

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

JOYCE SCORALICK SILVESTRE

**“A MINHA VIDA É COMO SE ME BATESSEM COM ELA”: A ESCRITA E
A(S) EXIGÊNCIA(S) DO DESASSOSSEGO**

Juiz de Fora

2014

JOYCE SCORALICK SILVESTRE

**“A MINHA VIDA É COMO SE ME BATESSEM COM ELA”: A ESCRITA E
A(S) EXIGÊNCIA(S) DO DESASSOSSEGO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora pela candidata Joyce Scoralick Silvestre para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires

Juiz de Fora

2014

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Scoralick, Joyce.
"A minha vida é como se me batessem com ela": a escrita e a(s) exigência(s) do desassossego / Joyce Scoralick. -- 2014.
82 p.

Orientador: André Monteiro
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2014.

1. Literatura. 2. Crítica Literária. 3. Filosofia. I. Monteiro, André, orient. II. Título. |

AGRADECIMENTOS

A Deus, que me abençoou com a oportunidade do trabalho e me dá a força diária para continuá-lo, seja em que for.

À minha família, pelo apoio dos bastidores tão importante para que fosse possível conduzir a pesquisa. Principalmente por ter me dado motivos para seguir em frente e que me prova a cada dia que é importante que trilhemos nosso caminho com segurança e fé, e que a vida vale a pena.

À Ísis, literatura em forma de gente, inspiração para todos os dias.

Ao Gustavo, que está em cada palavra e personifica todo o apoio e crença que eu não poderia imaginar. Por todas as vezes que era ele quem escutava de filosofia a crítica, de um trecho de poesia a prosa, de um momento de desespero a imensa alegria; sempre com a palavra certa que só quem nos conhece verdadeiramente pode dar. Por todas as vezes em que pareceu loucura, e nós acreditamos. *Ich liebe dich.*

Aos mestres e, orgulhosamente, amigos, Gilvan Procópio, Bárbara Simões, Prisca Augustoni, Edimilson Pereira e Wagner Lacerda por toda a amizade e o auxílio companheiro, pelas provocações que me movimentaram, pelas deixas que me tiraram a tranquilidade e, assim, me conduziram a querer saber mais, mostrando que a sala de aula não é um limite.

Ao professor André Monteiro, pela orientação conduzida com generosidade, sempre agregadora, por acreditar na minha pesquisa, trabalhar por ela e pelo imenso respeito pelo meu trabalho.

A todos os amigos que torceram, acompanharam e acreditaram que esse agradecimento seria escrito um dia, especialmente Jamille Galil, por conhecer e confiar no meu trabalho, sempre me lembrando de fazê-lo; Juliana Benevides, por ter a capacidade de estar sempre perto e pelos tão necessários choques de realidade e Waldyr Imbroisi, que trilhou comigo o caminho da graduação e do mestrado com grande competência e amizade, sempre contribuindo para que trilhássemos uma carreira acadêmica mais literária.

Aos professores Maria de Fátima e Peixoto que, de certa forma, me conduziram até aqui. Aos professores da graduação em Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFJF, pelos valiosos ensinamentos. A todos os meus professores, que certamente algo me deixaram. A todos os funcionários que movimentam a máquina para que possamos nela trabalhar.

Aos professores Maria Luiza Scher Pereira, Luiz Fernando Medeiros de Carvalho, Júlio Cesar Valladão Diniz e Terezinha Maria Scher Pereira pela disponibilidade com que aceitaram participar da banca e pela leitura e avaliação cuidadosa do meu trabalho.

Para Celso Scoralick e Gustavo Weber, escritores de caminhos.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo um exame da produção de literatura como uma resposta aos enfrentamentos e aos afetos experimentados pelo escritor. O artista, com seu caráter essencial de encontrar-se muito presente e próximo daquilo que o cerca, será aquele que percebe e recebe as mudanças que ocorrem, em especial na modernidade, e encara o desolamento que elas provocam por sua própria essência e transporta tais desassossegos para sua produção: arte. Na modernidade o homem vê-se lançado em uma globalização sem precedentes que, entre outras coisas, o lança a uma solidão em que é preciso mudar os valores tão rapidamente quanto a época o exige. No caso específico do livro estudado, Fernando Pessoa construiu no *Livro do Desassossego* aquilo que o heterônimo a quem é atribuída sua autoria (Bernardo Soares) chama de uma espécie de biografia “sem fatos”. É através dessa biografia sem fatos que Soares se coloca como um alguém que necessita escrever para dar conta das melancolias que o assaltam, mostrando, assim, que escrever funciona como clínica de suas dores: tais dores que são bastante próprias dele, e não se confundem com as dos outros heterônimos, nos denotando mais uma característica da modernidade: a fragmentação e a busca incessante por algo que seja possível chamar sempre de “eu”.

Palavras-chave: Produção literária; Melancolia; Filosofia.

ABSTRACT

This paper aims at presenting an examination of the production of literature as a response to the confrontation and the affections experienced by the writer. The artist, with his essential characteristic to find himself very present and close to what surrounds him, will be the one who understands and receives the changes that occur, particularly in modernity, and face the overwhelming that these changes cause by their very essence and he carries such disquiet to his production: art. In modernity, man sees himself released in an unprecedented globalization, among other things, the launches him into a loneliness in that changings the values are needed as quickly as the moment requires. In the specific case of the studied book, Fernando Pessoa built in *Livro do Desassossego* what the heteronym to whom its authorship is attributed (Bernardo Soares) calls a kind of biography "without facts". It is through this biography without facts that Soares is placed as someone who needs to write to deal with melancholy that assaults him, showing thus that writing functions as a treatment for his pain: such pains that are quite his, and not to be confused with those of other heteronyms, show one more feature of modernity: fragmentation and the incessant search for something that would be possible to always call "I".

Key-words: Literary production; Melancholy; Philosophy

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 ACEDIA, MELANCOLIA E ESCRITA LITERÁRIA	1
1.1 Um delineado da melancolia.....	1
1.2 A melancolia e a perda: o fantasma	
1.3 A arte a partir da melancolia.....	
1.4 Remédio e veneno: escrita como clínica – e como inimiga	
2 A MELANCOLIA COMO ELEMENTO DA MODERNIDADE	3
2.1 O escritor: herói da modernidade.....	3
2.2 Lúcido: fora da margem.....	7
3 UM USO PROFANO DE UMA LÍNGUA DE MESTRES	9
3.1 Uma literatura menor	9
3.2 A profanação do sagrado canônico	1
4 QUEM ESCREVE	9
4.1 O sujeito, o autor e o escritor	9
4.2 Pessoas	
CONCLUSÃO	1
REFERÊNCIAS	1

1. Acedia, melancolia e escrita literária

1.1 Um delineado da melancolia

O desassossego tem a capacidade de paralisar e desmontar quem o porta – o portador de tal condição, muito mais que um ser humano triste e apático, sofre por não conseguir lidar, no domínio da cura e do continuar apesar de, com aquilo que atravessa e machuca. Não ter sossego pode significar muito mais que a falta de paz ou saúde, mas o acometimento de algo muito maior que a noção que o eu cartesiano poderia ter de si, suplantando muitas vezes as razões de viver e condenando quem vive isso a uma existência marcada pelo medo e pela dor, o que poderia dominar esse eu até a paralisação.

Mais que essa definição que remete à apatia da depressão, a melancolia que o desassossegado sofre passa por vias mais profundas, tanto na sua causa como nos seus efeitos. Se se decide falar do artista, daquele que se coloca (e é colocado) como que à disposição para trabalhar com a matéria “vida”, a questão dos afetos ganha profundidade. A (sobre)vivência pura e simples, a passagem pela vida de modo mais ou menos protegido, talvez não se relacione tão intimamente às questões aqui colocadas. Tal distância não se aplica, certamente, à questão quando colocada no âmbito da vida do escritor (especialmente o escritor moderno), que muito atravessado pela vida, tem como experiência estar entregue e, assim, sentir e ser modificado por esses afetos. A melancolia daquele que vive e se coloca como parte do tecido das conjunções de que se faz a vida é um efeito da profunda lucidez.

Bernardo Soares, manifestação pessoana a quem se atribui a autoria do *Livro do Desassossego*, discorre sobre a questão:

Tenho a impressão de que vivo, nesta pátria informe chamada o universo, sob uma tirania política que, ainda que me não oprima diretamente, todavia ofende qualquer oculto princípio da minha alma. E então desce em mim, surdamente, lentamente, a saudade antecipada do exílio impossível. (PESSOA, 2006, p. 21)

A saudade antecipada do exílio impossível que o acomete é essa melancolia que vem da percepção das conexões que se fazem no próprio narrador: ao olhar para a própria condição, a vontade que nunca se satisfará de se distanciar de tudo vem, como resultado de toda opressão que a vida, com tudo que lhe é próprio, lhe causa.

Os oito pecados capitais, originários da mais antiga tradição patrística, traziam a noção da Acedia, perdida na sua fusão com a Tristitia, configurando, juntas assim, a

lista de sete pecados tão conhecida hoje em dia¹. Segundo Giorgio Agamben, tal flagelo era pior mesmo que a peste e, ainda, “uma tradição hermenêutica antiga torna-o o mais mortal dos vícios, o único para o qual não há nenhum perdão possível.” (AGAMBEN, 2007, p. 21).

Para definirmos o que seria tal “flagelo”, a acídia, devemos ter em mente que sua noção foi transmitida através do tempo para nossa cultura como a preguiça, a imobilidade, a inércia, o sono culpado do preguiçoso. Para recuperar seu verdadeiro sentido, devemos analisar suas raízes no âmbito dos espaços espiritualizados medievais, onde, talvez, as reflexões acerca da espiritualidade e da essência humanas tiveram seu início e maior profundidade.

Ao chamar tal condição de “demônio meridiano” – “Precisamente perto do meio-dia o monge se inquieta... Assim, alguns mais idosos anunciam o demônio meridiano, que é citado no salmo noventa” (JOANNIS CASSIANI apud AGAMBEN, 2007, p. 22) – os padres nos delineiam os perigos desse acometimento, o qual faz com que o acidioso descuide de seus afazeres, caia no sono, passe a ter nojo dos companheiros e da sua moradia. Não se admira, assim, que a acídia tenha ganhado cunho de preguiça e sono culpado, de inércia pela desmotivação, incômodo caprichoso.

Se a análise se detiver por um instante na concepção atual da acídia/ acédia, é observável a diferenciação que ocorreu através do tempo. Analisando a etimologia da palavra, no dicionário Houaiss, percebe-se que suas origens remontam da noção de distanciamento; no mesmo verbete temos “negligência, indiferença, mágoa”, o que nos traz a noção de afastamento dos deveres (como descrito do mal que acometia os Padres da Igreja na Idade Média), tristeza e melancolia, mas não à preguiça, deliberada ou culpada. O verbete *acídia* não traz definição por ele mesmo. Antes, sua referência é à sinonímia de “moleza e prostração”, o que nos denota que o caráter de tal condição foi modificado através do tempo até os dias de hoje, ganhando uma conotação de preguiça e inércia. Já o termo *acédia* (mais próximo do original grego *akēdia*, *as*) traz as seguintes acepções:

s.f. 1 enfraquecimento da vontade, inércia, tibieza, preguiça 2 melancolia profunda 3 MED desordem mental caracterizada por apatia, melancolia e

¹ Agamben nos traz tais informações; as reflexões que se farão neste trabalho se embasarão naquilo que o pensador escreveu em sua obra *Estâncias*, que se inicia por reflexões acerca do caráter melancólico que acometia alguns sacerdotes medievais. “Quando, no texto, se fala de acídia, sempre há referência ao conjunto resultante dessa fusão, que mais precisamente deveria denominar-se *tristitia-acedia*.” (AGAMBEN, 2007, p. 21). Será usado como obra basilar para o trabalho também o livro *Sol Negro depressão e melancolia* de Julia Kristeva.

descuido 4 TEOL abulia espiritual quanto ao exercício das virtudes, esp. no que respeita a culto e à comunicação com Deus

Apesar de não termos definições que contrariem exatamente aquilo que já foi brevemente afirmado (acerca da mudança de conceito de pura melancolia e desassossego para sono culpado e preguiça), é notável que a palavra perdeu de sua carga semântica um pouco dos aspectos essenciais do entendimento medieval aqui em questão. No adjetivo referente (acedioso), temos “adj. que tem acédia ou acídia; indolente, apático, preguiçoso, acidioso ETM lat. ecles. *acediōsus, a, um* indiferente”, definição que remete também à nova acepção do termo. Novamente, na etimologia, o que se encontra, ainda que na breve descrição do dicionário, é uma noção não tão forte de deliberação e de preguiça quanto a palavra ganhou na noção mais usual.

Como já dito, a transmissão de tais noções do que seria a acédia, a melancolia, foi passada através da linha do tempo de maneira retorcida, em que a palavra ganhou uma conotação mais negativa e prosaica, respondendo, talvez, à mudança de perspectiva social que hoje exige e se agrada da produção em série e em massa, não admitindo o ócio e repelindo a reflexão. Buscando as raízes do senso primeiro da acídia, encontramos as *filiae acediae*², aquilo que virá da acídia. Suas consequências terríveis e repreensíveis nos *homines religiosi* nos remetem a sintomas muito próximos daquilo que conhecemos, mesmo hoje, como melancolia.

A psicologia moderna esvaziou de tal forma o termo *acedia* de seu significado original, transformando-a em um pecado contra a ética capitalista do trabalho, que se torna difícil reconhecer, na espetacular personificação medieval do demônio meridiano e das suas *filiae*, a inocente mistura de preguiça e de desleixo que estamos acostumados a associar à imagem do acidioso. Contudo, como acontece com frequência, o mal-entendido e a minimização de um fenômeno, longe de significar que isso nos é remoto e estranho, pelo contrário são indícios de uma proximidade tão intolerável a ponto de devermos camuflar e reprimir. (AGAMBEN, 2007, p. 25 – 26)

Já sobre a melancolia, fazendo-se uma retomada no entendimento medieval, encontraremos raízes na teoria dos humores da medicina da Idade Média: “Há quatro humores no corpo humano: sangue, além de cólera, fleuma, melancolia. Terra melancolia, água fleuma, ar sangue, cólera fogo” (SALERNO apud AGAMBEN, 2007, p. 33). Aquilo que tem relação com a melancolia sob essa perspectiva traz em si velhice, enegrecimento da pele, zumbido na orelha esquerda, entre outros sintomas sempre sinistros e terrosos. Nesse ponto Agamben disserta a respeito da recorrente figura do

² Segundo a lista de Agamben, temos: *malitia, rancor, pusillanimitas, desperatio, torpor* e *evagatio mentis* (que se manifesta na *verbositas, curiositas, instabilitas loci vel propositi* e *importunitas*).

acidioso com a cabeça apoiada na mão esquerda, configurando, para alguns, sono e preguiça sendo que, na verdade, o zumbido (o incômodo) é o que leva a tal posição. Ora, se pensarmos que aquilo que faz com que o “doente” apoie a cabeça na mão é o contrário daquilo que se acreditava (o zumbido, o desassossego em oposição à preguiça), então tem início o delineado de nossa proposição: a melancolia não causa, no escritor, a inércia. Antes, ela será o incômodo que levará à escrita, seja essa melancolia verdadeira, seja ela um fingimento, uma máscara de subjetividade. É sob tal luz que pretendemos nesta introdução identificar a acídia e a melancolia, no ponto em que convergem – ou não – na obra de Fernando Pessoa (sob o heterônimo Bernardo Soares) *Livro do Desassossego* (e ainda em outras obras do modernismo no Brasil e em Portugal, quando for oportuno) como elementos que denunciem a presença não de um inerte frente aos afetos da vida, mas antes de um ser acidioso pela grandiosidade do que viu. A partir dessa visão será estudado também o processo de subjetivação de máscaras.

É possível associar tal prática de “tampar o ouvido” com a prática da poesia, das artes e da filosofia. Segundo Julia Kristeva, como o melancólico/ depressivo³ perde o sentido da vida (encontra-se frente à falência dos significantes), a vida está, na perspectiva deste depressivo, perdida facilmente: “sentido desfeito, vida em perigo. Em seu momento de dúvida, *o depressivo é filósofo*” (KRISTEVA, 1989, p. 13, grifo nosso). Detendo momentaneamente nossa análise na Antiguidade, a bílis negra era vista, e isso ficou claro já em Aristóteles, como um elemento de caráter dual: ainda que trouxesse todos os sintomas sinistros e negativos já mencionados, o homem que fosse assim terrível era aquele que mais considerava a respeito do Ser, dos grandes sentidos da vida e da existência, constituindo, então, os “grandes gênios”.

Nas *Problemata* (30, I), atribuídas a Aristóteles, a bílis negra (*melaina kole*) determina os grandes homens. A reflexão (pseudo-)aristotélica aplica-se ao *éthos-périthon*, a personalidade da exceção, à qual a melancolia seria específica. Ao mesmo tempo em que se serviu das noções hipocráticas (os quatro humores e os quatro temperamentos), Aristóteles inova, extraindo a melancolia da patologia e situando-a na natureza, mas também, e sobretudo,

³ Kristeva, em sua obra *Sol Negro depressão e melancolia* explicita que há diferenças basilares entre depressão e melancolia, mas sua abordagem será focada naquilo que se apresenta em comum nas duas condições, abordagem que se aplicará no trabalho: “Os dois termos, melancolia e depressão, designam um conjunto que se poderia chamar de melancólico-depressivo, cujos limites, na realidade são imprecisos e no qual a psiquiatria reserva o conceito de ‘melancolia’ à doença espontaneamente irreversível [...]. A partir daí tentaremos extrair o que, no seio do conjunto melancólico-depressivo, por mais imprecisos que sejam os seus limites, depende de sua experiência comum da *perda do objeto*, bem como de uma *modificação de laços significantes*. [...] Se a tristeza passageira ou o luto, por um lado, e o estupor melancólico, por outro, diferem clínica e nosologicamente, eles se apoiam contudo numa intolerância à perda do objeto e na falência do significante. [...] Assim, falaremos de depressão e de melancolia, continuando a não distinguir as particularidades das duas afecções, mas tendo em vista sua estrutura comum.” (1989, p. 16-17)

fazendo-a decorrer do *calor*, considerado como o princípio regulador do organismo, e da *mesotes*, interação controlada de energias opostas. Essa noção grega de melancolia hoje nos é estranha: ela supõe uma “diversidade bem dosada” (*eukratos anomalia*). A melancolia que ele evoca não é uma doença do filósofo, mas sim sua própria natureza, seu *éthos*. (KRISTEVA, 1989, p. 14)

Nesse ponto, percebe-se que, nas origens daquilo que se entende por melancolia, o caráter dual é bastante forte: o elemento negativo e o positivo estão unidos de maneira que não se sabe se se trata de um veneno ou remédio⁴. Assim, a melancolia do filósofo/artista está intrínseca em sua própria constituição, fazendo com que sejam inerentes uma à outra a arte (ou filosofia) reflexiva e a melancolia. Essa afecção faz com que a reflexão seja recorrente nesse ser melancólico. “Assim, o filósofo seria ‘melancólico por superabundância de humanidade’.” (KRISTEVA, 1989, p. 14).

Tais reflexões remontam o pensamento acerca do caráter melancólico na Antiguidade, pensamento esse que foi reformulado na Idade Média. O temperamento referente ao demônio meridiano encontrou-se ao conceito médico do atrabiliário e a errônea visão de tal caráter como sono culpado, ainda na Idade Média, não era única: já nesse tempo o caráter de tal condição era dual.

o demônio meridiano, como tentação do religioso, e o humor negro, como doença específica do tipo humano contemplativo, deviam parecer assimiláveis, e em que a melancolia, submetida a um processo gradual de moralização, se apresentava, por assim, dizer, como herdeira laica claustral. (AGAMBEN, 2007, p. 37).

Essa dualidade presente na condição do melancólico mantém-se e construirá caracteres desejosos de tal elemento. “a teologia cristã faz da tristeza um pecado” (KRISTEVA, 1989, p. 15); porém, deve-se lembrar que o outro ponto em que se percebe na melancolia o excesso de humanidade, a inclinação contemplativa e a tendência à filosofia e às artes sustentará a positividade de tal fenômeno, o que perdurará (tal, se se pode dizer, dialética) até então.

É notável a relação dessa melancolia com o tédio: mais que a preguiça ou o simples cansaço, o ser melancólico entrega sua ação à inércia porque a realidade o arrebatava. Como no trabalho o enfoque estará sobre o escritor e seu caráter particularmente atento aos atravessamentos da vida, o seguinte trecho elucidava sobre a questão:

Dizem que o tédio é uma doença de inertes, ou que ataca só os que nada têm que fazer. Essa moléstia da alma é porém mais sutil: ataca os que

⁴ O conceito de *phármakon*, de Jacques Derrida, será explorado mais à frente no trabalho.

têm disposição para ela, e poupa menos os que trabalham, ou fingem que trabalham (o que para o caso é o mesmo) que os inertes deveras [...]

Não é o tédio a doença do aborrecimento de nada ter que fazer, mas a doença maior de se sentir que não vale a pena fazer nada. E, sendo assim, quanto mais há que fazer, mais tédio há que sentir.

Quantas vezes ergo do livro onde estou escrevendo e que trabalho a cabeça vazia de todo o mundo! Mais me valera estar inerte, sem fazer nada, sem ter que fazer nada, porque esse tédio, ainda que real, ao menos o gozaria. No meu tédio presente não há repouso, nem nobreza, nem bem-estar em que haja mal-estar: há um apagamento enorme de todos os gestos feitos, não um cansaço virtual dos gestos por não fazer. (PESSOA, 2006, p. 403)

O tédio a que se refere nada tem a ver com a letargia e a preguiça: é exatamente o arrebatamento de quem muito vê, o efeito paralisador de uma existência muito entregue aos afetos. O entediado, nesse sentido, não o é por falta de trabalho, mas por excesso de vida. Assim, acometerá e paralisará esse desassossego aqueles que muito sentem que há para fazer: os artistas que, muito lúcidos e em consonância com as experiências, sentem que devem movimentar-se. Diante da profusão de coisas e do peso da vida, maior ainda é o senso de impotência, de opressão ou até responsabilidade diante do enorme tecido que se faz com ele mesmo.

1.2 A melancolia e a perda: o fantasma

Essa tendência à contemplação, tradicional no caráter melancólico, faz referência à falta, à perda.

Segundo Freud, o mecanismo dinâmico da melancolia em parte toma emprestadas as suas características essenciais do luto e em parte da regressão narcisista. Assim como, no luto, a libido reage diante da prova da realidade que mostra que a pessoa amada deixou de existir [...], a melancolia é uma reação diante da perda de um objeto de amor, ao que não se segue, porém, conforme se poderia esperar, uma transferência da libido para um novo objeto, mas sim o seu retrain-se no eu, narcisisticamente identificado com o objeto perdido. (AGAMBEN, 2007, p. 43-44)

É desta maneira que a contemplação melancólica se diferencia do luto: enquanto este se refere a um objeto de fato perdido, a melancolia não garante o que foi perdido, ou ainda a efetiva perda *de algo*: há, sim, uma perda, a que Freud chamará de “perda desconhecida”. Assim, a relação da melancolia com a perda e o luto é bastante interessante à medida que ela precede e antecipa a perda do objeto (o que remonta inclusive à relação dos Padres medievais com a acídia, que era, segundo Agamben (2007, p. 44), encarada como um “recesso frente a um bem que não foi perdido e interpretavam o mais terrível dos seus filhos, o desespero, como antecipação do não-

cumprimento da condenação.”). Esse recesso não parte de um defeito, mas de um desejo incontido e forte, tão forte que antecipará tal perda.

O processo melancólico é, então, a forma que o sujeito encontrará de proteger-se da perda possível e de ter o objeto – inapreensível –, assim, na sua ausência, no seu contemplar. A melancolia seria, então, “A capacidade fantasmática de fazer aparecer como perdido um objeto inapreensível.” (AGAMBEN, 2007, p. 45).

Cobrando o seu objeto com os enfeites fúnebres do luto, a melancolia lhes confere a fantasmagórica realidade do perdido; mas enquanto ela é o luto por um objeto inapreensível, a sua estratégia abre um espaço à existência do irreal e delimita um cenário em que o eu pode entrar em relação com ele, tentando uma apropriação que posse alguma poderia igualar e perda alguma poderia ameaçar. (AGAMBEN, 2007, p. 45)

Dessa maneira, a melancolia pode ser vista como um procedimento que o sujeito inicia em adiantamento à perda: para não perder (e já que não pode, de fato, possuir) ele sofre/processa tal apropriação fantasmática. O objeto da melancolia é real e irreal, pelo que Freud afirmou que significava “um triunfo do objeto sobre o eu”, já que lança o eu na condição em questão.

É bastante claro que o Eros está ligado à melancolia, já que o enamoramento e a contemplação do enamorado, bem como o caráter muitas vezes patológico dado ao “apaixonar-se” estão ligados ao caráter atribiliário. “A mesma tradição que associa o temperamento melancólico à poesia, à filosofia e à arte, atribui-lhe uma exasperada inclinação ao Eros.” (AGAMBEN, 2007, p. 39). Isso faz referência àquilo que já se vem dizendo: a tentativa de possuir o impossível tem relação direta com o enamoramento, com a paixão amorosa. A partir da contemplação (muitas vezes, inclusive, idealizada) do objeto, tem-se a contemplação desmedida e a impossibilidade (inclusive por ser ideal) da apreensão, que empurrará o sujeito a fazer do objeto tal fantasma.

Os médicos medievais afirmavam que o melancólico era mais suscetível à percepção de fantasmas⁵. Essa capacidade tem relação com a contemplação enamorada e isso reforça o caráter ambíguo de tal condição: a preferência do melancólico pelo saturnino e, ao mesmo tempo, aquela pela iluminação angelical do amor são da natureza primordialmente dual do fantasma (real/ irreal; negativo/ positivo; satisfatório/ ausente).

Conforme já vimos, *tristitia-acedia* não se identifica apenas no pensamento dos Padres com a acídia, mas traz a mesma polaridade ambígua (*tristitia salutífera* – *tristitia mortífera*) que marca a concepção renascentista da melancolia. (AGAMBEN, 2007, 56)

⁵ A justificativa para tal tinha relação com o vapor seco, associado a tal elemento, por ser este mais capaz de reter imagens.

A falta do objeto impossível de se possuir manifesta (pode manifestar) a necessidade de textualização para apreensão, através de tal discurso, daquilo que está sendo o objeto da melancolia. Mais à frente será investigado o processo através do qual se faz, através da palavra, a apreensão do tal objeto “perdido”, do fantasma alvo do cortejo do sujeito melancólico-depressivo: o processo artístico (literário) do sujeito melancólico é, então, uma tentativa de corporificação desse fantasma. Agamben dirá, acerca da poesia moderna:

são fragmentos, porquanto remetem a algo (o poema absoluto) que nunca pode ser invocado integralmente, mas só se torna presente mediante a negação. A diferença em relação à metonímia linguística normal reside aqui no fato de o objeto substituído (o “todo” a que o fragmento remete) ser, como o pênis materno, existente ou já não existente, e assim o não acabado se revela como um perfeito e pontual *pendant* da *Verleugnung* fetichista. (AGAMBEN, 2007, p. 61)

1.3 A arte a partir da melancolia

A partir dessa concepção que afirma que o melancólico pretende apreender o objeto inapreensível e que essa apreensão se dá através desse fantasma de caráter bivalente, se monta aquilo que se nota como uma teoria de encontro da melancolia agindo na arte: esta como operação fantasmática.

Os pintores tornam-se melancólicos – escreve Romano Alberti – porque, querendo eles imitar, importa que mantenham os fantasmas presos no intelecto, e que os expressem da mesma maneira como antes os tinham vistos presentes [...] é por manterem de tal modo a mente abstrata e separada da matéria que surge a melancolia. (AGAMBEN, 2007, p. 52)

O artista, o ser essencialmente contemplativo, realiza a partir de tal condição melancólica aquilo que é a prática fantasmática: fazer fantasma daquilo que não foi nem será possuído ou apreendido para que o seja. Esse fantasma, exatamente por não existir, não pode ser captado, apesar de ser objeto de um cortejo. Dessa maneira se compreende que a melancolia é resultado de uma impressão de perda de um objeto; tal objeto perdido é uma maneira de se escusar a prática de se cortejar tal fantasma – inexistente. O que já dissemos sobre recair sobre si mesmo (na própria pessoa) o objeto de melancolia tem relação com isso, ainda segundo Giorgio Agamben: “a introjeção da libido nada mais é que uma das faces de um processo, no qual aquilo que é real perde sua realidade, a fim de que o que é irreal se torne real.” (2007, p. 53).

A tristeza, aspecto fundamental e basilar do conjunto melancólico-depressivo, leva o afetado a vagar pelos afetos, pelas sensações, e isso será representado pelo sujeito através de seu discurso, ainda que fragmentado. A criação literária advinda de tais

processos e testemunho e tentativa de apreensão de tais fantasmas e, ainda segundo Kristeva:

dá testemunho do afeto [...]. Mas esse testemunho, a criação literária produz num material bem diferente do humor. Ela transpõe o afeto nos ritmos, nos signos, nas formas. O “semiótico” e o “simbólico” tornam-se as marcas comunicáveis de uma realidade afetiva presente, sensível ao leitor (gosto de ler esse livro porque ele me comunica a tristeza, a angústia ou a alegria) e contudo dominada, afastada, vencida. (1989, p. 28-29)

É interessante, ao integrar essas duas perspectivas (de tentativa de fazer do irreal algo real e de transpor para um novo corpo – o texto – aquilo que se experimenta), observar que a criação literária advinda desse processo de cortejo do fantasma tem como propósito a apropriação deste, um registro, uma apreensão, sendo ela – a obra – então, um procedimento esperável no fazer melancólico, já que esse processo se caracteriza, como já vimos, pela tentativa de possuir o que não se pode: talvez por isso sempre se escreva.

Como já afirmou Kristeva, na condição melancólica, falham os conjuntos significantes e simbólicos. Dessa maneira, os elementos mais comuns parecem estranhos ao ser melancólico-depressivo (desassossegado) devido a essa perda das relações semióticas que ocorre em tal sujeito. Segundo Agamben,

O estranhamento inquietante dos objetos mais familiares é o preço pago pelo melancólico às potências que fazem guarda ao inacessível. O anjo que medita [...] é o emblema da tentativa do homem no limite de um risco psíquico essencial, de dar corpo aos próprios fantasmas e de tornar predominante, em uma prática artística, aquilo que, do contrário, não poderia ser captado nem reconhecido. (2007, p. 55)

O anjo meditativo é uma representação bastante comum, relacionada àquela do homem apoiado em sua mão esquerda, para retratar exatamente o descrito na citação acima: o anjo, ser alado, divino, distante, é o representante de uma tentativa de voo e de que os fantasmas sejam reais (já que o anjo o é, por que não?) e encarnados. Tal imagem corresponde ao que está representado em uma gravura de Dürer em que um anjo, figura alada (que poderia voar) está imóvel, com a cabeça (o ouvido) apoiada na mão esquerda, sentada e pensativa, “atenta aos próprios fantasmas” e permanecendo ao lado do *Spiritus phantasticus* e tem em torno de si elementos como a balança, o compasso, a esfera, representando a inutilidade da vida prática, o esvaziamento dos objetos comuns pela intenção melancólica. O *Spiritus phantasticus*, representado como um anjo pequenino, vem de uma teoria medieval e renascentista, em que se entende que, ainda segundo Agamben, “a melancolia, em sentido próprio, nada mais era que uma desordem da atividade fantasmática, um *virtum corruptae immaginatiois*” (2007, p. 55). Esse anjinho seria a representação, então, do próprio *Spiritus phantasticus*,

“efigiado no ato de imprimir o fantasma na fantasia”, ou seja, ele tem a função de apresentar ao melancólico o fantasma a ser cortejado. No plano de fundo, um morcego segura uma faixa com a inscrição “Melencolia I”. Tal morcego pode ser interpretado como um modo audaz do homem de tentar superar sua condição miserável, “ousando o impossível [...] ‘Quando querem representar o homem debilitado pela lascívia, mas que medita com muita audácia em algo, eles pintam um morcego. É que ele, mesmo não tendo asas, contudo tenta voar’”.

Falando especificamente da arte na linguagem – literatura, faz-se necessário lembrar, primeiramente, que o encadeamento do discurso no depressivo pode tornar-se fragmentado ou até inexistente, mesmo porque há a já referida dificuldade de relação semióticas e mesmo a perda de referenciais práticos em detrimento dos fantasmáticos. Dessa maneira, para que o escritor configure uma escrita que advém dessa melancolia, é necessário que ele tenha uma “*sólida implicação* no código simbólico”, nos termos de Kristeva (1989, p. 43). Esse termo faz referência ao processo da criança na tentativa de estabelecer um discurso na condição depressiva. Se toma-se tal conceito no âmbito do adulto escritor, é claro perceber que tais implicações são mais presentes e estabelecidas, tratando-se de um sujeito que tem uma dimensão do simbólico suficiente, ainda que embotada pela condição melancólica. Assim, o sujeito que escreve⁶ dá corpo aos processos fantasmáticos através de sua escrita a partir de sua posse das relações no código simbólico (no caso, significante e significado linguísticos).

As sequências verbais só advêm à condição de substituir um objeto imaginário mais ou menos simbólico por uma trans-posição, verdadeira re-constituição que, retroativamente, dá forma e sentido à miragem da coisa imaginada. (KRISTEVA, 1989, p. 45).

Analisando o termo usado para designar a passagem do que se sente para o texto (discurso), a ideia de transpor, a noção de tradução vêm à tona. Faz-se necessário lembrar que não se pretende afirmar que aquilo que se escreve é fotografia ou escultura daquilo que se vive, mas, sim, uma encarnação em corpo novo (texto) daquilo que tem exigido saída⁷. Como atributo dessa reação à falta dessa Coisa está a denegação⁸ dessa perda - está a busca por um discurso que está afastado daquele normal, onde a dor se encontra, e mesmo uma procura por um *locus* em que o significante retoma certo poder

⁶ Tal subjetividade não se configura única e imutável, como discutiremos mais à frente no trabalho.

⁷ A noção de escrita como clínica, nos termos dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, será aplicada nesse ponto da questão e será trabalhada mais à frente.

⁸ “O termo *denegação* será entendido como uma operação intelectual que conduz o recalco à representação sob a condição de o negar e, por esta razão, participe do advento do significante.” (KRISTEVA 1989, p. 47).

semântico (retoma sentido) porque, segundo Kristeva, “a denegação desta perda fundamental nos abre o país dos signos” (1989, p. 46), ou seja, a condição mesma da denegação da perda do enlutado-melancólico-depressivo traz essa necessidade e abertura para externar (ou mesmo afirmar) que não se admite perder e, através do texto, apreender aquilo que se deseja. A abertura do país dos signos seria, então, um processo da denegação que luta contra o processo inicial do estado depressivo-melancólico que, *a priori*, emudece. Esse estado causa tal emudecimento no sujeito porque a nomeação não condiz com a situação do não admitir perder: por isso, ao passar à denegação da perda, o sujeito quer, sim, nomear, ainda que tal linguagem vá, obviamente, ser estranha à língua padrão.

[O luto inacabado na denegação da perda fundamental] os carrega [os signos] com afetos, o que tem como efeito torna-los ambíguos, repetitivos, simplesmente aliterativos, musicais ou, às vezes, insensatos. Então, a tradução – nosso destino de ser falante – para o seu caminhar vertiginoso em direção às metalinguagens ou às línguas estrangeiras, que são igualmente sistemas de signos afastados do lugar da dor. Ela procura tornar-se estrangeira a si mesma, para encontrar, na língua materna, uma “*palavra total, nova, estranha à língua*” (Mallarmé), a fim de captar o não-nomeável. O excesso de afeto não tem, portanto, outro meio de se manifestar senão produzindo novas linguagens (LITERÁRIA) – encadeamentos estranhos, ideoletos, poéticas. (KRISTEVA, 1989, p. 46)

Essa necessidade, então, de novas linguagens denuncia o advento da criação literária: sendo a denegação um processo que leva o sujeito a representar e a contribuir no procedimento de significação, o discurso natural da fala na linguagem padrão não será suficiente para tal operação.

Nota-se que a escrita advinda da melancolia e da depressão não se configura como bandeira, como instrumento de mudança da situação ou exemplo para quem passa pelo mesmo: é a escrita como tratamento – clínica (DELEUZE & GUATTARI, 1997), puro resultado irresistível⁹ daquilo que atravessa, inevitavelmente afetando e modificando o escritor: as marcas. Como afirma Suely Rolnik:

Ora, o que estou chamando de marca são exatamente estes estados inéditos que se produzem em nosso corpo, a partir das composições que vamos vivendo. Cada um destes estados constitui uma diferença que instaura uma abertura para a criação de um novo corpo, o que significa que *as marcas são sempre gênese de um devir*. (ROLNIK, 1993, p. 242, grifo nosso)

As marcas seriam, então, os resultados das violências sofridas pelos sujeitos. O ser escritor (em *Diálogos* (1998), Claire Parnet chama esse significante de “escritor” em oposição a “autor”, o que será discutido mais à frente) a partir do simples ato de viver e se deixar perpassar pelas forças que o rodeiam é vítima e sofre tais marcas, tais

⁹ Como se verá mais à frente, o caráter inexorável do “dar-se à escrita” não é absoluto: toma-se como verdadeira tal premissa por tratar-se de um processo que ocorre com o artista (escritor), que não deixaria de responder às exigências de suas melancolias por tratar-se, quase que por excelência, de uma pessoa que age e responde àquilo que vai ao seu redor, pela sua própria definição geral de artista.

cicatrizes naturais que provocam a necessidade da já mencionada transposição. Sob nossa ótica a própria melancolia seria, claramente, uma marca.

A partir desse trecho de Rolnik é possível pensar os “estados inéditos”¹⁰ como a resposta ou reflexo daquilo que nos atinge. A cada afeto recebido e processado pelo indivíduo, reage-se com uma resposta, produz-se uma nova necessidade, uma nova marca – sempre nova, já que a cada vez que somos afetados somos outros. Esses estados são, então, os resultados certos de simplesmente viver, estar inserido em um contexto social opressor, conviver, relacionar-se, enfim, qualquer particularidade humana que nos influencie – e que vá levar a um estado melancólico. Fernando Pessoa mostrou-se muito mergulhado nessas questões ao criar e dar corpos diversos aos seus heterônimos, entregando a cada um deles uma parte do múltiplo que havia em si¹¹. No trecho 94 da edição do *Livro do Desassossego*¹² usada aqui (organizada por Richard Zenith), Pessoa deixa, através da escrita de Bernardo Soares, transparecer um pouco desses estados inéditos que não acontecem (aconteciam) sem que sejam percebidos.

E assim vamos nos criando, engendrados por pontos de vista que não são nossos enquanto sujeitos, mas das marcas, daquilo em nós que se produz nas incessantes conexões que vamos fazendo. Em outras palavras, o sujeito engendra-se no devir: não é ele quem conduz, mas sim as marcas. O que o sujeito pode, é deixar-se estranhar pelas marcas que se fazem em seu corpo, é tentar criar sentido que permita sua existencialização – e quanto mais consegue fazê-lo, provavelmente maior é o grau de potência com que a vida se afirma em sua existência. (ROLNIK, 1993, p. 242)

Dessa maneira, as marcas criarão em nós estados irresistíveis de necessidade de tradução, de transposição daquilo que é denegação da perda, da melancolia, enfim, da marca. O sujeito, por assim dizer, “marcado” não tem, por fim, a opção de não se contar: é através do esquizo na escrita do estado depressivo-melancólico que ele

¹⁰ Quando a psicanalista afirma que as “marcas são sempre gênese de um devir” afirma que serão elas também sempre novas, já que o devir (tomamos aqui a definição de devir delineada por Gilles Deleuze) é, por excelência, sempre novo. Devir é um processo, um movimento que se dá entre – elementos. O devir acontece; ele se configura quando dois reinos entram em núpcias (nos termos do próprio pensador francês). Um exemplo bastante famoso (1998) que nos ajuda a entender aquilo que constitui o devir é aquele da orquídea e da vespa: a vespa precisa e usa a orquídea como alimento e a flor precisa e usa o inseto como órgão reprodutor. Ora, sabemos que alimento e órgão reprodutor tornam-se/ são parte do organismo ao qual pertencem/ passam a pertencer. Deleuze nos dirá que o devir vespa-orquídea se dá no momento mesmo em que uma e outra se indiferenciam: a vespa devém orquídea e vice-versa. Uma modifica a outra tanto quanto a outra modifica a primeira e tal zona em que não temos mais a vespa ou a orquídea como as unicidades iniciais abarca o devir. Tal conceito será melhor trabalhado oportunamente.

¹¹ Essas questões serão melhor trabalhadas nos capítulos acerca da melancolia como elemento da modernidade e sobre a subjetividade.

¹² Para nosso estudo, usaremos como referência a edição da Companhia de Bolso, 5ª reimpressão, de 2006. O primeiro trecho publicado do referido livro data de 1912, na revista *A Águia* (Porto) e constava da plaqueta *Na floresta do alheamento*, que configuraria depois um trecho do livro completo, o qual teve sua primeira publicação em 1982. Essa edição parece mais coerente com a proposta do trabalho, já que não se pretende abordar a forma do livro em si, mas suas questões mais abstratas.

apreende, responde à depressão em si, nega a perda e responde às marcas: usar os signos, a linguagem é, nesse caso, arbitrário. Julia Kristeva afirma sobre isso:

Os signos são arbitrários porque a linguagem se inicia por uma denegação (*Verneinung*) da perda, ao mesmo tempo que da depressão ocasionada pelo luto. “Perdi um objeto indispensável que, no caso, em última instância, é minha mãe”, parece dizer o ser falante. “mas não, eu a reencontrei nos signos, ou melhor, porque não aceito perdê-la, não a perdi (eis a denegação), posso recuperá-la na linguagem”. (1989, p. 47)

Assim, entende-se que a escrita é uma resposta irresistível para o ser escritor: ele precisa dela para “dar conta” (no mais amplo senso) daquilo que o acomete. Esse transformar em palavras aquilo que o violenta é entendido, também, como tratamento para tais marcas, um movimento no sentido de curar e exprimir o que lhe vai. A questão da escrita como clínica, que será trabalhada quando oportuno, inicia a ser analisada neste ponto: o ritmo, no depressivo, está parado; a inércia pode estar tentando dominá-lo. Nas palavras de Kristeva,

[a sucessão de emoções] encontra-se entravada na depressão: o ritmo do comportamento global é quebrado, ato e sequência não têm mais tempo nem lugar de se efetuarem. Se o estado depressivo era a capacidade de encadear (de ‘concatenar’), o depressivo, pelo contrário, preso à sua dor, não encadeia mais e, por conseguinte, não age nem fala (1989, p. 39-40).

Então o ser melancólico que escreve já está um passo à frente desse depressivo apriorístico: a escrita é uma saída encontrada para que tais marcas não permaneçam sem atendimento e para que o objeto da melancolia, como é discutido, seja – ainda que através do discurso – colocado em algum *locus* de posse.

O discurso não tem mais o poder de quebrar e ainda menos de modificar este ritmo mas, pelo contrário, ele se deixa modificar pelo ritmo afetivo, a ponto de se apagar no mutismo (por excesso de retardamento ou por excesso de aceleração, tornando a escolha de ação impossível). Quando o combate da criação imaginária (arte, literatura) com a depressão se confronta precisamente com esse limite do simbólico e do biológico, constatamos que a narração ou o raciocínio são dominados pelos processos primários. Os ritmos, as aliterações, as condensações modelam a transmissão de uma mensagem e de uma informação. A partir disto, seriam a *poesia* e, mais em geral, o estilo, que traz a sua marca secreta, testemunhas de uma depressão (provisoriamente) vencida? (KRISTEVA, 1989, p. 65)

É interessante que se detenha, antes que se entre de fato nas questões de clínica, no advérbio que determina o vencimento da depressão: provisoriamente. Sim, não se vence o estado melancólico-depressivo totalmente e de uma vez por todas quando se fala em marcas: sendo as marcas “sempre gênese de um devir”, elas serão sempre novas e trarão sempre outras exigências – talvez, por isso, o escritor¹³ sempre tenha (o) que escrever.

¹³ O escritor, aqui, é tomado como artista *produtor*, já que é obviamente possível que alguém que escreva pare de escrever.

É importante ressaltar que no trabalho são usadas referências de linhas de pensamento distintas e até mesmo quase antitéticas, bem como a filosofia de Deleuze e a psicanálise. É uma linha de trabalho e pesquisa que conhece tais possíveis problemáticas, mas entende-se que, selecionando aquilo em que cada segmento desses tem pertinência no que é aqui discutido, consegue-se uma análise proveitosa sem paradoxos ou mesmo incongruências, já que se discute acerca de pontos específicos com que todas as teorias aqui expostas trabalham e com que têm relação clara, não cabendo, então, as divergências que tais teorias possam apresentar entre si em âmbitos diferentes deste aqui exposto.

1.4 Remédio e veneno: a escrita como clínica – e como inimiga

Depois que as marcas vêm e processam no escritor os devires – sempre novos – após o silêncio necessário entre uma obra e outra para que elas gistem novamente desassossegos exigentes de escrita (ROLNIK, 1992), vem o ato de escrever e com ele o tratamento, o campo em que se lida com tais questões e em que elas ganham corpo, forma e são melhor pensadas e recebem resposta, causando, assim, certa calma em relação àquilo que causou o incômodo. Esse processo é o que se vem entendendo, de acordo com Deleuze e Rolnik, como escrita como tratamento. Porém se faz necessário apontar o caráter dual dessa escrita: não se pode dizer que essa atividade tenha apenas esse caráter positivo de remédio, pois, como já se afirmou, a escrita resultado da melancolia configura um fenômeno de ação, em oposição a uma inércia proposital que não lida com os incômodos. É claro que o que aqui se afirma é que, para o ser que escreve, escrever a partir daquilo que o aflige é imprescindível, mas há que se lembrar que seria possível prescindir de tal tratamento no caso de esse escritor não escolher, de certa forma, acolher essas causas problemáticas (coloca-se como inevitável e irresistível escrever desde que aconteça tal premissa: o escritor ser alguém que enfrenta suas questões): se ele decide não prestar atenção àquilo que o desassossega, teríamos aí um incômodo infrutífero em termos de produção artística mas, já que se trata exclusivamente do artista, essa escolha não parece provável para as proposições aqui discutidas. O artista¹⁴ escolhe, por seu caráter essencialmente incomodado e ativo, encarar os devires negativos e faz isso, no caso do escritor, produzindo literatura. A

¹⁴ Fala-se aqui, em coerência com o tema do trabalho, mais especificamente do artista da modernidade, em consonância com a noção de escritor produtor.

partir disso entende-se que a escrita, ao mesmo tempo que serve como escape e tratamento, análogo à sessão de análise ou terapia, poderá funcionar como veneno: é ela que eterniza e configura palpáveis e concretos aquilo que faz da vida desse artista algo que o leva, dir-se-ia sem escolha, a produzir, quase como em um regime de escravidão. Se se escreve por exigência, quão positiva pode ser tal saída?

O conceito do *phármakon*, trabalhado por Jacques Derrida em *A Farmácia de Platão* (2005), denota exatamente essa dualidade de um composto, que não pode ser traduzido por remédio que apenas cura nem como veneno que apenas prejudica. Como já dissemos, tais antípodas funcionam perfeitamente para a clínica (que não se chama, aqui, de “cura”) da escrita por ser ela um processo através do qual se lida com os desassossegos: a partir disso temos a resolução (ainda que parcial) de certas questões e um elemento catártico e, ao mesmo tempo, sua rememoração, seu ressentimento, sua eternização e um lugar de aprofundamento em terrenos que causam sofrimento.

Derrida parte do diálogo platônico *Fedro* para delinear o conceito do *phármakon*. Tomando a escrita apresentada ao leitor como mote para tal reflexão daquilo que não é puramente remédio ou veneno, o filósofo francês apresenta o conceito, remontando desde aquilo que o próprio Platão escreveu usando tal denominação (e não, por exemplo, “cura” ou “veneno”) e explicitando que aquilo que está escrito não pode ser considerado uma droga de caráter único. Vale lembrar que, em tal obra, Derrida relaciona o *phármakon* da escrita ao efeito no leitor: aquilo que está escrito é o *phármakon* de quem lê. No presente trabalho, a hipótese (conceito) se estende à escrita para quem a escreve: o processo de escritura e mesmo seu produto, o texto.

[...] Sócrates compara a uma droga (*phármakon*) os textos escritos que Fedro trouxe consigo. Esse *phármakon*, essa “medicina”, esse filtro, ao mesmo tempo remédio e veneno, já se introduz no corpo do discurso com toda sua ambivalência. Esse encanto, essa virtude de fascinação, essa potência de feitiço podem ser – alternada ou simultaneamente – benéficas ou maléficas. O *phármakon* seria uma *substância*, com tudo o que essa palavra possa conotar, no que diz respeito à sua matéria, de virtudes ocultas, de profundidade críptica recusando sua ambivalência à análise, preparando, desde então, o espaço da alquimia, caso não devamos seguir mais longe reconhecendo-a como a própria anti-substância: o que resiste a todo filosofema, excedendo-o indefinidamente como não-identidade, não-essência, não-substância, e fornecendo-lhe, por isso mesmo, a inesgotável adversidade de seu fundo e de sua ausência de fundo (DERRIDA, 2005, p. 14).

A partir desse conceito, Derrida apresenta a escrita sendo essa substância. Na presente hipótese, a partir da análise inicial da escrita como meio de lidar com os desassossegos causadores de melancolia e devires que exigirão tomar corpo em forma de texto, o *phármakon* se aplica na medida em que se entende que escrever não será

definitivo para a *cura* – nem definitivo, nem curativo – já que, como já dito, não há escrita definitiva, sendo ela resultado de devires, estes, sempre novos e a cura não se faz possível pelo próprio caráter existencial do texto: colocar em corpo (escrever, transformar em texto) aquilo que é subjetivo, abstrato, não-verbalizado, concretiza (no sentido em que torna concreto, palpável e analisável) o que vinha apenas no assombro particular – verbaliza-se, organiza-se, corporifica-se e, assim, transforma-se em veneno com potencial sempre destrutivo (porque rememorativo e aprofundado) aquilo que tem também o poder de tratar, por exemplo, pela catarse.

O mito de Teuth, contado por Platão, mostra exatamente a apresentação do *phármakon* ao rei Thamous do Egito. Teuth leva o texto a ele explicando que a escritura é remédio para a memória e instrução; o rei o recusa, sob a justificativa do seu caráter dual de remédio e veneno¹⁵ – “a réplica do rei supõe que a eficácia do *phármakon* possa inverter-se: agravar o mal ao invés de remediá-lo.” (DERRIDA, 2005, p. 45). Isso conflui com a hipótese da escrita das marcas na medida em que o remédio que se poderia vislumbrar a partir da purgação pretendida com a escrita não pode ser puramente positivo: encarar, ainda que de maneira catártica, aquilo que provoca melancolia e sofrimento, não será curativo, benéfico e simplesmente bom: mesmo o remédio incomoda. “Não há remédio inofensivo. O *phármakon* não pode jamais ser simplesmente benéfico. Por duas razões e em duas profundidades diferentes. Primeiro, porque a essência ou a virtude benéfica de um *phármakon* não o impede de ser doloroso: para que se purguem as dores, para que se rompam os ovos (ROLNIK, 1992), é necessário que se prove do “amargo”; bem como que se rememore e se aprofunde nos termos daquilo que causou a sensação melancólica.

Em um segundo momento na mesma análise, Derrida descreve ainda o caráter negativo do *phármakon* falando que ele não pode ser totalmente positivo justamente porque foge da natureza da “doença”¹⁶:

Depois, mais profundamente, para além da dor, o remédio farmacêutico é essencialmente nocivo porque artificial [...]. O *phármakon* contraria a vida natural: não apenas a vida quando nenhum mal a afeta, mas mesmo a vida doente, ou antes a vida da doença [...]. Desviando o curso normal e natural da doença, o *phármakon* é, portanto, o inimigo do vivo em geral, seja ele são ou doente (DERRIDA, 2005, p. 47).

¹⁵ Não se deterá a análise no mito de Teuth por não ser relevante ao trabalho, apenas nas suas implicações para a compreensão do conceito.

¹⁶ Nesse ponto adianta-se a questão que será trabalhada no próximo capítulo: para diminuir a artificialidade da língua e aproximá-la da vida, a subversão das normas gramaticais funciona como atenuante desse aspecto negativo do tratamento, que diverge da natureza das coisas – a linguagem subvertida de seu cânone se aproxima daquilo que quer externar porque verbaliza mais proximamente aquilo que exige corpo e que, obedecendo às regras, não seria tão fiel.

Essa “vida da doença” que deve ser respeitada, segundo a linha de pensamento de Platão, remete à figuração maior que devemos olhar – o *phármakon* luta contra a natureza das coisas. Encarando esses fatos sob essa luz, dir-se-ia que vai contra a natureza aplacar o sofrimento, o que faz com que o remédio, ainda que dotado de um caráter puramente curativo, jamais deixaria de ser um *phármakon* (cura e veneno) por ser ele um exterminador da vida da doença e por causar um tipo de mal, seja a quem ou o que for. Assim, o processo de escritura como *phármakon* funciona de maneira bastante interessante no ponto de vista platônico posto em voga por Jacques Derrida: “Contrária à vida, a escritura – ou, se preferirmos, o *phármakon* - apenas *desloca* e até mesmo *irrita* o mal.” (DERRIDA, 2005, p. 47). Ora, deslocar ao invés de eliminar parece bastante patente daquilo que realmente acontece no processo já descrito de escritura/ pausa / nova escritura: enquanto escreve, o indivíduo tenta purgar e eliminar seus desassossegos, tratando suas marcas através de seus textos que seriam um externar de tais sensações negativas. Esse processo envolverá, também, seu lado negativo indissociável, pelo próprio caráter essencial do processo que é escrever e de seu produto (o texto): apesar de tratar por meio de uma retirada de si para colocar em palavras aquilo que incomoda o escritor, esse processo que estaria inscrito sob o signo do *phármakon* traz o seu lado negativo, que é uma droga para uma vida (a vida da doença) e uma artificialidade que, apesar de conseguir depurar por ora aquilo que provocou devires, não será jamais da mesma ordem da vida (do escritor ou da doença) sendo, por isso, nunca suficiente ou definitiva – sempre se volta a escrever para tratar quando se entra no jogo da escrita como clínica, pois sempre há novos males a se tratar. O mal é, então, deslocado pelo processo de escrever: poder-se-ia dizer acalmado, pausado – nunca curado e esgotado. Mesmo porque, segundo essa lógica de pensamento, a escritura não tem relação estrita com a verdade, ela que, de acordo com Sócrates, ainda no referido texto, “repete sem saber” (DERRIDA, 2005, p. 18). Ora, escrever, então, não é mais que largar um rastro que não se aproxima tanto da realidade, já que, sendo *phármakon*, é artificial e, sendo texto, não é fala viva¹⁷: “É preciso aceitar que, de uma certa maneira, deixar seu espectro seja por uma vez nada salvar”.

Ainda que Derrida, em sua abordagem do entendimento platônico do *phármakon*, tenha se avizinado da ideia da droga que a escrita representa para o leitor,

¹⁷ Em todo o texto de Derrida fica clara a preferência no texto grego pela fala – o poder escrever nada mais era que uma capacidade a mais, que nada acrescentava à real necessidade: falar, sim, estava mais próximo daquilo que é “o” *logos*. Mais à frente discutir-se-á acerca da distância que se coloca – e se pode diminuir – entre escrita e vida.

está claro que o conceito não deve ser apenas lido ou aplicado nesse sentido. O próprio autor de *A Farmácia de Platão* delinea a relação do processo de escrever com as questões ainda agora mencionadas, em que se considera, repete-se aqui, a escrita como *phármakon*, o processo de escritura em suas duas faces (positiva, catártica, como se vinha descrevendo, e negativa, massacrante, como se está agora expondo):

As marcas (*túpoi*) da escritura não se inscrevem desta vez, como na hipótese do *Teeteto* (191 sq.), em cavidades na cera da alma, respondendo assim aos movimentos espontâneos, autóctones da vida psíquica. Sabendo que pode confiar ou abandonar seus pensamentos ao fora, em consignação, às marcas físicas, espaciais e superficiais que se dispõem, por inteiro, sobre uma plaqueta, aquele que dispuser da *tekhne* da escritura repousará sobre ela. Ele saberá que pode ausentar-se sem que os *túpoi* cessem de estar lá, que pode esquecê-los sem que eles abandonem seu serviço. Eles o representarão, mesmo que ele os esqueça, eles levarão sua fala, mesmo que ele não esteja mais lá para animá-los. Mesmo que esteja morto, e só um *phármakon* pode deter um tal poder sobre a morte, sem dúvida, mas também em conluio com ela. O *phármakon* e a escritura são, pois, sempre uma questão de vida ou morte. (DERRIDA, 2005, p. 51-52)

É válido observar que esse trecho chega no limite daquilo que foi observado no início deste capítulo: chegando à conclusão de que a escritura não age apenas como alívio e repouso para o escritor, chega-se também à conclusão natural de que ela não agirá apenas como se fosse tal alívio. Se fosse esse o caso, esse texto (as marcas na plaqueta) representaria exatamente a natureza do homem – o que não acontecerá de todo, já que não pode haver correspondência exata entre a vida e a escritura, mas pode haver alguma¹⁸: a marca *move* a escrita - e a escrita *move* a marca. Dessa maneira, o escritor tenta colocar à plaqueta suas próprias marcas (no termo de Suely Rolnik), esperando assim nela deixar um pouco de sua melancolia. A outra questão que forma as duas faces da dualidade desse processo de cura e envenenamento acontece aqui: apesar de a escrita ser falha no carregar perfeitamente as dores desse escritor, ela funciona como um sinal daquilo que exige que se escreva e esse caráter eternizador, essa concretização perene afirmada em uma plaqueta que não cessa – que cessa na vida, já que faz parte dela e é, por isso, cíclica – e é um constante lembrete daquilo que foi (ou é). Por isso o *phármakon* detém poder sobre a morte: não basta morrer para esquecer quando se escreve.

2. A melancolia como elemento da modernidade

¹⁸ É importante lembrar que, no trabalho, quando se fala em dar corpo ao desassossego através da escritura não se quer dizer que o texto seja a retratação, o externar fiel e absoluto correspondente à vida. Aquilo que exige ganhar corpo ganha, através da escrita, um devir-texto, um sinal daquilo que realmente existe e não poderia ser transformado em nada, já que sua própria substância não é mensurável ou definível. Assim, o corpo que a escrita dá ao desassossego não é uma correspondência, mas um trabalho imprescindível na realidade de quem escreve, que tem o ato de escrever como seu *phármakon*.

2.1 O escritor: herói na modernidade¹⁹

O fim do século XIX e a chegada do século XX foram uma época patente para a percepção de que o mundo estava mudado. A homogeneidade do pensamento humano, ainda que seja difícil abarcar nessa frase tudo que ele possa conter, nesse momento encarou a decadência de antigas necessidades, valores e propósitos. O século das luzes parecia ter sido uma grande resposta e a abordagem cientificista era tida, a partir de tal ideia até então, como uma grande guia para a vida em geral.

Tal momento histórico veio revelar que não havia respostas prontas que se bastassem e a falta de fórmula com que se encarar a vida tirou o chão debaixo dos pés dos homens: aquilo que antes era tido como grande solução revelou-se vazio e insuficiente, deixando as pessoas à deriva e sem aquilo em que se apoiar. A religiosidade há muito deixara de ser a grande solução e proteção de todos, já que a própria evolução das tecnologias promoveu contatos com outras culturas e crenças destronando, de certa maneira, o cristianismo. O positivismo já não dava conta da vida que se mostrava cada vez mais abertamente com as mudanças que a evolução trouxe – quanto mais exposto o homem ficava, mais se via dele mesmo e isso mostrava, inexoravelmente, a falibilidade das antigas crenças. Na análise de Mário Sacramento:

A consciência do homem “moderno” tem-se jogado, em última análise, consciente ou inconscientemente, entre dois pólos: o das perspectivas abertas pelas conquistas revolucionárias da ciência e da técnica e o da torpeza a que a concentração monopolista dos meios de produção reduziu a vida social, conferindo-lhe um aspecto desconcertante de cárcere num mundo que a ciência e a técnica haviam alargado (SACRAMENTO, 1970, p. 54).

O narrador do *Livro do Desassossego* marca, de certa forma, essa sensação desalentada com o seguinte trecho, que traz considerações acerca de como se encontra o pensamento geral, em análise diacrônica e sincrônica:

Pertenço a uma geração que herdou a descrença na fé cristã e que criou em si uma descrença em todas as outras fés. Os nossos pais tinham ainda o impulso credor, que transferiam do cristianismo para outras formas de ilusão. Uns eram entusiastas da igualdade social, outros eram enamorados só da beleza, outros tinham a fé na ciência e nos seus proveitos, e havia outros que, mais cristãos ainda, iam buscar a Orientes e Ocidentes outras formas religiosas, com que entretivessem a consciência, sem elas oca, de meramente viver.

Tudo isso nós perdemos, de todas essas consolações nascemos órfãos. Cada civilização segue a linha íntima de uma religião que a representa: passar para outras religiões é perder essa, e por fim perde-las a todas.

Nós perdemos essa, e às outras também.

Ficámos, pois, cada um entregue a si próprio, na desolação de se sentir viver. Um barco parece ser um objeto cujo fim é navegar, senão chegar a um porto. Nós encontrámo-nos navegando, sem a ideia do porto

¹⁹ A questão da modernidade histórica não será trabalhada a fundo no trabalho: a intenção reside em estudar mais seus efeitos no objeto do que ela por si mesma.

a que nos deveríamos acolher. Reproduzimos assim, na espécie dolorosa, a fórmula aventureira dos argonautas: navegar é preciso, viver não é preciso.

Sem ilusões vivemos apenas do sonho, que é a ilusão de quem não pode ter ilusões. Vivendo de nós próprios, diminuimo-nos, porque o homem completo é o homem que se ignora. Sem fé não temos esperança, e sem esperança não temos propriamente vida [...] A energia para lutar nasceu morta conosco, porque nós nascemos sem o entusiasmo da luta. [...]

Viver doía-nos, porque sabíamos que estávamos vivos; morrer não nos aterrava porque tínhamos perdido a noção normal da morte. (PESSOA, 2006, p. 295 – 296)

“O homem da multidão” (1840), o senhor perseguido descrito por Edgar Allan Poe, aparece como um ser que corre, ininterrupto, não se sabe atrás de que. Depois de uma perseguição de muitas horas, em que o tal homem não pareceu estar satisfeito ou encontrar aquilo que procura, a curiosidade do narrador sobre aquela pessoa não parece ser de todo aplacada até que ele percebe – o que parece acalmar a curiosidade para denotar algo maior que isso - que o homem pertence à multidão, como na sofreguidão do viciado, como quem mais necessita do que faz por vontade. O último momento de perseguição leva o perseguidor à conclusão de que a curiosidade antes incitada pelo velho não fazia sentido: não devia continuar tentando saber nada sobre ele porque tal homem pertencia à multidão por não se permitir estar sozinho.

E, à medida que as sombras do segundo final de tarde surgiam, sentia-me mortalmente cansado e, parando bem em frente do caminhante, olhei-o fixamente no rosto. Ele não acusou a minha presença, retomando sua solene caminhada, enquanto eu, parando de segui-lo, fiquei absorvido na minha meditação. “Este velho”, disse eu, afinal, “é o tipo e o gênio do crime profundo. Ele se nega a ficar sozinho. *Ele é o homem da multidão*. Seria vão segui-lo; pois não devo mais procurar saber dele ou de seus atos. O pior coração do mundo é um livro mais grosso que o *Hortulus Animae*, e talvez uma das grandes bênçãos de Deus seja a de que *er lasst sich nicht lesen*” (POE, 2010, p. 102).

O verbo, no original *to refuse*, usado para dizer que o velho homem se nega à solidão, nos denota com ainda mais riqueza o caráter da desenfreada busca que faz: nem tanto a caminhada, mas aquilo que ela não permite, é o foco e o propósito do homem da multidão. Tal é o caráter do homem moderno. De frente com uma multidão, estar face a face consigo (com a subjetividade imposta a cada um, principalmente na referida época) parece menos impositivo: o homem da modernidade se vê muito mais presente como um indivíduo, como uma entidade separada de tal multidão em relação àquilo com que estava acostumado, aquilo que seus pais mesmos viveram. O que antes parecia a ele como uma massa que o incluía como membro e célula, inseparável e dependente do meio (dos outros), agora se mostra ao homem como um aparecimento repentino e desorientador de uma consciência menos coletiva, mais fechada naquilo que se convencionou chamar *indivíduo*. O que o homem da multidão faz é não se deixar ficar sozinho para não deixar vir à tona que a sua subjetividade está condenada a uma solidão

sem precedentes, que se coloca para ele como uma condenação, irreversível e inegável; ele está constantemente perturbado e em movimento porque a multidão não cura a percepção de que, de repente, seu coração, que era somente uma parte de um todo, agora é um livro maior que o *Hortulus Animae* – e não se deixa ler.

“O homem” da multidão são tantos quantos pode haver em uma. A Londres descrita pelo narrador de Poe, sempre cheia, tumultuada e até perigosa configura a imagem daquilo que se estava assentando como uma cena corriqueira: pessoas que não se encontram – nem entre si, nem consigo mesmas. O homem que o narrador persegue é um tipo dessa construção. A busca (ainda que vazia de objetivo) e a correria sem chegada denunciam o pavor (fisicamente mostrado no rosto do velho homem quando percebe que o bar vai se fechar, ou as lojas do mercado, o que o poderia deixar a sós) que o homem mergulhado nessa modernidade sente ao se deparar com a solidão que a mudança de paradigma que própria época desenhou: o homem moderno está condenado a estar sozinho e a ser, por isso, melancólico porque a modernidade resulta em uma mudança na maneira como cada pessoa se relaciona com as outras e com o mundo. Na modernidade estamos mais sós porque a “individualidade²⁰” de cada um está em voga; o ser humano aparece como sujeito principal de sua história e a coletividade (anterior) abandona esse sujeito a uma sorte mais pessoal, entregando uma responsabilidade sem precedentes, a do homem por ele mesmo. O mundo ficou maior pelas descobertas tecnológicas de todo tipo, reduzindo e isolando cada vez mais o nosso papel e a nossa existência.

A consciência desse homem é compreensivelmente, então, modificada e colocada em uma posição desconfortavelmente em voga. O mundo das luzes do século XVIII chegou a um fim e a um ápice em um mesmo processo: o racionalismo falhou. O século XIX foi o momento em que a aceleração da evolução, em vários termos, crescia em ritmo vertiginoso: tudo mudava, e mudava cada vez mais rápido. Os esquemas foram alterados, as possibilidades aumentaram, a tecnologia apresentava-se mais como imposição que como opção, alterando a maneira como o homem se colocava no mundo (suas relações pessoais, de trabalho, de mobilidade, de saúde, entre outras, foram alteradas).

Tais mudanças engoliram o homem de antes, que permanecia mais local, mais artesanal e manufactureiro, mais rudimentar, e passou a ser impelido a entrar em uma

²⁰ Usa-se no trabalho os termos indivíduo/ individualidade com cautela por ser defendida, mais à frente, a hipótese de que não há, em cada pessoa, uma individualidade (no sentido de unidade).

nova concepção de vida e em um mundo maior, mais largo pelas próprias condições que colocava. O mundo moderno colocou o ser humano na berlinda de sua própria condição: ser gente no período da modernidade significava perder antigos referenciais e ser lançado vertiginosamente em um novo universo em que falhou aquilo que o homem conhecia; na modernidade o racionalismo falhou a as relações entre os homens, contaminadas pela velocidade e artificialidade das novas conexões, denunciavam a doença presente e como o pensamento “antigo” se mostra tão mais inválido neste momento. A velha crença no pensamento ocidental caía por terra, deixando as pessoas à mercê de descobrirem, mais sozinhas do que nunca, o que de fato seria a verdade – ou mesmo se ela existiria. A poética moderna deve ser diferenciada da modernidade dominante: aquela é o lugar crítico da modernidade, e não de conformismo ou propaganda do período. Se os românticos chegaram a se trancar na torre longe de toda a máquina social, o poeta moderno está nela inserido, não como seu congênere, mas como um subversor que trabalha a mudança por dentro do sistema, e não fora dele, acreditando-se incompreendido e excluído de todos os processos de seu tempo.

A própria existência do *Livro do Desassossego*, com suas múltiplas manifestações formais, é uma mostra da fragmentação moderna. O que no trabalho se entende por Livro do Desassossego é a edição organizada por Richard Zenith, da editora Companhia de Bolso. Desde Mallarmé, com o *Livre*, a modernidade experimenta e é possível pensar o livro como algo além do receptáculo neutro da linearidade da escrita. O *Livre*, um trabalho que conteria infinitas possibilidades e seria o livro infinito, já que nunca se poderia lê-lo da mesma maneira, é a primeira porta que abre o sagrado objeto livro. Entende-se a questão colocada pelo poeta francês: por que o livro, objeto que é capaz de abarcar literatura, seria limitado, engessado e único se a realidade, grande *motif* da arte, não o é?

Várias edições diversamente organizadas do *Livro do Desassossego* permitem que se veja a obra com outros olhos: além da leitura do conteúdo, das questões vividas e transcritas por Bernardo Soares, o fato de não haver uma ordem temporal ou temática fixada pelo autor demonstra a multiplicidade e a falta de unidade características da época e do próprio caráter da existência de Pessoa e Soares. A unidade não tem grande papel na literatura moderna, o que faz com que o Livro do Desassossego tenha em si certo caráter infinito, já que seus trechos obedecem a cada edição (ou a cada decisão de leitura).

No *Livro do Desassossego*, Bernardo Soares faz algumas análises acerca dos objetos seus contemporâneos e suas representações no contexto em que vivia. O trecho a seguir demonstra, com certa dose de ironia triste, que a modernidade resume-se a bem pouco no plano dos objetos:

As coisas modernas são:

- (1) A evolução dos espelhos;
- (2) Os guarda-fatos.

Passámos a ser criaturas vestidas, de corpo e alma.

E, como a alma corresponde sempre ao corpo, um traje espiritual estabeleceu-se. Passámos a ter a alma essencialmente vestida, assim como passámos – homens, corpos – à categoria de animais vestidos.

Não é só o facto de que o nosso traje se torna uma parte de nós. É também a complicação desse traje e a sua curiosa qualidade de não ter quase nenhuma relação com os elementos da elegância natural do corpo nem com os seus movimentos.

Se me pedissem que explicasse o que é este meu estado de alma, através de uma razão social, eu responderia mudamente apontando para um espelho, para um cabide e para uma caneta com tinta. (PESSOA, 2006, p. 414)

A proposição de definir as coisas modernas em dois objetos da vida prática, inclusive usando numeração, já passa a noção de uma frieza e uma limitação que denotam que a percepção do narrador acerca do seu tempo é bastante desenganada. A modernidade se resume a coisas que nos vestem porque ela apresenta esse carácter limitador: somos obrigados a olhar para nossa própria face²¹ e a nos vestirmos de maneira pouco orgânica - a alma recebeu uma roupa (o corpo) e a modernidade condenou o corpo a uma roupa imperfeita, o que nos torna animais vestidos. Para responder à questão da definição do que seria a modernidade, não são nem necessárias palavras: aponta-se mudamente para aquilo que nos re-veste, nos limitando e cobrindo. A caneta com tinta é aquilo no estado de alma do narrador que representa que, à frente de tais elementos, ele irá escrever.

A postura de Charles Baudelaire²², descrita por Walter Benjamin no seu “Um lírico no auge do capitalismo”, era heroica e levantava uma bandeira, era a postura forte do artista enquanto agente da sociedade, enquanto perceptor do mundo a sua volta e afetado por ele. Estando nos primeiros passos conturbados daquilo que chamamos

²¹ No trecho 446 na edição em estudo, o narrador afirma, corroborando com a ideia da tristeza acerca do espelho ser um elemento moderno: “O homem não deve poder ver a sua própria cara. Isso é o que há de mais terrível. [...] Só na água dos rios ele podia fitar seu rosto. E a postura, mesmo, que tinha que tomar, era simbólica. Tinha de se curvar, de se baixar para cometer a ignomínia de se ver. O criador do espelho envenenou a alma humana” (PESSOA, 2006, p. 422)

²² Decidiu-se usar a figura de Baudelaire por parecer determinante no tangente à modernidade, mas não se pretende analisar suas obras, ainda que sejam de grande contribuição para o tema, mais que sua postura diante do que aqui se discute.

modernidade, Baudelaire assume determinadas posturas que o artista porta e defende²³. Assumindo um caráter considerado marginal e de autoexclusão, o poeta se coloca como alguém que não está inserido naquilo que ele vê de negativo, nas manifestações que causam o seu desassossego. Sendo grande parte de tal incômodo a própria estrutura social (em todas suas congêneres), o poeta fica em um fora específico: ele se coloca à parte porque não admite estar dentro desse sistema que tanto o aflige, mas não tão fora a ponto de ser de uma existência totalmente à parte.

Ele, ao mesmo tempo em que não concorda com o sistema dominante, está dentro dele. Ele sabe, assim como Baudelaire o sabia, que a arte é também mercadoria. A corrosão que o escritor moderno pretende fazer a partir de sua lucidez se dá por dentro de todo o esquema. Na recorrente comparação com a situação do romantismo, temos que o romântico achava que moraria no castelo e estaria longe e fora de tudo, como o gênio incompreendido que acreditava ser. Já o escritor moderno sabe que tem que se vender e é assim que é possível implodir, realizando a transgressão por dentro. A própria ideia do poema em prosa, iniciada com Baudelaire, é um exemplo: não está fora da poesia, mas é a escritura com o comum, com o ordinário e coloquial para fazer disso o incomum. Essa é também a perda da auréola: perdê-la significa perder aquilo que haveria de sacralidade na atividade da arte – sem ela, o artista está mais próximo do que nunca, apesar de essa proximidade não significar conformidade ou concordância com seu entorno.

Está claro que essa é uma postura política e, enquanto artista, sua arte refletirá tais condições. Essa luta travada através do texto (texto como arma na missão do artista em tempos conturbados) lembrará a Benjamin a análise de Marx sobre o exército de Napoleão:

Por esse tempo, o despossuído aparece em outro ponto sob a imagem do herói e, com efeito, ironicamente. É o caso em Marx que, ao se referir às ideias de Napoleão I, diz: “O ponto culminante das ideias napoleônicas... é a preponderância do exército. O exército era o ponto de honra dos pequenos agricultores, eles mesmos transformados em heróis”. Só que agora, no governo de Napoleão III, o exército “já não é a fina flor da juventude rural, mas a flor do pântano do mendicante proletariado camponês. Compõe-se sobretudo de prepostos... assim como o próprio Boanaparte II é apenas um substituto, um suplente de Napoleão”. O olhar que se volta dessa visão para a do poeta esgrimista encontra-a por alguns segundos superposta à do salteador, o mercenário que “esgrime” de modo diferente e que erra pela região. (BENJAMIN, 1994, p. 72)

²³ A questão do artista como radar, receptor e transmissor para outrem acerca da vida em geral podem ter um fundo na noção romântica de Gênio, mas persiste (ainda que, hoje, com uma conotação mais de luta que de genialidade) mesmo a partir da observação, como se analisará a respeito de Pessoa que, em Álvaro de Campos, por exemplo, deixou claro que essa “missão” tem um caráter até risível – ainda que, na escrita, a missão apareça na existência do texto, mesmo que o próprio texto tente dizer mal dela.

O poeta, antes visto com a glória que se dedicava ao militar na época em que este representava a “fina flor da juventude”, agora vivencia a mesma derrocada de tratamento, a mesma queda de visão. O caráter esgrimista a que Benjamin se refere é relativo à prática de fazer poesia executada por Baudelaire: tal um esgrimista, o escritor trabalha de modo marcial, em luta, sôfrego e absorvido. A luta e o mesmo caminho delineados na esgrima do escritor, na sua execução de missão de artista e engajamento, são mostrados na derrocada da imagem do militar do exército: aquele que antes era visto como o salvador, um mártir, alguém de uma camada superior pela sua própria essência agora, pela mesma essência, é julgado inferior, inútil, fica segregado porque não é mais possível que ele esteja amalgamado naquilo em que se transformou a sociedade. O artista, de certo modo, participa ativamente dessa retirada, já que os elementos decadentes do século XIX representam essa crise de tudo - e de si - e ele, nessa posição política de alguém que mergulha profundamente em questões da vida em geral, não concordaria em fazer parte daquilo que lhe parece tão negativo; porém, a perda da auréola se dá porque ele sabe que faz, sim, parte da lógica social dominante (a arte como produto e bem econômico, de venda)

O próprio caráter da literatura contribui para tal afastamento entre sociedade e escritor. O século XIX representou, como já foi dito, mudanças muito profundas naquilo que se convencionou durante muito tempo. Tais mudanças se refletiram naquilo que se pensava a respeito da arte - a aparente inutilidade prática da literatura contribuiu para que ela fosse colocada em uma posição inferior na escala de necessidades: a lógica do consumo, que crescia proporcionalmente com os avanços em várias áreas do conhecimento e da produção, não permitia que se visse a literatura como um bem necessário e valorizado pelas “novas regras de conduta”.

Apesar disso, a arte começou a ser vista como mercadoria, a exemplo temos os folhetins, consumidos em jornais da época - é também nesse ponto que se pode observar que apesar de colocar-se afastado da homogeneidade de seu entorno, o escritor da modernidade reconhece a diferença entre modernidade dominante e literatura moderna: ele está mergulhado na modernidade que o desassossega e poderia paralisar e produz uma arte que prova que ela não o paralisa. A ação de produção de obra de arte, ainda que sejam os folhetins vendáveis, podem funcionar, na modernidade, como uma forma de subversão do sistema a partir do seu próprio lugar.

A arte é supérflua em relação às novas máquinas e remédios, a literatura não produz bens de consumo, o artista não é trabalhador que movimenta a economia e entra

na roda do desenvolvimento e do progresso (vide também a hodierna persistência em não se encarar como ciência os estudos de humanidades). Claro que tal ponto de vista deve ser nuançado pela observação do fato que é no mesmo século XIX que a literatura também vira comércio – o momento do início da ideia de uma literatura que hoje se chamaria de *best seller* e do já citado folhetim. Então reside, nesse ponto, essa ambiguidade, tão característica da época: sem mecenas e sem lugar pronto no estamento social, alguns artistas viram escritores de massa, sendo, então, artistas do trabalho intelectual realizando trabalho braçal com movimentação econômica. A face do artista que não privilegia esse fator do labor, com o status de nobreza da lógica burguesa cristã, que persiste até hoje, pode colocar o artista no segmento do desocupado, sonhador inútil e improdutivo – tal sentimento foi evidenciado, ainda que de forma mais prosaica, na poesia modernista brasileira²⁴: Carlos Drummond de Andrade, em seu poema “Sentimental” (*Alguma Poesia*, de 1930), versa sobre o sonhador podado por questões mais pragmáticas, como a refeição que esfria:

Ponho-me a escrever teu nome
com letras de macarrão.
No prato, a sopa esfria, cheia de escamas
e debruçados na mesa todos contemplam
esse romântico trabalho.

Desgraçadamente falta uma letra,
uma letra somente
para acabar teu nome!

-Está sonhando? Olhe que a sopa esfria!

Eu estava sonhando...
E há em todas as consciências um cartaz amarelo:
“Neste país é proibido sonhar.” (ANDRADE, 2009, p. 22)

De fato, o caráter prosaico na superfície situacional exposta pelo poema não deve ser visto como toda a sua essência. O eu poético vem denotar que o mundo tornou-se um lugar em que o sonho perdeu a vez e que a sociedade vai sempre privilegiar questões mais práticas que excluam o devaneio – a pergunta que vem com o travessão, interrompendo o discurso interno do sonhador, vem para interromper com um tom de reprimenda, que diz que o sonho prejudica a vida em si (e que o sonho não faz parte dela, a interrompe). A última estrofe vem mostrar que o sonhar tornou-se uma proibição

²⁴ Apesar de se focar no trabalho na modernidade e o que ela influenciou na obra Livro do Desassossego (portuguesa), o fenômeno desassossegador da modernidade atingiu também os artistas de terras brasileiras, como se pode comprovar lendo Drummond e Bandeira, por exemplo. Já que a tese no presente capítulo centra-se nesse desassossego como sendo parte da modernidade, parece inteligível que se usem outros autores para exemplificar tal hipótese.

quase que através de uma placa: um cartaz amarelo nas cabeças que deixa transparecer que é um decreto firme e talvez novo, que precisa estar lá para lembrar que é proibido sonhar para que a roda social não seja interrompida²⁵. Ao mesmo tempo, ele mexe na “sopinha industrializada” – o prosaico tornado poesia, processo já citado que aparece com grande força na modernidade, lembra que o poeta é também parte da máquina. O macarrão industrializado é o que dará nome ao amor: o poeta come sopa como qualquer um – e sonha por dentro da máquina.

O sonho, antes considerado com a grandiosidade com que se consideravam as capacidades humanas de criação e ação, agora é visto como um simples impedimento para que se aja de fato, na lógica do momento. O escritor moderno, afetado pela circunstância e sendo consciente de que seu trabalho é também da ordem do sonhar, segue com sua produção a despeito da desvalorização e da desqualificação que lhe foi atribuída enquanto ser ativo. Ainda assim, heroicamente, o artista mantém-se produzindo. De acordo com Leyla Perrone-Moisés, “Trata-se aqui de ver esse trabalho como sinal inequívoco de uma energia, a persistência em direção de algum fim, mesmo que este parecesse, ao próprio Poeta e a outros, como absurdo [...] É escrevendo que Pessoa qualifica o desqualificado” (PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 63).

Bernardo Soares escreve diversas vezes sobre o sonho, e neste trecho, relaciona claramente sonho e ofício de escrita.

Como todo sonhador, senti sempre que o meu mister era criar. Como nunca soube fazer um esforço ou activar uma intenção, criar coincidiu-me sempre com sonhar, querer ou desejar, e fazer gestos com sonhar os gestos que desejaria poder fazer (PESSOA, 2006, p. 297)

A questão da visão positiva (de certo modo anterior à modernidade) acerca do sonho aparece aqui nesse trecho quando o narrador assume para si o mister de criar por ser um sonhador – e todos os sonhadores têm esse mister, segundo ele. É feita a diferença entre fazer um esforço puramente braçal e criar a partir do sonho (ainda que escrever traga também esse esforço): percebe-se que a lógica moderna fala por trás desse discurso e aquilo que é do domínio da criação será do domínio do sonho para aquele que não se encaixa no esquema de produtividade (braçal, de bens palpáveis) da época. Na modernidade a poesia precisa ser trabalhada, o que de certa maneira desloca a noção de labor. Na referida época, escrever não conta mais com as musas que entregam

25 Esse fazer poesia no mundo prosaico, não-poético, inicia com Baudelaire, e é bastante presente na literatura moderna porque o mundo torna-se mais propenso a eliminar o que nele houvesse de poético, persistindo a poesia nesse ambiente mesmo.

o poema. Como em Mallarmè e João Cabral de Melo Neto, existe aqui certa engenharia da palavra – a escritura não é vista como trabalho no sentido do capital (apesar do já citado fator econômico possível), mas é do poeta como trabalhador do signo. A criação vem, pois, daquilo com que se sonha somado ao trabalho de tessitura do texto, daquilo que se quer ou se deseja aliado ao esforço da produção – da vida, enfim, provocadora do artista em direção à produção.

A hipótese aqui trabalhada de que o artista produz arte a partir dos desassossegos sofridos dialoga com a questão do heroísmo de modo bastante próximo: escrever diante de condições dilacerantes como foram as da modernidade para o espírito sensível do artista configura um ato heroico, ainda que essa escrita clínica seja encarada como resposta inevitável. A inevitabilidade da produção artística motivada por essa melancolia existe porque o artista não evita responder aos afetos. Enquanto ser humano, atropelado pelas mudanças circunstanciais do entresséculo. Concomitantemente, enquanto artista, desqualificado, excluído, destituído de sua antiga glória de sonhador e criador, o artista estaria paralisado, depressivo e marginalizado. Mas, de modo vencedor, ele não se deixa interromper e acolhe a vida que pede passagem através de sua arte. “Podemos ver nessa *ação apesar de tudo* de Pessoa [...] uma afirmação da ‘vontade de potência’ e, como tal, uma saída para os impasses de sua existência e uma resposta positiva a seu momento histórico” (PERRONE-MOISÉS, 1982, p.64).

Apesar do caráter paralisante dessa melancolia como elemento da modernidade, o agir do artista (produzir arte) se processa em Fernando Pessoa - ele ainda escreve²⁶. A noção de herói torna-se bastante palpável na constituição desse escritor moderno. A morte, o signo do suicídio, tão compreensivelmente anexado à condição moderna, não se tornou opção (ou saída) imediata e cabal para os dois escritores em questão. Bernardo Soares afirma, acerca de dar cabo da própria vida: “Nunca encarei o suicídio como uma solução, porque odeio a vida por amor a ela” (PESSOA, 2006, p. 418). Ora, o narrador percebe que, para dar fim à vida, seria necessário odiá-la de todo, mas seu ódio à vida vem do fato de que a ama e sua postura não permite amar algo que o faz tão mal, que o paralisa e exclui – por isso o ódio que vem do amor. Para Benjamin, o ato de seguir em frente e em atividade diante de condições tais configura o heroísmo de Baudelaire: este, que “erra pela cidade à cata de rimas” (BENJAMIN, 1994, p. 79), não se encontra mais

²⁶ É produtivo lembrar aqui o conceito deleuzeano de clínica que foi aplicado ao ato de escrever no trabalho.

no tempo em que Pessoa não procura mais o lixo nas ruas porque este se encontra em si mesmo.

É preciso levar em conta que essa atitude auto-depreciativa se fixa num contexto social em que o indivíduo poeta se sente um “lixo”. Pessoa se sente, constantemente, como um estorvo: “Estou no caminho de todos que esbarram comigo” [...] “a impressão(...)/ De me ter deixado a mim, num banco de carro elétrico,/ Para ser encontrado pelo acaso de quem se lhe ia sentar em cima” (PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 50).

A continuação da atividade, ainda que em condições inóspitas e sob o caráter melancólico será, em Pessoa, aquilo que em Baudelaire apareceu como atitude - o cabelo verde e os sapatos roxos baudelairianos, o “chocar a burguesia” está, em Pessoa, mais frio e mais focado, pode-se dizer até mesmo mais desenganado; as próprias épocas em que viveram um e outro propiciaram tal diferença. No *Livro do Desassossego* é clara a dinâmica da melancolia paralisante e da ação contrária a tal força, ação que é a de escrever – o livro apresenta um embate contínuo entre a inadequação geral que Bernardo Soares atribui a si mesmo e a realidade que o afeta tão profundamente que parece difícil deixar de escrever – e escreve para dar conta de si mesmo, atitude que foge do egoísmo em direção ao egotismo.

Comparadas as duas maneiras de encarar a realidade, temos em Baudelaire aquilo que Benjamin definiu como heroico por ser de caráter mais arrebatador, mais emblemático. **A poesia do apachismo, segundo termo que o próprio Benjamin vai usar acerca desse caráter do heroísmo (1994),** escreverá *com* a modernidade; e o teórico coloca: “Uma luz suspeita cai sobre a poesia do apachismo. Representa a escória os heróis da cidade grande ou será antes o herói o poeta que edifica sua obra a partir dessa matéria? – A teoria da modernidade admite ambas as hipóteses” (BENJAMIN, 1994, p.79). Definir simples e exatamente qual hipótese corresponde ao que acontece não parece um objetivo muito proveitoso, até porque as duas podem ocorrer simultaneamente em uma obra; mais que isso é importante compreender que os escritos são como frutos da modernidade à medida que é possível reparar neles a tentativa de dar conta daquilo que acontece – dentro e fora de si mesmo²⁷. O heroísmo baudelairiano é, então, patente em seu escrever porque ele respondia à modernidade de maneira mais urgente e simbólica: a re-ação configurou-se necessária e urgente em vista dos novos esquemas; era preciso quebrar o ciclo, já que ele era negativo, como já dito. “O herói é o verdadeiro objeto da modernidade. Isso significa que, para viver a modernidade, é

²⁷ Estando focado na melancolia como elemento da modernidade, será priorizado aqui, como em todo o trabalho, o enfoque na escrita como resposta geral àquilo que o escritor vive.

preciso uma constituição heroica. Balzac era da mesma opinião. Com ela, Balzac e Baudelaire se contrapõem ao Romantismo” (BENJAMIN, 1994, p. 73).

Leyla Perrone-Moisés afirma no já citado *Fernando Pessoa aquém do eu, além do outro* (de 1982) que a constituição heroica não se aplica a Pessoa como se aplicou a Baudelaire. Ora, se se entende que a modernidade tem efeito tão avassalador no homem, agravado no artista e que tal efeito é paralisante, deprimente e a própria época está assinalada pelo signo do suicídio e da morte, é bastante plausível pensar que Fernando Pessoa exercitou de maneira heroica sua resistência a tudo isso. Ainda que seu alcoolismo possa ser encarado como suicídio indireto e que sua temática declare claramente sua derrota, o que deve ser analisado vai mais a fundo: escrever uma biografia dita sem fatos, segundo o próprio Bernardo Soares, resultou no não tão pequeno *Livro do Desassossego*. Ser um derrotado, também segundo o próprio (heterônimos inclusos no sentimento de desençaixe), não impediu que o desejo e a ação de escrever se processassem: a vitória não vem do trabalho braçal ou da superação de conotação burguesa; ela vem da atividade mesma do artista, seu escrever é o seu agir mais forte. Mais que um resistente, Pessoa foi, sim, herói da modernidade porque os signos da morte e da paralisação não o contaminaram a ponto de o derrubarem. Os trabalhos hercúleos, segundo Benjamin (1994), que Baudelaire realizou em sua poesia e vida, Pessoa construiu de maneira menos emblemática (mesmo devido à época, como já dito), mas com a potência e a força necessárias para que a opressão que o contexto impunha a ele fosse superada e, com isso, fosse possível não cometer suicídio, não estar paralisado pela depressão, não se calar. Escrever é, então, resposta à melancolia como resultado inevitável; e mais que isso: resultado e caminho buscado e necessário para tratamento (clínica) das patologias trazidas pela modernidade.

Assim, ao escrever e continuar com a produção artística - já que a atividade do escritor é escrever, sua resposta aos desassossegos será essa -, o heroísmo se coloca como resultado, não como objetivo. O cartaz amarelo aparece nas *consciências*, e esta palavra vem mostrar, com um ligeiro tom de antonímia para a palavra sonho, que a proibição é da ordem do pragmatismo que, tido como valor imprescindível nesse momento, não permite que a sopa esfrie por um motivo tão banal e infrutífero quanto o sonho. O escritor que permanece e sonha ainda assim, realiza o heroísmo de perseverar exatamente devido à sua lucidez, percebendo que a arte não conflita com a vida que se deseja – ao contrário – e escreve.

2.2 Lúcido: fora da margem

A recusa da própria sociedade em receber o artista anda de mãos dadas com sua própria negação em participar dela, ainda que isso surja com ideias de ressentimento: “Dessa frustração do artista, que se sente desqualificado para a ação, por uma sociedade cujas ações ele considera estúpidas, nascem certas ideias de *revanche*” (PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 56). Em Baudelaire, temporalmente mais cedo na modernidade em relação a Fernando Pessoa, a resposta aflita a tal condição se dá de maneira mais impactante, configurando o artista como um herói missionário de sua causa, mesmo porque enfrentava certo ressentimento pela falta de reconhecimento social. Benjamin afirma acerca de Baudelaire:

[Baudelaire] reconhece no proletário o lutador escravizado; [...] Aquilo que o trabalhador assalariado executa no labor diário não é nada menos do que o que, na antiguidade, trazia glória e aplauso ao gladiador. Essa imagem tecida com o tecido das melhores intuições de Baudelaire; provém da reflexão da própria situação. Uma passagem de *Salão 1859* mostra como gostaria que a considerassem: “Quando ouço glorificarem um Rafael ou um Veronese com a intenção velada de desvalorizar tudo o que se produziu depois deles... então pergunto a mim mesmo se uma produção que, como tal, pudesse no mínimo ser equiparada à deles... não seria infinitamente mais valiosa, uma vez que se desenvolveu numa atmosfera e num terreno hostis” (BENJAMIN, 1994, p. 74).

Baudelaire deseja o reconhecimento, mas mais que isso - mais que um reconhecimento de pessoas que ele não respeita -, ele deseja a percepção do valor da arte por parte de tais pessoas, o que faria com que tal reconhecimento fosse válido. Ser reconhecido e aclamado pela sociedade que ele tão ferrenhamente critica não faria sentido na lógica de resistência que sua obra configurou; resistência essa que se apresentava tentando implodir a essência mesma dos efeitos da modernidade no homem/ no artista: a modernidade é tão avassaladora, e mais ainda para o sensível artista, que a sua potencialidade de agir fica, de certo modo, paralisada, assim como afirma Julia Kristeva em citação no primeiro capítulo do trabalho acerca do estado depressivo. Ora, se pensarmos a melancolia como um estado também causado pela própria modernidade enquanto contexto é compreensível a percepção que se tem de que a paralisação natural do homem, sua inquietude e sensação de paralisação venha do ambiente em que se vive²⁸. Benjamin, novamente, afirma:

As resistências que a modernidade opõe ao impulso produtivo natural ao homem são desproporcionais às forças humanas. Compreende-se que ele vá enfraquecendo e busque refúgio na morte. Esse suicídio não é renúncia, mas sim paixão heroica. (BENJAMIN, 1994, p. 74-75)

²⁸ Charles Baudelaire e Fernando Pessoa viveram em duas épocas distintas da modernidade relativamente à intensidade de seus efeitos e causas, o que será discutido a partir deste ponto.

É importante lembrar que o isolamento do escritor envolve mais que apenas estar fora de algo com que não concorda ou a rebeldia jovial de um revoltado. O estar fora, aqui, corresponde mais à total inadequação percebida claramente pela personalidade sensível às coisas própria do artista e o tédio que a vida causa exatamente por ser (e ter se transformado, na época) o que é. O trecho seguinte, do *Livro do Desassossego*, é um dentre os muitos que demonstram essa retirada, trazendo a relação entre esse fora e a capacidade aumentada de ver, o isolamento que exacerba e faz parte desse estar separado e não encontrar um lugar que o acolha:

De repente estou só no mundo. Vejo tudo isto do alto de um telhado espiritual. Estou só no mundo. Ver é estar distante. Ver claro é parar. Analisar é ser estrangeiro. Toda a gente passa sem roçar por mim. Tenho só ar à minha volta. Sinto-me tão isolado que sinto distância entre mim e o meu fato. Sou uma criança, com uma palmatória mal acesa, que atravessa, de camisa de noite, uma grande casa deserta. Vivem sombras que me cercam — só sombras, filhas dos móveis hirtos e da luz que me acompanha. (PESSOA, 2006, p.112).

Tem-se que, na modernidade, suas forças (as da modernidade) são tão grandes e opressivas que o homem paralisa; e na fala de Julia Kristeva a paralisação é característica do estado depressivo. Através da observação das obras produzidas no tempo e pelos objetos aqui suscitados, pode-se afirmar que a melancolia observada nos artistas da modernidade pode ser encarada como elemento próprio desse contexto. A interrupção no ciclo vital produtivo do artista, considerando que este seja afetado pelo seu meio – mais que os que não o são -, configura uma resposta, então, compreensível às perpassagens que o incomodam e deprimem. A modernidade delega ao homem uma posição negativa em relação àquilo que ele é ou pensa que deveria ser segundo uma continuidade – a própria interrupção das continuidades causa o desconforto e a inquietude daquele que perde seu lugar e sua posição no mundo. O artista, antes tido como gênio, do alto de sua torre de marfim, está agora renegado à sua “mansarda”, à condição de marginal desocupado e mesmo a incompreensão que, no romantismo, o revestia de certo glamour, agora o abandona ao ostracismo e à solidão do ignorado e do rechaçado.

Dessa maneira, entende-se que sua produção literária não vem simplesmente da sua condição melancólica, ou mesmo de sua situação de excluído, derrotado ou oprimido: “O heroísmo da maldição também já está comprometido pela lúcida crítica pessoana. O heroísmo de Pessoa é o de ser lúcido até o ponto de renunciar a qualquer álibi social, mesmo ao álibi da margem” (PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 44). Nem mesmo a maldição antes delegada (ainda que de modo glamoroso, de certa maneira, no

romantismo) ao artista o escritor moderno acatará. Pessoa mantém-se, então em um lugar mais fora possível, não se enquadrando no fora primário da sociedade em que há, ainda, um propósito e um lugar.

Um marginal apriorístico (aquele que se encontra na margem estabelecida pelo que é fora em primeira estância) ainda vem mais enquadrado que Pessoa, que não encontra lugar nem ali porque sua lucidez não permite que ele aceite ficar em algum lugar que seja aprioristicamente um lugar. O artista que observa e capta, sendo tanto mais afetado quanto possível por aquilo que o cerca e o afeta não vê possibilidade de se encaixar naquilo que o adoece, e tal causa não está em um nicho particular, mas em todo lugar, causando repugnância e afastamento, em um ciclo de auto afastamento e segregação por parte da sociedade em relação a ele – “Pessoa permanece à margem das margens, no entre-ser em que o imobiliza sua terrível lucidez” (PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 45). Sua lucidez não permitia a ele nem a tentativa da luta, sua alta percepção das coisas o colocava como derrotado já a priori. Segundo o próprio, sob o signo de Álvaro de Campos: “Não tenho, mesmo, defesa nenhuma: sou lúcido”.

Charles Baudelaire já havia escrito sobre o assunto em sua época, quando da sua percepção acerca da produção de literatura a partir e com o mundo:

Chegaremos a esta verdade: tudo é hieroglífico, e sabemos que os símbolos são obscuros apenas de modo relativo, isto é, segundo a pureza, a boa vontade ou a clarividência nativa das almas. Ora, o que é um poeta (tomo a palavra na sua acepção mais ampla), senão um tradutor, um decifrador? Nos poetas excelentes não há metáfora, similitude ou epíteto que não se ajuste, com matemática exatidão, à circunstância atual, porque aquelas similitudes, aquelas metáforas são extraídas da inexaurível profundidade da analogia universal e não podem ser tiradas de outra fonte. (BAUDELAIRE apud BOSI, 2006, p. 265).

Essa noção (talvez vinda do romantismo) do artista como radar apanhador daquilo que flutua acima dos “meros mortais” persiste com propriedade na modernidade porque o escritor desse tempo é aquele que dará voz à arte, ainda que (e já que) ela tenha perdido sua função e apreço. Baudelaire afirma, nesse trecho, que o poeta é aquele que traduz, verbaliza as coisas, trazendo-as à tona através de sua arte. Ora, seria esse um trabalho de extrema importância, que contribuiria para o espalhar da lucidez pertencente ao poeta, possuidor da inexaurível analogia universal. O poeta é, então, aquele que tem a capacidade da analogia (percepção, relação e entendimento das coisas) e o papel de verbalizar essas relações que estabelece para entregar sua literatura preta de significado. O próprio Fernando Pessoa, através de Bernardo Soares, define:

Tornar puramente literária a receptividade dos sentidos, e as emoções, quando acaso inferiorizem aparecer, convertê-las em matéria aparecida para com ela estátuas se esculpirem de palavras fluidas e lambentes (PESSOA, 2006, p. 358)

É, mais uma vez, compreensível que o artista moderno seja tomado pela sensação de desassossego e melancolia. Não aceitando nem compreendendo a sociedade em que, pode-se dizer, vive, o escritor vê-se como o que de fato está derrotado e sem propósito, pois sua atividade (a arte) não tem nenhum valor ou efeito de mudança – se ela for possível. Na inevitável comparação que suas intensas sensibilidade e lucidez acabam por fazer entre si mesmo e o resto das pessoas, a conclusão a que, muitas vezes, se chega, corrobora com a impressão geral do contexto da época. O escritor recebe fortemente as influências externas por estar sempre ou à cata delas, ou sensível a elas. Ao reparar, junto com a análise da situação geral, naquela mais particular (dos homens, talvez seus pares), as percepções não são animadoras e o artista se vê ainda mais profundamente sozinho e desolado, decepcionado e fadado à solidão de quem não encontra, de fato, pares nem enxerga um ponto de chegada efetivo (de efeito) para sua literatura. No trecho a seguir, Bernardo Soares usa o que parece ser um plural de modéstia (e o reverte no fim, separando os que não pensam de “nós”) para denotar, ao fim, com certa ironia, o peso de sua lucidez:

A vida, para a maioria dos homens, é uma maçada passada sem se dar por isso, uma coisa triste composta de intervalos alegres, qualquer coisa como os momentos de anedotas que contam os veladores de mortos, para passar o sossego da noite e a obrigação de velar. Achei sempre fútil considerar a vida como um vale de lágrimas: é um vale de lágrimas, sim, mas onde raras vezes se chora. [...]

A vida seria insuportável se tomássemos consciência dela. Felizmente não o fazemos. Vivemos com a mesma inconsciência que os animais, do mesmo modo fútil e inútil, e se anteciparmos a morte, que é de supor, sem que seja certo, que eles não antecipam, antecipamo-la através de tantos esquecimentos, de tantas distrações e desvios, que mal podemos dizer que pensamos nela.

Assim se vive, e é pouco para nos julgarmos superiores aos animais. A nossa diferença deles consiste no pormenor puramente externo de falarmos e escrevermos, de termos inteligência abstracta para nos distrairmos de a ter concreta, e de imaginar coisas impossíveis. Tudo isso, porém, são acidentes do nosso organismo fundamental. O falar e escrever nada fazem de novo no nosso instinto primordial de viver sem saber como.[...]

Feliz, pois, o que não pensa, porque realiza por instinto e destino orgânico o que todos nós temos que realizar por desvio e destino inorgânico ou social. Feliz o que mais se assemelha aos brutos, porque é sem esforço o que todos nós somos com trabalho imposto; porque sabe o caminho de casa, que nós outros não encontramos senão por atalhos de ficção e regresso; porque, enraizado como uma árvore, é parte da paisagem e portanto da beleza, e não, como nós, mitos da passagem, figurantes de trajo vivo da inutilidade e do esquecimento (PESSOA, 2006, p. 372 – 373).

Ainda que o narrador inicialmente se inclua em um grande “nós” que abarca a todos, pessoas que vivem com a inconsciência dos animais, que também passam pela vida sem tomar consciência dela; isso é visto como uma particularidade da vida humana em sua essência, não sendo possível, pois, fugir de tais condições. A análise inicial que condena o ser humano a uma inutilidade *a priori* que faz parte da sua própria constituição. Há, entretanto, uma diferença possível: apesar de estarmos abarcados junto

com os animais em um caminho de inutilidade, o pensamento pode acrescentar a consciência à vida, modificando, assim, a maneira de interagir com o mundo.

Aquele que não pensa mantém-se no âmbito da paisagem: torna-se parte daquilo que faz o mundo e segue instintivamente. Ao afirmar que aquele que não pensa é diferente de si mesmo, o narrador deixa claro que pensa e, por isso, sofre. A consciência de si e das coisas é tomada como um fardo porque as coisas, vistas e refletidas, mostram-se negativas e oprimidas. “Em seu incômodo lugar histórico, logo além da fronteira do século XIX, durante o qual, pouco a pouco, se desgastou e se perdeu a função do poeta, Pessoa sofre a persistência da ‘inspiração’” (PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 54).

O heroísmo do artista residirá no fato de que persiste, na vida e na escrita, ainda que a vida não contribua respondendo bem a ele e que sua vileza seja patente e reconhecida e, sendo vil, esse herói não corresponde a um ideal medieval, por exemplo: o heroísmo em Pessoa não é ovacionado nem é nobre, ressoando ainda mais a ideia de uma potência que luta, ainda, contra a própria recusa de sua luta, a exemplo do próprio “Poema em linha reta”, em que o eu-lírico reconhece sua profunda desagregação e heterogeneidade em relação àquilo que todos clamam de si: “Nunca conheci quem tivesse levado porrada./ Todos os meus conhecidos têm sido campeões em tudo./ E eu, tantas vezes reles, tantas vezes porco, tantas vezes vil” (PESSOA, 1972, p. 418)

O escrever a partir desse não-lugar que o próprio precisou definir para si mesmo, já que não havia outro em que fosse possível existir, não se tornará a apologia, nem no exemplo que arrastará, mas na constatação e no registro de uma lucidez atroz: Fernando Pessoa está renegado a uma exclusão sem precedentes e a um lugar que não poderia ser chamado de lugar – ou não poderia contê-lo e escreve porque sua constituição demanda que algo seja feito: por captar tanto do mundo, sua melancolia é ainda maior e, tendo como atividade e característica de si mesmo a produção de literatura, o tratamento para tais acometimentos virá daquilo que documenta, ruma, analisa e repassa tais experiências: a escrita como clínica.

Manuel Bandeira, no Brasil, nos lembra, ainda que com seu dolorido viés humorístico, que muitas vezes a lucidez (no caso de “Pneumotórax”, a aceitação de uma situação que não se pode mudar) vem acompanhada de certa resignação, mas não paralisada: “- Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax? - Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino”. (BANDEIRA, 1986 p. 97). Tocar o tango argentino, expressão artística forte do trágico, é a única alternativa: encontrar a arte e a

melancolia quando não é possível nem o pneumotórax. Também no Brasil, Carlos Drummond de Andrade escreveu acerca da necessidade de se contar quando dessa percepção arrebatadora do que cerca o escritor, que não poderia ser processada apenas por si mesmo. A vida²⁹ precisa ser escrita porque a arte (no escritor, a literatura) é aquilo em que ele age para dar conta daquilo que o atinge – e tudo isso é muito:

Não, meu coração não é maior que o mundo.
É muito menor.
Nele não cabem nem as minhas dores.
Por isso gosto tanto de me contar.
Por isso me dispo,
por isso me grito,
por isso freqüento os jornais, me exponho cruamente nas livrarias:
preciso de todos.
(DRUMMOND, 2009, p.107)

No *Livro do Desassossego*, Soares denota aquilo que Drummond mostrou que viram suas “retinas tão fatigadas”:

Quanto mais alta a sensibilidade, e mais subtil a capacidade de sentir, tanto mais absurdamente vibra e estremece com as pequenas coisas. É precisa uma prodigiosa inteligência para ter angústia ante um dia escuro. A humanidade, que é pouco sensível, não se angustia com o tempo, porque faz sempre tempo; não sente a chuva senão quando lhe cai em cima.
O dia baço e mole escalda humidamente. Sozinho no escritório, passo em revista minha vida, e o que vejo nela é como o dia que me oprime e me aflige (PESSOA, 2006, p. 417)

Também o caráter derrotista, muito aparente na obra em questão, denuncia essa retirada em que o escritor se encontra. A própria aparente incapacidade de ser como os outros são ou esperam que ele seja mescla-se com a implacável lucidez (própria do artista; enorme em Pessoa), aumentando a sensação de que não parece possível estar em algum *lugar* que de fato o seja. Escrevendo, então, nesse contexto histórico-social e nessa posição privilegiada de quem muito vê (e por isso não se aliena), a depressão acomete e aloca esse escritor eternamente em sua mansarda, sozinho e entediado porque sua lucidez não permite que aceite estar em algum lugar.

Ao pé da minha dor todas as outras dores me parecem falsas ou mínimas. São dores de gente feliz ou dores de gente que vive ou se queixa. As minhas são de quem se encontra encarcerado da vida, à parte...
Entre mim e a vida...
De modo que tudo o que angustia vejo. E tudo o que alegra não sinto. E reparei que o mal mais se vê que se sente, a alegria mais se sente do que se vê. Porque não pensando, não vendo, certo contentamento adquire-se, como o dos místicos e dos boémios e dos canalhas. Mas todo o mal entra [em] casa pela janela da observação e pela porta do pensamento. (PESSOA, 2006, p. 379)

²⁹ É importante lembrar que, ao afirmar que a escrita é como um efeito da vida, não se quer dizer que a escrita corresponde a ela, ou que seja um traço biográfico, um rastro daquilo que o escritor viveu. Ao chamar de vida aquilo que causa a escrita toma-se a palavra vida no sentido mais lato possível, abarcando as experiências, devires e momentos que podem constituir o tecido de alguém ou mesmo de um tempo.

Bernardo Soares³⁰ se percebe diferente em vários aspectos (na sociabilidade, no modo de lidar com a melancolia, por exemplo), e um deles aparece no trecho transcrito. Mais que uma diferença de comportamento ou temperamento, ele se identifica como um sofredor diferente, já que percebe as coisas de modo diferente dos outros – a janela da observação e a porta do pensamento são algo como maldições que nele se encarnam de maneira muito intensa, já que possui os dois dons de modo bastante aguçado.

Perrone-Moisés analisa como o “homem do subsolo” de Dostoievski e as personas de Fernando Pessoa têm uma linha de escrita (e, por isso, ação e entendimento) que caminham de modo parecido, o que pode ser atribuído à geral tônica da modernidade:

Seria mera coincidência de temperamentos, entre a personagem dostoiévskiana e as “personas” pessoanas? Evidentemente não. Essa consciência é a do homem moderno, para quem os valores morais e estéticos do passado, confrontados com a mediocridade e a brutalidade da vida cotidiana nas grandes cidades (peters)burguesas, esgarçam-se como diáfanas fantasias de outros tempos. E essa consciência se manifesta precursoramente (como sempre) na literatura, e preferencialmente nesta porque é o escritor (o artista) quem mais sente sua desqualificação, sua falta de função e de lugar nessa sociedade pragmática. A falta de lugar para o “belo” e para a consciência, nessa sociedade, é uma privação que atinge todos os seus membros; mas é o escritor (o filósofo, o poeta) quem mais rapidamente detecta essa privação, porque o exercício da lucidez e a afirmação de valores autênticos era o que, historicamente, justificava o seu ofício (PERONE-MOISÉS, 1982, p. 52).

A própria palavra “justificação” tem um peso grande na análise porque a necessidade de que se justifique a arte é de uma conotação diferenciada na época em questão: a lucidez extrema do escritor detecta profunda e radicalmente o vazio da prática artística, já que a sociedade como que se reduziu à valoração das utilidades e do pragmatismo. O produtor do belo perde o lugar e torna-se, então, melancólico não só pelo caráter essencial da época, que por si só oprime, mas também porque ele se vê desprovido de função e é condenado a uma permanência fora – ou, no caso de Pessoa, a condenação também parte de si. Não é possível estar nem mesmo “no fora”, já que também este fora é um lugar estabelecido pela própria sociedade que ele execra; o fora em que se coloca (e é colocado) Fernando Pessoa é um não-lugar no que diz respeito a rotulações territoriais da sociedade moderna³¹: ele é fora.

³⁰ As nomeações Bernardo Soares e Fernando Pessoa estão sendo usadas concomitantemente pois a diferenciação entre um e outro, em alguns casos, parece patente e, em outros, quase nula. Quando se usa Fernando Pessoa, tenta-se falar do geral da obra; ao usar Bernardo Soares, particularidades do narrador estão mais em foco. De qualquer modo, entende-se que o que se fala acerca de um e de outro nem sempre se aplica aos dois, sendo necessária tal diferenciação – ainda que bastante subjetiva.

³¹ Não se pretende entrar em discussões territoriais com tal denominação. Toma-se, aqui, o termo “não-lugar” para determinar que o escritor fica posicionado de fato fora, mesmo fora daquilo que já era considerado margem, pois para ele não seria possível habitar um plano que fizesse parte, ainda que marginalmente, da organização que tanto o incomodava.

3. Um uso profano de uma língua de mestres

Obedeça à gramática quem não sabe pensar o que sente.

Fernando Pessoa

3.1 Uma literatura menor

Faz-se necessário entender inicialmente nesta discussão que se fala de *uma* literatura menor, *um* uso, e não de *a* literatura menor por motivos claros: definir com artigo já desproveria do caráter menor e pertencente à diferença a literatura que aqui se estuda. A literatura, assim definida e delimitada, fica presa ao cânone dos mestres enquanto que uma literatura menor refere-se, essencialmente, a uma entrada, a um uso, a um procedimento – pois sua própria essência demanda que haja vários.

Falar sobre uma literatura menor no entendimento de Deleuze e Guattari trará a noção de que se fala sobre um uso, um procedimento antes de um adjetivo de medida. Uma literatura menor é aquela que faz um uso menor de uma língua maior. Segundo os filósofos, na obra que usa Kafka como argumento principal (tendo sido esse escritor um grande subversor de uma língua dominadora): *Kafka: por uma literatura menor* (1977), a literatura forte é aquela que consegue cavar passagens alternativas dentro de um sistema estabelecido padrão, que é a matéria prima da própria literatura: a língua. Chamamos aqui língua de mestres³² aquilo que os próprios Gilles Deleuze e Félix Guattari definiram como língua maior: a arborescência que constitui (e é constituída de) uma língua de dominação.

Para que tais encontros conceituais fiquem claros, é necessário que se explique o que os filósofos delinearão como cada um dos conceitos que usaremos para descrever como Fernando Pessoa subverteu – profanou – o sagrado da língua portuguesa no seu *Livro do Desassossego*.

Uma literatura menor poderia ser uma entidade encaixada no primário senso de menor: pequeno, ordinário, de pouca importância relativa. Para que se entenda aquilo que tomamos, da filosofia deleuzeana, como menor, é preciso que se discuta o que é o seu predecessor³³: o maior. Não se faz necessário dizer que o viés político do

³² O termo “mestre” pode ser usado em um contexto heterodoxo – como os próprios Deleuze e Guattari fizeram ao se referirem a Sartre como tal -, mas no trabalho se utilizará a conotação ortodoxa do termo, como uma posição hierárquica dominadora, do mestre que se entende como superior e corresponde ao detentor de conhecimento que não permite interferências externas – por ser um “mestre”.

³³ Usa-se aqui o termo predecessor porque o devir, como se verá, deve partir de um ponto – só existirá uma literatura menor que parta de uma literatura maior, a partir de seu devir.

pensamento do filósofo era o mais denso e presente possível, até mesmo em vista de sua época e localidade. Maior seria, então, aquilo que fazia (faz) parte de um conjunto sistematizado (entendamos sistema como um padrão fixado, engessado, com normas de movimentação – ou mesmo inércia – que não permita multiplicidades, diferenças ou subversões) e pronto, que responda, principalmente, aos interesses de um conjunto majoritário detentor de poder (em sentido amplo) e dominante/ dominador. O próprio Deleuze usa o exemplo do homem branco europeu para descrever o que seria um nicho de tal sistema estabelecido: o maior tem relação, então, com aquele (aquilo) que está em situação de superioridade hierárquica fixada e não-movimentada, já que tem a intenção de manter sua situação de poder sobre outras instâncias.

Produzir, então, uma literatura menor, terá relação apriorística com uma “subversão” daquilo que se encararia como literatura de grandes gênios – homens brancos europeus, detentores de poder, dominadores da mulher, do animal, do africano³⁴. Tal versão, realização literária que não corresponde aos padrões prontos e interessantes ao poder majoritário, será menor exatamente por não ser correspondente àquilo que os “grandes mestres” ou “gênios autores” fariam ou esperariam dela: ao contrário de uma grande literatura que se pretende ou é cânone e modelo para suas posteriores, a literatura menor tem a intenção – e o papel – de ser e produzir diferença e multiplicidade, de passar e traçar caminhos que sejam sempre novos e que sejam instrumento de desapropriação do poder que tenta ser tão fortemente segurado nos galhos superiores da arborescência hierárquica. Através do já citado processo rizomático, o escritor da literatura menor escreve não para que as estruturas mantenham-se, mas para que elas sejam sempre menos estruturas (ou estruturais): que elas sejam maleáveis e, por isso, por seu dinamismo e possibilidades, possam mais, sejam mais potentes.

Para que tal literatura se configure é necessário que sejam observados certos procedimentos (ainda que tal afirmação possa parecer um engessamento do processo de escrita literária, no sentido que tiraria dela o caráter criativo e espontâneo, é importante que se lembre que a intenção envolve e cria um método³⁵, mesmo que tal método priorize o movimento e a liberdade) que darão corpo a uma escritura subversiva. O resultado de tais processos de escritura será uma literatura não-padrão, extemporânea,

³⁴ Oportunamente serão discutidos tais papéis quando se colocar presente a delimitação do conceito de devir, também sob a perspectiva deleuzeana.

³⁵ O termo “método” está sendo entendido, também, da maneira heterodoxa que não pressupõe arborização e engessamento, mas como a linha (de fuga, como afirmaria Deleuze) que serve como o fio condutor da produção literária.

potente e provida de “entradas múltiplas” (DELEUZE & GUATTARI, 1977). Tais entradas múltiplas configuram uma importante característica da literatura menor, pois é através delas que o caráter dinâmico e amplo se dá, já que apresenta as possibilidades de entrada na obra e de caminhos pelos quais ela possa passar.

A partir disso, escrever uma literatura que não corresponda ao padrão dominante requer que a matéria-prima de que se faz seja, também, subversiva. É imprescindível para a análise lembrar o que já se discutiu no primeiro capítulo acerca da motivação da escrita, e neste ponto temos uma convergência de motivos que levam a uma literatura profana: escrever de uma maneira que não responda a exigências que não querem mais que conservar um poder e um tipo de relação hierárquica de mão única corresponde ao fato de que a escrita advinda do desassossego (das marcas, no já citado termo de Rolnik, 1992) não será maior, já que não parece possível que se atenda às exigências de tais violências seguindo regras (gramaticais, de estilo, de hierarquia, de sistema³⁶) e, com isso, com tal necessidade de obediência, castrando movimentos que exigem ganhar corpo – corpo, aqui em questão, escrita. Tem-se, com isso, que a escrita do desassossego é, como será discutido, uma literatura essencialmente menor. Para escrever uma literatura menor, é preciso que se criem novos limites: “Eu não escrevo em português. Escrevo eu mesmo.” (PESSOA, 2006, p.402).

3.2 A profanação do sagrado canônico

Segundo o dicionário Houaiss, profanar traz acepções como “tratar com irreverência, desrespeitar a santidade de (coisas sagradas)”. Ora, a análise de tal definição já é proveitosa ao se perceber que a irreverência aqui evocada remete exatamente ao “sub-uso” de algo estabelecido: produzir uma literatura menor que atenda às exigências e responda às marcas do desassossego será um desrespeito à sacralidade falaciosa dos mestres que tentam conservar o cânone inerte.

A definição do verbo segue com “tratar desrespeitosamente (algo digno de respeito) [...]; ofender, afrontar, macular.” Logo em seguida tem-se “transgredir (regra, princípio sagrado ou de grande importância para a sociedade); violar, infringir.” Mais uma vez, têm-se termos que poderiam ser tomados em suas conotações negativas (como já foi discutido acerca do termo “menor”), mas fica claro que o que possa haver de

³⁶ Não se pretende dizer com isso que basta escrever “fora” da gramática para que se produza uma literatura menor; esse processo de minorização literária parte de um devir, de uma zona de desterritorialização com e para fora do território do padrão, que envolve muito mais que apenas a subversão ortográfica, por exemplo.

negativo em tais ações ou resultados só o será do ponto de vista da literatura profanada, já que sua sacralidade, importância ou seu *status quo* total de padrão ficam ameaçados – ou mesmo desfeitos.

Para mais além de uma visão comparada entre literaturas maiores e menores, sacralizadas e profanas, a literatura menor de resposta às exigências da melancolia tem intenção e propósito mais abrangentes que apenas fazer diferença em relação à escrita dos “autores”³⁷. A subversão de um padrão significa mais que apenas ser a diferença, ela será um novo movimento de apresentação e concretização daquilo que ainda não foi escrito: uma literatura menor é, essencialmente, sempre nova.

O conceito deleuzeano de devir aplica-se neste ponto do estudo à medida que abarca a novidade e, principalmente, o caráter de permissão (ou ainda de necessidade para que se configure) de perpassagens e amalgamas. Se está posto que a literatura menor, a literatura de resposta ao desassossego e às marcas tem entradas múltiplas e tem inerente em si perpassagens necessárias à sua existência múltipla e rizomática, fica claro perceber que a literatura menor encontra-se em processo de devir.

Devir, na filosofia de Deleuze, é definido como um processo, um fenômeno dinâmico de movimentação e de encontro entre dois elementos, “núpcias entre dois reinos” (DELEUZE, 1998) O devir acontece quando dois corpos diferentes entram em uma zona de indiferenciação, na qual estão unidos por um movimento que os coloca em situação de mútua modificação, mútua mudança de estado: não é possível que se diferencie mais o que é um, o que é o outro e, além disso, pode-se dizer que no momento do devir, cada um faz parte daquilo que o outro é – ou passa a ser. O exemplo clássico de Deleuze (1998) para explicar o devir é aquele da vespa e da orquídea: esses dois reinos entram em devir no momento em que a vespa se alimenta na/ da orquídea e serve a esta de aparelho reprodutor, carregando seu pólen e realizando sua polinização. Ora, no momento do encontro desses dois elementos, o devir opera que a vespa torne-se o aparelho reprodutor da orquídea e que a orquídea faça parte da constituição mesma da vespa como seu alimento: não há como separarem-se tais particularidades do seu detentor. A vespa devém orquídea e a orquídea devém vespa, sem que nenhuma delas, no devir ou depois dele, exista como existia antes dele. O devir realizou, então, o fenômeno de fazer com que dois reinos entrem em devir – se indiferenciem

³⁷ Que se lembre aqui que o termo “autores”, na acepção em que é aqui tomado, remete à identidade única do autor que se considera grande e individual responsável pela obra, sem que considere as relações que se fazem por trás dele e por ele mesmo, sendo, assim, segundo sua própria visão e daqueles que conservam os padrões estabelecidos, um grande mestre.

mutuamente, operem um no outro modificações em sua constituição, sejam, a partir de tal processo, irrevogavelmente outros.

É indispensável lembrar neste ponto que o devir é um processo essencialmente menor. Por tratar-se de um fenômeno que lida com zonas de indiferenciação, de permissão de que um reino invada a constituição do outro, é claro perceber que o “padrão estabelecido” (como já descrito) não é resultado de devir – o padrão entra, sim, em devir, já que esse fenômeno deve partir de um ponto (e, repete-se, só existe literatura menor por ser ela uma subversão da maior) e fluir para outro: este ponto de desterritorialização a que se chega, ainda que não seja exatamente um ponto, mas uma zona, é a rota de fuga, a desterritorialização que é, essencialmente, menor. Se está claro que aquilo que tem relação com a arborescência hierárquica deseja manter seu status de unicidade e poder, compreende-se que o devir não é um movimento que abarque tais elementos instrumentos do padrão. Segundo Deleuze, não se fala em devir homem branco europeu (já que ele é o padrão, o majoritário, o modelo que se impõe como hierarquia). O devir será sempre animal, mulher, toca que segue por baixo como entrada alternativa, e não principal. É imprescindível notar que na teoria deleuzeana o devir está sempre relacionado a questões, como já dito, que fogem do majoritário; apesar disso, quando se fala em um devir mulher, por exemplo, não se fala puramente em assuntos de minorias, de literatura engajada na questão de gênero, de etnias ou classes sociais.

O devir não vai no sentido inverso, e não entramos num devir-Homem, uma vez que o homem se apresenta como uma forma de expressão dominante que pretende impor-se a toda matéria, ao passo que mulher, animal ou molécula têm sempre um componente de fuga que se furta à sua própria formalização [...]. Mesmo quando é uma mulher que devém, ela tem de devir-mulher, e esse devir nada tem a ver com um estado que ela poderia reivindicar” (DELEUZE, 2011, p. 11).

O devir é, portanto, por excelência, um processo que toca aquilo que é novo, subvertido, rizomático: menor.

A questão da literatura menor tem relação estrita, como já dito, com a literatura maior, dominante, na medida em que ela (a menor) se formará a partir da maior, sendo aquela uma zona (e não o produto único ou fixo) resultado de um devir que atingiu a escritura dos mestres (no sentido em que aqui se usa o termo). A literatura se faz menor – é menor – porque seu procedimento e resultado envolvem estar abaixo, transgredindo, criando novas possibilidades e potências que sejam alternativas e subversoras daquilo que tenta impor ser padrão sobre aquilo que ainda não o é. Como neste capítulo se fala dessa subversão da literatura menor no âmbito da linguagem, é indispensável analisar que a linguagem com a qual se faz essa escritura rizomática virá de um uso da língua

maior: escrevendo da maneira que cria linhas de fuga (e sempre se foge de algum lugar), cria-se uma língua nova, uma língua estrangeira na própria língua (DELEUZE, 2001). Não se deve entender tal procedimento como uma dialética, já que não são dois pontos opositivos, ou de poderia dizer que não são nem dois: o que acontece no devir da linguagem é essencialmente a zona de indiferenciação, a desterritorialização³⁸, a exposição do fora da linguagem, também em termos deleuzeanos. Criar com a linguagem, escrever a partir das marcas e de seus devires não se faria *phármakon* obedecendo-se à língua maior e suas imposições porque tal escritura não atenderia aos impulsos – menores, porque vêm de devires, de perpassagens que atingem o escritor que, se mestre (no sentido ortodoxo), não se deixaria atingir – que se colocam ao escritor. Escrever na língua dominante é castrar os impulsos naturais que o escritor percebe quando deseja (ou precisa) escrever. As regras que são impostas pela língua maior, se se decide segui-las, não permitem a interferência das marcas, já que, devendo seguir-se regras que se impõem, não fica possível que o devir se instale, já que não há zona de indiferenciação se não há com o que mesclar-se, não há possibilidade de contato com outros elementos, não há desterritorialização quando se quer conservar o território modelo. Para dar conta da vida (tão múltipla e potente), a escritura deve ser menor para que não se corra o risco de, ao obedecer às regras gramaticais, se elimine qualquer forma de corporificação das marcas³⁹.

A respeito desse fato, de que se deve cavar uma língua estrangeira na própria língua quando se produz uma literatura menor, Deleuze afirma:

[...] uma língua estrangeira não é escavada na própria língua sem que toda a linguagem por seu turno sofra uma reviravolta, seja levada a um limite, a um fora ou um avesso que consiste em Visões e Audições que já não pertencem a língua alguma. Essas visões não são fantasmas, mas verdadeiras Ideias que o escritor vê ou ouve nos interstícios da linguagem, nos desvios de linguagem [...]. Elas não estão fora da linguagem, elas são o seu fora. O escritor como vidente e ouvidor, finalidade da literatura: é a passagem da vida na linguagem que constitui as Ideias (2001, p. 16, grifo nosso).

O fora da linguagem se expressará, configurando o corpo de signos com os quais se escreve e através dos quais se toma contato com o *phármakon* da escrita. Esse fora não é o puro devir, que seria ininteligível (pois não seria escrita), mas é o devir de uma

³⁸ A noção de território na filosofia de Deleuze parte mais do entendimento do que é a desterritorialização: desterritorializar é tirar - aqui, a linguagem e a literatura em geral - de um território (em um entendimento mais abstrato que nas teorias geográficas), de uma função, de um lugar não necessariamente físico, de maneira que a nova atribuição dada àquilo que é desterritorializado esteja em um novo âmbito, seja uma transgressão do modelo original. É claro perceber a estrita relação da desterritorialização com o devir, que é também um processo de transformação dinâmica, de renovação e de transgressão.

³⁹ Ressalta-se aqui, mais uma vez, que a subversão da gramática é apenas um dos aspectos que constituem a literatura menor, e é o que está sendo colocado em voga neste capítulo.

língua maior que entra, inteira, em delírio quando se cava nela uma língua estrangeira para que seja possível contar, tratar e envenenar as marcas que levam a escrever – e mesmo quem escreve.

Mesmo aquilo que atinge e marca o escritor (aqui, o narrador, por tratar-se de um livro com teor de escrita de si – de Bernardo Soares) tem seu caráter da essência do sempre novo do devir: esse processo não se repete, é sempre novo e outro, mesmo porque vem de marcas sempre novas (retomando as palavras de Rolnik, 1992, p. 242, “as marcas são sempre gênese de um devir”). Veja-se o trecho em que Soares fala daquilo que sente:

Viver é ser outro. Nem sentir é possível se hoje se sente como ontem se sentiu: sentir hoje o mesmo que ontem não é sentir – é lembrar hoje o que se sentiu ontem, ser hoje o cadáver vivo do que ontem foi a vida perdida.

Apagar tudo do quadro de um dia para o outro, ser novo com cada madrugada, numa revirgindade perpétua da emoção – isto, e só isto, vale a pena ser ou ter, para ser ou ter o que imperfeitamente somos.[...] Nunca houve esta hora, nem esta luz, nem este meu ser. Amanhã o que for será outra coisa, e o que eu vir será visto por olhos recompostos, cheios de uma nova visão. (PESSOA, 2006, p. 124)

Sendo o devir um processo que acontece naquilo que é rizomático e se já foi colocado que a escrita das marcas configura uma literatura menor, tal escrita está em constante devir, já que se deixa modificar – fazer – por aquilo que a provoca. Essa literatura será sempre diferente dependendo daquilo que a faz ser: o desassossego. Trabalhando, então, no âmbito da escrita, e tendo que no devir cria-se uma zona de indiferenciação entre os termos que estão em devir, não se saberia mais onde começa escrita e onde termina marca. Traçar o devir escrevendo poderia ser visto, então, como traçar uma linha de fuga, algo que saia do padrão: mesmo porque somente movimentos que não correspondam ao padrão podem ser o des-território do devir.

A escrita em devir realiza, assim, uma existência que não corresponda às entradas, às passagens principais e pretensamente únicas de um texto: não obedecerá a um caminho pronto, fixo e fixado por um padrão que não se deixa devir, não se permite abertura para influências que ameaçariam o status do gênio, do poder, da hierarquia. Dessa maneira, a escrita em resposta ao desassossego, sendo menor e estando em constante devir – com suas marcas propulsoras e demais fluências – não pode configurar um texto que siga regras postas: ela sofre influências que nem sempre corresponderão a um resultado esperado de um texto gramaticalmente ou sintaticamente “correto”. O próprio conceito de correção deve ser revisto neste ponto, já que a comunicação na linguagem literária pertence a outro patamar (especialmente quando se fala de uma literatura subvertida), que não se preocupa tanto com as regras normativas, mas muito mais com a colocação

daquilo que pede escrita. A escritura da melancolia e das marcas sofre o devir imposto (não por lei ou regra, mas por necessidade irrefreável, tratando-se do escritor produtor) por elas e, por isso, não conseguirá acontecer segundo um protocolo linguístico sistemático: a linguagem entra em devir quando se deixa perpassar por forças externas a si – e que a formam – e, assim, ela se configurará muito mais fiel àquilo que, em um grande conjunto com outros fatores, a provocou à existência. O *de fora da linguagem* não está fora da linguagem: o devir não transforma a escritura em algo que não seja escritura. Ainda que a literatura menor vá acontecer em uma escrita que expõe o fora que passa pela linguagem, tal fora não estará em um lugar que não seja linguagem: esse fora é a não linguagem que passa na linguagem – é uma não linguagem no sentido que não é a linguagem maior e que não está em outro lugar; é algo que passa nela mesma: o devir acontece nela e a faz outra, não outra *coisa*.

Na obra em estudo, Fernando Pessoa realiza essa linguagem em devir de maneira bastante aparente, e mesmo consciente, gerando reflexões acerca desse processo. É interessante ressaltar nesse aspecto que a linguagem em devir do *Livro do Desassossego* acontece de duas maneiras: em um modo em que a língua se mostra subvertida de maneira expositiva e intencional por parte do narrador (Bernardo Soares) como instrumento de reflexão, que também demonstra que a obediência ao canônico da língua denota uma limitação em seu uso e em suas potências; e em um segundo modo, que se poderia chamar de mais natural, dentro daquilo que se vem falando acerca da invasão que a linguagem sofre pela influência das marcas – fazendo com que a sintaxe não possa pertencer à *doxa*, sob pena de não responder às exigências da melancolia e não ser, assim, para ela, *phármakon*.

Como exemplo desse primeiro processo mais reflexivo, veja-se a seguinte passagem:

Analisando-me à tarde, descubro que o meu sistema de estilo assenta em dois princípios, e imediatamente, e à boa maneira dos bons clássicos, erijo esses dois princípios em fundamentos gerais de todo estilo: dizer o que se sente exactamente como se sente — claramente, se é claro; obscuramente, se é obscuro; confusamente, se é confuso —; compreender que a gramática é um instrumento, e não uma lei. Suponhamos que vejo diante de nós uma rapariga de modos masculinos. Um ente humano vulgar dirá dela, “Aquela rapariga parece um rapaz”. Um outro ente humano vulgar, já mais próximo da consciência de que falar é dizer, dirá dela, “Aquela rapariga é um rapaz”. Outro ainda, realmente consciente dos deveres da expressão, mas mais animado do afecto pela concisão, que é a luxúria do pensamento, dirá dela, “Aquele rapaz”. Eu direi, “Aquela rapaz”, violando a mais elementar das regras da gramática, que manda que haja concordância de género, como de número, entre a voz substantiva e a adjectiva. E terei dito bem; terei falado em absoluto, fotograficamente, fora da chateza, da norma, e da quotidianidade. Não terei falado: terei dito. (PESSOA, 2006, p. 112-113)

Essa reflexão acerca do “sistema de estilo” e de como dizer – em oposição a falar - vem inserida no meio de um trecho (84 da edição utilizada, organização de

Richard Zenith) que já inicia trazendo a questão da escrita como objeto de meditação em um “intervalo de sentir”. É pertinente lembrar que o uso da palavra sistema, aqui, foge claramente daquela conotação deleuzeana de sistema previamente discutida. O que Bernardo Soares chama de sistema refere-se simplesmente a um entendimento de como funcionaria sua prosa, e não como o sistema castrador e formatador da linguagem padronizada; isso é percebido se levarmos em conta a essência mesma do que ele chama de seus princípios de estilo: “dizer o que se sente exactamente como se sente [...]; compreender que a gramática é um instrumento, e não uma lei” (PESSOA, 2006, p. 112). Ora, se seu assim chamado “sistema” consiste exatamente em subverter aquilo que, aprioristicamente, poderia ser entendido por expressão através da língua ou mesmo gramática (fixidez nas regras para obedecer a elas em detrimento do que “se sente”), vê-se que sua noção de sistema encaixa-se em um entendimento, e não em uma formatação. Mesmo a noção de fotografia fica clara no entendimento geral do que se diz aqui: essa fotografia com que se fala está colocada em um sentido dinâmico, não congelado do termo. Quando Soares diz “terei falado em absoluto, fotograficamente” (PESSOA, 2006, p. 113), o que se coloca é que a fotografia é a entidade que mostra a realidade, como se o chamar a rapariga de “aquela rapaz” fosse uma fotografia porque representa a realidade de maneira fiel como uma foto, e não porque a engessa e interrompe.

O exemplo da rapariga dado em tal excerto ilustra perfeitamente a noção de que a gramática não permite, se obedecida como lei e não utilizada como instrumento, que se diga. A oposição entre *falar* e *dizer* é bastante produtiva: falar é tomado como ato simples de apenas colocar algo em linguagem falada/ escrita. Dizer é tomado com significado mais profundo no sentido em que quem *diz* utiliza de uma linguagem preñe de significado, mais próxima daquilo que é a realidade, sem as amarras limitadoras das regras de sintaxe: subverter a linguagem é, então, aproximá-la da vida. Ao dizer “Criei-me eco e abismo, pensando. Multipliquei-me aprofundando-me. O mais pequeno episódio – uma alteração saindo da luz [...]” (PESSOA, 2006, p. 123, grifo nosso) não se quer dizer o *menor episódio*: somar as intensidades de dizer “mais” junto com “pequeno” resulta algo muito mais forte que apenas descrever um episódio sem importância, pequeno: o mais pequeno, aquele que é maior na pequenez e, por isso, o que se diz dele fica ainda mais potente. Pessoa cria essas potencialidades com a linguagem porque, para dizer aquilo que quer ser dito, não há outra maneira.

O trecho transcrito segue em reflexões desse teor, em uma linha de pensar (e fazer escrita) que define o processo de produção do texto mais próximo de um retrato

(no sentido fotográfico acima explicitado) daquilo que se sente, ou seja, afastada do sistema linguístico que nomeia arbitrariamente e define regras gramaticais para quaisquer sentenças, não importando efetivamente o que se quer dizer – fica, assim, claro, que o narrador do *Livro do Desassossego* entende que uma regra única de sintaxe não seria “fotográfica” para que aquilo que se sente fosse posto em corpo de escrita e, assim sendo, não se daria o tratamento (a clínica) do desassossego causado por aquilo que quer ser escrito, a linha de fuga não seria traçada e seu desassossego não se colocaria em pauta, já que o que efetivamente se sente não estaria corporificado.

Também no trecho a seguir, a reflexão acerca dos processos que ocorrem entre existência e escrita, e como a escrita deve obedecer a tais exigências:

Os meus olhos veem desalentadamente, e construo em mim essa imagem ádua que, melhor que qualquer outra, e porque pensei que viria chuva, se ajusta a este incerto movimentos.

Ao escrever esta última frase, que para mim exatamente diz o que define, pensei que seria útil pôr no fim do meu livro, quando o publicar, abaixo das “Errata” umas “Não-Errata”, e dizer: a frase “a este incerto movimentos”, na página tal, é assim mesmo, com as vozes adjetivas no singular e o substantivo no plural. Mas que tem isto com aquilo em que estava pensando? Nada, e por isso me deixo pensá-lo [...] A chuva de ontem talvez se repita hoje, mas mais branda. O vento parece leste, talvez porque aqui mesmo, de repente, cheira vagamente ao maduro e verde do mercado próximo. Do lado oriental da Praça há mais forasteiros que do outro. Como descargas alcatifadas, as portas onduladas descem para cima; não sei porquê, é assim a frase que me transmite aquele som. É talvez porque fazem mais esse som ao descer, porém agora sobem. Tudo se explica. (PESSOA, 2006, p. 111).

A não-errata seria importante, dentro dessa reflexão, para que fosse possível analisar em um olhar menos imediato aquilo que de fato está escrito: com os olhos treinados pela doxa da gramática, poderia parecer que o que ocorreu foi um erro. Mas o erro, da perspectiva normativa gramatical, é exatamente o movimento necessário de subversão da norma para que o que de fato pede escrita aconteça. A obediência à regra não permitiria que se dissesse aquilo que realmente é transmitido pela vida.

O caráter falível da linguagem se faz patente também quando Pessoa deixa de escrever em meio ao texto pronto. A edição aqui usada recorre do uso de um pequeno quadrado para marcar a falta de um termo, uma frase ou um final, algo que o autor deixou em branco⁴⁰. Por vezes vê-se que Pessoa desejava também colocar certo ritmo na sintaxe, como em “Uns são heróis e prostram cinco homens a uma esquina de ontem. Outros são sedutores e até as mulheres inexistentes lhes não ousariam resistir. Crêem isto quando o dizem, talvez o digam para que o creiam. Outros [].” (PESSOA, 2006, p. 91-92). Tal enumeração poderia ganhar, aos olhos do autor, mais significação e força, talvez, com um terceiro elemento. Mas tal elemento não foi encontrado por ele, a frase

⁴⁰ A edição aqui utilizada (por Richard Zenith) vem com a legenda indicando que o referido quadrado é um “espaço em branco deixado pelo autor”.

deveria existir, há uma lacuna a ser preenchida por um ponto não encontrado, não verbalizado. Não há apenas um texto que corre sem um trecho: há um sinal de sua falta.

Em outros momentos (na maioria deles) o espaço em branco denota a falta não de um elemento que faria sentido sintaticamente (o que se aplica, mas não tanto), mas algo que queria ser dito e não foi possível; trechos com mais força abstrata e sentimental: “Cada vida – a dos sonhos e a do mundo – tem uma realidade igual e própria, mas diferente. Como as coisas próximas e as coisas remotas. As figuras dos sonhos estão mais próximas de mim, mas []” (PESSOA, 2006, P. 126). O espaço vazio é mais que um texto inacabado: ele é a prova de que havia algo que escrever, mas que não foi possível. A incomunicabilidade daquilo que é mais forte fica patente: quanto menor a literatura, mais devires a invadem, mais a língua entra em devir e mais subvertida ela fica em relação ao modelo impositivo. Em uma escrita de literatura menor, dentro da hipótese que aqui se apresenta, os desassossegos são gênese desses devires, ou seja, quanto mais próximo se quiser chegar do desassossego que acomete o escritor, mais a língua se afastará dela mesma enquanto modelo.

Outro trecho que corrobora tais afirmações e permite mais análises acerca da linguagem é:

A civilização consiste em dar a qualquer coisa um nome que lhe não compete, e depois sonhar sobre o resultado. E realmente o nome falso e o sonho verdadeiro criam uma nova realidade. O objeto torna-se realmente outro, porque o tornamos outro.

Manufaturamos realidades. A matéria-prima continua sendo a mesma, mas a forma, que a arte lhe deu, afasta-a efetivamente de continuar sendo a mesma. Uma mesa de pinho é pinho mas também é mesa. Sentamo-nos à mesa e não ao pinho [...].

Não sei que efeito sutil de luz, ou ruído vago, ou memória de perfume ou música, tangida por não sei que influência externa, me trouxe de repente, em pleno ir pela rua, estas divagações que registro sem pressa, ao sentar-me no café, distraidamente. Não sei onde ia conduzir os pensamentos, ou onde preferiria conduzi-los [...]. Dói-me qualquer sentimento que desconheço; falta-me qualquer argumento não sei sobre quê; não tenho vontade nos nervos. Estou triste abaixo da consciência. E escrevo estas linhas, realmente mal-notadas, não para dizer isto, nem para dizer qualquer coisa, mas para dar um trabalho à minha desatenção. Vou enchendo lentamente, a traços moles de lápis rombo — que não tenho sentimentalidade para aparar —, o papel branco de embrulho de sanduíches, que me forneceram no café, porque eu não precisava de melhor e qualquer servia, desde que fosse branco. E dou-me por satisfeito. Reclino-me. A tarde cai monótona e sem chuva, num tom de luz desalentado e incerto... E deixo de escrever porque deixo de escrever. (PESSOA, 2006, p. 96-97)

Já a partir do início do trecho, Pessoa fala da arbitrariedade do signo de nomeação de uma maneira mais profunda, tocando não na simples nomeação adâmica, mas na maneira com que verbalizamos as coisas e as sensações. Tomar um objeto já é, então, torná-lo outro: não há de fato correspondência entre coisa alguma, quanto mais entre a tal coisa e a sua representação em palavras. Em outro trecho, Pessoa diz bem (d)essa falta de correspondência: “O que sinto, na verdadeira substância com que o

sinto, é absolutamente incomunicável; e quanto mais profundamente o sinto, tanto mais incomunicável é” (PESSOA, 2006, p. 260). Ora, se aquilo que se quer representar é prosaico, prosaicamente se pode dizê-lo e será fácil atingir um nível em que seja possível aproximar-se daquilo que se tinha em mente através das palavras. Mas a profundidade – a complexidade – daquilo que quer escrever aumenta proporcionalmente a falibilidade da palavra para a expressão.

A matéria-prima – a palavra – que se usa na bula de remédio é a mesma que se usa na arte, mas seu uso na arte é que faz dela algo diverso. “Sentado à mesa”, lê-se literatura; e não palavras. A aplicação, a intenção, a sintaxe própria e todos os elementos que denotam o devir dessa linguagem menor serão aos definidores daquilo que se apresenta. A arte desterritorializa a linguagem. Michel Foucault afirma:

Não que a palavra seja imperfeita e esteja, em face do visível, num déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irredutíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem. (FOUCAULT, 1981, p. 25)

Apesar disso, escreve-se aquilo que se sente. A linguagem falha, mas é na literatura que ela se realiza como o fora da linguagem usual – e não apenas da linguagem usual, mas também da linguagem maior. Essa diferença se dá na literatura porque em seu âmbito o uso da linguagem não está na superficialidade das significações primeiras, mas das inferências, das figuras de linguagem, das referências, enfim, da verbalização de muito mais que apenas texto. Foucault, novamente, afirma acerca da produção literária:

o poeta é aquele que, por sobre as diferenças nomeadas e cotidianamente previstas, reencontra os parentescos subterrâneos das coisas, suas similitudes dispersadas. Sob os signos estabelecidos e apesar deles, ouve um outro discurso, mais profundo, que lembra o tempo em que as palavras cintilavam na semelhança universal das coisas: a Soberania do Mesmo, tão difícil de enunciar, apaga na sua linhagem a distinção dos signos. (1981, p. 64)

No entanto, a escrita como *phármakon* funciona no limiar da cura e do veneno, sendo um devir - dinâmico - dessas duas potências: não sendo apenas curativa para os males que levam a escrever, ela traz o veneno. Além de não se mostrar definitivamente curativa dentro da própria urgência de escrita daquilo que atinge o escritor, traz também a rememoração que encerra, a eternização, o ressentimento e a falibilidade de transformar o abstrato em palavra física. Esses são fatores venenosos para aquele que produz uma literatura que urge materializar-se em texto e não se pode fazê-lo, apesar de

ser das melancolias sempre a memória que não se esvai; somada, sempre, às novas que sempre vêm.

Mesmo assim, sendo a palavra falível, ainda assim se escreve. A partir da percepção de que a escrita não formará uma correspondência com aquilo que exige o corpo, o escritor produtor não mais pretende alcançar tal identidade, mas ainda assim escreve porque o ato de escrever se configura imprescindível para que o lidar com as melancolias seja (mais) possível: “E escrevo estas linhas, realmente mal-notadas, não para dizer isto, nem para dizer qualquer coisa, mas para dar um trabalho à minha desatenção. [...] E deixo de escrever porque deixo de escrever.” (PESSOA, 2006, p. 97). A identidade entre escrita e vida não é possível, pois nem mesmo a vida⁴¹ corresponde a ela mesma, sendo ela resultado de potências (zonas de possibilidades) sempre em devir, processo dinâmico e ininterruptamente em movimento. Tem-se que “*escrever não tem seu fim em si mesmo, precisamente porque a vida não é algo pessoal*” (DELEUZE, 1998, p. 63, grifo do autor) e isso nos dá uma chave para compreender que Soares para de escrever não porque não há mais vida que exija escrita. Vê-se aqui não era a vida que estava sendo escrita e, por isso, não importa quantas marcas haja, o “sentar e escrever” não corresponderá exatamente a elas quando escrever não for (e nunca é) a pintura exata, a retratação daquilo que move o escritor.

Estou triste, mas não com uma tristeza definida, nem sequer com uma tristeza indefinida. [...] Estas expressões não traduzem exatamente o que sinto porque sem dúvida nada pode traduzir exatamente o que alguém sente. Mas de algum modo tento dar a impressão do que sinto, mistura de várias espécies de eu e da rua alheia, que, porque a vejo, também, de um modo íntimo que não sei analisar, me pertence, faz parte de mim. (PESSOA, 2006, p.407)

Escrever não tem, então, intenção de retratação das marcas, das melancolias, dos desassossegos: existe, sim, uma relação entre elas e a escrita e, na hipótese com que aqui se trabalha, tal relação é a de propulsão, estímulo, motivação; tal ligação não será de correspondência. Escreve-se porque se precisa escrever, não para que se purgue completamente de maneira a transformar pedaço a pedaço cada ovo de linha do tempo (no termo de Suley Rolnik, 1993) em palavra escrita.

4. Quem escreve

4.1. O sujeito, o autor e o escritor

⁴¹ Toma-se “vida” no sentido forte, menor, em que as perpassagens e fluências se fazem e se deixam fazer; em detrimento de um modelo de existência fechado em si e no modelo que se quer impor.

René Descartes afirmou que o eu seria a expressão do pensar, sendo a subjetividade uma equivalência quase no nível de encarnação daquilo (daquele) que pensa. O sujeito cartesiano, então, é como se equivalesse ao ser que pensa, estabelecendo uma ideia bastante palpável daquilo que seja um indivíduo. A palavra *indivíduo* (individual) vai remeter a esse caráter único e plano do sujeito de Descartes, que existe na medida em que pensa. Em Sigmund Freud, com a psicanálise, esse sujeito perde a definição de contornos, talvez não os possuindo. O sujeito psicanalítico é também onde não há pensamento, já que o inconsciente começa a ser levado em conta. Aqui, o sujeito não pode mais contar com a equivalência entre si e sua representação no mundo, já que nem mesmo nós correspondemos a nós mesmos: somos sempre outros porque a vida acontece sempre em devir e nos modifica, e cada um desses novos estados não corresponderia sozinho a uma verdade do ser. Para Freud,

O ego [eu] é, primeiro e acima de tudo, um ego corporal; não é simplesmente uma entidade de superfície, mas é, ele próprio, a projeção de uma superfície [...] teremos de dizer que não apenas o que é mais baixo, mas também o que é mais elevado no ego, pode ser inconsciente (2006, p. 39).

O que se imagina como a configuração de cada um, como aquilo que nos define e se chama de “eu” não é mais que uma projeção externa daquilo que de fato ocorre na totalidade dos processos em que os seres humanos estão envolvidos (na inconsciência e pré-consciência, por exemplo). Ao dizer “eu”, não há referência a nenhuma entidade que tenha uma consistência ou homogeneidade que permita relacionar o significante a um significado.

Jacques Lacan, retomando a teoria dos signos linguísticos de Ferdinand de Saussure, alimenta a ideia do significante vazio do signo eu. Ao proferir tal palavra, não se recupera nenhum elemento que englobe todos os eu, como afirma Émile Benveniste:

Não há um conceito “eu” englobando todos os *eu* que se enunciam a cada instante na boca de todos os locutores, no sentido em que há um conceito “árvore”, ao qual remetem todos os empregos individuais de *árvore*. O “eu” não denomina, pois, nenhuma entidade lexical. Pode-se dizer, então, que *eu* se refere a um indivíduo particular? Se assim fosse, seria uma contradição permanente admitida na linguagem, e uma anarquia na prática: como o mesmo termo poderia referir-se indiferentemente a qualquer indivíduo e, ao mesmo tempo, identifica-lo em sua particularidade? [...] A quem, então, *eu* se refere? A algo muito singular, que é exclusivamente linguístico: eu se refere ao ato de discurso individual onde ele se pronuncia, e cujo locutor ele designa [...] A realidade à qual ele remete é a realidade do discurso. É na instância do discurso, onde *eu* designa o locutor, que este se enuncia como sujeito. (apud PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 80).

O sujeito só se afirma como existência única, então, no momento de enunciar o pronome “eu”, momento esse em que ele se define em oposição ao outro, àquele que não é o locutor, o outro, dependendo do discurso para se colocar. Sendo tal palavra o

direcionador para apontar para aquele que profere o enunciado, percebe-se que ela não pode ter significante (como “árvore” tem), já que cada enunciado determinaria um locutor diferente. Assim sendo, o eu para Lacan será essencialmente alienado, já que depende da relação com o outro – o interlocutor e o discurso em si, já que é do domínio da linguagem. No momento de dizer eu, o sujeito só está sendo representado - e só quando diz *eu*.

Segundo Guattari⁴², a tradição da filosofia e das ciências humanas chama de sujeito algo de pertencente e de unidade da “suposta natureza humana” (1996, p. 25). A ideia que será proposta por ele será a de uma “subjetividade de natureza industrial, maquínica, ou seja, essencialmente fabricada, modelada, consumida”. Para o pensador, o que há são construções do que seriam as subjetividades, contrariando a ideia mais ou menos corrente do que se entende por subjetivo (único, próprio, pessoal, individual): as subjetividades maquínicas de que fala Guattari são os formatos propagados por uma arborescência que tenta ser dominadora para que as pessoas apropriem-se e sintam-se detentoras de um *ser alguém*. São padrões formatados e forçados para que sejam grandes abarcamentos de pessoas em determinados nichos. Segundo o filósofo:

Em sistemas tradicionais, por exemplo, a subjetividade é fabricada por máquinas mais territorializadas, na escala de uma etnia, de uma corporação profissional, de uma casta. Já no sistema capitalístico, a produção é industrial e se dá em escala internacional. Esquemáticamente falando, eu diria que, assim como se fabrica leite em forma de leite condensado, com todas as moléculas que lhe são acrescentadas, injeta-se representações nas mães, nas crianças – como parte do processo de produção subjetiva (1996, p. 25).

Assim, aquilo que uma grande maioria dos seres humanos acreditaria ser a essência de si não é mais que um produto que objetiva limitar as potências de cada pessoa colocando para elas a subjetividade pronta em que deveriam se encaixar. Por isso, ao invés de falar em sujeito ou indivíduo, que remeteria a esse formato fechado e pronto, fala-se em subjetividade ou singularidade, para designar a entidade sempre nova que realiza (e em que são realizados) os processos rizomáticos de estar em contato com a vida. Escrever uma literatura menor não pode ser resultado de uma fonte fixa e limitadora, já que tal forma de arte tem como caráter essencial a multiplicidade e o devir. Uma, certamente, pode ocorrer a partir da outra, já que as singularidades são feitas a partir de multiplicidades; segundo Guattari: “O processo de singularização da

⁴² As teorias aqui colocadas em conjunto, ainda que sigam caminhos teóricos e/ ou filosóficos diferentes (bem como colocado em nota de rodapé de mesmo teor, anteriormente), são abordadas dentro daquilo em que seguem uma mesma linha de raciocínio, contemplando o que de fato se aborda na pesquisa e não outros fatores em que poderiam aparecer, por ventura, evidentes divergências. No presente caso, trabalha-se com aquilo que tem relação com a pesquisa, e tais teorias assim colocadas o fazem satisfatoriamente.

subjetividade se faz emprestando, associando, aglomerando dimensões de diferentes espécies” (1996, p. 37).

Os nomes impressos em capas de livros podem ser lidos como tentativas bem sucedidas de atribuir a um indivíduo a autoria, a responsabilidade e a origem de uma obra. O ser humano que se identifica com aquele nome por vezes é considerado a fonte e a causa, ou mesmo o receptor capaz de coletar material artístico no mundo e transformá-lo na forma da arte em si, dando a ele status de grande “mestre detentor de poderes”⁴³.

Ora, se um nome e um ser humano definissem e abarcassem a multiplicidade de estados e conexões possíveis que a vida pode apresentar, então seria de fato possível que a obra de arte fosse fruto de *alguém*, no sentido mínimo do pronome. Ao contrário, a vida acontece de modo que se instauram devires sucessivos (e, por serem devires, são sempre novos) e as pessoas, estando mergulhadas e como parte do processo vital, não deixam de agir e sofrer nessas perpassagens, costurando, assim, o tecido multidimensional do que é a própria vida. Uma das hipóteses que guiam o trabalho é a de que a escritura é resultado das forças que a vida provoca no artista, uma resposta aos desassossegos; assim, entende-se que a maneira como a vida se constitui influencia diretamente na maneira como o escritor age e como a obra se forma.

Bernardo Soares, na sua própria falta de individualidade, descreve assim a falta de constância de cada um – cada vários em cada pessoa:

Enjaular o pensamento na sensação, é esta a minha crença, esta tarde. Amanhã de manhã não será esta, porque amanhã de manhã serei já outro. Que crente serei amanhã? Não sei, porque era preciso estar já lá para o saber. Nem o Deus eterno em que hoje creio o saberá amanhã nem hoje, porque hoje sou eu e amanhã ele talvez já não tenha nunca existido (PESSOA, 2006, p. 373)

Com certa influência clara de Caeiro, no propósito de colocar o pensamento na sensação (já que Caeiro escreve sobre não pensar, apesar de mostrar fazê-lo pelo próprio fato de escrever), Soares reflete acerca daquilo que, naquele estado atual, lhe parece o certo. Interessante é notar que ele não tenta assumir ou construir uma ideia de vida que perdure para si mesmo porque essa ideia de “si mesmo” não existe – amanhã serei outro. Amanhã não pode abarcar a ideia que tenho hoje, pois nesse dia a minha existência pode ter sido nada. A alteridade que se configura, mesmo com a diferença de um dia, é palpável a ponto de não permitir que se façam previsões: a vida nos muda e, com isso, somos de fato outros.

⁴³ Usa-se aqui o termo mestre no mesmo teor referido no capítulo sobre a linguagem.

Se se tenta atribuir uma *autoria*, se tenta cercar o processo de produção de uma obra em um terreno mínimo, limitado e arborescente (no termo deleuzeano), que determina uma hierarquia e um sentido limitado e vertical como na imagem da árvore, tal autoria castra a obra de sua essência mais poderosa: a multiplicidade de elementos e processos de que se faz a vida. Quando se fala em escritor, se foca no processo da escritura, no fazer artístico mais profundo e próximo (vida em geral e obra⁴⁴) e se aceita que não há “um autor” dono da obra, não há um “grande mestre”, mas há um ser que escreve, e ele o faz a partir dos devires que ele permite que se instaurem⁴⁵.

Ao retomar o conceito de devir de Gilles Deleuze e Felix Guattari, percebe-se que os processos que envolvem a vida são, por excelência, múltiplos e rizomáticos. Ao contrário do que acontece no processo arborescente, em que os elementos se relacionam de maneira finita e limitada, em uma orientação unidimensional (hierárquica), no rizoma as possibilidades são horizontais e infinitas, estando todos os pontos interligados e se autoinfluenciando, resultando em um mapa de potências e passagens. O devir, que é o fenômeno de influência mútua e indiferenciação entre dois reinos, em que os elementos envolvidos se afetam tanto que não é possível distingui-los, determina que a arborescência não pode ser um processo que se instala na vida do artista. Sendo ele alguém que se afeta e se envolve com a vida e o mundo a sua volta, sua relação com tais caracteres não se resume a uma hierarquia em que é possível controlar as influências. O artista, ser sensível às condições e afetos, se entrega e se deixa tomar – nesse devir com a vida, ele não poderia ser somente um *autor*.

Segundo Suely Rolnik, essa textura de que se faz a vida é composta por vários processos que se entrecruzam em uma complexa costura:

No invisível o que há é uma textura (ontológica) que vai se fazendo dos fluxos que constituem nossa composição atual, conectando-se com outros fluxos, somando-se e esboçando outras composições. Tais composições, a partir de um certo limiar, geram em nós estados inéditos, inteiramente estranhos em relação àquilo de que é feita a consistência subjetiva de nossa atual figura. Rompe-se assim o equilíbrio dessa nossa atual figura, tremem seus contornos. Podemos dizer que a cada vez que isso acontece, é uma violência vivida por nosso corpo em sua forma atual, pois nos desestabiliza e nos coloca a exigência de criarmos um novo corpo – em nossa existência, em nosso modo de sentir, de pensar, de agir etc. – que venha encarnar esse estado inédito que se fez em nós. E a cada vez que respondemos à exigência imposta por um desses estados, nos tornamos outros. (ROLNIK, 1993, p. 242).

⁴⁴ Faz-se necessário lembrar neste ponto que a relação entre vida e obra não é de equivalência nem mimesis, ou mesmo biografia. No trabalho trabalha-se com a hipótese de uma multiplicidade que assalta o artista provocando-o a escrever com tais afetos.

⁴⁵ Como colocado anteriormente, serão usadas no trabalho as noções de autor e escritor em oposição, para determinar o único responsável individual e um artista que capta a vida e guia suas potências para a arte, respectivamente. Em *Diálogos* (1998), Claire Parnet esclarece essa diferenciação.

O artista, então, já que responde a essas exigências, torna-se outro. Se se torna outro, pode-se dizer que o contorno que definiria um indivíduo ao qual corresponderia a unidade e a consistência de uma identidade tem seu *status quo* ameaçado. Como afirmado anteriormente, o artista permite que tais afetos aconteçam e os recebe, por sua sensibilidade aguçada e por seu caráter político e/ ou incomodado. Dessa forma, a textura nesse escritor será feita de uma trama ainda mais complexa, já que ela se forma de linhas várias que correm e se interconectam, formando novas camadas e permitindo novos estados. Esses novos estados não caberiam em uma estrutura fechada de uma subjetividade fixa, ou seja, o caráter da própria vida em seu fazer com o homem não permite que se possa dizer “eu” significando sempre a mesma coisa.

Desse modo, o escritor é encarado em oposição a autor se damos tais nomes, respectivamente, às entidades que tecem o texto entrando no jogo do devir; e àquelas que ajudam a fixar o modelo e as relações de hierarquia e poder, tomando para si toda a glória da obra e ignorando a influência que a vida tem na arte. O escritor, atravessado pelo rizoma da vida, é sempre vazio de uma subjetividade única e sempre tela de possibilidades.

Gilles Deleuze e Félix Guattari, em livro dedicado ao estudo da obra de Kafka – mas que se aplica a literaturas menores –, delineiam a que remete o enunciado, excluindo da equação a presença do *autor* trazendo o conceito de agenciamento coletivo de enunciação:

O enunciado não remete a um sujeito de enunciação que seria sua causa, assim como também não remete a um sujeito de enunciado que seria seu efeito [...] Não há sujeito, há apenas *agenciamentos coletivos de enunciação* – e a literatura exprime esses agenciamentos, nas condições onde eles não são dados para fora, e onde eles existem apenas como potências diabólicas futuras ou como forças revolucionárias a serem construídas (1977, p. 27 - 28).

O agenciamento, na filosofia dos autores, não se refere nem a uma entidade individuada nem a uma entidade do âmbito social. Quando a enunciação se faz como agenciamento, ela é descentrada do que seria o sujeito (no sentido arborescente dominante) e da relação dicotômica/ bilateral entre locutor e interlocutor. Dessa maneira, entende-se que os agenciamentos coletivos não se relacionam com a noção do sujeito único e homogêneo na medida em que eles se definem pela multiplicidade de forças que enunciam dentro dele. O agenciamento coletivo de enunciação é um conjunto de vozes, já que o agenciamento é o unir-se de um conjunto de relações materiais a um sistema de signos – na enunciação, o falar a partir de um não-lugar, não determinado e

nem fixo. Na literatura menor, quem escreve (o escritor) é a individuação (a efetuação) de um agenciamento coletivo de enunciação, e não um autor.

A existência, então, de alguém que escreve uma literatura menor se dá a partir de processos de invasão que a vida e as experiências causam no escritor. Sendo esse artista profundamente aberto a tais perpassagens, sensível ao mundo que o cerca e participante dos devires que se processam, sua literatura se dará não a partir do que se poderia chamar de subjetividade, mas de um não-lugar, impessoal justamente por não ser relativa a nenhuma efetivação de um consciente, mas a um agenciamento, um acoplamento de várias influências que provocam a escrita. O próprio conceito de literatura menor descrito por Deleuze e Guattari abarca essa noção de multiplicidade rizomática: sendo menor, com tudo que lhe é característico, essa escrita não pode ser resultado de uma fonte única, de um consciente, de um autor.

4.2. Pessoas⁴⁶

Quando se pensa em um autor, como trabalhado anteriormente, se pensa em uma unidade mais ou menos homogênea e fixa. A hierarquia e a imposição do maior (em oposição à minoridade deleuzeana) são contra a multiplicidade e caminham em uma linha que não permite entradas e diversidade. Ao colocar em questão o elemento rizomático na arte e as entradas múltiplas essenciais a ele, parece claro que não há um sujeito que consiga ser responsável ele mesmo (sempre o mesmo) pela obra em questão.

Observe-se o trecho de Perrone-Moisés:

Multiplicar-se em vários *eus* não é, em Pessoa, a consequência de uma “riqueza subjetiva”, mas de uma falta subjetiva. O que chamamos de “riqueza subjetiva” é atributo de um *ego* pleno e forte [...]. Ora, é quando vacila o *ego* que a verdadeira alteridade, como negatividade sem retorno, ocorre. (1982, p. 89)

A multiplicação e a efetivação literária de várias personas denuncia, então, não uma abundância de egos com que se trabalhar, como se fossem vários conscientes formatados pedindo espaço para expressão. A variedade de tais personas é a mostra de que não há, de fato, um sujeito (muito menos vários) em que se sustentar, um eu dominante e soberano que seja tão grande que se mostre por várias facetas: isso não seria possível exatamente porque um eu dominante e soberano seria do plano do

⁴⁶ A questão da dispersão heteronímica em Fernando Pessoa já seria, por si só, matéria para infinitas hipóteses e análises. Dado o conteúdo e a proposta do trabalho, não se entrará a fundo nessa questão por si, mas naquilo que de necessário há nela para que se continue estudando as questões da escrita a partir dos desassossegos.

hierarquizante, não admitindo nem possibilitando que seus contornos tremessem tanto a ponto de que suas expressões fossem tão várias como novas personas.

No caso da existência e expressão artística de Fernando Pessoa, a dispersão em heterônimos esclarece o processo. Na falta de um sujeito fixo e sendo em alta conta afetado pela vida que o atravessava, Pessoa, para dar conta dos desassossegos que o assaltavam, precisou construir personas a que(m) atribuísse as várias influências que sofresse, novos olhares e existências que dessem cabo do imenso que afetava o primordial Fernando António Nogueira Pessoa – “Cada qual [persona] responde, a seu modo, à pergunta do sujeito: ‘Quem sou?’” (PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 90).

Em carta a Adolfo Casais Monteiro (1935), Fernando Pessoa descreve, aparentemente a pedido do destinatário, o processo de criação de seus heterônimos, e ali deixa claro que esses nascimentos, apesar de necessários (como discutido), eram parte de um processo de construção consciente por parte do, assim chamado, ortônimo depois que nele aparecem aqueles que escrevem a partir dele: os heterônimos. É fácil observar, até mesmo pela referida carta, que o aparecimento dos heterônimos pessoanos se dá de maneira bastante natural, já que vem da necessidade de escrever algo, que será escrito de uma maneira própria para que se esgotem – ou aliviem – as necessidades de tratar determinadas marcas. A explicação começa assim:

Aí por 1912, salvo erro (que nunca pode ser grande), veio-me à ideia escrever uns poemas de índole pagã. Esbocei umas cousas em verso irregular (não no estilo de Álvaro de Campos, mas num estilo de meia regularidade), e abandonei o caso. Esboçara-se-me, contudo, numa penumbra mal urdida, um vago retrato da pessoa que estava a fazer aquilo (Tinha nascido, sem que eu soubesse, o Ricardo Reis) (PESSOA, 1935, s/p)

O relato já inicia dando a noção de algo que começou por si, já que escrever os poemas pagãos lhe veio até a ideia, como se recebesse tal vontade. A partir dessa provocação que lhe chegou nasceu, sem que o próprio soubesse, uma pessoa que assim escreveria. Acerca do próprio Reis, depois de descrever de maneira bastante parecida o surgimento de Caeiro (seu mestre e mestre de todos), ele afirma que descobriu seu nome, deixando claro que não o inventou nem criou, mas era algo que já estava lá e bastou descobrir:

Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir – instintiva e subconscientemente – uns discípulos. Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o via. (*idem*)

É importante também observar que a persona (seu descobrimento) vem depois da escritura vinda dela: o surgimento dos heterônimos é a posteriori porque eles já

existem dentro do múltiplo de que se fez Fernando Pessoa e também devido ao fato de que são os desassossegos que pedem passagem através da obra de arte, e cada passagem pareceu a Pessoa ter um rosto, um horóscopo, uma história de vida – de fato como acontece com cada persona que existe, com corpo físico ou não.

Outra questão que se pode trabalhar nesse sentido é a da existência do ortônimo como Fernando Pessoa “ele mesmo”. Afirmar que há um sujeito e que as personas orbitam em torno de sua dominação seria ir contra a ideia da multiplicidade. Dessa forma se limitaria a noção de que cada um desses outros escreve porque foi exigida do escritor “primitivo” a criação de novos corpos que dessem conta dos novos estados⁴⁷. Dessa forma, a persona dominante, que corresponderia àquele que originou as outras, deve ser encarada não como origem (autoria), mas como uma manifestação de mesmo plano que as outras, uma existência que se faz nova sempre e que se dá enquanto produtor de literatura enquanto a vida exige passar por ele – e por todas as outras manifestações de subjetivação.

É claro que a existência temporal de Fernando Pessoa é anterior e sua característica artística, no sentido que aqui vem tomado o adjetivo, é determinante para que ocorram tais aparecimentos de outros escritores em si – o que aqui se afirma é que não se deve enxergar o Fernando António Nogueira Pessoa, a entidade de corpo e consciência, como o responsável controlador, como o ventríloquo que usa os bonecos (personas) para que ele mesmo fale, apenas usando outro canal. A dispersão heteronímica pessoana é muito mais complexa que o jogo de marionetes em que o manipulador coloca a produção ao seu gosto e propósito. Álvaro de Campos não concorda com Ricardo Reis e Fernando Pessoa afirma, de fato, que tal discussão lhe seria totalmente alheia. As subjetivações que se fazem e se efetivam como escritores através da pena de Pessoa respondem a diferentes desassossegos e, parece claro, esses afetos não são necessariamente os mesmos para cada subjetivação que ocorre em Fernando Pessoa, ele mesmo, se é que há um.

Acerca dos processos de aparecimento de Caeiro, o remetente da carta deixa claro que o ortônimo é, também, um aparecimento. O trecho da carta deixa claro que o processo é fuido e horizontal, permitindo mútuas influências, rizomático. É muito interessante notar que o próprio “Fernando Pessoa” aparece também, e novo, como

⁴⁷ Pode-se entender também que mesmo as criações de subjetivação pessoanas são múltiplas e não-fixas, já que são resultados desses processos em devir e produzem literatura menor, denotando serem afetados por uma multiplicidade rizomática.

reação a Caeiro, desmontando uma possível ideia de soberania de Pessoa sobre os heterônimos:

E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, O Guardador de Rebanhos. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que eu tive. E tanto assim que, escritos que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutra papel e escrevi, a fio, também, os seis poemas que constituem Chuva Oblíqua, de Fernando Pessoa. Immediatamente e totalmente... Foi o regresso de Fernando Pessoa – Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só. Ou, melhor, foi a reação de Fernando Pessoa contra a existência como Alberto Caeiro. (1935, s/p)

As aparições dos heterônimos são descritas de maneira quase sem explicação, ainda que o poeta esteja tentando explicar ao amigo o processo – e é também assim que ele explica a existência de um Fernando Pessoa que nasce como reação a Caeiro, como duas existências que precisam agir para se colocarem como diferentes, já que o ambiente em que se efetivam é um mesmo corpo humano. Escrever mais de trinta poemas como Caeiro provocou o que ali havia de Pessoa, e essa marca levou a mão a escrever como este último: uma resposta, já que escrevendo como Caeiro, nada ali há de Pessoa, como explicitado pela última frase do trecho.

A independência de cada um dos escritores que escrevem a partir de Pessoa é percebida e explicada por ele mesmo como algo bastante natural. A questão da atribuição de autoria de toda a obra dos heterônimos a Fernando Pessoa é provavelmente prática ou comercial: o próprio escritor deixou bastante claro que aquilo que era escrito a partir de cada persona era resultado se suas próprias questões e colocado a seu modo.

Criei, então, uma coterie inexistente. Fixei aquilo tudo em moldes de realidade. Graduei as influências, conheci as amizades, ouvi, dentro de mim, as discussões e as divergências de critérios, e em tudo isto me parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve. Parece que tudo se passou independente de mim. E parece que assim ainda se passa. Se algum dia eu puder publicar a discussão estética entre Ricardo Reis e Álvaro de Campos, verá como eles são diferentes, e como eu não sou nada na matéria. (PESSOA, 1935, s/p)

A palavra “criador” aparece no trecho para designar o escrevente da carta, mas o resto do documento e sua obra, em geral, deixa claro que essa ocorrência não denota autoria. Ser o criador tem muito mais relação com o fato de estar montando e direcionando as diferentes escritas a cada pessoa, obedecendo a essa exigência, sendo o locus onde tudo ocorre e, principalmente, ao fato de ele ter criado, sim, o grupo, já que as personas foram apenas descobertas em si, mas sua disposição enquanto mestre e

discípulos foi mais ou menos arquitetada – claro que sempre a posteriori, o aparecimento de cada um se deu sempre antes de qualquer maquinação.

No *Livro do Desassossego*, Soares discorre sobre a montagem que se é:

Ninguém me conheceu sob a máscara da igualha, nem soube nunca que era máscara, porque ninguém sabia que neste mundo há mascarados. Ninguém supôs que ao pé de mim estivesse sempre outro, que afinal era eu. Julgaram-me sempre idêntico a mim.

Abrigaram-me as suas casas, as suas mãos apertaram a minha, viram-me passar na rua como se eu lá estivesse; mas quem sou não estive nunca naquelas salas, quem vivo não tem mãos que outros apertem, quem me conheço não tem ruas por onde passe, a não ser que sejam todas as ruas, nem que nelas o veja, a não ser que ele mesmo seja todos os outros.

Vivemos todos longínquos e anônimos; disfarçados, sofremos desconhecidos. A uns, porém, esta distância entre um ser e ele mesmo nunca se revela; para outros é de vez em quando iluminada, de horror ou de mágoa, por um relâmpago sem limites; mas para outros ainda é essa a dolorosa constância e quotidianidade da vida.

Saber bem quem somos não é conosco, que o que pensamos ou sentimos é sempre uma tradução, que o que queremos o não quisemos, nem porventura alguém o quis — saber tudo isto a cada minuto, sentir tudo isto em cada sentimento, não será isto ser estrangeiro na própria alma, exilado nas próprias sensações? (PESSOA, 2006, p. 393 - 394)

A falta de relação entre aquilo que assumem que alguém seja e a realidade é tema desse trecho. A palavra “máscara”, usada para determinar a aparência transmitida, aquilo que parece ser, denota a falta de realidade nessa mostra. Aquilo que vai fora não tem correspondência com aquilo que de fato se é. Ao dizer “julgaram-me sempre idêntico a mim”, o aparente paradoxo que a semântica da frase tem com seu formato, nos pronomes, é a expressão da falta de uma existência fechada e exterior, homogênea e constante de alguém. Ter essa distância entre máscara e realidade de si iluminada não é característico de todos – pode-se ler que essa ciência é uma prerrogativa do artista da modernidade, profundamente lúcido. Esse saber será sempre uma tradução e sempre novo porque transige, respondendo aos afetos e entrando em devir com eles. Essa abordagem de contornos tremidos tão diretamente exposta no *Livro do Desassossego* mostra que Soares, ainda que seja um semi-heterônimo (como se verá), tem a consciência da dispersão pessoal: ainda que ele mesmo não exponha aparecimentos em forma de personas em si, sendo ele um aparecimento, é ele um alguém: e, por isso, múltiplo.

No caso de Bernardo Soares, a questão do que poderia ser a responsabilidade da obra fica um pouco mais complexa. Chamando Soares de um semi-heterônimo, Pessoa coloca em xeque a questão da relação de si com o guardador de livros da Rua dos Douradores - e mesmo com os outros heterônimos. Neste último caso, como já parece claro, Pessoa e Campos, Reis e Caeiro, descritos na carta a Casais Monteiro, não têm íntima identidade em estilo ou ideologia. Para Pessoa, os processos (*lato sensu*) de

escrita de cada um são profundamente diferentes e independentes de si mesmo, tanto quanto suas existências o são. Escrevendo poesia, também por seu caráter mais elíptico e, segundo o próprio escritor, mais próprio para simulação, Pessoa doou sua pena aos heterônimos “totais”, por assim dizer, já que é na escrita poética que a espontaneidade ocorre mais naturalmente: “O difícil para mim é escrever a prosa de Reis – ainda inédita – ou de Campos. A simulação é mais fácil, até porque é mais espontânea, em verso” (PESSOA, 1935, s/p). Para aqueles que não são nada de Pessoa, a simulação completa, a poesia serviu mais perfeitamente.

Já no caso de descrever Bernardo Soares, Pessoa diz a Casais Monteiro, dentro de parêntesis na descrição de como escreve quando cada heterônimo o faz:

O meu semi-heterônimo Bernardo Soares, que aliás em muitas cousas se parece com o Álvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição; aquela prosa é um constante devaneio. É um semi-heterônimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade. (1935, s/p)

Mesmo lhe sendo atribuído o prefixo “semi” à sua condição de heterônimo, Bernardo Soares é considerado outro, tem nome e é uma entidade separada de Fernando Pessoa: este menos o raciocínio e afetividade não é mais quem era – os contornos ficam tremidos, ele muda, é outro. É interessante observar que Pessoa atribuiu uma identidade separada da sua mesmo descrevendo a personalidade de Soares como uma mutilação da sua: essa questão não significa pobreza de conteúdo (na nova persona que surgiu), porque tirar o raciocínio e a afetividade da personalidade do poeta não é simplesmente reduzi-la, mas acontecer uma nova existência em que outras conexões se fazem. Não ocorre apenas uma diminuição, mas novas possibilidades – a que se chamou Bernardo Soares, guardador de livros da Rua dos Douradores.

Falar a partir de vários acabou trazendo à tona (como causa ou resultado) a questão da falta. O vazio como motivação para os desassossegos e, por conseguinte, para a escrita, como visto no capítulo sobre a época, não é apenas falta, mas uma presença dela. Estar mergulhado na modernidade trará ao artista a noção profundamente incomodativa de que os valores até então confiáveis e sólidos estão desmoronando (ou desmoronaram). Retomando a questão do heroísmo que reside no manter-se ativo e produzindo diante desses afetos com potencial paralisante, tem-se que esses terrenos em que perpassam as linhas da vida (as personas que escrevem) são resultados de uma multiplicidade grande demais de suportar. Muito afetado pela experiência, Pessoa precisou criar vários canais em que fosse possível passarem os afetos. segundo Perrone-

Moisés, “Por serem vários e ‘reais’ (filhos de múltiplos desejos), os suportes escaparam ao *ego*, assumiram claramente sua condição de *héteros*, de comutadores alternantes”. (1982, p. 89); de modo que havendo uma subjetivação primária temporalmente, ela não é mais que uma subjetivação (como os *héteros* o são) e todos esses funcionamentos (as *personas*) vão assumir o papel de, cada um, dar conta de determinado nicho de ação frente à vida. Parece claro que Fernando Pessoa é o “eu” primitivo e aquele que precisou dispersar-se por não abarcar seus desassossegos, criando novos “eus” e, assim, mostrando que dizer “eu” será uma falácia, uma incoerência ou uma inconsistência⁴⁸: “O que caracteriza o poeta moderno é [...] a consciência de uma despersonalização substancial, inerente ao seu ofício, da perda fatal do Eu na linguagem”. (PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 93).

Dessa maneira, o heroísmo do artista que segue em frente mediante os sofrimentos ganha novo patamar: sua produção, seu texto, é o *locus* onde sua realidade se efetiva, já que o vazio domina a sua noção de si mesmo, de Deus, dos valores e das perspectivas. É no texto que o discurso organiza e concretiza os processos; e também o lugar onde o eu pode existir, já que tal pronome não tem referencial a não ser no momento em que se pronuncia e em que se identifica quem o faz: “O único real do poeta é seu texto; é neste que um simulacro de sujeito se tece, revelando, por uma prática extrema de linguagem, que *todo* sujeito é uma ficção” (PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 97). É no texto que o escritor pode cometer a audácia de dizer eu, ainda que esse mesmo texto denuncie a aflição de saber que esse eu – ou qualquer eu - não existe. Leyla Perrone-Moisés cita Roland Barthes, no seu “O Prazer do Texto”:

Texto quer dizer tecido; mas enquanto, até agora, tomou-se sempre esse tecido por um produto, um véu acabado, por detrás do qual se mantém, mais ou menos escondido, o sentido (a verdade), acentuamos agora, no tecido, a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um perpétuo entrelaçamento; perdido nesse tecido – nessa textura – o sujeito aí se desfaz, como uma aranha que se dissolvesse ela própria nas secreções construtivas de sua teia (1982, p. 97).

O escritor moderno sofreu desse mal da falta de uma individualidade, de um formato pessoal homogêneo que pudesse ser, confortavelmente, chamado de correspondência a si por todas as questões abordadas no trabalho, concernentes à sua

⁴⁸ Sabe-se que os heterônimos têm seu surgimento a partir do caráter incomodado e afetado de Fernando Pessoa. O que se pretende analisar aqui é que a existência de um Fernando Pessoa como ortônimo ou “ele mesmo” não passa de uma construção de subjetivação, algo que se poderia chamar de sujeito, mas é também atravessado e, por isso, modificado, sendo sempre outro. Dessa maneira, não se deve pensar nele como fonte, origem, criador e maior que todos; mas, apesar de anterior e causador, igualmente múltiplo e desprovido de contornos fixos como qualquer heterônimo – ou qualquer subjetivação que se deixe atravessar pela vida de modo forte (modo a que sempre faz-se referência aqui).

situação de frente a um mundo provocativo e depressor. Percebendo e catalogando (através da literatura) a falta de constância naquilo que, a cada momento, se é, o escritor percebe que só se dá conta de nomear aquilo que dá substância a nós mesmos quando essa nomeação é capaz de abarcar a diferença, já que ela, sim, é a única constância em uma existência menor. “Pessoa é também a coragem de dizer eu numa aflitiva desproteção; e é saber, a duras penas, que o eu, afinal, não existe” (PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 3).

Omar tinha uma personalidade; eu, feliz ou infelizmente, não tenho nenhuma. Do que sou numa hora na hora seguinte me separo; do que fui num dia no dia seguinte me esqueci. [...] quem, como eu, não é quem é, vive não só no mundo externo, mas num sucessivo e diverso mundo interno. A sua filosofia, ainda que queira ser a mesma que a de Omar, forçosamente o não poderá ser. Assim, sem que deveras o queira, tenho em mim, como se fossem almas, as filosofias que critique; Omar podia rejeitar a todas, pois lhe eram externas, não as posso eu rejeitar, porque são eu. (PESSOA, 2006, p. 406)

O que Soares chama aqui de personalidade remete, a partir do próprio radical da palavra, a uma definição de pessoa, pessoal. Sem saber se é um acontecimento bom ou ruim, o narrador reconhece não ser possuidor dessa referência de si mesmo como uma pessoa, um conjunto de características que o definem como um, já que personalidade é algo atribuído como um comportamento mais ou menos constante e esperado de uma alguém. Na falta de ter essas características sempre se repetindo, esses padrões de comportamento, o guardador de livros se vê passando por sucessivos mundos internos, já que ele não é quem é. Não ser que se é, na linguagem menor de que Soares faz uso para se aproximar da fala fotográfica, significa não corresponder em realidade àquilo que ocorre externamente, às máscaras, a uma personalidade. Ele não é quem é porque não há um ritmo que seja sempre possível de seguir da mesma maneira. Não que seja uma questão de escolha: forçosamente se vê capaz de (e mesmo obrigado a) criticar almas e filosofias próprias e internas, e isso é possível porque ocorrem independentes, bem como a existência dos heterônimos, em um mesmo “espaço físico” comportando existências tão diversas. Para Soares, ainda que seja um aparecimento em Pessoa, nele mesmo há tais multiplicidades (ainda que não sejam heterônimos explícitos): e não podem ser rejeitados porque nesse ponto, isso (tudo) é quem ele é.

A ironia do singular no último nome de Fernando António Nogueira Pessoa é emblemática já no primeiro olhar que se dedica a sua obra. Dispersar-se em heterônimos e, profundo nessa dispersão, acusar a presença de várias existências (mesmo em cada variedade) mostra o quanto é possível que não haja contornos para delimitar o que é

alguém. Colocar sob o signo de um nome tudo quanto uma pessoa pode acabar sendo tão irônico quanto chamar Campos, Reis, Caeiro, Soares de, apenas, Pessoa.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka por uma literatura menor*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

PESSOA, Fernando. “Carta a Adolfo Casais Monteiro”, s/d.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Cia. José Aguilar Editora: Rio de Janeiro, 1972.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova Reunião: 23 livros de poesia – volume I*. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2009.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*. 11ª edição ilustrada, Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

PESSOA, Fernando. *Páginas de Estética, Teoria e Crítica Literária*. Lisboa: Ática, s/d. Tradução: Jorge Rosa.

SACRAMENTO, Mário. *Fernando Pessoa, poeta da hora absurda*. Porto: Col. Civilização Portuguesa, 1970.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

FREUD, Sigmund. *O Ego e o Id e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.