

Lúcia Castelo Branco
organizadora

**7 Olhares
sobre os escritos
de
Barros e Pessoa
vol. 1**

Beio Horizonte
FALE/UFMG
1995

Diretora da Faculdade de Letras
Profa. Rosângela Borges Lima
Vice-Diretora
Profa. Prosolina Alves Marra
Chefe do Departamento
Prof. José Américo de Miranda Barros

Comissão de Publicações do Depto. de Letras Vernáculas
Profa. Sônia Maria de Melo Queiroz
Profa. Lucia Castello Branco
Profa. Leda Maria Martins
Prof. José Fernandes Vilela

Projeto Gráfico da Capa
Glória Campos

Composição
Rodrigo Braga Lara

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA:
Departamento de Letras Vernáculas da FALE/UFMG
Faculdade de Letras da UFMG
Av. Antônio Carlos, 6627 - Sala 4049
31270-901 - Belo Horizonte - Minas Gerais - BRASIL

Fone: (031) 448-5127 e 448-5128
Fax: (031) 448-5120

Na Praia das Letras

O leitor que passa seu olhar sobre o olhar desses sete autores aqui reunidos talvez se indague sobre a propriedade de se justaporem, numa mesma coletânea, duas poéticas tão singulares, como as de Manuel de Barros e Fernando Pessoa. Da mesma forma, o leitor talvez se inquiete diante da aproximação de duas teorias que se distinguem pela prática que suporta cada uma delas: a escrita literária e a crítica psicanalítica.

Mas o fato é que foi possível reunir (certamente sem somar, sem fazer *um*), no segundo semestre de 1993, no curso de Mestrado em Literatura Brasileira, esses dois autores singulares, através de um viés único que atravessa, de maneira distinta, a poesia de cada um deles – a questão do sujeito, da imagem e do simbólico, reunidas. então, sob uma certa concepção de *poética*.

Da poesia lisboeta do início do século, construída em tomo da implosão de uma subjetividade, por Fernando Pessoa e seus heterônimos, à poesia brasileiríssima e contemporânea de Manoel de Barros, em que o *sujeito* parece ter cedido lugar ao *objeto*, à *face coisal* do mundo, um percurso teórico foi possível: o do sujeito da contemporaneidade. encenado. sempre, nesse palco linguageiro, em suas múltiplas articulações à imagem e ao simbólico.

De maneira análoga, reuniram-se, nessa perspectiva, a Literatura e a Psicanálise, teorias que, resultante . s de diferentes práticas, podem, como sabemos (e como tão bem nos revelam os textos de Freud e Lacan), iluminar uma à outra.

Entretanto, entre Manoel de Barros e Fernando Pessoa, bem como entre a Literatura e a Psicanálise, demarca-se um litoral. Não exatamente uma fronteira, como nos ensina Lacan em *Lituraterra*, mas um litoral: a linha que separa dois territórios distintos. E, no entanto, em algum lugar, em algum ponto-limite, esses territórios fazem a borda, fazem a margem, como a areia e o mar.

Foi assim que, durante um semestre, reuniram-se em torno desses dois poetas, dessas duas áreas do saber e dessas duas ou três questões teóricas, alunos da Faculdade de Letras e do Departamento de Psicologia da UFMG (com formação em Psicanálise), mostrando que o Mestrado em Literatura Brasileira pode também cumprir sua função litoral, além daquelas que a demarcam, com clareza, seu Próprio território.

E é assim que aqui se reúnem esses sete olhares sobre as poesias de Barros e Pessoa. Lembrando Clarice Lispector, esses textos parecem nos dizer “Não me posso resumir porque não se pode somar uma cadeira e duas maçãs. Eu sou uma cadeira e duas maçãs e não me somo.”

Estes textos não se somam, não fazem um todo. Mas, paradoxalmente, eles *se* acrescentam. E. se o resultado puder longinquamente lembrar a arca de Pessoa (de onde saem, ainda hoje, inumeráveis heterônimos), ou um dos objetos esquisitos de Manuel de Barros, como o peixe-cachorro, nosso ajuntamento terá cumprido seu papel. O de fazer do litoral um lugar dos encontros impossíveis no Mestrado em Literatura Brasileira da FALE/UFMG.

Lúcia Castello Branco

Escrito num Livro Abandonado em Viagem

*Venho dos lados de Beja.
 Vou para o Meio de Lisboa.
 Não trago nada e não acharei nada.
 Tenho o cansaço antecipado do que não acharei,
 E a saudade que sinto não é nem no passado nem no futuro.
 Deixo escrita nesse livro a imagem do meu desígnio morto:
 Fui, como ervas, e não me arrancaram.*

Álvaro de Campos

.....

*No que o homem se torne coisal – corrompem-se nele os veios
 comuns do entendimento.
 Um subtexto se aloja.
 Instala-se uma agramaticalidade quase insana, que empoeira o
 sentido das palavras.
 aflora uma linguagem de defloramentos, um inauguração de falas
 Coisa tão velha como andar a pé.
 Esses vareios do dizer.*

Manuel de Barros

Sumário

EXERCÍCIOS DE VIGÍLIA: Os processos do Devaneio e da Memória nos Poemas Dramáticos de Fernando Pessoa _____	07
Cristiane Faraco Dutra	
Livro do Desassossego: Caminho ao Abismo _____	16
Adalgisa Botelho de Mendonça	
Eu Próprio, Eu Pessoa, Eu o Outro _____	22
Sabrina Sedlmayer Pinto	
Álvaro de Campos – Uma Pessoa _____	28
Patrícia Faria	

Exercícios de Vigília: Os Processos do Devaneio e da Memória nos Poemas Dramáticos de Fernando Pessoa

Fernando Pessoa, Esse “Além-dos-Limites”

Falar de Fernando Pessoa, de sua obra, seria tautologia, redundância, não se conhecesse o lugar que seu texto ocupa na literatura mundial – o da especialidade – garantindo ao crítico/leitor a liberdade de retomá-lo sempre. Afinal, muito já se produziu e se continua produzindo sobre a escrita desse poeta português sem que se procure – historicamente – esgotá-la, possibilidade esta recusada pelas páginas que se oferecem à análise: um aberto, no qual se projetam os desejos do crítico/leitor, seduzido a recortá-lo, num apaixonado gesto de linguagem – clichê perdoável, em se tratando de Pessoa, mestre na revisitação de certos temas e questões.

Se é possível se produzirem novas leituras sobre essa obra, se olhares sempre inéditos se lançam sobre textos já antigos, há que se considerarem as especificidades da escrita de Fernando Pessoa: ele próprio foi outro, foi vários, minando interpretações redutoras, dizendo incessantemente da impossibilidade de se procurar – e encontrar – o sentido aqui e ali, mostrando que repetição não é sempre o “eterno retorno do mesmo”, mas pode emergir como diferença.

É por um fragmento do texto de Pessoa, cujos limites não se podem precisar, cujas fissuras convidam à elaboração, que agora faço meu passeio...

Poemas Dramáticos: Na Floresta do Alheamento e O Marinheiro¹

Na Floresta do Alheamento e *O Marinheiro* são poemas que Fernando Pessoa batizou de dramáticos, em uma introdução aos mesmos. Atribuiu-lhes características especiais, por pertencerem ao gênero “literatura dramática”, sendo passíveis de encenação.

Em *Na Floresta do Alheamento*, o narrador desperta e julga ainda dormir, na transição sono-vigília (em estado de torpor), parece entrar em devaneio: surge um outro espaço, cuja paisagem uma floresta. Ali o narrador se vê em companhia de uma mulher, com ele – que ele diz ser um duplo de si próprio – passeia, percebe os contornos e as nuances da paisagem e discorre sobre as questões da alteridade, da irrealidade do tempo e do espaço, do tédio de viver, etc.

O Marinheiro é um poema dramático que segue a estrutura do texto teatral propriamente dito e suas personagens são três donzelas, as quais se encontram em um quarto de um castelo antigo a velar o corpo de uma quarta donzela. Como é noite e o tempo demora a passar, uma das moças sugere que elas se entretendam contando o que foram, mas questão que surge é: “(...) fomos nós uma coisa?” (p. 113). Uma segunda (que é assim denominada) diz que talvez valha a pena discorrer sobre o que não se foi, e inicia-se um jogo, atraente e perigoso, de se contar o que não se viveu. A certa altura da narrativa, estando instaurado esse jogo de verdades e mentiras, a segunda moça propõe o relato de um sonho que tivera em seu passado sobre um marinheiro naufrago. Este, por sofrer ao se lembrar de sua pátria, pôs-se a sonhar uma outra que nunca tivesse tido, a tal ponto que, quando se cansou desse exercício e quis recordar sua própria pátria, não conseguiu fazê-lo: suas únicas lembranças eram as da pátria criada após o naufrágio. Ao fim do relato, as moças, com medo e tensas, buscam o silêncio. Com o chegar da manhã, dizem que devem crer

¹ PESSOA, Fernando. *O Eu Profundo e os outros Eus*.

que todo o horror experimentado em função do perigoso jogo de lembrar-inventar foi apenas um sonho.

Articulações Possíveis: As Semelhanças entre os Processos do Devaneio e da Memória e as Construções Operadas pelo Sujeito-Narrador

Em *Na Floresta do Alheamento*, o narrador transita entre a realidade do quarto em que dorme/desperta e o devaneio, quase sonho, que se vai delineando. Imagens se formam, fluidas, e a partir delas se constrói um tempo-espaço outro, cuja percepção é paradoxalmente inédita e *déjà-vu*:

Uma outra espécie de realidade surge e eu no meio dela, não sei de que onde que não é esse... (p. 107)

Sinto em mim séculos de conhecer aquelas árvores e aquelas flores e aquelas vias em desvios e aquele ser meu que ali vagueia... (p. 107)

Ali vivemos um tempo que não sabia decorrer, espaço para que não havia pensar em poder-se medi-lo. (p. 109)

Dono da palavra, senhor da sintaxe, o narrador, no entanto, diz-se em fragmentos nem sempre articuláveis: liberdade de trânsito no campo ilimitado e irreal do devaneio.

A paisagem é extensão do sujeito que a percebe, produção do olhar de um Eu que se erige nesse tempo-espaço, em relação especular com o narrador:

De vez em quando pela floresta onde de longe me vejo e sinto (...) (p. 108)

Lá fora a antemã tão longínqua! a floresta tão aqui ante outros olhos meus.

E eu, que longe desta paisagem quase a esqueço, é ao tê-la que tenho saudades dela e é ao percorrê-la que a choro e a ela aspiro... (p. 108)

As árvores! as flores! o esconder-se copado dos caminhos!...
(p. 108)

Sobre o sujeito e sua relação com as paisagens, diz o próprio Fernando Pessoa, em nota preliminar ao *Cancioneiro*:

*Todo estado de alma é uma paisagem.*²

O que se poderia perfeitamente inverter em *Toda paisagem é um estado de alma*, tão clara – e quase teorizada – está, em seus textos, a questão das imagens enquanto construções do sujeito que as percebe, as redimensiona, as conota.³

São justamente esse caráter de construção de todo discurso – o devaneio do narrador é menos sonho e mais produção de linguagem – e a radical diferença que se instaura entre o sujeito da enunciação e o(s) outro(s), função(ões) do enunciado, que se configuram em *Na Floresta do Alheamento*: ali se encontra o narrador alheio de si, a fazer seu exercício de (re)criação – do tempo, do espaço, da paisagem, do mesmo, do outro. “Passado, presente e futuro são entrelaçados pelo fio do desejo que os une”,⁴ o do jogo do ser-não-ser, do ser um-ser vários, num lugar ex-ótico, em que se pode fazer das cópias uma continuação do ser.

O mesmo exercício de recriação, agora articulado ao jogo de simulação, de verdade-mentira, pode-se detectar em *O Marinheiro*. Neste poema dramático, falar do passado é contar o que não se foi. O temor do jogo é sua beleza, a sedução que estabelece. O paradoxo é convidativo:

² PESSOA, Op. cit., p. 73

³ BARTHES. A retórica da imagem. In: *O óbvio e o obtuso*. Neste capítulo, o autor discorre sobre a questão da imagem conotada, cuja leitura mobiliza impressões diferentes, com resultados também distintos.

⁴ FREUD. Escritores criativos e devaneios. In: *Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, p. 153.

Segunda – Falaremos, se quiserdes, de um passado que não tivéssemos tido.

Terceira – Não. Talvez o tivéssemos lido. (p. 113)

A ausência do relógio evanesce as dimensões temporais e as donzelas se iniciam no jogo de invenção de um passado (De alguma forma vivido? Talvez). Se se perderia tempo na recordação do passado de fato existente, cujas lacunas logo se apresentariam, suscitando a fantasia, por que não criá-lo logo de princípio? Memória é construção; é exercício de linguagem:

Primeira – (...) o passado não é senão um sonho... De resto, num sei o que não é sonho... Se olho para o presente com muita atenção, parece-me que ele já passou... O que é qualquer coisa? Como é que ela passa? (p. 115)

Essa dimensão outra do passado construído/recordado, esse entrelugar que se delineia enquanto dele se fala, é causa de sofrimento, de temor:

Terceira – (...) Tenho que não poder recordar-me. E depois todo o meu passado torna-se outro e choro uma vida morta que troco comigo e que não vivi nunca. (...) (p. 117)

Segunda – (...) Hoje tenho medo de ter sido (...) (p. 116)

Metáfora maior do referido processo é o sonho da segunda donzela, em seu passado – certamente criado. Ela diz ter sonhado um marinheiro que se houvesse perdido numa ilha longínqua, naufrago. “Como ele não tinha meio de voltar à pátria e cada vez que se lembrava dela sofria, pôs-se a sonhar uma pátria que nunca houvesse tido” (p. 118). “E assim foi construindo seu passado. Breve tinha uma outra vida anterior...” (p. 120). Mas quando, cansado do jogo, quis lembrar sua verdadeira pátria, percebeu que não se recordava de nada, “que ela não existia para ele” (p. 120). Memórias criadas dentro de outras, também produzidas: construções *en abîme*.

Findo o relato, suspenso o trabalho da memória, restam o silêncio da morta, a inquietação das donzelas ante o não saber da vida/morte, da verdade/mentira, do passado/presente e o horror de “qualquer coisa de grande e pavoroso como o haver Deus” (p. 123). Essas são também as impressões do narrador de *A Floresta do Alheamento*, que, ao retomar consciência da concretude do quarto, mostra-se incerto de tudo e apavorado por saber-se nada.

O Bifurcar do caminho e a Convergência das vias

Se devaneio e memória se aproximam enquanto exercícios de linguagem cujos produtos são absolutamente ficcionais – um tempo-espaço com dimensões e características diferentes, em que o sujeito, também outro, esta a lidar com a ilusão e o real – se flutuam nas três dimensões temporais, podem-se diferenciar com relação à orientação do desejo que os sustenta.

No devaneio, o desejo do sujeito parece produzir um mais além, que naturalmente diz de seu ponto de partida. Dirige-se ao futuro, remontando à instância pretérita que o alicerça. Sobre isso discorre Freud:

*O trabalho mental vincula-se a uma impressão atual, a alguma ocasião motivadora no presente que foi capaz de despertar um dos desejos principais do sujeito. Dali , retrocede à lembrança de uma experiência anterior (geralmente da infância) na qual esse desejo foi realizado, criando uma situação referente ao futuro que represente a realização do desejo. O que se cria então é um devaneio ou fantasia, que encerra traços de sua origem a partir da ocasião que o provocou e a partir da lembrança.*⁵

Tem-se, pois, um futuro a dizer de um passado e de um presente aos quais se mistura. Esta é uma situação semelhante à que vivencia o narrador de *Na Floresta do Alheamento*, para o qual a paisagem erigida no devaneio e as impressões produzidas a partir da mesma se apresentam enquanto algo novo numa dimensão parcialmente futura, mas que remonta ao já visto, já experimentado, reelaborando no presente da alcova, do quarto em penumbra.

A alcova vaga é um vidro escuro através do qual, consciente dele, vejo essa paisagem... e essa paisagem

⁵ FREUD. Op. cit., p. 153.

conheço-a há muito, e há muito que com essa mulher que desconheço erro, outra realidade, através da irrealidade dela. (p. 107)

Bóio no ar, entre velar e dormir, e uma outra espécie de realidade surge, e eu no meio dela, não sei de que onde que não é esse... (p. 108)

Já o trabalho da memória se sustenta a partir de um desejo de resgatar o passado; o sujeito volta-se para aquilo que já houve, muitas vezes movido pela idéia de recuperá-lo em sua integridade. O gesto de recortar faz-se acompanhar de um inevitável exercício de criação, ao se lançar o olhar presente sobre o que já se foi, “retocando-se” os fragmentos rememorados, preenchendo-se fantasiosamente as lacunas que se apresentam. Ou, como propõe uma das donzelas de *O Marinheiro*, inventando-se simplesmente um passado ao se falar do que não se foi. Mas as memórias produzidas não escondem seu caráter de futuro, pois se configuram como algo inédito, projetando-se assim para um além na história do sujeito: não são simplesmente o ontem nem tão somente o hoje a dizer do ontem. Afinal:

*(...) ao presentificar o passado, não só se assinala a lacuna entre os dois tempos, como se constrói uma terceira instância, futura, posterior, que nasce do processo mesmo da linguagem.*⁶

Ao falar do passado que tiveram (ou não), do sonho nele contido, as moças de *O Marinheiro* se portam como contadoras de histórias: eis que em seu discurso coisas velhas fazendo-se novas e talvez até se construam outras onde antes nada havia.

Terceira – (...) E depois todo o meu passado torna-se outro e eu choro uma vida morta que trago comigo o que não vivi nunca (...) (p. 117)

⁶ CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope: uma leitura da escrita feminina da memória.*

Primeira – (...) E se não é belo, esperai.... contai-o só depois de o alterardes...

Segunda – vou dizer-vo-lo. Não é inteiramente falso, porque sem dúvida nada é inteiramente falso. Deve ter sido assim... (p. 118)

Alterar implica num trabalho novo, cujo produto está à frente do objeto que existia (ou se diz existido), referindo-se incessantemente a ele.

Se o discurso projeta-se para o futuro ou volta-se para o passado, conforme o desejo daquele que o produz; se as construções de linguagem seguem direções inversas, o produto é semelhante: um texto que condensa as três instâncias temporais, estabelecendo-se como outra coisa, ainda assim estranhamente familiar. O caminho se bifurca, mas as vias convergem para um mesmo ponto.

Nós Teóricos na Teia das Palavras

A partir do texto de Fernando Pessoa, muito se pode propor, dadas as características de sua escritura, perpassada pelas contradições de alguém que foi tantos sem ser declaradamente ninguém. Mas a poética de Fernando Pessoa é também teoria, na medida em que propõe questões que se foram elaborar *a posteriori*, como a da linguagem enquanto um processo de reconstrução, de produção de um lugar em que o sujeito se coloca e fala de si como um outro e a da inexistência de um passado a ser resgatado, visto que este é sempre reelaborado. Da poesia à prosa, Pessoa nos permite antecipar a Lingüística, a Psicanálise, a Análise do Discurso, sem que nos percamos em elocubrações pseudo-científicas, em extrapolações. Afinal, a inclusão de seu nome entre os grandes autores da modernidade deriva dos impactos causados pela linguagem que utilizou, pelo tratamento que deu à sintaxe portuguesa. E este deve ser o ponto de partida do crítico/leitor, ao se lançar à análise incrivelmente sedutora – da obra pessoana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope: uma leitura da escrita feminina de memória*. Belo Horizonte: UFMG, 1990. (Tese de Doutorado).

FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. v. 9. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: aquém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

PESSOA, Fernando. *O Eu profundo e os outros Eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

Livro do Desassossego: Caminho ao Abismo

“Desenhar é transferir idéias da mente para o papel... fazer borrões, é fazer manchas produzindo formas no acaso... das quais a mente recebe sugestões... Desenhar é delinear idéias, fazer borrões é sugeri-las.” (AI, p. 162)¹

Bernardo Soares, segundo Leyla Perrone-Moisés, talvez seja a máscara literária que mais se parece com Fernando Pessoa.

(...) Bernardo Soares não era um heterônimo pleno. Parecia-se demasiadamente com ele mesmo, em muitos aspectos. Até mesmo os biográficos. Pessoa ganhava sua vida como tradutor em escritórios comerciais, era escritor no resto do tempo; como Bernardo Soares, era solteirão, vivia sozinho em quartos alugados e passou a maior parte de sua vida naqueles quarteirões de comércio da Baixa lisboeta, que se estendem do Rossio ao Terreiro do Paço. (LD, p. 13)²

Ambos se parecem muito pela falta, pela inconsistente e mutante personalidade. Ambos configuram um sujeito que se sente estranho no próprio corpo e se projeta na arte, numa tentativa de viver esteticamente em outro: desconforto de quem não pode se sentir preso.

Montagem de fragmentos; pormenores vulgares, insignificâncias, dilaceramento, vertigem do sujeito, angústia de quem tenta caçoar de si mesmo e se vê diante de pedaços desconexos.

¹ GOMBRICH. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. As citações referentes a essa edição virão assinaladas no texto com a abreviatura AI e o número de página entre parênteses.

² SOARES. *Livro do desassossego*. A partir desta, todas as citações referentes a essa edição virão assinaladas no texto com a abreviatura LD e o número de página entre parênteses.

O texto do *Livro do Desassossego* parece recomeçar constantemente: falha diante da descrença, da renúncia ao movimento, ao sonho. Mas não podemos nos deixar levar pelo que o narrador nos impõe. Se o texto se parece com uma pintura monocromática, com insistentes pegadas de náuseas, desânimo, impossibilidades, falhas, apenas se diluem as sugestões de formas, “borrões” que mancham e denunciam alguma coisa que se agita, “encorpendo-se” diante da nossa imaginação. O fulgor não provém da luz, mas de uma Sombra Antiga, de forma familiar, que indica a existência de um fio que não existe na realidade, mas denuncia um contorno subjetivo de algo que deve ser visto como se estivesse lá. Nunca sabemos se a descrição é real ou imaginária, pois “os olhos têm de ser enganados ao passearem pelas áreas relevantes.” (AI, p. 181)

Entre Bernardo Soares e o narrador resta uma figura escondida no demoníaco jogo de espelhos. Eu e Outro fundem-se, ou se separam em sombras intercambiantes. “Ninguém supôs que ao pé de mim estivesse sempre outro, que afinal era eu. Julgaram-me sempre idêntico a mim.” (LD, p. 171)

No momento instantâneo do apresentar/representar, o ruído dissonante de uma réplica do Ninguém: “(...) O resultado da experiência do poeta como não-sujeito – aquele que, ao escrever, se rasura e, exibindo-se, suprime-se.”³

Nunca escreverei uma página que me revele ou que revele alguma coisa. Uma nuvem muito leve paira vaga acima da lua, como um esconderijo. (LD, p. 258)

Tudo não passa de uma ilusão construída, riqueza de detalhes; ambientes mesquinhos, chinelos, chuva, céu, retrós de seda, tinteiro, objetos vagos, gemidos de cansaço. Marca da escrita que tenta disfarçar o toque do visível com o infinitamente pequeno

³ PERRONE-MOISÉS. *Fernando Pessoa; aquém do eu, além do outro.*

para sugerir a dispersão. O que vemos é a intersecção de “lixos” e vazios que despertam a imaginação e projetam a escrita para o “sentido”, como a pintura pontual sugere. As ausências, incompletudes, reforçam o olhar e convidam ao movimento circular em que as imagens emergem transmutadas, enriquecidas.

Essas novas construções imagéticas abrem o texto, emaranham-no no trivial, no fútil, na banalidade, no sentido obtuso,⁴ no repetir monótono de uma tentativa de auto-destruição:

Há porcos do destino, como eu, que se não afastam da banalidade quotidiana por essa mesma razão da própria impotência. São aves fascinadas pela ausência de serpente; moscas que pairam nos troncos sem ver nada, até chegarem ao alcance viscoso da língua do camaleão. (LD, p. 87)

Há um cansaço insistente, extremo cansaço, abandono à dor, solidão, sensação de ser sempre um intruso:

Sou uma casa viúva, claustral de si mesma, sombrada de aspectos tímidos e furtivos. Estou sempre no quarto ao lado, ou então eles, e há grandes ruídos de árvores em meu torno. (LD, p. 89)

Uma sensação de estranheza nos reporta ao familiar, à assustadora sensação do já visto, mas que não se sabe como abordar. Medo de que o secreto se revele, sensação de ambivalência presente nas manifestações sexuais e no duplo Bernardo Soares/narrador. Bernardo Soares seria a imagem do morto que tenta perpetuar? Sujeito que substitui seu Eu por um Estranho (que por sua vez remete ao Eu)? Esse sujeito, afinal, só se pode descrever como um

⁴ BARTHES. *O óbvio e o obtuso.*

estranho, já que o “significado secreto” jamais se revela, apesar da sensação do familiar.

O desgarrado Bernardo Soares/narrador não teve família nem lar, sempre viveu em quartos alugados e teve dificuldades no amor:

*Acontece com frequência que os neuróticos do sexo masculino declaram que sentem haver algo estranho no órgão genital feminino. Esse lugar **unheimlich**, no entanto, é a entrada para o antigo **Heim** (lar) de todos os seres humanos, para o lugar onde cada um de nós viveu certa vez, no princípio. Há um gracejo que diz “O amor é a saudade de casa”; e sempre que um homem sonha com um lugar ou um país e diz para si mesmo, enquanto está sonhando “este lugar é-me familiar, estive aqui antes”, podemos interpretar o lugar como sendo os genitais de sua mãe ou o seu corpo. Nesse caso, também, o **unheimlich** é o que uma vez foi **heimlich**, familiar; o prefixo “un” (“in”) é o sinal da repressão.⁵*

Sente-se saudade de casa, de um aconchego que nunca se teve e, ao mesmo tempo, um certo horror:

Quem não se enoja de ter mãe por ter sido tão nojentamente parido? Que nojo de nós não punge(?) a idéia da origem carnal da nossa alma – daquele inquieto (...) corpóreo donde a nossa carne nasce, e, por bela que seja, se desfeia de origem e se nos enoja de nata. (LD, p. 314)

Eco de emoções perdidas ou não vividas, a necessidade de se criar uma ilusão de realidade, manipulando pistas ambíguas até que não mais se pode ancorar em nenhuma imagem referencial. Não há referentes, apenas indicações que de início nos perturbam, mas,

⁵ FREUD. O Estranho. In: *Edição Standard Brasileira das Obras de Sigmund Freud*.

aos poucos, os nossos olhos vão se acomodando à luz mortiça e nos permitem perceber as relações: a imagem, aos poucos, readquire seu aspecto familiar. Mesmo que esta imagem esteja suspensa no ar e, às vezes, a escrita seja ofuscante.

O texto, tal como a pintura monocromática, com sugestões de formas e suas áreas vazias aparentemente desconexas, se constrói pela ausência. A textura se dá a ver aqui não só no sentido de tecer, ou à maneira como os cristais de rocha se unem, mas, principalmente, como na pintura: a forma da luz se comporta numa determinada superfície. As indicações de luz aumentam o senso de modelagem e esboçam a forma, lembrando a pintura chinesa:

Figuras, embora pintadas sem olhos, devem dar a impressão de olhar; sem ouvidos, deve parecer que escutam... Há coisas que dez mil pinceladas não podem representar mas que se capturam com uns poucos traços singelos, desde que acertados. É a isso que se chama dar expressão ao invisível (AI, p. 179-180)

Por entre a casaria, em intercalações de luz e sombra – ou, antes, de luz e de menos luz – a manhã desata-se sobre a cidade. Parece que não vem do sol mas da cidade, e que é dos muros e dos telhados que a luz do alto se desprende – não deles fisicamente, mas deles por estarem ali. (LD, p. 132)

Não que o texto seja enxuto, breve, usando apenas de traços essenciais citados na pintura chinesa. Pelo contrário, ele é repetitivo, monótono, melancólico, às vezes, desesperador. A recorrência aos mesmos traços não esvazia o sentido: encorpa-o. As repetições, alterações, manchas, terra, remetem à *Littura*, como é tratada por Lacan.⁶ Letra/litoral/fronteira inscrevem o discurso

⁶ LACAN, Jacques. *Lituraterra. Che Vuoi*, v. 1, n. 1, p. 17-32.

apenas por efeito de significante, não se colam a este. É no espaço da fresta, de algo que fica suspenso, que se pinça o breve sentido. Resta, então, arrancar este sentido do resto, da rasura, do que ficou no instante.

Segundo Júlia Kristeva, o discurso do depressivo é repetitivo, monótono, esgota-se, pára e é também freqüentemente acompanhado de longos silêncios e entonações monótonas que mascaram uma emotividade forte. Entretanto, o depressivo revela-se um observador lúcido, que vela por suas desgraças e inquietações. Tal qual Bernardo Soares/narrador com seus fragmentos, ausências e silêncios significativos.

A narrativa, sem referentes, desloca-se, remete a lugar nenhum, a algo abissal, impossível de fazer retornar: “Estou caindo, depois do alçapão lá em cima, por todo o espaço infinito, numa queda sem direção, infinita e vazia.” (LD, p. 156)

Adalgisa Botelho Pinto

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

FREUD, Sigmund. O Estranho. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. v. 42. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes. s.d.

KRISTEVA, Julia. *Sol Negro: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LACAN, Jacques. Lituraterra. In: *Che Vuoi*, v. 1, n. 1, p. 17-32, 1986. Porto Alegre, Cooperativa Cultural Jacques Lacan, 1986.

PERRONE-MOISÉS, Leyla, *Fernando Pessoa ; aquém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

SOARES, Bernardo. *Livro do Desassossego*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

Eu Próprio, Eu Pessoa, Eu o Outro.

*com uma tal falta de gente
coexistível
como há hoje
que pode um homem de sensibilidade
fazer
senão inventar os seus amigos
ou quando menos
os seus companheiros de espírito?*

Fernando Pessoa

Uma arca doméstica, talvez de madeira escura, como aquelas pertencentes a viajantes – de preferência piratas, que de casa carregam poucas lembranças – é assim, em um certo canto, que imagino o baú Pessoa.

Morto o *eu profundo*, a arca é devassada e de dentro saltam muitos: o pequenino Chevalier da Pas (junto ao seu rival), Alexandre Search, Charles Search, Charles Robert Anon, Jean Seul, Thomas Crosse, Barão de Teirve, Pantaleão, A. A. Crosse, C. Pachego, Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, Mr. Cros, Vicente Guedes/Bernardo Soares, Antônio Mora, Raphael Baldaya e, ainda nessa década, Maria José. Quase oitenta heterônimos. Renomes dentro de um só nome, dentro de uma só vida.

Percorrer os restos biográficos de “Fernando Joaquim Nogueira Pessoa, filho dos falecidos Joaquim e Magdalena Pinheiro Nogueira Pessoa, empregado part-time como tradutor de cartas comerciais em firmas lisboetas de importação-exportação”,¹ desvinculado da sua produção literária, pouco acrescentaria a uma reflexão que pretende analisar a relação do sujeito com o nome-próprio e o seu exercício de escritura.

¹ TABUCCHI. *Pessoana Mínima*, p. 12.

O poeta, de antemão, avisa:

*É necessário agora que eu diga que espécie de homem sou.
Meu nome, não importa, nem qualquer outro pomenor
exterior meu próprio.*²

Ignoremos esse aviso: “Meu nome, não importa”. Vamos tomá-lo pelo avesso. Vamos imaginar que se trata de um fenômeno intitulado *Verneinung*, descrito por Freud, em 1925, em que um indivíduo, formulando um dos seus pensamentos, até então recalcado, continua defendendo-o, negando que lhe pertença. Pois, como vimos, os nomes importam e muito, para Pessoa.

Sabemos que o nome próprio não é comum: ele não se adequa a bichos, seres inanimados, coisas, objetos. É uma outra palavra. Palavra que não basta por si só e sempre pede outra: – Fernando, de que?

O estatuto garantido na rede simbólica não é devido ao pré-nome e sim ao patronímico. Nome distintivo que marca, crava, insere, exclui, valoriza e, até mesmo, aterroriza.

Para sair do regime coletivo, o “sobre-nome” carrega consigo o Pai. O que distingue um Fernando e que aponta para uma filiação de carne.

– Pessoa.

Sobrenome volátil. Primeira, Segunda, Terceira pessoa do singular. Quantas no Plural?

*Sê plural como o universo!*³

A autoridade garantida por “quem fala” recebe um tratamento singular em Pessoa: ele brinca, ensaia nomes, encena múltiplas versões de letras e, principalmente, ludibria a *função de autor*,

² PESSOA. *Obras em prosa*, p. 38.

³ PESSOA. *Obras em prosa*, p. 38.

materializando dezenas de corpos para um discurso que deveria conter um único nome, uma única assinatura.

Diz ele:

*O autor humano destes livros não conhece em si próprio personalidade nenhuma. Quando acaso sente uma personalidade emergir dentro de si, cedo vê que é um ente diferente do que ele é, embora parecido; filho mental, talvez, e com qualidades herdadas, mas as diferenças de ser outrem.*⁴

Prossegue em sua autodiagnose, em sua explicação sobre porque seu *eu é muitos*:

*Que esta qualidade no escritor seja uma forma da histeria, ou da chamada dissociação da personalidade, o autor destes livros nem o contesta, nem o apoia. (...) Afirmar que estes homens todos diferentes, todos bem definidos, que lhe passaram pela alma incorporadamente, não existem – não pode fazê-lo o autor destes livros; porque não sabe o que é existir, nem qual Hamlet ou Shakeaspeare é que é mais real, ou real na verdade.*⁵

Embaralhar as cartas, criar certidões de nascimento, construir mapas astrais de diversos personagens, talvez seja uma espécie de jogo joyceano, cuja regra básica consistiria em continuar dando trabalho aos críticos, mesmo após a morte; visto que, na procura famigerada por escritos novos, estes esbarrariam sempre em um único nome: *propriedade*.

Foucault, em *O que é um autor?*, nos fala que o nome próprio, assim como o do autor, não possui uma significação simples e pura e que ambos correspondem a muito mais que uma indicação, “*que um gesto, um dedo apontado para alguém.*” Ele completa:

⁴ PESSOA. *Obras em prosa*, p. 82.

⁵ PESSOA. *Obras em prosa*, p. 82.

*A idéia de que o nome de autor não transita, como o nome próprio, do interior de um discurso para o indivíduo real e exterior que o produziu, mas que, de algum modo, bordejando os textos, recortando-os, delimitando-os, tornando-lhes manifesto o seu modo de ser, ou, pelo menos, caracterizando-lhos. Ele manifesta a instauração de um certo conjunto de discursos e refere-se ao estatuto desses discursos no interior de uma sociedade e de uma cultura.*⁶

O nome do autor corresponderia a um outro tipo de discurso, já que ele permitiria classificar, reagrupar e, principalmente, autenticar uma série de outros textos através de um único “foco de expressão”.

Entretanto, a homonímia não basta para assegurar uma identidade una, parece querer dizer Pessoa. Com a explosão do “Eu” – não só na poesia como também na instância máxima “de invenção” – o poeta ilustra todo um movimento moderno de descentralização e derrocada do sujeito cartesiano.

Diz:

*Sou quem falhei ser.*⁷

Há um abuso do pronome pessoal na poesia pessoana. O “Eu se apresenta como um significante vazio, um shifter-comutador (shift = trapacear)”;⁸ que pode ser ocupado tanto por Fernando Pessoa ou Álvaro de Campos, como também por qualquer outro heterônimo.

Eu...

Imperfeito? Incógnito? Divino?

Não sei...

Eu...

Tive um passado? Sem dúvida...

⁶ FOUCAULT. *O que é um autor?*, p. 45.

⁷ CAMPOS. *Ficções do Interlúdio*, p. 388.

⁸ LIMA. *O desejo da poesia de Ana Maria Cristina César*, p. 115.

*Tenho um presente? Sem dúvida...
Terei um futuro? Sem dúvida...
A vida que pare de aqui a pouco...
Mas eu, eu...
Eu sou eu,
Eu fico eu,
Eu...⁹*

Na confecção biográfica de dezenas de heterônimos, o poeta tenta, obstinadamente, obter uma falta-a-ser. Como um pastor, prenhe de seres, ele tanto nomeia. Porém, quem?

Uma figura insiro em contos ou em subtítulos de livros e assino com o meu nome o que elas dizem; outras projeto em absoluto e não assino senão com o dizer que as fiz.¹⁰

Lacan, em *A função do Nome Próprio*,¹¹ para responder o que vem a ser um nome, recorre a Russerl em seu “controversial essay”, para refutar as observações filosóficas sobre esse tema. Russerl tudo vê, diz Lacan, menos a função da letra. Para o lógico, a definição do nome próprio seria a “word for particular”, uma palavra feita para designar as coisas particulares como tal. O primeiro nome para o lógico seria o “this”: “this is the question!”. Lacan discorda de Russerl, quando este não considera, por exemplo, Sócrates como um nome particular (no nosso caso, Pessoa também não poderia ser um nome).

Insatisfeito, o lingüista Gardiner contra-ataca em *A Teoria dos Nomes Próprios* e encontra, na obra do gramático grego do século II A.C., Dionysius Thrax, e em John Stuart Mill, referências para articular a seguinte descoberta: a questão do nome próprio não é exatamente a de ausência do sentido, mas, sim, do som, do material sonoro que cada nome porta particularmente.

⁹ CAMPOS. *Op. cit.*, p. 397.

¹⁰ PESSOA. *Obras em prosa*, p. 85.

¹¹ LACAN. *A função do nome próprio. Che Vuoi*, p. 21.

Lacan, em, oposição a Russerl e Gardiner, conclui: o nome próprio não está ligado ao som e sim à escrita. Acrescento: ao traço. Uma marca que não descreveria o objeto, mas o identificaria.

Palavras ocas, sem sentido para toda uma corrente indexial; porém, para Pessoa, os nomes significam muito mais que miúdos arranjos hieroglíficos.

Estáveis, os nomes são atracados em portos, blocos de histórias. Pessoa é Pessoa, além e aquém do Atlântico e, por mais que sua lalíngua permita somar o *eu* com o *ser*, ela também torna imperativo o estatuto de sujeito.

Fernando Pessoa, poeta que tanto se esforçou para driblar, desgarrar-se do nome – etapa indispensável para se tomar sujeito – , tenta camuflar o espaço do Real, aquele designado pela pequenina letra *a*, procurando, desta forma, mil arranjos para se tomar ficção.

Sabrina Sedlmayer Pinto

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FOUCAULT, Michael. *O que é um autor?*. Lisboa: Vega, 1992.
- LACAN, Jacques. Os nomes do pai. *Che vuoi?* Cooperativa Cultural Jacques Lacan. n. 2, primavera 1986.
- _____. A função do nome próprio. *Che vuoi?* Cooperativa Cultural Jacques Lacan. n. 3 e 4, inverno 1987.
- LIMA, Regina Helena Souza da Cunha. *O Desejo na Poesia de Ana Cristina César*. (1952/1983). Escrita de T(e)s. São Paulo: Anna Blume, 1993.
- PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1992.

_____. *Obras em Prosa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1974.

Álvaro de Campos – Uma Pessoa

*Não há outra palavra, outra
solução para seu problema
que não a palavra.*

Lacan

Nascido em Tavira, no dia 15 de outubro de 1890, Álvaro de Campos é um ficção. Não importa. Apesar disso, formou-se em Engenharia Naval, vive em Lisboa inativo e aconteceu em sua vida uma viagem ao Oriente. Criado por Fernando Pessoa, Álvaro de Campos surge quando este quer escrever, mas não sabe o quê. Fernando Pessoa, sob o impulso imperioso de escrever, de expressar-se, não encontra outra solução que não a palavra, mesmo que ele não saiba qual seja. Álvaro de Campos é a palavra incerta, que sai sem pensar, que *é*. Poderíamos dizer que é a própria palavra, a própria pessoa, Álvaro de Campos ele próprio.

Álvaro de Campos é a palavra que sai. Poderíamos supor que Fernando Pessoa nos mostra, através de Álvaro de Campos, o sujeito do inconsciente. Sujeito do inconsciente que não é o mesmo sujeito do intelecto “o inconsciente escapa totalmente a este círculo de certezas no qual o homem se reconhece como um eu”.¹ Através de Freud, vemos que “o sujeito não é a sua inteligência, não está no mesmo eixo, é excêntrico”.² O sujeito é dividido: divisão marcada por haver consciente e inconsciente. Por crermos haver inconsciente, podemos repensar com Lacan o cogito cartesiano em que Descartes anuncia: “Penso, logo sou”. Se há inconsciente, sua manifestação nos coloca num lugar onde sou sem pensar e, ali onde penso, não sou sujeito do inconsciente. Ali onde penso sou sujeito consciente, sujeito da inteligência, das certezas. O sujeito que advém do inconsciente não pensa: *é*.

¹ LACAN. *Seminário II*, p. 15.

² *Ibidem*, p. 16.

Álvaro de Campos é o sujeito do inconsciente que advém de Fernando Pessoa? Fernando Pessoa é sujeito em Álvaro de Campos? São especulações que não têm outra finalidade a não ser a de serem especulações.

Pois que, por outro lado, Álvaro de Campos é sujeito pensante. Os pensamentos o atormentam, o inquietam. Não lhe trazem soluções, nem apontam caminhos. O pensamento não é finalizado, não tem fim. O caminho não tem direção exata: pode ser qualquer um, todos e, ao mesmo tempo, nenhum.

*Nada me prende a nada.
Quero cinqüenta coisas ao mesmo tempo.
Anseio com uma angústia de fome de carne
O que não sei que seja –
Definitivamente pelo indefinido...
Durmo irrequieto, e vivo num sonhar irrequieto
De quem dorme irrequieto, metade a sonhar.*³

Pensamentos que apontam dúvidas, palavra que é, mostram-nos a indecisão de um homem. Desconhecimento. Não há definições. O sujeito não se conhece. Tem consciência do desconhecimento de si próprio. Alguma coisa angustia e faz falar Álvaro de Campos, mas não se sabe o quê. Eis o sujeito descentrado.

Álvaro de Campos, desse entre-lugar (consciente-inconsciente), nos fala de morte, de realidade, solidão, cansaço, dúvidas, angústias, desapontamentos, infância, nostalgia, sempre interrogando um ponto que lhe escapa. Pois escapa, mas a única solução é a palavra e ele fala. É preciso. Para Lacan, a criação é a produção de um significante novo no lugar de um significante faltoso. Álvaro de Campos, ser em falta que é, sai atrás desse significante novo. Sente que falta – falta alguma coisa com elas. Parece saber da impossibilidade de alcançar o significante último, que diga, que

³ CAMPOS. Lisbon Revisited. In: PESSOA. *Poesia de Álvaro de Campos*, p. 121.

represente sua falta, que complete. Porém isso não o faz parar. Ele fala.

Fala porque lhe é necessário falar. Em sua linguagem, parece ter claro que não circunda o ser, não o tem totalmente. Seu caminho é traçado entre o simbólico e o indizível. Indizível que aparece diante de um ponto (do Real) que o toca. A partir daí, ele fala como pode. Um caminho além da linguagem, que deixa furos, que toca o leitor, que cria movimentos, assim como os cria no sujeito poético. O significante aparece em sua função criadora. O sujeito é ser de linguagem:

*Não sei que destino ou futuro compete à minha angústia sem leme.*⁴

Álvaro de Campos assume o fato de ser um falhado. Falhado profissionalmente, amorosamente; falhado por não ter ideais. Talvez falhado por ter consciência de tudo isso, inclusive consciência para saber que algo lhe escapa e o angustia. Que algo falha:

*Sou vil, sou reles, como toda a gente,
Não tenho ideais, mas não os tem ninguém
Justificar-me? Sou quem todos são...
Modificar-me? Para meu igual?...
Acaba lá com isso, ó coração!*⁵

Álvaro de Campos identifica-se com os condenados da sociedade. Terrivelmente lúcido para saber quem é, qual o seu lugar. Terrivelmente lúcido, a ponto de ser tocado profundamente, ao cruzar com um pedinte numa rua e tal fato remetê-lo a sua condição de sujeito esvaziado:

Cruzou por mim, veio ter comigo, numa Rua da Baixa

⁴ CAMPOS. Lisbon Revisited. In: PESSOA. Op. cit., p. 122.

⁵ _____. Barrow-on-Furness. In: PESSOA. Op. cit., p. 292.

*Aquele homem mal vestido, pedinte por profissão que se
lhe vê*

/na cara,

Que simpatiza comigo e eu simpatizo com ele;

*E reciprocamente, num gesto largo, transbordante, dei-lhe
tudo*

/quanto tinha

*(Exceto, naturalmente, o que estava na algibeira onde
trago*

Imais dinheiro:

*Não sou parvo nem romancista russo, aplicado,
romantismo,*

/sim,mas devagar ...)

*Sinto uma simpatia por essa gente toda,
Sobretudo quando não merece simpatia.*

Sim, eu sou também vadio e pedinte,

E sou-o também por minha culpa.

Ser vadio e pedinte não é ser vadio e pedinte:

É estar ao lado da escala social,

É não ser adaptável às normas da vida,

Às normas reais ou sentimentos da vida – (...)

Não: tudo menos ter razão

Tudo menos importar-me com a humanidade

Tudo menos ceder ao humanitarismo!

*De que serve uma sensação se há uma razão exterior para
ela?*

Sim, ser vadio e pedinte, como eu sou,

Não é ser vadio e pedinte, o que é corrente:

É ser assolado na alma, é isso é que é ser vadio,

*É ter que pedir aos dias q'te passem, e nos deixem, e isso é
que é*

/pedinte. (..)

E, mesmo que isso aconteça, isso acontece a tanta gente

*Que nem vale a pena ter pena da gente a quem isso
acontece.*

Sou vadio e pedinte a valer, isto é, no sentido translato,

E estou-me rebolando numa grande caridade por mim.

Coitado do Álvaro de Campos!

Tão isolado na vida! Tão deprimido nas sensações!

*Coitado dele, enfiado na poltrona de sua melancolia!
Coitado dele, que com lágrimas (autênticas) nos olhos,
Deu hoje, num gesto largo, liberal e moscovita
Tudo quanto tinha, na algibeira em que tinha pouco,
àquele
Pobre que não era pobre, que tinha olhos tristes por
profissão.
Coitado do Álvaro de Campos, com quem ninguém se
importa! Coitado dele que tem tanto pena de si mesmo!*

*E, sim, coitado dele!
Mais coitado dele que tem muitos que são vadios e vadiam
Que são pedintes e pedem,
Porque a alma humana é um abismo.*

Eu é que sei. Coitado dele!

*Que bom poder-me revoltar num comício dentro da minha
alma!
Mas até nem pavo sou!
Nem tenho a defesa de poder ter opiniões sociais.
Não tenho, mesmo, defesa nenhuma: sou lúcido.
Não me queiram converter a convicção: sou lúcido.*

*Já disse: sou lúcido.
Nada de estéticas com coração: sou lúcido.
Merda! Sou lúcido.⁶*

Um fato – dois olhares se cruzam, se identificam. Um gesto de aproximação e um turbilhão de pensamentos. Álvaro de Campos posiciona-se: está também ao lado da escala social; é também pedinte, mas o seu pedido é existencial. Pede aos dias que passem e que o deixe em paz. Sua fala é irônica: “Coitado de Álvaro de Campos!” Zomba de si próprio. Sua consciência é aguda: “a alma humana é um abismo”. O sujeito é dividido: “Que bom poder-me revoltar num comício dentro da minha alma”. Cínico e

⁶ CAMPOS. Poema sem título. In: PESSOA. Op. cit., p. 117.

desesperado. Um caminho solitário. Ser lúcido é ser sozinho, Ser lúcido é revoltar-se com a própria lucidez.

Podemos pensar, a partir dessa escritura, o conceito de Real na conceitualização lacaniana. Um fato (cruzar com um pedinte) o interpela. Álvaro de Campos busca respostas. Esse outro ser ressitua o ser Álvaro de Campos no tempo e no espaço. Além de ressitua-lo, mostra-lhe que ele existe enquanto corpo real, finito, não totalmente simbolizado. Para Lacan, esse Outro se confunde com o corpo enquanto lugar de inscrição, por um lado, e, por outro, enquanto ser real, resto fora do alcance do nomeável, não simbolizável. Real que é o correlato dessexualizado de uma representação sexualizada. Um objeto Real inominável. Lacan denomina este resto que se destaca do ' corpo, para além de toda imagem, de “objeto a”. Segundo Lacan, o que o sujeito deseja não pode ser alcançado, porque todos os objetos desejados são significantes de outros significantes, que recobrem uma brecha fundamental inscrita no corpo e no inconsciente como letra de um objeto ausente – o objeto *a*. Há, então, “um ponto de falta onde não há sujeito reconhecível, porque não há mais um significante para manter seu lugar”.⁷ A partir desse ponto, a via da criação é uma alternativa em que produz-se um significante novo no lugar de um significante faltoso:

*Sempre esta inquietação mordida aos bocados. (...)
Ah, não sabias,
Felizmente não sabias,
Que a pena é todos os dias serem assim, assim:
Que o mal é que, feliz ou infeliz,
A alma goza ou sofre o íntimo tédio de tudo
Consciente ou inconscientemente,
Pensando ou por pensar –
Que a pena é essa...⁸*

⁷ ANDRÉ, Serge. *O que quer uma mulher*, p. 283.

⁸ CAMPOS. Vilegiatura. In: PESSOA. Op. cit., p. 291.

Algo de inquietante desvia o seu pensamento. Inquietude muito presente na “vida” de Álvaro de Campos. Consciente ou inconscientemente, goza-se ou sofre-se.

Em outro momento, tal inquietude refere-se ao desejo. Lúcido de seu inquieto desejo, que aparece como indefinido. Indefinido porque inquieto. Inquieto porque indefinido:

*... Não sei qual é o sentimento
que me desvia do caminho,
que me dá de repente
um nojo daquilo que seguia
uma vontade de nunca chegar à casa,
um desejo de indefinido.
Um desejo lúcido de indefinido.⁹*

Eis o que Lacan nos diz a respeito do desconhecimento de si próprio e, conseqüentemente, do indefinido do desejo: “Eu sou aquele que sabe que sou. Infelizmente, mesmo que ele saiba que é, não sabe absolutamente nada daquilo que é. Eis o que falta em qualquer ser.”¹⁰

Eis o que falta em Álvaro de Campos. Eis a origem de sua obra, de sua poesia. Desconhecimento que, ao lado de tamanha lucidez, faz com que o sujeito tome-se objeto de si próprio e, ao esbarrar tanto nesse ponto de Real, esbarre constantemente na questão da morte. Sua visão realista das coisas da vida mostra-lhe que as normas sociais existem e quem devem ser seguidas (mesmo minimamente, mas seguidas) e, apesar de toda a sua revolta, sabe que, muitas vezes, seu prazer tem que ser adiado, tem que tolerar o desprazer por um apelo ao princípio da realidade.

Segundo Freud, em “Além do Princípio do Prazer”, o instinto de morte é “um instinto que procura restaurar um estado anterior das coisas”;¹¹ é “...submeter a uma lei impiedosa da natureza, à sublime (necessidade) da morte”.¹² Freud, nesse texto, nos fala do princípio do prazer e do princípio da realidade. Interpõe aí o instinto de morte. O ser humano busca o prazer, mas tem que adaptar à sociedade e muitas vezes seu prazer tem que ser adiado devido à realidade – ao princípio da realidade. Por outro lado,

⁹ _____. Cleary Non-Campos! In: PESSOA. Op. cit., p. 291.

¹⁰ LACAN. Op. cit., p. 281.

¹¹ FREUD. Além do princípio do prazer. In: _____, ESB, p. 54.

¹² Ibidem.

existem atividades que conduzem ao desprazer e mesmo assim tais atividades são repetidas, talvez numa “vã expectativa de satisfação”, de obtenção de prazer. Tais atividades, que conduzem ao desprazer, devem tornar-se conscientes e superadas. Porém, para Freud, todas as tentativas do ser humano de sublimar a vida, o estado das coisas, são ilusões que criamos para suportar o fardo da existência. Para Freud, existe no ser humano esse instinto que procura restaurar um estado anterior das coisas – o instinto de morte – que anseia pelos antes da vida.

Poderíamos dizer que Álvaro de Campos é impulsionado pela pulsão de morte. Sua consciência do vazio da existência, dessa “vã expectativa de satisfação”, o faz pensar na morte, o faz sentir a morte, talvez como o único caminho, fazendo-o gelar e nos gelar. O amor é uma dobrada fria:

*Um dia, num restaurante, fora do espaço e do tempo,
Serviram-me o amor como dobrada fria.*¹³

O sujeito está encarcerado, só a morte pode libertá-lo:

*Cárcere do ser, não há libertação de ti?
Cárcere do pensar, não há libertação de ti?*¹⁴

O vazio, decorrente da frustração do ser, o faz encarar a morte, desafiá-la. Desafia-a de forma metafísica e de forma cruel. Podemos notar nestes versos como ele questiona a morte:

*A pena em que pego, a letra que escrevo, o papel em que
escrevo, São mistérios menores que a Morte?(...)
Ah, afrente eu como um bicho a morte que ele não sabe
que existe! Pois, por mais consciência que tenha, tudo é
inconsciência (...)*¹⁵

¹³ CAMPOS. Dobrada à moda do Porto. In: PESSOA. Op. cit., p. 283.

¹⁴ CAMPOS. Poema sem título. In: PESSOA. Op. cit., p. 240.

¹⁵ CAMPOS. Poema sem título. In: PESSOA. Op. cit., p. 241.

Em outro momento, dialogando solitariamente com o amigo suicida ele é mais cruel:

*Se te queres matar, por que não te queres matar?
Ah, aproveita! que eu, que tanto amo a morte e a vida,
Se ousasse matar-me, também me mataria...
De que te serve o teu mundo interior que desconheces?
Talvez, matando-te, o conheças finalmente...
Fazes falta? Ó sombra fútil chamada gente!
Ninguém faz falta; não fazes falta a ninguém...
Sem ti correrá tudo sem ti.
Talvez seja pior para outros existires que matares-te...
Talvez peses mais durando, que deixando de durar...
(...)
Ah, pobre vaidade de carne e osso chamada homem,
Não vês que não tens importância absolutamente
nenhuma?
(...)
Torna-te parte carnal de terra e das coisas!
Dispersa-te, sistema físico-químico
De células noturnamente conscientes
Pela noturna consciência da inconsciência dos corpos*¹⁶

Nesses versos, Álvaro de Campos é mais cruel, mais realista. Encara friamente os acontecimentos referentes à morte. Da biologia (a morte do corpo) ao esquecimento (a morte da pessoa), não há mistério. A morte, se é um mistério, é só mais um dentre todos os mistérios, como qualquer outro. Por mais consciência que se tenha, tudo é inconsciência. Mistérios, como a morte, fazem parte do não-sabido, daquilo que não se conhece, daquilo que escapa, mas que toca. Álvaro de Campos, sujeito que é, não se ilude mais com a unidade do ser, nem com imaginações sobre o eu. É irônico, cruel, realista. Dividido entre consciente e inconsciente, entre a morte e a vida, não tem sossego:

¹⁶ CAMPOS. Poema sem título. In: PESSOA. Op. cit., p. 117.

*Vim para aqui repousar,
Mas esqueci-me de me deixar lá em casa,
Trouxe comigo o espinho essencial de ser consciente,
A vaga náusea, a doença incerta de me sentir.*¹⁷

E ele se define:

*Começo a conhecer-me. Não existo.
Sou o intervalo entre o que desejo ser e os outros que
fizeram,
ou a metade desse intervalo, porque também há vida...
Sou isso, enfim.*¹⁸

Assim, parece que, em certas circunstâncias, só lhe resta a morte, o comboio definitivo:

*Quero cessar sem conseqüências...
Quero ir para a morte como para uma festa ao
crepúsculo.*¹⁹

Tais sensações, tais circunstâncias o levam ao tédio do tédio, à náusea. A vida de nada serve, a não ser para mostrar que é vida, é finita, acaba e o que resta? A vida é para morrer, é para vomitar:

*A vida...
Branco ou tinto, é o mesmo: é para vomitar.*²⁰

A náusea proveniente de viver a vida causa-lhe enjôos no decorrer dos dias, sem sentido, sem porquê: sente enjôos de si próprio. A condição de ser humano – alma e corpo – o ser consciente, o vazio, fazem-no ter vômitos:

*Tenho vontade de vomitar e de me vomitar a mim...
Tenho uma náusea que, se pudesse comer o universo para
o
/despejar na pia, comia-o.
Com esforço, mas era para bom fim.
Ao menos era para um fim.
E assim como sou não tenho nem fim nem vida.*²¹

¹⁷ CAMPOS. Vilegiatura. In: PESSOA. Op. cit., p. 288.

¹⁸ CAMPOS. Poema sem título. In: PESSOA. Op. cit., p. 268.

¹⁹ CAMPOS. Poema sem título. In: PESSOA. Op. cit., p. 275.

²⁰ CAMPOS. Vilegiatura. In: PESSOA. Op. cit., p. 290.

²¹ CAMPOS. Poema sem título. In: PESSOA. Op. cit., p. 261.

Eis o homem. Frase bíblica. Eis um texto. Texto de Álvaro de Campos que demanda. A quem lê, demanda uma reação à imobilidade da neurose. Inquieta e produz mais. Álvaro de Campos produziu esse texto como já produziu tantos outros. Depois de caminhar com ele – um caminho que poucas pessoas caminham –, sentimo-nos um pouco como ele se sentiu. Aí está a dificuldade do caminho, pois que esbarrar tanto assim no Real requer coragem, uma dose de ironia e uma certa habilidade – a de saber lidar com a falta:

*Mas por mais rosas e lírios que dês,
E, u nunca acharei que a vida é bastante
Faltar-me-á sempre qualquer coisa,
Sobrar-me-á sempre de que desejar,
Como um palco deserto.*²²

Patrícia Faria

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRÉ, Serge. *O que quer uma mulher*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

LACAN, Jacques. *O seminário - Livro 2: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Fernando Pessoa: quem do eu, além do outro*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

PESSOA, Fernando. *Poesia de Álvaro de Campos*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

TABUCCHI, Antônio. *Pessoana Mínima*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984.

²² CAMPOS. Poema sem título. In: PESSOA. Op. cit., p. 247.