010.

²⁰⁷ Idem..

²⁰⁸ Idem, p.378.

²⁰⁹ Idem, p.214.

²¹⁰ “A vida deve ser, para os melhores, um sonho que se recusa a confrontos.”, Idem, p.406.

indirecta), pois a alma é nele “(...) *expressiva e material*.”²¹¹ – não resultando daqui, no entanto, que seja clara e delimitada. Pelo contrário, ela é “(...) *um abysmo obscuro e viscoso* (...)”²¹², 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.”*²¹³

Assim, ninguém pode conhecer outro, tampouco a si mesmo (pois “*Viver é ser outro*.”²¹⁴). Contudo, ao contrário da opinião comum, Soares defende que é precisamente porque toda a gente se desconhece intimamente que é possível criar tais relações pessoais²¹⁵. 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 quer dizer uma idéa diferente, uma vida diferente, até, porventura, uma cor ou um aroma diferente, na somma abstracta de impressões que constitue a actividade da alma.”*²¹⁶

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, muito naturalmente, lhe provoca um tédio das emoções²¹⁷, a morte em vida de que acima se falava²¹⁸.

²¹¹ Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p.286, 2010.

²¹² Idem, p.338.

²¹³ Idem, p.392.

²¹⁴ Idem, p.253.

²¹⁵ “*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.*”, Idem, p.338.

²¹⁶ Idem, p.262.

²¹⁷ “*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*

Na medida em que é mimético, previsível, mundano, este amor torna-se-lhe imoral, obstruindo a sua ética desterritorializante, o seu amor des-possessivo e em devir imanente ao seu Corpo-sem-órgãos²¹⁹.

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 primeiras²²⁰.

Pela arte, Soares amplia o número de possibilidades de estabelecer estas relações íntimas com os outros, recorrendo a uma linguagem plural, que incorpora funcionalidades comunicacionais entre diversos modos de pensamento associados a diversos sistemas sociais (analogamente a Baudelaire, que escreve que *é sobretudo frequência das cidades enormes, é do cruzamento das suas inumeráveis relações* que nasce o ideal da prosa poética), 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 (1913-20) – 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

affecto. Nunca tive paciência ou atenção do espirito para sequer desejar empregar esse esforço.

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 tédio das emoções, diferente do tédio da vida, uma impaciência de me ligar a qualquer sentimento continuo, sobretudo quando houvesse de se lhe atrelar um esforço proseguido.”, Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p.287, 2010.

²¹⁸ “Podemos morrer se apenas amámos.”, Idem, p.337.

²¹⁹ “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 romantico. O amor romântico (...), 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 fabrique para 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; (...), Idem, p.167.

²²⁰ “Se vou traduzir (...) [a minha] emoção por phrases que de perto a cinjam, quanto mais de perto a cinjo, mais a dou como propriamente minha, menos, portanto, a communico a outros. E, se não há comunal-a a outros, é mais justo e mais fácil sentil-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 intima com elles; sem o que nem ha comunicação nem necessidade de a fazer.”, Idem, p.343.

permitem apreender as coisas na sua exterioridade²²¹. Acontece, porém, que o íntimo é incomunicável, não por ser um interior escondido, mas porque o mundo – o exterior, que compõe o íntimo – é confuso²²².

Face às limitações que a interacção 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 sociedade²²³.

Da conjugação destes dois factores 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 T.W. Adorno, que permite comunicar através de um modo específico de não-comunicação²²⁴. 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 escrita²²⁵ (a distância, é para ele, sobretudo, um modo de estabelecer diferenças), exprimindo deste modo o desejo de construir uma família (no sentido lato do

²²¹ “Sou um homem para quem o mundo exterior é uma realidade interior. Sinto isto não metaphysicamente, mas com os sentidos usuais com que colho a realidade.”, Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p.105, 2010.

²²² “Todo o mundo é confuso, como vozes na noite.”, Idem, p.238.

²²³ “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 prima continua sendo a mesma, mas a forma, que arte lhe deu, afasta-a efectivamente de continuar sendo a mesma.”, Idem, p.277.

²²⁴ “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.”, Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Francoforte, p.115, 1970, (apud, Pimenta, A., *O silêncio dos poetas*, Edições Cotovia, p.24, 2003.)

²²⁵ “Esforço-me por isso para alterar sempre o que vejo de modo a torná-lo 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, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p.72, 2010.

termo) – um mundo próximo – no seio da qual possa “(...) *nascer e ser amado*.”²²⁶

4.2.2. Análise textual

Este trecho inicia-se 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* (...)”²²⁷ (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 amada²²⁸, 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 sonho²²⁹ – apoiada, por 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 dos sentidos (neste caso, o auditivo) para a receptividade da arte, prática que Soares, como visto, também concebe para si.

É de todo pertinente evocar Roland Barthes neste primeiro momento de análise. Pondo em analogia o gesto de dar as mãos, a que Soares apela, com a primeira figura – o Abraço – de “*Fragmentos de um discurso amoroso*”, denominada “*Na calma dos teus braços amantes*”²³⁰, podem extrair-se ideias assaz úteis para a interpretação deste trecho. 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*

²²⁶ “Penso às 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 “compreenda”, os meus, a familia verdadeira para nella nascer e ser amado.”, Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p.162, 2010.

²²⁷ “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.”, Idem, pp.130-1.

²²⁸ “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.”, Idem, p.18.

²²⁹ “Quantas horas tenho passado em convívio 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 delicado e um casto mesmo nos meus sonhos. Respeito até o sonho de uma mulher bella.”, Idem, p.94.

²³⁰ Barthes, R., “*Fragmentos de um discurso amoroso*”, Edições 70, pp.19-20, 2010.

(...)”, 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 amada²³¹.

Respeitante ainda a esta primeira parte da frase, acrescente-se apenas que a imagem *dum confessor* não comporta nenhum tipo de autoridade, em primeiro, porque Soares posiciona-se sempre fora das relações de poder²³² 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 parágrafo, só pode tender a, além de seduzir, ensinar pelo exemplo do fazer literário.

²³¹ “*Mais do que outra, queria que a minha acção pela vida fosse de educar os outros a sentir cada vez mais para si-proprios, e cada vez menos segundo a lei dinamica da collectividade.*”, Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p.102, 2010.

²³² “*Não tenho qualidades de Chefe, nem de sequaz. Nem sequer as tenho de satisfeito, que são as que valem quando essas outras faltem.*”, Idem, p.148.

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 este 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*.”²³³ 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, como demonstrado no capítulo precedente, 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 humanamente²³⁴.

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*.”²³⁵ O passado,

²³³ Coelho, E. P., “Pessoa/Soares e a cultura em língua francesa”, in *Persona*, p.19, 1983. (apud Lopes, S. R., *Aprendizagem do incerto*, Litoral Edições, p.139, 1990).

²³⁴ “E é nestes momentos, em que nem sei se o tempo existe, que o sinto como uma pessoa, e tenho vontade de dormir.”, Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p.388, 2010.

²³⁵ Idem, p.103.

adota-o de um modo deveras bergsoniano²³⁶, ou seja, a recordação funciona nele como uma contracção selectiva desse passado no presente, contribuindo para a preparação da cri-acção²³⁷. Ao invés, toda a recordação dissociada deste presente imemorial da sensação, a enquadrada numa moldura temporal, é, por exercer nele um efeito deveras negativo de perda, repudiada²³⁸. Quanto ao futuro, é igualmente presentificado por Soares, através de um fenómeno de antecipação²³⁹. Em oposição, a previsão do futuro, o desenhar um cenário do *amanhã* que conduz o homem à determinação de objectivos longínquos que expõem, “(...) *com boas palavras e sorrisos, o bafo da esperança, da venenosa esperança* (...)”²⁴⁰, é-lhe sobretudo, e além de uma chateza sensaborona provocada pela forte componente de presente (diacrónico) que essa previsão acarreta²⁴¹, uma impossibilidade, porque o porvir está sujeito à força inelutável e completamente indeterminada do devir²⁴².

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 mortalhas²⁴³ –, 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*. De novo uma retórica irónica? Aqui o caso parece ser claramente diverso. A

²³⁶ Bergson, H., *Matéria e Memória*, Livraria Martins Fontes Editora, 2006.

²³⁷ “*Lembro a minha infância com lágrimas, mas são lágrimas rítmicas, onde já se prepara a prosa.*”, Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p. 329, 2010.

²³⁸ “*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.*”, Idem, p.351.

²³⁹ “*Nos primeiro dias do outomno subitamente entrado, quando o escurecer toma uma evidencia de qualquer cousa 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.*” Idem, p.221.

²⁴⁰ Pacheco, L., *Exercícios de Estilo*, Editorial Estampa, p.140, 1998.

²⁴¹ “*Todo o futuro é uma nevoa que nos cerca e amanhã sabe a hoje quando se entrevê.*”, Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p. 133, 2010.

²⁴² “*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.*”, Idem, p. 265.

²⁴³ “*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.*”, Idem, p.28.

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 *litanias*. 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 *litanias* se evidenciem como elementos estreitamente conotados com ela. Nada mais aplicável a este âmbito de estudo do que o pensamento de Kafka, que, quando lhe é perguntado se “*A poesia tende, pois, para a religião?*”, responde: “*Eu não diria isso, mas tende certamente para a prece.*”²⁴⁴ 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.*”²⁴⁵

Promovendo então um regresso à frase em análise, afirma-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.

Conclui-se então que são dois principais 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

²⁴⁴ Apud Blanchot, M., *O espaço literário*, Rocco editora, p.66, 1987.

²⁴⁵ Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p. 18, 2010.

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 ara onde orar.*”²⁴⁶); 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.*”²⁴⁷

Os primeiros três parágrafos deste trecho 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*²⁴⁸ 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 que Hölderlin o desenvolveu em relação à tragédia grega²⁴⁹. 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 esta perspectiva de Soares, alcançar

²⁴⁶ Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p.133, 2010.

²⁴⁷ Idem, p.109.

²⁴⁸ Dos vários projectos que Pessoa elaborou para a organização do *Livro do Desassossego*, dois continham um trecho intitulado *Litania da Desesperança*. Vide trechos nºs 447 e 448, Idem, p.442.

²⁴⁹ Para a análise subsequente, usa-se o conceito de tragédia em Hölderlin seguindo a interessante exegese de José Gil, em *O trágico e os destinos do desassossego*, Gil, J., *O Espaço Interior*, Editorial Presença, pp.16-8, 1994.

a perfeição é algo de humanamente impossível, devido à imperfeição congénita do homem: “*O perfeito é deshumano, porque o humano é imperfeito.*”²⁵⁰

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 se aproximar 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 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!? Certamente 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

²⁵⁰ Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p. 280, 2010.

literatura se faz sob o estado de embriaguez, então este fica plenamente justificado enquanto cuidado com o corpo²⁵¹.

Quanto ao imanente *desassossego* de Soares, tendo as funcionalidades enunciadas ao longo deste estudo, é o que o torna artista, é o seu ser *moço* (independentemente de com ou sem *moçidade* – 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 criação inoportuna*”²⁵². 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, em nosso ver fundamentais, 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*.”²⁵³ 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

²⁵¹ “Se um homem escreve bem só quando está bebado dir-lhe-hei: embebede-se. E se elle me dizer que o seu figado soffre 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, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p.336, 2010.

²⁵² Idem, p.278.

²⁵³ Deleuze, G., Guattari, F., *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia 2*, Assírio & Alvim, p.353, 2007.

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 velho²⁵⁴, 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-actividade infantil permite ultrapassar: trata-se do tempo vertical da arte.

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 íntima, como a memória de um beijo grato, a lembrança de infância de um teatro em que o cenário azulado e lunar figurava o terraço de um palácio impossível. Havia, pintado também, um parque vasto em roda, e gastei a alma em viver como real aquillo tudo. A musica, que soava branda nessa ocasião mental da minha experiencia da vida, trazia para real de febre esse cenário dado.

O cenário 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 memória dos bifés no paladar da saudade – bifés, sei porque supponho, como hoje ninguem faz ou eu não como. E tudo se

²⁵⁴ Vide a nota nº179 deste estudo.

*me mistura – infância vivida a distancia, comida saborosa de noite, cenário lunar, Verlaine futuro e eu presente – numa diagonal confusa, num espaço falso entre o que fui e o que sou.*²⁵⁵

Consolidando o exposto, e fazendo uso da terminologia de José Gil, diz-se que o tempo inerente ao devir-criança é espacializado²⁵⁶, 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 alma²⁵⁷, 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 literatura²⁵⁸.

O devir-criança tem pois, em Soares, um papel fundamental na construção desta dramaturgia, porque a ausência de cupidez infantil²⁵⁹ funciona nela aliada à despartença 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.^a) Despidas as personagens de convenções, a primeira consequência é o surgimento da cri-acção (ao invés da re-acção) na contracena emotiva;

²⁵⁵ Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p. 322, 2010.

²⁵⁶ “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, J. *Diferença e negação na Poesia de Fernando Pessoa*, Relógio D'Água Editores, p.90, 1999.

²⁵⁷ “A única maneira de teres sensações novas é construíres-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 rápida essa mudança, como com certas doenças, ou certas convalescenças, rapidamente o corpo se nos muda.”, Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p. 99, 2010.

²⁵⁸ Um exemplo concreto desta dramaturgia contracenada e operada pelo devir-criança é o trecho nº46, que começa assim: “Nunca deixo saber às minhas sensações o que lhes vou fazer sentir... Brinco com as minhas sensações como uma princesa cheia de tédio com os seus grandes gatos promptos e cruéis...”, Idem, pp.53-7.

²⁵⁹ “A criança não dá mais valor ao ouro do que ao vidro. E na verdade, o ouro vale mais?”, Idem, p.51.

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

3.^a) Outro efeito ainda, que está 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*”²⁶⁰, aproxima mais a emoção de uma expressão sentida do que de uma representação racional²⁶¹;

4.^a) Uma quarta e última consequência que se vislumbra, e que também está imbricada nas precedentes, 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.^a) Um profundo desajustamento em relação à realidade mundana, uma fraqueza que advém dele ter de viver num mundo de adultos sem que, contudo, nunca houvesse deixado de devir-criança²⁶² – isto é, nunca haver perdido essa des-possessiva intuição artística infantil de viver como extrema realidade a irreabilidade teatral que constrói, onde a lógica, a dialéctica e a diacronia não vigoram como sustentáculos do pensamento, antes a imaginação, a crítica, a sedução e o espaço-tempo teatral, em que os soldados de chumbo que andam de cabeça para 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;

²⁶⁰ Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p.275, 2010.

²⁶¹ “*As creanças são muito literárias porque dizem como sentem e não como deve sentir quem sente segundo outra pessoa. Uma criança, 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 lágrimas.”*”, Idem, p.263.

²⁶² “*Deus creou-me para criança, e deixou-me sempre criança. 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 lágrimas compridas?*”, Idem, p.205.

2.^a) 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*²⁶³ a um tempo imemorial (a um *futuro anterior*, segundo a nomenclatura de Blanchot²⁶⁴), 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.*”²⁶⁵ 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.^a) 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 si²⁶⁶;

4.^a) 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 num Pai, num Deus, numa Tradição, numa Lei ou num Hábito. A origem da linguagem está, para ele, 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 que estão 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, Soares cai no

²⁶³ *Viagem nunca feita* é o título dos trechos nºs 26 e 43. Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, pp.32-3 e 51, 2010.

²⁶⁴ Citado de memória.

²⁶⁵ Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p.51, 2010.

²⁶⁶ “*De tanto lidar com sombras, eu mesmo me converti numa sombra – no que penso, no que sinto, no que sou.*”, Idem, p.426.

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 (e toda a arte, acrescente-se) arte 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 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 da obra não se realizar.

Levado ao extremo, o *querer-para-si* da perfeição funcionaria assim, no que concerne ao fazer da arte, em sentido inverso do exposto, seria uma perigosa saída da infantilidade, iria muito para além de um devir-adulto do devir-criança, do que surgimento do *moço sem mocidade*. Se aquele que deveio criança ao ponto de produzir arte não for capaz, contudo, 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.*”²⁶⁷ Esta verdade da sensação inacessível à palavra provoca uma tensão no artista que redunde, 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*”²⁶⁸.

A impossibilidade da perfeição da arte constante do quarto e do quinto parágrafos do presente trecho resultaria então em que *O pouco que se diz melhor fora ficar não dito* (à mesma conclusão, pelos mesmos motivos, chegou

²⁶⁷ Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p.420, 2010.

²⁶⁸ Idem, p.325.

Lord Chandos de Hofmannsthal²⁶⁹). Assim se formaria uma evidente tragicidade em Soares, caso o trecho acabasse aqui. Aparecem, aliás, ao longo do *Livro do Desassossego*, alguns trechos²⁷⁰ em que esta impossibilidade de perfeição da arte é tema único dos mesmos. No entanto, nem este trecho acaba aqui nem tais trechos 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 do trecho, Soares afirma um impedimento de *compenetrar-se realmente de quanto a renúncia é bela*, recusando assim a subjugação da arte em relação à vida.

É que, 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 que poderiam advir a Soares 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 intimidade²⁷¹ tão necessárias à sua imanência artística;

– 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; repugná-lhiamos, se a tivéssemos. (...) Pasmamos, adorando, da tensão para o perfeito dos grandes artistas. Amamos a aproximação do perfeito, porém a amamos porque é só aproximação.”*²⁷²

²⁶⁹ Hofmannsthal, H. v., *A carta de Lord Chandos*, Hiena Editora, 1990.

²⁷⁰ Vide os trechos nºs 66 e 68. Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, pp.78-81, 2010.

²⁷¹ “*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.*” Idem, p.109.

²⁷² Idem, pp.280-1.

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 íntima 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.”*²⁷³

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.”²⁷⁴ 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”²⁷⁵, pensando-as do ponto de vista das sensações, segundo um devir-criança, sem condicionalismos apriorísticos impostos por processos de subjectivação: “Eu crio o objecto absoluto, com qualidades de absoluto no seu concreto.”²⁷⁶

²⁷³ Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p.305, 2010.

²⁷⁴ Idem, p.262.

²⁷⁵ Idem, p.77.

²⁷⁶ Idem.

Resolve-se assim o paradoxo: não deixando de ser, em função de qualificar, uma mentira (pois, como diz Nietzsche, “(...) *todas as qualidades traem um estado de coisas indefinível, absoluto.*”²⁷⁷), 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 inconciliáveis 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 distincção humana, falsa creio, entre a verdade e a mentira.”²⁷⁸

Soares não pode *compenetrar-se realmente de quanto a renúncia é bela*, porque escrever é-lhe um vício²⁷⁹, 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

²⁷⁷ Nietzsche, F., *O livro do filósofo*, Rés editora, p.62.

²⁷⁸ Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p.71, 2010.

²⁷⁹ “*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.*”, Idem, p.266.

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 do autor responder pela obra devido ao movimento do devir que lhe é imanente²⁸⁰ (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 visto na introdução do presente capítulo, o autor perde-se absolutamente de si, 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 (recordem-se, muito a propósito, alguns versos de Apollinaire:

*“Sous le pont Mirabeau coule la Seine
Et nos amours
Faut-il qu’il m’en souvienn
La joie venait toujours après la peine”*²⁸¹).

²⁸⁰ “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 qualquér, perturba com a sua personalidade a individualidade da obra.”, Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p.80, 2010.

²⁸¹ Apollinaire, G., *Mais Novembro do que Setembro*, Relógio D’Água Editores, p.28, 2001.

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, pelo contrário, 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 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.*”²⁸²

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 profundos²⁸³. 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 também 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.

²⁸² Derrida, J., Ferraris, M., *O Gosto do Segredo*, Fim de Século – Edições, p.48, 2006.

²⁸³ “*Lemos volupia e vida no que outros deixam cair dos lábios sem intenção de dar sentido profundo...*” Pessoa, F. / Soares, B., *Livro do Desassossego*, INCM, p. 37, 2010.

Referências bibliográficas

- Adorno, Theodor W., *Teoria Estética*, edições 70, 2008;
- Alves, Herculano (coordenação geral), *Bíblia Sagrada*, Difusora bíblica, 2000;
- Apollinaire, Guillame, *Mais Novembro do que Setembro*, Relógio d'água, 2001;
- Apuleio, *Conto de Amor e Psique*, Biblioteca editores Independentes, 2010;
- Arendt, Hannah, *O conceito de amor em Santo Agostinho*, Instituto Piaget, 1997;
- Artaud, Antonin, *Eu, Antonin Artaud*, Assírio & Alvim, 2007;
- Artaud, Antonin, *Para acabar de vez com o juízo de Deus seguido de O teatro da crueldade*, & etc, 1975;
- Artaud, Antonin, *Van Gogh o suicidado da sociedade*, Assírio & Alvim, 2004;
- Badiou, Alain, *Éloge de l'amour*, Flammarion, 2009;
- Badiou, Alain, *Pequeno manual de inestética*, Instituto Piaget, 1998;
- Barthes, Roland, *Fragmentos de um discurso amoroso*, edições 70, 2010;
- Barthes, Roland, *O óbvio e o obtuso*, edições 70, 1982;
- Barthes, Roland, *O prazer do texto*, edições 70, 1988;
- Bataille, Georges, *O anûs solar (e outros textos do sol)*, Assírio & Alvim, 2006;
- Bataille, Georges, *O Erotismo*, Antígona, 1988;
- Baudelaire, Charles, *A Fanfarlo*, Colares editora;
- Baudelaire, Charles, *O Spleen de Paris*, Biblioteca editores Independentes, 2007;
- Bauman, Zygmunt, *Amor líquido*, Relógio d'água, 2003;
- Beckett, Samuel, *Primeiro Amor • Companhia*, Ambar, 2005;
- Benjamin, Walter, *A modernidade*, Assírio & Alvim, 2006;
- Bergson, Henri, *A evolução criadora*, edições 70, 2001;

- Bergson, Henri, *Matéria e Memória*, Livraria Martins Fontes Editora, 2006;
- Blanchot, Maurice, *A besta de Lascaux*, Edições Vendaval, 2003;
- Blanchot, Maurice, *O espaço literário*, Rocco editora, 1987;
- Braga, Jorge Sousa, *O poeta nu*, Assírio & Alvim, 2007;
- Braga, Jorge Sousa (organização), *Qual é a minha ou a tua língua? Cem poemas de amor de outras línguas*, Assírio & Alvim, 2008;
- Breton, André, *O Amor Louco*, Editorial Estampa, 2006;
- Deleuze, Gilles, *Crítica e Clínica*, Edições Século XXI, 2000;
- Deleuze, Gilles, *Diferença e Repetição*, Relógio d'água, 2000;
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche*, edições 70, 1994;
- Deleuze, Gilles, *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*, Jorge Zahar Ed., 2010;
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix, *Kafka – para uma literatura menor*, Assírio & Alvim, 2002;
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix, *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia 2*, Assírio & Alvim, 2007;
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix, *O Anti-Édipo, Capitalismo e Esquizofrenia 1*, Assírio & Alvim, 2004;
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix, *O que é a filosofia?*, Editorial Presença, 1992;
- Derrida, Jacques, *A Morada*, Edições Vendaval, 2004;
- Derrida, Jacques, *A voz e o fenómeno*, edições 70, 1996;
- Derrida, Jacques, *Margens da filosofia*, Rés editora;
- Derrida, Jacques, *O monolinguismo do outro ou a Prótese de Origem*, Campo das Letras, 2001;
- Derrida, Jacques / Ferraris, Maurizio, *O Gosto do Segredo*, Fim de Século – Edições, 2006;
- Eliot, T.S., *Ensaio de doutrina crítica*, Guimarães editores, 1997;
- Hegel, G.W.F., *Estética*, Guimarães editores, 1993;
- Heidegger, Martin, *A origem da obra de arte*, edições 70, 2007;
- Heidegger, Martin, *O conceito de tempo*, Fim de Século – Edições, 2008;
- helder, herberto, *Ofício Cantante*, Assírio & Alvim, 2009;

- Hofmannsthal, Hugo von, *A carta de Lord Chandos*, Edições Hiena, 1990;
- Hofmannsthal, Hugo von, *Livro dos amigos*, Assírio & Alvim, 2002;
- Hölderlin, Friedrich, *Poemas*, Edições Asa, 2004;
- Genet, Jean, *O estúdio de Alberto Giacometti*, Assírio & Alvim, 1999;
- Gil, José, *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*, Relógio d'água, 1999;
- Gil, José, *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*, Relógio d'água;
- Gil, José, *O Devir-Eu de Fernando Pessoa*, Relógio d'água, 2010;
- Gil, José, *O Espaço Interior*, Editorial Presença, 1994;
- Kafka, Franz, *"Aforismos"*, Assírio & Alvim, 2008;
- Kafka, Franz, *Antologia de páginas íntimas*, Guimarães Editores, 2002;
- Kant, Immanuel, *Crítica da Faculdade do Juízo*, INCM, 1998;
- Kierkegaard, Sören, *Adquirir a sua alma na paciência*, Assírio & Alvim, 2007;
- Kierkegaard, Sören, *A Repetição*, Relógio d'água, 2009;
- Kierkegaard, Sören, *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*, Editora Vozes, 1991;
- Kierkegaard, Sören, *O matrimônio*, Laemmert, 1969;
- Kierkegaard, Sören, *Temor e Tremor*, Relógio d'água, 2009;
- Lancelin, Aude / Lemonnier, Marie, *Os filósofos e o amor*, Edições Tinta da China, 2010;
- Lacoue-Labarthe, Philippe, *A Imitação dos Modernos*, Edições Paz e Terra, 2000;
- Levinas, Emmanuel, *Deus, a morte e o tempo*, Livraria Almedina, 2003;
- Levinas, Emmanuel, *Ética e Infinito*, edições 70, 2007;
- Leibniz, Gottfried Wilhelm, *princípios da natureza e da graça / monadologia*, Fim de Século – Edições, 2001;
- Lopes, Silvina Rodrigues, *A inocência do devir*, Edições Vendaval, 2003;
- Lopes, Silvina Rodrigues, *Aprendizagem do incerto*, Litoral, 1990;
- Lopes, Silvina Rodrigues, *Teoria da des-posseção*, Black Son editores, 1988;

- Lourenço, Eduardo, *Fernando Pessoa Rei da Nossa Baviera*, Gradiva, 2008;
- Luhmann, Niklas, *A improbabilidade da comunicação*, Vega, 2006;
- Luhmann, Niklas, *O amor como paixão*, Difel, 1991;
- Lyotard, Jean-François, *O pós-moderno explicado às crianças*, Publicações Dom Quixote, 1999;
- Ortega y gasset, José, *Estudos sobre o amor*, Relógio d'água, 2002;
- Pacheco, Luiz, *Exercícios de Estilo*, Editorial Estampa, 1998;
- Pessoa, Fernando / Soares, Bernardo, *Livro do Desassossego*, INCM, 2010;
- Pessoa, Fernando / Soares, Bernardo, *Livro do Desassossego*, Planeta DeAgostini (baseada na edição de Assírio & Alvim), 2006;
- Pimenta, Alberto, *O silêncio dos poetas*, Livros Cotovia, 2003;
- Pina, Manuel António, *Os livros*, Assírio & Alvim, 2003;
- Platão, *Fedro*, Guimarães Editores, 1981;
- Platão, *O Banquete*, edições 70, 2008;
- Plutarco, *Erotika – diálogo sobre o amor*; Fim de Século - Edições, 2000;
- Man, Paul de, *O ponto de vista da cegueira*, Livros Cotovia, 1999;
- Marcos, Luís Humberto (coordenação), Vários autores, *Textos de amor*, Quidnovi, 2011;
- michaux, henri, *uma via para a insubordinação*, & etc, 2008;
- Mishima, Yukio, *Morte no Verão*, Editorial Estampa, 2006;
- Nancy, Jean-Luc, *Resistência da poesia*, Edições Vendaval, 2005;
- Nietzsche, Friedrich, *A filosofia na idade trágica dos gregos*, edições 70, 2002;
- Nietzsche, Friedrich, *A Gaia Ciência*, Relógio d'água, 1998;
- Nietzsche, Friedrich, *A vontade de poder, vol.II – Crítica dos valores superiores*, Rés editora, 2004;
- Nietzsche, Friedrich, *A vontade de poder, vol.III – Princípios de uma nova valoração*, Rés editora, 2004;
- Nietzsche, Friedrich, *Assim falava Zaratustra*, Relógio d'água, 1998;
- Nietzsche, Friedrich, *Ecce homo*, Guimarães editores, 1997;
- Nietzsche, Friedrich, *O livro do filósofo*, Rés editora;

- Nietzsche, Friedrich, *Para além de bem e mal*, Guimarães editores, 1998;
- Ovídio, *Arte de amar*, Vega, 1994;
- Ricouer, Paul, *Amor e Justiça*, edições 70, 2010;
- Rorty, Richard, *Contingência, ironia e solidariedade*, Editorial Presença, 1992;
- Rougemont, Denis de, *O amor e o ocidente*, Vega, 1999;
- Schopenhauer, Arthur, *A metafísica do amor*, Coisas de ler edições, 2006;
- Tsvietaieva, Marina, *O poeta e o tempo*, Edições Hiena, 1993;
- Vinciguerra, Rose-Paule (coordenação), Vários autores, *De l'amour*, Flammarion, 1999;
- Wittgenstein, Ludwig, *Tratado lógico-filosófico • Investigações filosóficas*, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

Índice

RESUMO	iii
ABSTRACT	iv
AGRADECIMENTOS	vii
1. Introdução.....	1
1.1. Problematização	1
1.2. Estrutura da dissertação	3
2. Prosa poética (ou o descentramento da prosa).....	4
2.1. Caracterização	6
3. Um estéril amor fecundo	21
3.1. Bernardo Soares: um Corpo-sem-órgãos	21
3.2. Glorificação de uma estéril fecundidade	28
3.2.1. Introdução.....	29
3.2.2. Análise textual	30
4. Um distante amor ao próximo	56
4.1. O(s) objecto(s) amoroso(s) de Bernardo Soares	56
4.2. A comunicação amorosa	65
4.2.1. Introdução.....	66
4.2.2. Análise textual	71
Referências bibliográficas	90
Índice	95