

O LIVRO DO DESASSOSSEGO: DO MUNDO EM FALTA À PALAVRA PLENA  
Leyla Perrone-Moisés  
(Universidade Estadual de Paulo)

É arriscado atribuir a Fernando Pessoa uma teoria da linguagem, como qualquer teoria única e exclusiva. A uma poética plural, corresponde necessariamente uma teoria plural. Entre a teoria clássica da linguagem como representação e a teoria moderna de uma linguagem produtora de sentidos e do próprio sujeito emissor, há toda uma gama de posturas teóricas assumidas, alternada ou concomitantemente, por Pessoa e suas personae.

Nas considerações teóricas do ortônimo e dos grandes heterônimos, apesar de ocasionais discordâncias, predomina a concepção da linguagem como instrumento, a serviço da representação ou da expressão.

Ricardo Reis, heterônimo a quem se deve o maior número de páginas teóricas e críticas, tem uma concepção absolutamente clássica da linguagem; como não poderia deixar de ser, em se tratando de um neoclássico "científico", voluntariamente criado por Pessoa (V. PIAI<sup>1</sup>, ps. 385-386).

Para Reis, escrever é "buscar a forma mais precisa que a essência me parece necessitar" (PIAI, p. 365). Escrever é colocar em palavras o que pensamos ou sentimos: "O que sentimos de verdade dentro de nós, traduzimos para a palavra" (PIAI, p. 388). O poeta, para ele, "é a projecção de uma idéia em palavras através da erocção" (PIAI, p. 394). Um clássico do século XVII subscreveria tudo isso, e concordaria com os famosos versos teóricos de Reis: "Que, quando é alto e régio o pensamento, / Subdita a frase o busca / E o scravo ritmo o serve" (OP, p. 291). Essa submissão da forma ao pensamento é a mesma que se enuncia no L'Art d'écrire de Boileau: "Selon que notre idée est plus ou moins obscure, / L'expression la suit, ou moins nette ou plus pure. / Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement, / Et les mots pour le dire arrivent aisément."

Todos sabem que Ricardo Reis e Álvaro de Campos tinham divergências. Mas a controvérsia entre ambos não reside numa diferença essencial quanto à concepção da linguagem. Para um como para outro a linguagem é instrumento de expressão. Apenas, enquanto Reis preconiza uma disciplina expressiva, Campos reivindica a espontaneidade; enquanto o primeiro acha que a erocção deve ser submetida à razão, e a sensação à idéia, o segundo quer que erocções e sensações se exprimam de modo direto, imediato e livre. A divergência entre os dois é quanto à forma final com que se reveste a eroc-

ção, e não quanto ao fato de que a forma seja um revestimento: mais denso em Reis, mais transparente em Campos. O que eles discutem é o modo mais adequado de exprimir a emoção na linguagem. Embora discordando quanto aos meios, ambos defendem o mesmo fim: a adequação de uma forma a um conteúdo prévio.

Para Reis, o ritmo deve surgir da idéia e não da palavra (PIAI, p. 396). "Na palavra, a inteligência dá a frase, a emoção e o ritmo" (PIAI, p. 398). Para Campos, "preocupado apenas consigo e com suas sensações" (PIAI, p. 414), a palavra deve "baixar ao grito ou subir ao canto" (PIAI, p. 392), sem ser submetida ao crivo da razão.

A diferença teórica entre Reis e Campos é a que existe entre um clássico, defensor da primazia da idéia sobre a emoção, e um romântico, defensor da primazia da emoção sobre a idéia. Mas, como ocorre em boa parte da teoria romântica da linguagem, não se coloca ainda em dúvida que a linguagem seja instrumento para exprimir algo anterior a ela, e de que ela é escrava.

A maior parte das considerações de Reis e de Campos sobre os outros poetas da coterie incidem sobre os significados de suas obras. Caetano é grande, para Reis, porque "a visão filosófica que contém não foi igualada por poeta algum moderno" (PIAI, p. 334); a grande novidade de Caetano é "o pensamento e o sentir" (PIAI, p. 373). Quanto à forma, segundo Reis, Caetano deixa a desejar seu ritmo é "notavelmente ausente" (PIAI, p. 374); "Não há, é certo, em Caetano aquela última mestria do equilíbrio do espírito, que se revela pela estudada forma do verso" (PIAI, p. 358). Só por um milagre dos deuses é que a forma, em Caetano, alcança espontaneamente a perfeita adequação à sua alta mensagem. No conjunto, as referências de Reis à forma dos poemas de Caetano são muito menos numerosas do que as considerações sobre sua "mensagem".

Analogamente, para Campos, o valor de Fernando Pessoa está em sua capacidade de fixar, consciente ou inconscientemente, estados de alma e emoções que não são seus. Sobre a forma dos poemas de Pessoa, pouco nos é dito: apenas que são "canções" (PIAI, p. 427 a 430).

Em seus apontamentos teóricos, Fernando Pessoa ele mesmo não se afasta dessa concepção instrumental da linguagem. Segundo ele, entre a prosa e a poesia há uma diferença acidental mas não substancial. A prosa é o "reflexo da idéia", quer direto (na prosa "sem mais nada"), quer indireto (na "literatura" ou prosa artística); e a poesia é a "projeção de tudo isso no ritmo", o canto ou a música sendo aí a forma tomada pela idéia sob o influxo da emoção (PETCL, p. 75 a 81). "Não há entre elas diferença substancial", diz Pessoa; a diferença é exterior, porque o som e o ritmo são exteriores à palavra (PETCL, p. 76).

Até aí, estamos ainda em plena teoria aristotélica da mimese: as formas diferem pelos meios, os objetos e os modos, mas estão sempre a serviço da representação.

À medida que o teórico Pessoa começa a distinguir graus de interferência da inteligência na emoção e, a partir disso, tipos de poesia cada vez mais despersonalizada, surge em suas considerações a questão do artifício como mentira / ver-

dade poética. A linguagem é capaz de dizer o que existe e o que não existe, o que se pensa e o que não se pensa, o que se sente e o que não se sente; sua relação com uma matéria preexistente, verdadeira, essencial, é desnecessária; exprimir falsos sentidos é não só possível mas passa a ser um programa estético para Pessoa.

De início, essa incursão do domínio do simulacro não afeta a teoria clássica da linguagem. Para distinguir a mimese verdadeira da "falsa", basta a distinção aristotélica entre verdade e verossimilhança; e para que não haja uma perturbação fundamental na relação entre a palavra e a verdade, basta uma explicação da heteronímia pelo recurso à teoria estética do gênero dramático.

Entretanto, se a teoria do ortônimo e dos heterônimos acerca da linguagem é tradicional, a própria prática da heteronímia vai apontar para uma concepção moderna da linguagem. O poeta dramático, criador e mestre de suas personagens e respectivas linguagens, dar-se-á cada vez mais conta da perda desse lugar central e regulador, passará a ser instrumento de linguagens relativamente autônomas, não representativas ou expressivas mas produtoras de sentidos e até mesmo de sujeitos novos.

Essa passagem de uma concepção clássica a uma prática moderna da linguagem, em Pessoa, é o desenvolvimento de um paradoxo intrínseco da teoria romântica da linguagem. Na teoria dos românticos alemães, ocorre uma reação geral contra a função representativa da linguagem; enquanto uns, como Humboldt, se detêm na afirmação da função expressiva da linguagem, outros, como Novalis, vão mais longe e afirmam a intransitividade e a autonomia da mesma, sua capacidade de produzir sentidos que não são nem representação nem expressão, sua aptidão a produzir o próprio sujeito falante. Como diz Todorov: "Vê-se aqui como as diferentes partes da doutrina romântica, mesmo decorrendo umas das outras, podem chegar a contradizer-se: a função expressiva disputa o primeiro lugar com a função que se chamará mais tarde de função poética"<sup>2</sup>.

Pessoa e Campos teorizam como Humboldt: "A linguagem é formada por atos de fala, e esses são a expressão dos pensamentos ou das sensações"<sup>3</sup>. Mas a prática da heteronímia, com a perda do sujeito e dos sentidos prévios, corresponde às interrogações de Novalis: "E se essa pulsão de fala, de falar, fosse o signo distintivo da intervenção da linguagem em mim? e se minha vontade tivesse querido apenas aquilo que eu devia querer, de modo que afinal tudo isso, sem que eu o saiba nem o creia, é poesia, e torna compreensível um mistério de linguagem."<sup>4</sup>; e a afirmação decorrente: "Um escritor é uma pessoa animada pela linguagem (Sprachbegeisterer)"<sup>5</sup>.

Ora, há alguém, na coterie pessoana, que assume explicitamente essa teoria da primazia absoluta da linguagem por ela mesma sobre a linguagem representativa e expressiva. Esse alguém se chama Bernardo Soares. Em seu Livro do Desassossego a questão da autonomia e da intransitividade da linguagem literária é levada a extremos que não se encontram nas teorias do ortônimo e dos heterônimos<sup>6</sup>.

O "diário íntimo" de Bernardo Soares visa menos a expressão de seu desassossego do que a confecção de um Livro. A obra se auto-descreve, insistentemente,

como um projeto artístico. As torturas psicológicas do ajudante de guarda-livros são constantemente substituídas e superadas por suas preocupações técnicas de escritor. Diferentemente do escritor confessional, que deseja extravasar sua vida exterior e interior, Bernardo Soares quer encontrar modos de dizer que supram, por seu valor intrínseco, qualquer realidade prévia cuja verdade ou inverdade, felicidade ou infelicidade tornam-se irrelevantes.

O objetivo primordial de Bernardo Soares não é registrar estados de alma, mas usá-lo como pretextos de uma busca de linguagem. Da mesma forma, suas descrições de Lisboa não visam uma representação documental da cidade, mas são exercícios, experimentações das possibilidades da língua no dizer as coisas mais difíceis, mais fluidas, como as variações de luz e as flutuações das névoas.

Dizer é a obsessão de Bernardo Soares: "Gosto de dizer. Direi melhor: gosto de palpar. 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 - transmutou-se-me o desejo para aquilo que em mim cria rhythms verbaes, ou os escuta de outros. Estrengo se dizer bem" (LD, I, 15, 14).

Pessoa estava absolutamente certo quando chamou Bernardo Soares de "personalidade literária" (LD, I, p. XLVI). Ele o é nos dois sentidos: uma personagem de ficção (como os heterônimos) e uma personalidade de literato. Foi o que bem observou Arnaldo Saraiva, ao apontar para o "plano eminentemente livresco, logográfico e literário em que se coloca o enunciador do Livro do Desassossego, que chega a definir-se como 'máquina de escrever' portátil, e como 'corpo escrevente'"<sup>7</sup>.

Soares é um fetiche da linguagem. Seu desejo, como ele mesmo diz, desviou-se, transformando o que devia ser meio em fim. O processo pelo qual, em Soares, a linguagem se desvia das funções referencial e emotiva para privilegiar a função poética (e a metalingüística, modo de analisa e fruir em segundo grau a função poética), esse processo passa por três etapas: 1) a busca da representação expressiva; 2) o desvio do conteúdo para a forma; 3) a fruição da forma por ela mesma.

No fragmento 304 (II, 36) ele descreve, pormenorizadamente, essa disfunção sua no manejo da linguagem, a qual deixa de ser instrumento para transformar-se em fim. O "normal", segundo a teoria clássica da linguagem, seria ter sensações verdadeiras e traduzi-las em palavras adequadas. Porém, como as outras personae pessoas, Bernardo Soares não tem sensações "verdadeiras": "Porisso busco - diz ele -, por uma imitação de uma hypothese dos classicos, figurar ao menos em uma mathematica expressiva as sensações decorativas, da minha alma substituída". Nesse passo da simulação expressiva, ocorre um desvio da própria sensação fingida para outras coisas, que já não são nem "ao menos" a sensação fingida: "Em certa altura da cogitação escripta, já não sei onde tenho o centro de attenção - se nas sensações dispersas que procuro descrever, como a tapeçarias incógnitas, se nas palavras com que, querendo descrever a própria descrição, me embrenho, me descaminho e vejo outras cousas".

Assim, Soares vai-se afastando de qualquer intenção expressiva (verda-

deira ou fingida), em direção às palavras por elas mesmas. O primeiro passo do desvio se faz por associações de sentidos: "associações de idéias, de imagens"", provocadas por palavras afins. E aí ele não sabe mais se está dizendo o que sente, o que supõe que sente ou uma terceira coisa: o que a linguagem ela mesma lhe traz. Ele não consegue distinguir "se um som de palavra barbara, ou um rhythm de phrase interposta, me não tiram do assunto já incerto, da sensação já em parque e me absolvem de pensar e de dizer, como grandes viagens para distrahir". Quando, afinal, perdida a fé no pensar e no dizer individuais, o escritor se sente completamente transviado no escrito, este se lhe aparece pronto: "um termo classico, um adjectivo espacial e sobrio, fazer-me de repente, como uma luz de sol, ver clara deante de mim a pagina escripta dormenterente, e as lettras da minha tinta da caneta são um mappa absurdo de sinais magicos. E deponho-me como á caneta (...)".

Essa fatalidade do extravio, da sensação substituída por sinais autônomos que já nada mais têm a ver com ela, torna-se, no fragmento seguinte (305, II, 38), um projeto assumido: "Tornar puramente literaria a receptividade dos sentidos, e as emoções, quando accaso inferiorizem apparecer, convertel-as em materia apparecida para com ellas estatuas se esculpirem de palavras fluidas e [...]".

O desvio, da sensação à palavra onde aquela não se exprime mas se perde, não é apenas um fenômeno fatal: Bernardo Soares o reconhece como conveniente e compensador. Há uma vantagem psicológica para o sujeito, nesse processo: um prêmio de prazer. Por isso ele transforma em projeto aquilo que lhe ocorria involuntariamente.

O longo fragmento 308 (II, 39 a 43), intitulado "Educação sentimental (?)", reexpõe o percurso sinuoso da sensação à palavra escrita. Mas aqui não é mais como simples observador do fenômeno que Soares examina esse desvio: ele aponta então a conveniência psicológica do processo. O "homem do sonho", diz ele, sente "as cousas minimas extraordinaria - e desmedidamente". Mas como "crear uma agudeza e uma complexidade immediata ás sensações as mais simples e fataes conduz (...), se a augmentar immoderadamente o goso que sentir dá, também a elevar com desproposito o soffrimento que vem de sentir", é necessário "educar-se a sentir a dor falsamente", pela análise exagerada da mesma, ou "habituar-se a encarnar a dor nurna determinada figura", criando "um outro Eu que seja o encarregado de soffrer em nós". Método difícil para os iniciantes, mas acessível aos "industriados na mentira interior".

Trata-se de uma "estrategia intima" no trato com a dor: analisá-la "até á seccura", colocá-la num Eu exterior "até á tyrannia", enterrá-la em si "até ao auge de ser dôr". Nesse momento, passa-se da vida à arte: "Então me pára a vida, e a arte se me roja aos pés". Passa a sensação pela inteligência e coada pela análise, ela se torna um objeto exterior, artístico. Todas as operações sobre a sensação convergem "para que ella se esculpa em forma literaria e tome vulto e relevo proprio". Essa é a maneira de "subtilizar em prazeres as dores".

Já em 1916 [?], em seus apontamentos sobre o Sensacionismo, Pessoa descrevia o tratamento que devia receber a sensação para se tornar arte. Na primeira

etapa, dizia, teros "a sensação puramente tal"; na segunda, "a consciência da sensação, que dá a essa sensação um valor, e portanto, um cunho estético"; na terceira, "a consciência dessa consciência da sensação, de onde resulta uma intelectualização, isto é, o poder de expressão" (PIAI, p. 192).

Essas considerações sensacionistas podem ser cotejadas com as de Bernardo Soares, e verenos algumas constantes: o processo de análise, de intelectualização, de abstração cada vez maior até a erocção transmutar-se em arte. Mas poderos ver também notáveis diferenças nas formulações de Bernardo Soares. 1) a explicitação do aspecto catártico do processo, sua razão psicológica (livrar-se da dor) e não exclusivamente estética na motivação; 2) a assunção declarada, no fim do processo, da palavra como fim, já sem nenhum projeto "expressivo". A palavra, no Livro do Desessossego, é o ponto de chegada absoluto e autônomo, dor transmutada em prazer, interior exteriorizado, subjetivo objetivado, imperfeito tornado perfeito, falta interior suprida pela plenitude exterior e material da palavra justa, sujeito psicológico infeliz substituído por um sujeito impessoal e feliz.

É o que Roland Barthes chama de "efeito benfazejo de uma frase": "X. me conta que um dia decidiu exonerar sua vida de seus amores infelizes, e que essa frase lhe pareceu tão bem feita que quase bastava para compensar os malogros que a tinham provocado; comprometeu-se então (e me comprometeu) a aproveitar melhor essa reserva de ironia que existe na linguagem (estética)".<sup>8</sup>

O prêmio de prazer nesse processo é duplo: 1) livrar-se da dor e de si mesmo, fonte da dor; 2) ganhar, na linguagem, uma nova fonte de sensações, estas agradáveis. Escrever, para Bernardo Soares, é "absolver-se" de pensar, de sentir e de se exprimir: as palavras e as frases são uma "distração" (304, II, 37), um "álcool" (351, II, 89), um depor-se a si mesmo cora à caneta, para que reine, plena e soberana, a página escrita.

Liberada do sujeito e de sua dor, a linguagem adquire, em Bernardo Soares, uma existência concreta e independente, passando a ser fonte de sensações agradáveis para o "novo" sujeito, que não é mais seu emissor mas seu receptor: não mais aquele que exprime sensações tristes através da linguagem, mas aquele que dela recebe sensações muito mais interessantes do que as suas, pessoas.

O meio se transforma assim em fim, com compensações para o sujeito, agora fetichista assumido da linguagem. Suas afirmações tornam-se então desabusadas, desprezivas com relação à vida real e suas dores: "A arte é uma sciencia... Soffre rhythmicamente" (191, I, 216); "Reconheço, não sei se com tristeza, a secura humana de meu coração. Vale mais para mim um adjectivo do que um pranto [?] real da alma" (206, I, 233); "Enchi as mãos de areia, chamei-lhe ouro, e abri as mãos d'ella toda, escorrente. A phrase fôra a unica verdade. Com a phrase dita estava tudo feito; o mais era a areia que sempre fôra" (229, I 253); "Quando ponho de parte os meus [...] e arrumo a um canto, com um cuidado cheio de carinho - com vontade de lhes dar beijos - os meus brinquedos, as palavras, as imagens, as phrases - fico tão pequeno e inofensivo, tão só n'um quarto tão grande e tão triste, tão profundamente triste!...

Afinal eu quem sou, quando não brinco?" (289, II, 15).

As palavras e as frases, em sua materialidade de som e ritmo, passam a ser a única realidade, comandam o sentido do discurso e a própria ética de seu emissor. A única "justiça" que lhe interessa no mundo é a do estilo: "Aquella justiça íntima pela qual escrevermos 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. O mais que ha no mundo é paisagem, molduras que enquadram sensações nossas, encadernações do que pensamos" (480, II, 220).

Até mesmo Deus - o sentido supremo, garantia de todos os outros se torna uma simples palavra submissa ao ritmo da frase: "Umas vezes o proprio rhythmmo da phrase exigirá Deuses e não Deus; outras vezes impor-se-ão as duas syllabas de Deuses e mudo verbalmente de universo; outras vezes pesará [sic] ao contrario as necessidades de uma rima íntima, um deslocamento do rhythmmo, um sobressalto da erocção e o polytheismo ou o monotheismo amolda-se e refere-se. Os Deuses são uma função do estilo" (478, II, 216). É normal, assim sendo, que uma retórica e uma gramática substituam a Bíblia, à cabeça de Bernardo Soares.

As frases bem escritas estão acima de qualquer religião ou filosofia: "Na falta de saber, escrevo" (*idem*). O único saber é o da linguagem, a única competência exigida é a "competencia syntactica": "Sem syntaxe não ha erocção duradoura. A immortalidade é uma função dos grammaticos" (14, I, 15). A verdade e o efeito de qualquer pensamento no real são, para ele, decorrências da forma e não de qualquer essência prévia: "O pensamento pode ter elevação sem ter elegancia, e, na proporção em que não tiver elegancia, perderá a acção sobre os outros. A força sem a destreza é uma simples massa" (498, II, 236). O objetivo persuasivo da velha retórica é aqui levado ao extremo de tornar real aquilo de que se deseja persuadir o outro.

As religiões e as filosofias serão julgadas não por suas propostas, mas por seus estilos verbais. O ocultismo, tão respeitado por Fernando Pessoa, será sumariamente rejeitado por Bernardo Soares, não por seus princípios filosóficos mas pelo estilo inaceitável de seus adeptos, que "escrevem todos mal". Diz Bernardo Soares: "Offende-me o entendimento que um homem seja capaz de dominar o Diabo e não seja capaz de dominar a lingua portugueza. Porque ha o commercio com os demonios de ser mais facil que o commercio com a grammatica? (...) Porque ha de gastar-se toda a energia da alma no estudo da linguagem dos Deuses, e não ha de sobrar um reles bocado, com que se estude a cor e o rhythmmo da linguagem dos homens?" (488, II, 235).

O pacto com a linguagem está acima de qualquer outro, com o Diabo ou com Cristo: "O ter tocado os pés de Christo não é desculpa para defeitos de pontuação" (511, II, 254). Também está acima de qualquer conveniência existencial do indivíduo que escreve: "Se um homem escreve bem só quando está bebado dir-lhe-ei: ererbebede-se. E se elle me disser [?] que o seu figado soffre com isso respondo: o que é o seu figado? é uma coisa morta que vive enquanto você vive, e os poetas que escreverem vivem sem enquanto" (511, II, 255).

As frases são mais reais do que as coisas e as próprias pessoas: "Há

de uma permanência que a vida celular não permite" (520, II, 264). Mais do que criar, portanto, trata-se de recriar, "Dizer é renovar" (517, II, 216).

Dizer é salvar da morte: "Mover-se é viver, dizer-se é sobreviver. Não ha nada de real na vida que o não seja porque se descreveu bem. Os criticos da asa pequena soem apontar que tal poema, longamente rhythrado, não quiere, afinal, dizer senão que o dia está bom. Mas dizer que o dia está bom é difficil, e o dia bom, elle mesmo, passa. Temos pois que conservar o dia bom em uma memoria florida e prolixa, e assim constellar de novas flores ou de novos astros os campos e os céus da exterioridade vazia e passageira" (520, II, 264).

A fé absoluta no dizer, em Bernardo Soares, tanto o leva ao projeto de ser escritor (criador de um real mais perfeito e mais perene do que o da exterioridade), como o condena a ser apenas um autor de fragmentos (um resgatador de bocados do real, um conservador de restos magnificados). Não se pode conservar, definir, renovar tudo o que há no mundo e em nós, salvar tudo do desastre pela mágica do bem dizer. A tarefa assumida por Pessoa, sob o nome de Bernardo Soares, foi a de anotar em papeli-nhos milagres de bem dizer e metê-los, durante vinte e dois anos, em envelopes, por sua vez guardados na arca de Noé que ele mandaria à posteridade.

Pela ambição clássica de definir, muitos desses fragmentos tomam a forma de máximas ou de aforismos (ele chega mesmo a definir o que é definir, exemplificando com a definição de espiral - 517, II, 261). Pela ambição moderna de renovar - isto é, surpreender, modificar a visão ou mesmo "tornar visível" (como dizia Klee da arte) - outros fragmentos tomam a forma de poemas em prosa.

O autor de fragmentos é assim um Janus, com uma face voltada para o passado e outra para o futuro. O guarda-fragmentos Bernardo Soares tem um lado conservador: muitos de seus fragmentos são pequenos monumentos ou inscrições lapidares eternizando uma sensação, um pensamento ou um sentimento. Assim como a Antiguidade chegada aos românticos sob a forma de ruínas, pedaços magníficos do todo perdido, esses primeiros autores de fragmentos literários deixaram suas "ruínas" pré-fabricadas. Mas o autor de fragmentos é, ao mesmo tempo, prospectivo e perdulário. A obra fragmentária sabe-se infinita, interminável, work in progress, projeto de Obra Futura, utopia do bem dizer contínua até a completude. Daí o paradoxo de Bernardo Soares, que despreza esse "lixo", esses "cacos", "bric-à-brac dos arredores" e "postcriptos do perdido" (42, I, 44), mas persiste em guardá-los para compor, num futuro sempre adiado, o Livro.<sup>9</sup>

O fantasma da Obra ronda toda escrita fragmentária, e Bernardo Soares não escapa a essa nostalgia. Mas nele, mais do que em outros autores de fragmentos, a realização da Obra é ainda mais improvável. O bem dizer é um achado, um eureka, uma iluminação, uma micro-obra instantânea, fora de qualquer anterioridade, seqüência ou inclusão num conjunto. Embora sonhando com a Obra Perfeita, Bernardo Soares tem, por objeto de desejo, a unidade mínima e parcial da frase. E como esse objeto mínimo nunca está na sua forma mais perfeita, podendo ser sempre aperfeiçoado, em vez de trabalhar nas grandes estruturas da Obra, Bernardo Soares exerce o trabalho infinito do



metaphoras que são mais reais do que a gente que anda na rua. Ha imagens nos recantos dos livros que vivem mais nitidamente que muito homem e muita mulher. Ha phrases literarias que tem uma individualidade absolutamente humana. Passos de paragraphos meus ha que me arrefecem de pavôr, tão nitidamente gente eu os sinto, tão recortados de encontro aos muros do meu quarto, na noite, na sombra, (...) Tenho escrito phrases cujo som, lidas alto ou baixo - é impossivel ocultar-lhes o som - é absolutamente o de uma cousa que ganhou exterioridade absoluta e alma inteiramente" (32, I, 33).

A soberania absoluta de forma na linguagem artística, preconizada e praticada por Bernardo Soares, contraria o que Fernando Pessoa dizia, ao distinguir a prosa da poesia (PETCL, p. 76). Ali, o som e o ritmo eram considerados como exteriores à palavra, e a atenção a esses aspetos exteriores era dada como exclusiva da poesia. A teoria e a prática de Bernardo Soares fazem do som, do ritmo e da própria forma visual da palavra escrita (a ortografia), aspectos primordiais da prosa.

O Livro do Desassossego tem uma temática variadíssima. Paisagens, personagens, estados de espírito, considerações filosóficas, historicas, políticas, especulações de toda ordem. Mas todos os temas são, para Bernardo Soares, meros pretextos. A única coisa que realmente lhe interessa é chegar às palavras certas: "Dizer! Saber dizer! Saber existir pela voz escripta e a imagem intelectual! Tudo isto é quanto a vida vale: o mais é horrens e mulheres, amores suppostos e vaidades facticias, subterfugios da digestão e do esquecimento, gentes rerexendo-se, como bichos quando se levanta uma pedra, sob o grande pedregulho abstracto do ceu azul sem sentido" (517, II, 261).

Dizer não é representar o mundo nem expressar o homem mas é, para Bernardo Soares, criá-los, fazê-los existir: "Toda a literatura consiste num esforço pra tornar a vida real" (517, II, 261). A paixão pela palavra é proporcional ao horror pelo que os outros chamam de vida real e que ele nega: "Como todos sabem, ainda quando agem sem saber, a vida é absolutamente irreal na sua realidade directa; os campos, as cidades, as idéias, são coisas absolutamente ficticias, filhas da nossa complexa sensação de nós mesmos. São intransmissiveis todas as impressões salvo se as tornarmos literarias" (517, II, 262).

Dizer é definir: delimitar o que está imerso num continuum indistinto, concluir o que está inacabado e imperfeito. É dar vida ao que está inerte. É o ato demiúrgico por excelência, a própria criação do Universo. Mas o "demiurgo" Bernardo Soares não cria a partir do Nada. Infelizmente, as coisas e as sensações que delas recebermos se manifestam em número maior do que as palavras, e em estado muito menos satisfatório do que na boa página escrita. O trabalho desse "demiurgo" vai ser, pois, consertar o real aos bocados, resgatar dele fragmentos inscritos em palavras mais certas do que as coisas. "Creio que dizer uma coisa é conservar-lhe a virtude e tirar-lhe o terror. Os campos são mais verdes no dizer-se do que no seu valor. As flores, se forem descriptas com phrases que as definam no ar da imaginação, terão cores

miniaturista ou do aperfeiçoador das peças de um puzzle sempre incompleto.

A teoria da linguagem artística em Bernardo Soares e a prática que dela decorre diferenciam-no das demais personae pessoas, as quais, em suas teorias, disfarçavam muito mais o caráter autotélico da linguagem poética. Fernando Pessoa lança uma Mensagem, Ricardo Reis enuncia uma ética, Caeiro uma sabedoria, Álvaro de Campos se exprime. Bernardo Soares busca, declaradamente, as palavras certas que o livrem do mundo incerto. Nenhuma da personae pessoas foi mais aristocraticamente artista, mais decididamente formalista, mais exclusivamente "escriptor" do que o aparentemente tão sofrido ajudante de guarda-livros. Guarda-Livro, sim; guarda-linguagem, muito mais do que guarda-pensamento ou guarda-sentimento.

Esse processo de absolvição do mundo infeliz, por sua transformação em fórmulas languageiras felizes, afeta também, necessariamente, o leitor do Livro do Desassossego. Aquilo que se conta ou descreve no Livro, sem a dicção, seria insupportável: grandes fossas individuais, um cotidiano de pessoas insignificantes e paisagens esfurradas, banalidades filosóficas e opiniões políticas reacionárias. Mas, ao mesmo tempo que o Livro deprime o leitor por seus referentes, ele o estimula e até euforiza por seus achados de linguagem. A "salvação" do leitor do Livro, como a de seu autor, passa pelo reconhecimento de seu aspecto artificial, artístico.

Por ser este aspecto o mais importante, o Livro não pode, malgrado sua temática, ser considerado nihilista. Baudelaire já dizia: "É um dos prodigiosos privilégios da Arte que o horrível possa se tornar beleza e que a dor ritmada e cadenciada encha o espírito de uma alegria calma". E Nietzsche observava: "Todas as coisas boas são fortes estimulantes em favor da vida, é mesmo o caso de todo bom livro escrito contra a vida". Processo alquímico que Baudelaire assumira: "Amassei a lama e transformei-a em ouro". Foi este o projeto do guarda- frases da Rua dos Douradores: transmutar a lama do real no ouro das palavras incorruptíveis.

#### NOTAS

1 - Nas indicações bibliográficas, usarei as seguintes abreviações:

LD - Fernando Pessoa. Livro do Desassossego por Bernardo Soares. Recolha e transcrição dos textos por Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha. Prefácio e organização de Jacinto do Prado Coelho. 2 vols. Lisboa, Ática, 1982.

Nº do fragmento em algarismos arábicos grifados, nº do volume em algarismos romanos, nº da página em arábicos.

PIAI - Fernando Pessoa. Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação. Textos estabelecidos e prefaciado por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa, Edições Ática, s.d.

PETCL - Fernando Pessoa. Páginas de Estética e de Teoria Crítica Literária. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa, Edições Ática, s.d.

OP - Fernando Pessoa. Obra poética. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro, Companhia Aguilar Editora, 1965.

2 - Théories du symbole. Paris, Seuil, 1977, p. 207.

3 - Citado por Tzvetan Todorov, op. cit., p. 206.

4 - Idem, p. 210.

5 - Idem, ibidem.

6 - Todorov observa que a teoria dos românticos alemães sobre a intransitividade da linguagem poética vai além da prática poética dos mesmos: "Sabe-se que a prática poética dos românticos (...) permanece aquém de sua teoria (dir-se-ia que eles fazem a teoria da poesia que lhes é posterior de um século)" (Idem, ibidem). No caso de Pessoa, ortônimo e grandes heterônimos, dir-se-ia o inverso: a teoria é mais tradicional do que a prática. Quanto à assunção da teoria da intransitividade da linguagem poética por Bernardo Soares, não é difícil reconstituir a linguagem de que ela resulta: as idéias dos românticos alemães foram retomadas por Coleridge e, neste, recolhidas por Edgar Poe, ambos autores diletos de Pessoa. No lado francês, aparentemente menos freqüentado por Pessoa, essas mesmas idéias mestras passam de Poe a Baudelaire, e deste a Mallarmé. Daí as coincidências das teorias de Bernardo Soares também com esses dois.

7 - "Razões para chamar Livro ao dito do Desassossego", in Jornal de Letras, Artes e Idéias Lisboa, abril de 1982.

8 - Roland Barthes par Roland Barthes. Paris, Seuil, 1975, p. 150.

9 - Veja-se o fa-simile do título datilografico por Pessoa (LD, I, 1): Do "Livro do Desasocego composto por Bernardo Soares... (grifo meu).