



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Fabíola Fernandes Martins

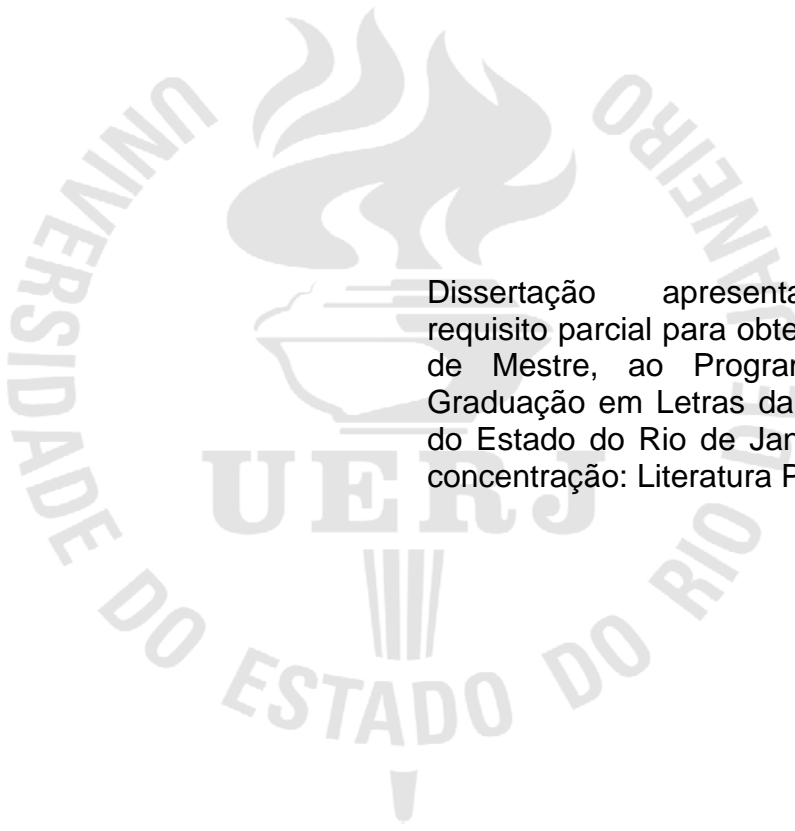
O fazer literário nos labirintos do sonho

Rio de Janeiro

2016

Fabíola Fernandes Martins

O fazer literário nos labirintos do sonho



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa

Orientador: Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta

Rio de Janeiro

2016

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

M386 Martins, Fabíola Fernandes.
O fazer literário nos labirintos do sonho / Fabíola
Fernandes Martins. – 2016.
71 f.

Orientador: Marcus Alexandre Motta.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do
Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Sonhos na literatura – Teses. 2. Pessoa, Fernando,
1888-1935 - Crítica e interpretação – Teses. 3. Pessoa,
Fernando, 1888-1935. Na floresta do alheamento – Teses.
4. Borges, Jorge Luis, 1899-1986 - Crítica e interpretação –
Teses. 5. Borges, Jorge Luis, 1899-1986. As ruínas
circulares – Teses. 6. Análise do discurso literário – Teses.
7. Criação (Literária, artística, etc.) - Teses. I. Motta,
Marcus Alexandre. II. Universidade do Estado do Rio de
Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação desde que citada a fonte

Assinatura

Data

Fabíola Fernandes Martins

O fazer literário nos labirintos do sonho

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa

Aprovada em 28 de março de 2016.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta (Orientador)
Instituto de Letras - UERJ

Prof Dr. Gustavo Bernardo Krauser
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Marcelo dos Santos
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro
2016

DEDICATÓRIA

Dedico esse trabalho à minha mãe que foi chamada para fazer sua última viagem e não pode estar presente à sua conclusão.

AGRADECIMENTOS

Àquele que, segundo a minha fé, permitiu que até aqui eu chegasse, que protege e guia nossos passos no caminho do bem, que aplaina os montes e reescreve nossas tortuosas veredas.

A Nossa Senhora Mãe de Deus, pela proteção especial em tantos momentos.

Ao anjo de minha guarda, sempre atento a mim e aos que me cercam.

A meus pais, por tudo que ensinaram e pela dedicação infinita no cuidar.

A meus filhos, grandes amores da minha vida, motivo de todo o meu esforço e dedicação e que souberam compreender minhas ausências no decorrer destes dois anos. Vocês são minha alegria e orgulho!

Ao meu amor, pela paciência e apoio em todos os momentos.

Ao professor Marcus Alexandre Motta, orientador e mestre nessa caminhada, que confiou em mim e me proporcionou compreender por meio de obras singulares o quão complexa é a escrita em seu caráter mais profundo. Agradeço também ter me ensinado que não existem desculpas e sim a vontade determinada a realizar.

Ao professor Gustavo Bernardo Krauser pela amizade, apoio e carinho constantes.

A todos os professores da UERJ que ficaram em minha memória e que foram corresponsáveis pela excelência na minha formação.

A todos aqueles que direta ou indiretamente colaboraram e me apoiaram para que este sonho se realizasse.

Há um tempo em que é preciso abandonar as roupas usadas, que já tem a forma do nosso corpo, e esquecer os nossos caminhos, que nos levam sempre aos mesmos lugares. É o tempo da travessia: e, se não ousarmos fazê-la, teremos ficado, para sempre, à margem de nós mesmos.

Fernando Pessoa

RESUMO

MARTINS, Fabíola Fernandes. *O fazer literário nos labirintos do sonho*. 2016. 71 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

Esta dissertação busca compreender como se dá o processo que relaciona o gesto literário ao sonhar o outro, ou ser sonhado por ele. É esse caminho que será percorrido na prosa poética, do poeta português Fernando Pessoa, *Na Floresta do alheamento* e no conto *As Ruínas Circulares* do argentino Jorge Luis Borges. Analisaremos o sonhar e o fazer literário como resultantes do mesmo movimento criador. Proporemos, nas obras, o entendimento dentro da Modernidade, do sonho enquanto escrita irônica e fragmentária, da palavra enquanto silêncio e potência criadora, assim como a intrínseca relação que há da arte com a vida. Para isso, estabeleceremos conexões das obras citadas com outras dos mesmos autores e com um aporte teórico necessário a essas considerações.

Palavras-chave: Sonho. Fazer literário. Outro. Vida.

RESUMÉN

MARTINS, Fabíola Fernandes. *El hacer literário em los laberintos del sueño*. 2016. 71 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

Esta disertación busca comprender cómo ocurre el proceso que relaciona el gesto literario al soñar el otro o ser soñado por él. Es este el camino que será recorrido en la prosa poética, del poeta portugués Fernando Pessoa, *En la Floresta de la enajenación* y el cuento *Las Ruinas Circulares* del argentino Jorge Luis Borges. Analizaremos el soñar el otro y el hacer literario como resultantes del mismo movimiento creador. Propusimos, en las obras, la idea del entendimiento dentro de la Modernidad, del sueño como escrita irónica y fragmentaria, de la palabra como silencio y potencia creadora, así como la intrínseca correlación del arte con la vida. Para eso, estableceremos conexiones de las obras citadas con otras de los mismos autores y con un aporte teórico necesario a las consideraciones hechas.

Palabras-claves: Sueño. Hacer literario. Otro. Vida.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	NOS UMBRAIS DAS RUÍNAS	15
2	NAS FLORESTAS CIRCULARES E OUTRAS RUÍNAS	28
3	NA FLORESTA DO ALHEAMENTO E DO DESENCANTO	40
4	ALHEAMENTO: A ESCRITA DO LIMITE	52
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	62
	REFERÊNCIAS	69

INTRODUÇÃO

A questão que sustenta este estudo relaciona-se ao gesto literário que se vincula ao sonhar o outro, ou ser sonhado por ele. É esse o caminho que será percorrido na prosa poética *Na floresta do alheamento*, do poeta Fernando Pessoa, e no conto *As ruínas circulares*, de Jorge Luis Borges. Analisaremos o sonhar e o fazer literário como resultantes do mesmo movimento criador.

Neste campo, existem poucas apreciações disponíveis, portanto, escolhemos a possibilidade mais acertada de leitura que é a própria obra. Lançaremos mão de alguns outros textos, na tentativa de que a floresta não se torne tão espessa a ponto de nos perdermos nela e as ruínas, tão circulares que não nos permita sair do lugar. Entretanto, essa tentativa nada mais é do que acompanhar aquilo que as duas obras já trazem: sua fala própria mimetizada em sonho. Percorreremos um caminho impreciso e cheio de incertezas, reflexo da simbiose entre o próprio sonho sonhado pelo leitor e pelos autores, movimentos análogos criadores de sentido.

Ruínas circulares e *Na floresta do alheamento* são obras de escrita apurada que, muito além da complexidade de seus léxicos, importam por sua essência estética – no que se refere à vinculação do ato de sonhar ao ato de escrever – e plástica, no que alude aos intrincados desdobramentos temporais. A ficção ali é uma maneira de pensar que nega a realidade imediata para adiante recuperá-la esteticamente. Sonhar é também fazer arte. Viktor Chklovski, teórico russo, criou o termo *ostranenie* para designar o efeito que a literatura causa. O termo foi traduzido em português justamente como “estranhamento”.

Para aquele teórico, a função da arte é a de mostrar o que conhecemos como falsificado pelo hábito, o que significa dizer que de fato não conhecemos o que pensamos conhecer. Desse modo, a arte provoca um estranhamento tal que nos induz a buscar a singularização das coisas para melhor prestar atenção nelas. Como se vê em trecho de *Na floresta do alheamento*, no qual Pessoa chama a atenção do leitor por meio das construções que utiliza, criando uma sensação de perplexidade diante da própria consciência de estar vivo e de observar-se como parte deste mundo sonhado. Mas o sentimento de estranheza por se reconhecer parte do mundo se apresenta maior que a própria percepção de mundo,

Reparávamos de repente, como quem repara que vive, que o ar estava cheio de cantos de ave, e que, como perfumes antigos em cetins, o marulho esfregado das folhas estava mais entranhado em nós do que a consciência de o ouvirmos (PESSOA, 2002, p.455).

Nessa ação de singularização, ou seja, na tentativa de conhecer é que encontramos as passagens labirínticas das ruínas e da floresta, ambas cíclicas em sua estrutura narrativa. Nesse processo, a ficção sempre cria uma nova realidade, que tanto nega a realidade “real” quanto nos parece mais real do que ela, porque nos parece mais intensa e mais vívida que a outra. A realidade, no final, é somente um relato fiel à lembrança pessoal de realidade.

“No princípio era o *verbo*. Gênese. E a palavra era equivalente ao *fiat*, faça-se, na sua origem mais remota e pura, na acepção de estar livre de sentido ou de intencionalidade. E é essa palavra que se torna linguagem, escritura – ato literário, inferno mimético por excelência – e que impõe à realidade todo o Cosmos. Assim também, ao longo de toda a trajetória humana, quantos atos de criação literária se originaram do sonho, da palavra transmutada em imagem por vezes confusa, diáfana, mas plena de re(significados) constantes. Assim, por exemplo, em *Na Floresta do alheamento* emerge uma carga de expressividade e lirismo que provoca o leitor e o conduz a refletir sobre o próprio lócus da prosa poética, como se esta procurasse reconquistar um território perdido, sem deixar de lembrar que essa mesma poesia é que concede oralidade e humanidade ao texto.

Pensar que o sonho também poderia ser a origem de tudo que permeia a vida humana – no que se refere ao que foi inicialmente conhecido por meio dele (como princípio gerador de um arquétipo) e ao que é desconhecido por ainda não ter sido sonhado, ou melhor, não ter sido revisitado por ninguém – Esta é a ideia que muitas vezes perpassa as obras aqui comentadas. Tudo pode já ter sido sonhado. Entretanto, ainda não tomamos conhecimento de todos os sonhos que precedem as ruínas, as obras ou o ser. Sonhar poderia ser simplesmente visitar o sonho que outro já teve.

O sonho, portanto, elemento principal do pensamento de Fernando Pessoa e Borges sobre a arte moderna, se apresenta como um labirinto de possibilidades, como forma de expressão da não execução própria da linguagem. Como potência de criação artística, errância e possibilidade de aventura interior. Como algo ativo e passível de ser experimentado através da leitura. Nesse caminho, a atribuição de sentido já é uma negação, normalmente não admitida nos discursos científicos ou

convencionais, mas assumida no discurso ficcional, no discurso literário, porque nega a realidade que se vê e mostra outra. Também se poderia dizer que o ser humano é a própria negação do mundo, ao não aceitar o que vê.

Esses vultos de ideias devem ser encarados como proposições provisórias que permitem que nos orientemos na floresta espessa — ou floresta transformada em cidade ou labirinto — do imaginário, onde nada é definitivo, nenhum sentido ou significado está fechado em si mesmo. A escrita é a linguagem que encerra — no sentido de abarcar e não de pôr fim — todas as possibilidades do ser, do pôr de pé, do sopro de criação e do sentido que não se encarcerará na acepção ordinária:

Orlas de mares desconhecidos tocavam, no horizonte de ouvirmos, praias que nunca poderíamos ver, e era-nos a felicidade escutar, até vê-lo em nós, esse mar onde sem dúvida singravam caravelas com outros fins em percorrê-lo que não os fins úteis e comandados da Terra (PESSOA, 2002, p. 455).

Existem questões limítrofes, confusas e complexas nas fronteiras entre o real e o imaginário. Jorge Luis Borges dizia que "a realidade se confunde com o sonho. Melhor dizendo, o real era uma virtualidade do sonho" (BORGES apud LAPLANTINE, 1997, p.58). É o sonho que cria a realidade e esta só existe em função dele. Assim, o gesto de contemplar ou sonhar as ideias, diferentemente do pensamento positivista — que entende arte igual a sonho de modo equivocado, descaracterizando e desvalorizando tudo o que nele há de melhor —, significa pensar mundos em suas impossibilidades.

Segundo a perspectiva neoplatônica, as imagens e o imaginário são sinônimos do simbólico, pois as imagens são formas que contêm sentidos afetivos universais ou arquetípicos, cujas explicações remetem a estruturas do inconsciente. Essas imagens ou arquétipos universais seriam aqueles inscritos em todo o ser humano e que se repetiriam ao longo dos séculos, como forma primária de simbolização e de pensamento. Embora considerem que o nível consciente emerge do inconsciente, as especificidades históricas e socioculturais estão relegadas a um segundo plano, pois não são essenciais para a explicação desse processo. Em última análise, a imagem é a representação daquilo que já não está presente e por não estar presente ou até mesmo nunca ter existido é que se mantém. A imagem ou ruína é aquilo que evocamos e, quando evocada, está presente, aparece ante nossos olhos.

Sendo o inconsciente depositário dos significados, cabe aos homens a descoberta de sua revelação através das formas em que essas imagens se expressam e se manifestam. Toda imagem é, portanto, uma epifania, uma manifestação do sagrado. Consequentemente, toda e qualquer imagem, ou ruína, ao mesmo tempo é produto e produtora do imaginário e passa a ter o caráter de sagrado, devido a sua universalidade e à emergência do inconsciente, assim como o sonho. A ruína, por sua vez, abre caminho para uma reconstrução, para outra percepção no sentido de “coordenar os elementos, em vez de subordiná-los” (ADORNO, 2003, p. 43). Ou seja, o que está em jogo é uma postura de escrita literária que se abre para a totalidade. Elementos estes, é certo, todos instáveis em seu poder evocatório, mas, em última instância, o que garante à arte o seu papel é justamente a instabilidade ou a sua humanidade, que se mostra muitas vezes na dor, no gozo, no tédio e na tristeza; nos tons mais humanos possíveis:

E doía-nos gozar aquilo, doía-nos... Porque, apesar do que tinha de exílio calmo, toda essa paisagem nos sabia a sermos deste mundo, toda ela era úmida de um vago tédio, triste e enorme e perverso como a decadência de um império ignoto... (PESSOA, 2002, p. 456).

Buscaremos estabelecer vínculos entre nossas leituras e as obras a partir de pontos de intersecção ou ruptura entre nosso texto e os textos de Borges e Pessoa. Esses pontos dar-se-ão por meio de trechos selecionados que façam ou não eco entre si, mas que possam inaugurar um diálogo entre aquilo que procuramos tecer sobre as obras e elas mesmas. A narrativa em Borges e a prosa poética em Pessoa são vinculadas pelas múltiplas formas evocatórias e de manifestação do real: cada uma de suas "camadas" apresenta um nível de realidade ficcional.

A partir delas, o escritor enfatiza a ocorrência das realidades paralelas ou simultâneas, abre espaço para vários planos de narrativa e cria um movimento labiríntico na realidade ficcional: ele executa um trânsito entre os variados níveis narrativos, construindo e dissolvendo realidades imaginárias. São esses movimentos de idas e vindas que possibilitam ao leitor transcender sua realidade cotidiana, explorando aspectos subjetivos fundamentais que despertam sua imaginação. Assim, ao evidenciarmos as variadas camadas de ficção que podem coexistir na obra artística, percebemos o papel do sonho como ente viabilizador desta mesma escrita.

Borges compreendia a literatura como exercício, ao mesmo tempo, de extrema complexidade e completo vazio: “Escrever, além de uma tarefa bem mais modesta do que julgamos, é do mesmo modo bem menos original”. O que ele nos sugere é que, em vez de criar enredos e personagens como se fossem novos, seria mais “engenhoso” (não mais original) “simular” que essas histórias (com seus enredos e personagens, nossos velhos conhecidos) já existem (pois o que importa não é de fato terem ou não existido, mas a simulação, “o faz de conta que”) e, humildemente, comentá-las. Do mesmo modo, Fernando Pessoa costumava se surpreender diante de seus próprios textos: “Depois de escrever, leio... Porque escrevi isto? Onde fui buscar isto? De onde veio isto? Isto é melhor que eu... Seremos nós, neste mundo, apenas canetas com que alguém escreve a valer o que nós aqui traçamos?” (PESSOA, 1993, p. 391).

Os dois autores percebiam nitidamente o quanto era preciso exercitar a humildade, necessária às ações e criações humanas, inevitavelmente imperfeitas e frágeis. Esta humildade seria acompanhada sempre de certa austeridade e firmeza, pois, se por um lado ela nos dá a medida de nossa relativa pequenez, por outro, aponta nossas possibilidades, como escritores-leitores inseparáveis. Não há possibilidade de o homem representar a realidade uma vez que qualquer tentativa de explicar essa realidade é tão ficcional quanto a própria literatura. A literatura assim se torna a ficção da ficção. Tudo passa a ser ficção: nós, o eu, o outro e tudo aquilo que nos é mais caro participa desta ficcionalização da realidade por meio da escrita. O encontro com o outro sempre fará emergir a conformação da própria subjetividade como resultado da época e da cultura nas quais se está inscrito.

Assim, não há nada mais fantástico na contemporaneidade que o outro: sonho de uma escrita que se impõe pela palavra. Escrita e leitura estão intrinsecamente relacionadas: “Comportando-nos como leitores, escrevemos numa tentativa reconhecidamente impossível de partilhar do segredo por trás do jogo suposto no texto” (DERRIDA, 1991, p.8), porque sabemos que por melhores intenções que tenhamos:

A crítica é uma estrutura do conhecimento e o único enquanto tal é incognoscível; a unicidade é uma qualidade da experiência, não do conhecimento, nem exatamente do aspecto da experiência que não pode fazer parte de uma estrutura do conhecimento (FRYE, 1973 p.24).

Isso significa que a crítica, percebida como forma de conhecimento, não pode ser concebida como coisa única e acabada em que se detém a unicidade, ou seja, a totalidade de apreensão de algo. A unicidade, portanto só pode ser entendida como uma qualidade da experiência enquanto tal. Deste modo, todas as análises ficam em suspenso diante da experiência individual de leituras das obras e isto se tornará o anverso da mesma moeda do fazer literário: o sonho enquanto escrita- criação, o sonho enquanto leitura-criação.

O sonho entorpece a quem ousa tocá-lo, assim como diz Menon a Sócrates: “quem toca o grande peixe do mar chamado torpedo, este entorpece a todo aquele que se aproxime e o toque, me enfeitiçastes tão bem que tenho a cabeça repleta de dúvidas” (PLATÃO apud DERRIDA, 1991, p.66). Dúvidas que são suscitadas todo o tempo na escritura dos dois autores. Deste modo, entraremos e sairemos diversas vezes da mesma labiríntica e circular floresta-texto, não com objetivo de encontrar respostas e sim de nos deparar com as obras e suas questões.

1 NOS UMBRAIS DAS RUÍNAS

Não sou nada,
nunca serei nada,
não posso querer ser nada,
à parte disso tenho em mim todos os sonhos do mundo
Fernando Pessoa

É necessário delimitar a que ideia de sonho nos referimos. Quando se fala em sonho, automaticamente o senso comum o associa à atividade elocubrativa e inconsciente durante o sono. Entretanto, neste estudo, o sonho é foco enquanto escrita, gesto literário e palavra que, por sua vez, fixa a memória. Entretanto, também é por meio desta que ocorre a tradução do discurso onírico para o textual – que muitas vezes foi alvo de Borges e Pessoa em sua escrita. Borges, inclusive, fala de sonhos tão recorrentes que foram registrados sob forma de texto literário – o que é dificultado pelo fato de que o relato dos sonhos é realizado no estado da vigília. Por essa razão, o registro tipográfico é um resquício ilusório da atividade mental e imagética tida durante o período de sono que, por sua vez, só será parcialmente retido pela memória consciente.

Assim, o relato de um sonho é algo bem distinto do próprio sonho, é outro tipo de texto que obedece à lógica verbal e que, quando transmutado em palavras, já terá se convertido em outra coisa diversa do sonho em si. A memória, lâmina que rasga o real e talha múltiplas verdades; o sonho, considerado por Borges “o mais antigo e o não menos complexo dos gêneros literários” (BORGES, 1985, p.5) e a escrita compõem a tríade do fazer literário, criadora da realidade ficcional.

A escrita por si só já possui um caráter de ação fundadora, ela é o próprio mito, autora das civilizações (e lembremos aqui do deus nórdico Odin, inventor do alfabeto das runas; da tradição cabalista, segundo a qual o universo foi criado a partir das vinte e duas letras do alfabeto hebraico; e ainda, do egípcio Thot, chamado de Hermes pelos gregos, a quem é atribuída a criação da escrita hieroglífica). É a linguagem que fabula a memória sem a qual não há mito, ruína ou mimeses.

Já o intelecto só aprende pelo fato de reconhecer a lembrança – ruína do pensamento – daquilo que aprende. E será essa a ideia apreendida pela memória,

aquela que é gerada pelo simulacro ou ato ficcional. Quando o leitor passa a exercer seu papel, também é necessário que haja a suspensão da descrença e, por essa razão, toda obra ficcional pode ser considerada cética ao suspender o juízo de valor.

Para se debruçar sobre a obra ficcional de *Ruínas circulares* é preciso, mesmo que não seja o mais importante, localizar a obra em um movimento de filiação ao fantástico, mescla do maravilhoso e do realismo. Borges em diversos contos se utiliza dessa temática, sendo recorrentes pontos de intersecção entre eles. Quanto ao fantástico, este não está definido pela dúvida acerca da origem sobrenatural do fenômeno expressa pelo narrador ou deduzida pelo leitor, mas simplesmente por nascer de um fenômeno que não deveria produzir-se no mundo aonde surge. Porque contradiz, aparentemente, as leis naturais desse mesmo mundo.

Esse processo se dá por meio da ruptura entre ficção e realidade, a fim de pensar o problema do mundo e de sua representação, da possibilidade ou não de um pensamento objetivo e da própria ideia de mundo que, em última análise, perpassa as possibilidades de escrita. Assim, no mundo ao qual se adentra quando se percorre as páginas da obra, é por meio da imagem ou ruína que se compõem as sugestões concretas e fatos precisos que o texto desperta no leitor, para que o viva mentalmente ou, na conceituação de Pessoa, para vivê-lo realmente, para ser outro em si mesmo.

No conto *As ruínas circulares*, uma canoa de bambu atraca à margem lodosa de um rio e dela desembarca um homem acinzentado, cor indecisa, inacessível, enigmática personalidade, assim como genérica é a sua origem: oriundo do Sul, de uma aldeia águas acima, no flanco violento de uma montanha, de onde o idioma Zenda não se contaminou de grego e onde não é frequente a lepra. Toda obra cria um vínculo de cumplicidade com seu leitor, e as impressões suscitadas nem sempre são compatíveis entre si:

O certo é que o homem cinza beijou o lodo, subiu as encostas da ribeira sem afastar (provavelmente, sem sentir) as espadanas que lhe dilaceravam as carnes e se arrastou enjoado e ensanguentado, até o recinto circular [...] (e) comprovou sem assombro que as feridas cicatrizaram (BORGES, 1972, p. 59).

A primeira demonstração de aparente ruptura das leis naturais deste mundo novo que se descortinava aos olhos do leitor, apresenta um dado misterioso, ignoto,

sobrenatural talvez: é o momento no qual o forasteiro se estende aos pés do pedestal e o sol alto o desperta e comprova sem assombro que as feridas haviam cicatrizado. O narrador também não se assombra e pactua com a personagem, o leitor pode ter hesitado, percebe a natureza incomum do fato, mas também decide por pactuar, decide por suspender a descrença.

A narrativa só pode ter força em si quando se constrói sobre paradoxos, são eles que recebem e refletem aquilo que não se pode conhecer, que deve permanecer oculto sob o manto da dúvida. Quanto maior a incerteza engendrada, maior será a aproximação da escrita com a própria vida. É o que percebemos quando Pessoa, em *Na floresta do alheamento*, utilizando elementos próximos ao leitor e à própria vida, planta a dúvida e a incerteza sobre o que o rodeia, levantando questionamentos que produzem rupturas de sentido e que imediatamente geram novos paradigmas:

Raiam na minha atenção vagos ruídos, nítidos e dispersos, que enchem de ser já dia a minha consciência do nosso quarto... Nosso quarto? Nosso de que dois, se eu estou sozinho? Não sei. Tudo se funde e só fica, fingindo, uma realidade-bruma em que a minha incerteza soçobra e o meu compreender-me, embalado de ópios, adormece... A manhã rompeu, como uma queda, do cimo pálido da Hora... Acabaram de arder, meu amor, na lareira da nossa vida, as achas dos nossos sonhos... (PESSOA, 2002, p.458).

De volta ao conto de Borges, percebemos que o momento de assombro se apequena diante da extraordinária missão que o forasteiro tem que cumprir. Desde o início afirma-se a personagem como um estrangeiro que afrontará uma natureza hostil e selvagem, tão estrangeira quanto ele. Neste conto, trata-se com um narrador extremamente conciso e sóbrio, como costumam ser os narradores de Borges, que concentra o relato seguindo uma cronologia linear, sem rupturas nem elipses significativas, evitando detalhes ou encenações de caráter periférico ou prolixo. Ele marca um curso temporal dos fatos e somente se detém em mínimas descrições, por sinal todas muito objetivas: “Nas cosmogonias gnósticas, os demiurgos amassam um vermelho Adão que não consegue pôr-se de pé; tão inábil e tosco e elementar como esse Adão de pó era o Adão de sonho que as noites do mago tinham fabricado.” (BORGES, 1972, p.63). À primeira vista, um narrador funcional, demonstrando uma vontade urgente de introduzir o leitor na história para que ele a viva com intensidade, mantendo-o, entretanto, a uma distância crítica, como se faz

com um leitor de jornal. Assim, narrador e leitor que não se encontram implicados no texto podem dialogar livremente sem o menor espanto ou inquietação, com desapego que espalha imperturbável serenidade.

Entretanto, esta primeira impressão é neutralizada por uma admirável precisão e densidade. Denso em alto grau dentro de sua concisão, a ponto de não haver uma única palavra que sobre ou que se encontre ali sem motivo. As combinações de frases curtas e períodos mais longos são as que, sugestivamente, indicam o caminho no qual se ouvirá ecos antigos de vozes intensas e que estarão repercutindo no tom reafirmatório: “*Quería* sonhar um homem, *quería* sonhá-lo com integridade minuciosa e impô-lo à realidade; [...] agora também as tardes eram tributárias do sonho, *agora* velava apenas um par de horas no amanhecer; *Quis* explorar a selva [...] *Quis* congregar o colégio [...]”.

Para além da repetição que reafirma, abre-se espaço para o discurso que alça o narrador a uma postura de leitor que comenta, que analisa. Como ocorre em: “Não ser um homem, ser a projeção do sonho de outro homem, que humilhação incomparável, que vertigem!”. O narrador antecipa o assombro que sem dúvida subiria à mente perplexa do leitor.

A especificação do lugar, palco da narrativa do conto, é mínima e faz com que tenhamos pouquíssimos elementos para individualizar o espaço em nossa memória. Assim, se apresenta a nossos olhos um recinto circular coroadado por um tigre ou cavalo de pedra e que outrora teve a cor do fogo e agora era feito de cinzas, destruído pelo tempo. Essas são as ruínas de um templo incendiado na antiguidade, invadido pela selva palúdica, cujo deus havia sido esquecido. É facilmente perceptível que os elementos até aqui citados estão perfeitamente de acordo com a normalidade da natureza que conhecemos na realidade do conto. Assim, o narrador não se vê obrigado a dar maiores explicações. O estranhamento que causa a narrativa quando se refere ao local, às circunstâncias e, mais adiante, às pessoas que temiam o estrangeiro e eram temidas por ele estão dentro da coerência narrativa.

O forasteiro fecha os olhos pálidos e dorme novamente, não por fraqueza da carne, mas por determinação da vontade. Sabia que, rio abaixo, se encontravam as ruínas de outro templo propício, também erguido a deuses esquecidos e mortos – sua viagem tinha, pois, uma finalidade precisa, representava uma autêntica peregrinação a este templo que seu invencível propósito postulava. Porém, sua

imediate obrigação era o sonho. A urgência e necessidade imperiosa do sonho também é tema recorrente em *Na floresta do alheamento*, como veremos adiante. À meia noite despertou-lhe o “grito inconsolável de um pássaro” – imagem que reflete com muita propriedade o sobressalto e a angústia do momento – e, ao perceber que havia sido visitado por alguns homens da região – pois viu os rastros de suas pegadas, as frutas e um cântaro de água que deixaram a seu lado –, se refugiou, também receoso, em um nicho sepulcral na muralha nua, e se cobriu de folhas.

Os habitantes locais temiam o estrangeiro a ponto de quererem agradá-lo para aplacar sua possível insatisfação, como se percebe na construção da narrativa. Consideram a ele dotado de certos poderes superiores, talvez pelo medo do novo ou por já terem ouvido falar de sua fama de mago. Porém, ele também teme essa gente porque não sabe como irão reagir frente a sua pessoa, o que confirma que esta é uma terra estranha a ele. Quando o forasteiro encontra as ruínas circulares, ao término de sua peregrinação, deixa de ser verdadeiramente um estrangeiro. A sensação de não pertencimento a esse espaço se rompe, ele encontra ali sua pátria espiritual e, para um homem que se relaciona com o não humano, o templo é a mais autêntica das pátrias.

O homem, nas ruínas circulares do templo, busca fundamentalmente “[...] uma alma que merecesse participar no universo.” (BORGES, 1972, p. 61). Figura de um filho ou um discípulo, mas simultaneamente imagem do leitor que, em função de seu pacto silencioso e de sua entrada nas ruínas circulares, é merecedor de participar do universo da narrativa, da obra literária. O homem que beija o lodo sagrado como referência direta aos elementos mais antigos da vida humana deseja, aspira sua possibilidade de criação, revelando ao leitor que se trata da criação humana absoluta, do outro absoluto: filho – discípulo – obra, fusão em um único movimento gerador. Todo esse processo se dá dentro do sonho, útero criador que engendra, aparentemente, em completa solidão, à margem de toda síntese sexual, fruto, portanto, da mais pura imaginação, do mais puro gesto criador: onanismo intelectual do indivíduo.

Entretanto, também é possível uma leitura comunicativa entre o sonhador e o espaço-tempo. E a obra será fruto, necessariamente, de uma íntima relação com este lugar-mundo de dentro. Vários são os indícios deste espaço de religiosidade como ambiente propício a esse tipo de criação que se concretizará pela cooperação de ambos. As ruínas – que testemunharam um culto antigo e já abandonado pelos

habitantes do lugar (e talvez por esta razão o estrangeiro despertasse o pavor, pois fazia reviver o mistério onde este já não mais existia) – acolhem em si o arcano, assim como o espaço da obra literária.

O contrato de normalidade natural mais uma vez se rompe quando narrador conta como o estrangeiro terá que lutar para concentrar sua atenção e para dominar sua imaginação e de que maneira ele modela seu sonho, “matéria incoerente e vertiginosa.” (BORGES, 1972, p. 62). Queria sonhar um homem e impô-lo à realidade, objetivo que o deixa obstinado a ponto de preencher sua alma, a ponto de esquecer o próprio nome, pois segundo Pessoa “Nenhum de nós tem nome ou existência plausível [...]” (PESSOA, 2002, p.456). Nome que também é ignorado pelo leitor – sinal de anulação do eu na transmutação do outro. Também Pessoa, em sua prosa dramática, nos recorda esta relação do eu e do outro quando afirma que “A nossa vida não tinha dentro. Éramos fora e outros. Desconhecíamos-nos como se houvéssemos aparecido às nossas almas depois de uma viagem através de sonhos” (PESSOA, 2002, p.454), reafirmando essa relação de essência e permanência.

Assim, atendidas suas necessidades de alimento, que são supridas pelos lavradores locais, e de abrigo, provido pelas ruínas, o mago pode se dedicar inteiramente a dormir e sonhar. No início, seus sonhos são caóticos, mas logo em seguida apresentam uma natureza dialética em todo progressivo e incessante processo que é movido por oposições violentas e que avança por meio de rupturas. Nesse processo percebido, Borges se desdobra em Pessoa quando este deixa, logo no início de *Na floresta do alheamento*, escapar o quase lamento de quem padece diante de si mesmo da dificuldade de escrever de quem percebe que mesmo escrevendo há momentos nos quais nem tudo é alcançado, nem tudo é digno de ser considerado literatura. Há momentos em que o fazer é falho, mesmo não o sendo; em que o sonho, o gesto literário não se consuma. Aqueles momentos em que algo poderia ser se não fosse apenas sombra daquilo que seria: “Num torpor lícido, pesadamente incorpóreo, estagno, entre um sono e a vigília, num sonho que é uma sombra de sonhar.” (PESSOA, 2002, p.452).

E, no conto de Borges, o sonhado se vê em um anfiteatro circular que se confundia com o templo incendiado, e nele nuvens de alunos taciturnos esgotavam os degraus, “os rostos de alguns pendiam a muitos séculos de distância e a uma altura estelar”, indicando assim que aqueles espectros não eram de todo desconhecidos, pois eram “absolutamente precisos”. Eram sonhos que estariam à

espera de serem sonhados, obras em potencial na espera infinita de quem as escrevesse? Não todos, pois havia os impostores. Aqueles que tentavam parecer ter o mérito que os alçaria à realidade. O mérito que os faria ser impostos à realidade. Mas eles não lograram enganar o sonhador, onisciente de seu papel único de escritor. Também esta é a impressão de Pessoa em *Na floresta do alheamento*:

Sinto em mim séculos de conhecer aquelas árvores, e aquelas flores e aquelas vias em desvios e aquele ser meu que ali vagueia, antigo e ostensivo ao meu olhar, que o saber que estou nesta alcova veste de penumbras de ver [...] (SOARES, 2002, p.108).

Mas, a todos os alunos, ditava as lições de anatomia, cosmografia e magia. E as fisionomias o escutavam com ansiedade e respondiam como se adivinhassem a importância daquele exame que redimiria a um deles da condição de simulacro, de mera aparência para ser introduzido pelo mago-escritor, por meio da obra, ao “mundo real”, ao mundo da literatura. Para tanto, o mago estudava as respostas de seus fantasmas e buscava por meio delas uma inteligência crescente. Havia alunos inertes e alunos ativos. Os primeiros, mesmo dignos de afeição, não poderiam ascender a indivíduos, pois aceitavam passivamente a doutrina ofertada. Os segundos preexistiam um pouco além da contradição razoável.

Em uma tarde, liberou todo o colégio ilusório e ficou apenas com um discípulo. E a partir de então, o sonhador dormia também de tarde para modelar sua obra. Dedicava-se quase exclusivamente a isso, como se pode observar pelo tempo que despendia a essa tarefa. O aluno eleito era um rapaz taciturno e eventualmente indócil que progredia admiravelmente. Mas eis que sobreveio a catástrofe: o mestre acordou sem sonhar. A insônia se apoderava dele. Quis vencê-la extenuando-se na selva, mas só obteve visões rudimentares, inaproveitáveis. E a ira se apoderou dele.

Percebeu a dificuldade de modelar os sonhos – o gesto literário é complexo em si – e buscou outro método de trabalho. Já não reparou nos sonhos e esperou a lua cheia, então, se purificou no rio e adorou aos deuses planetários. Pronunciou as sílabas de um nome poderoso e dormiu. Executou deste modo um ritual metafórico, porém inerente a todo ritual de escrita. Necessário a todo aquele que pretende escrever. Quase imediatamente sonhou com um coração que batia. Sonhou-o em detalhes, com forma e tamanho definidos, cor grená na penumbra de um corpo ainda sem feições, sem sexo determinado. Não o tocava. Limitava-se a testemunhá-lo. Fato carregado de simbolismo, pois testemunhar é um momento radical. É o

movimento que o texto, por meio da linguagem, realiza sobre si mesmo, sem datação física, porém testemunhado pelo próprio testemunho que é dado pelo que está: escrito. Vivia-o de muitas distâncias e ângulos. Olhava-o como o escritor olha sua escrita, como escolhe as palavras certas...

Os sentidos são os entes criadores: a mão que percorre; o olhar que corrige e chama; a audição necessária para apreender o mundo; a fala que molda... o leitor. Em uma noite roçou a artéria pulmonar com o indicador como quem passa a página de um livro que está sendo escrito-lido. Mais tarde invocou o nome de um planeta e empreendeu a visão dos outros órgãos. Interessante é perceber a relação a seguir: Em suas *Obras em prosa*, Fernando Pessoa afirma que “[...] a obra de arte deve ter as características de um ser natural, isto é, deve conter todos os órgãos de que carece e nenhum que não lhe seja útil.” (PESSOA, 1993, p. 231).

O estrangeiro que sonha os órgãos e todas as partes do outro traça a analogia da criação da obra literária. Cada parte é essencial à obra: a emoção, a ideia e a imaginação. A imaginação, porque usa o sonho como veículo. A ideia, porque sonha o outro. A emoção, pelo vínculo afetivo expresso entre pai-filho/escritor-obra. Assim, antes de um ano criou o esqueleto e as pálpebras, e também os pelos — a tarefa mais difícil —, e sonhou um homem inteiro, um rapaz que, todavia, não podia abrir os olhos. Com tenacidade, noite após noite, o homem sonhava-o adormecido.

Uma tarde esteve a ponto de destruir sua obra, mas, como última tentativa, pediu socorro a ambígua estátua do deus que presidia as ruínas, em cujos pés se lançou. Nesse crepúsculo sonhou com a estátua viva – tigre e potro e outras coisas mais que acentuava sua ambiguidade: “simultaneamente essas duas criaturas veementes e também um touro, uma rosa, uma tempestade” (BORGES, 1972, p. 64). Múltiplos deuses, símbolos da multiplicidade da escritura que possui o poder de gerar o outro. Em Pessoa, essa capacidade de gerar se apresenta imagetivamente também na representação indefinida, mas exterior, daquilo a que ele se refere interiormente:

O movimento parado das árvores; o sossego inquieto das fontes; o hálito indefinido do ritmo íntimo das seivas; o entardecer lento das coisas, que parece vir-lhes de dentro e dar mãos de concordância espiritual ao entristecer longínquo, e próximo à alma do alto silêncio do céu; o cair das folhas, compassado e inútil, pingos de alheamento, em que a paisagem se nos torna toda para os ouvidos e se entristece em nós como uma pátria

recordada — tudo isto, como um cinto a desatar-se, cingia-nos, incertamente (PESSOA, 2002, p. 455).

E seu nome terreno era Fogo, deus a quem, em outros tempos remotos e espaços semelhantes, haviam rendido culto, disse ao homem que animaria seu fantasma sonhado e todas as criaturas, exceto ele próprio e o sonhador, (e acrescenta-se o leitor) acreditariam que seria de carne e osso, entretanto, na realidade o sonhado seria pura ficção. O deus ainda ordenou ao homem que quando o fantasma feito homem estivesse instruído nos rituais o enviasse para o outro templo, águas abaixo, para que pudesse também glorificar a ele, deus.

“E no sonho do homem que sonhava o sonhado despertou.” (BORGES, 1972, p. 64).

Neste instante, ocorre a projeção para fora da mente daquele que sonha-escreve-lê, o filho-obra imaginado e (im)posto à realidade. Fenômeno surpreendente que rompe com toda a dinâmica natural por meio de um motor interior que impulsiona e dita o compassamento vascular que areja e prende o leitor. E no sonho do homem que sonhava o sonhado despertou: é no som e na escrita dessa frase que ocorre o movimento criador, que o leitor sopra pelas narinas do sonhado e o põe de pé e esse ato dá testemunho de si mesmo; “prosa que é linguagem falada escrita” (PESSOA, 1993, p. 273).

Cumpriu as ordens o sonhador e durante dois anos instruiu o novo ser nos mistérios do universo e no culto ao fogo. O reteve consigo o máximo de tempo que pode, porém o inquietava a impressão de que tudo isso já havia acontecido antes. Feliz, sonhava para estar com seu filho, pois, se não sonhasse, ele não existiria. Foi acostumando-o pouco a pouco à realidade e o pôs à prova ensaiando com ele vários experimentos. Ao final desse tempo, compreendeu que ele estava pronto para nascer e, talvez, impaciente. E nessa noite o beijou pela primeira vez e o enviou ao outro templo, rio abaixo, a muitas léguas de distância. Antes, infundiu-o o esquecimento de seus anos de aprendizagem para que se acreditasse um homem de verdade e não um fantasma. O esquecimento da fonte de onde se bebe do conhecimento torna aquele que conhece possuidor deste mesmo conhecimento que, parece lhe ser próprio, inato, parte de si mesmo desde sempre.

A realização da obra é tão difícil e laboriosa quanto a realização da personagem. Assim o filho-discípulo-obra seguirá um caminho paralelo ao de seu

pai-mestre-autor e também irá buscar outras ruínas circulares nas quais também renderá culto ao Fogo e aos deuses planetários. E o mago prostrava-se ao anoitecer e ao amanhecer diante da estátua ambígua imaginando que, talvez, seu filho praticasse os mesmos rituais que ele em outras ruínas semelhantes. O propósito de sua vida havia sido atingido.

Ao final de muito tempo (anos ou lustros) – e aqui se conclui que o tempo e sua passagem são completamente relativos – o despertaram dois homens que vinham em um barco e lhe falaram de um mago em um templo do Norte capaz de tocar o fogo e não se queimar. Também Pessoa em sua floresta apresenta uma ideia de tempo semelhante em sua relativização:

Ali vivemos um tempo que não sabia decorrer, um espaço para que não havia pensar em poder-se medi-lo. Um decorrer fora do tempo, uma extensão que desconhecia os hábitos da realidade no espaço [...] (PESSOA, 2002, p. 455).

O forasteiro, ciente de que somente o Fogo sabia ser seu filho um fantasma, tranquilizou-se a princípio, mas logo temeu que aquele homem, gerado por ele, meditasse nesse poder anormal e descobrisse de algum modo ser ele mesmo um mero simulacro. Que grande humilhação seria o fato de não ser um homem e sim uma projeção do sonho de outro homem! E o mago se preocupou com o futuro daquele filho “pensado (escrito) entranha por entranha e traço por traço em mil e uma noites secretas” (BORGES, 1972, p. 66). Borges aqui faz uma alusão a “*As mil e uma noites*” referência clara à literatura enquanto processo de desdobramento labiríntico e infundável.

O prodígio que assombra os homens que trazem a notícia não impressiona o leitor que sabe que aquele ser não é de carne e osso e sim um fantasma, uma imagem holográfica ou projetada de um sonho, mas que, de tão apurada mimeses, a todos convencia, não fosse a inesperada prova do fogo, tão in-crível ou não crível, que acaba por descobrir sua essência.

O conto, assim, vai chegando ao seu final e o narrador insinua que vários sinais que se repetiam, precederam, de modo brusco, o fim das meditações do mago: as ruínas do santuário foram destruídas pelo fogo, incêndios concêntricos, a fuga de animais, uma nuvem na colina. Todos, sinais visíveis e muito naturais, ligados inclusive a ideias antigas de presságios e mau agouros.

E o mago, que já estava avançado em idade, sentiu a proximidade da morte pelas mãos do fogo que consumia as ruínas e aceitando-a como libertação dos trabalhos e coroa de sua velhice, ou seja, como prêmio, caminhou contra ele. E quando seu corpo entrou em contato com o fogo foi inundado de um calor que não consumia sua carne e, então, compreendeu com humilhação e terror que também ele era uma mera aparência, o sonho de outro. Neste momento o sonho – escrita – leitura se fecha sobre si mesma. Pessoa escreve muito acertadamente sobre o suposto fim do sonho que tanto o assombrava e que se relacionava com a possibilidade do ato físico, inclusive, de fechar o livro:

Não me choca a interrupção dos meus sonhos: de tão suaves que são, continuo sonhando-os por detrás de falar, escrever, responder, conversar até. E através de tudo o chá perdido finda, e o escritório vai fechar... Ergo do livro, que cerro lentamente, olhos cansados do choro que não tiveram, e, numa mistura de sensações, sofro que ao fechar o escritório se me feche o sonho também; que no gesto da mão com que cerro o livro encubra o passado irreparável; que vá para a cama da vida sem sono, sem companhia nem sossego, no fluxo e refluxo da minha consciência misturada, como duas marés na noite negra, no fim dos destinos da saudade e da desolação. (SOARES, 2002, p 69-70).

Percebe-se, principalmente após alguns regressos ao texto, que alguns temas são recorrentes: a circularidade que parte da ideia das ruínas circulares que dão título ao conto e que se relacionam com o movimento próprio dos personagens, condicionando todos os prodígios. Circularidade cheia, sem dúvida, de referências à temporalidade – à ideia de ruína como testemunho do passado, ao eterno retorno. Pois as ruínas se incendiam de tempos em tempos, uma metáfora da vida, onde ocorre a terrível experiência nossa e dos personagens. Dentro desta circularidade encontra-se também o paralelismo entre pai-filho, autor-obra-leitor, etc, que move a todos com motor invisível de criação e encadeamento infinitos.

Em relação estreita e direta com esses círculos está o fogo, elemento ambíguo, suscetível a todo tipo de metamorfose: criação e destruição, temporal e sobrenatural, natureza e história; energia fundamental que no conto gerava a potência vital que se apresentava como figura emblemática, metamórfica – potro, tigre, touro, rosa, tempestade – não sem motivo, bastarda. Fogo que queima e não consome – ligação com o divino. E é justamente o fogo que, diretamente, anima o sonhado e se identifica com a essência dessa divindade. É o sonho em si que aproxima e organiza toda a realidade; o sonho mútuo, concêntrico, energia que se

conclui no fim como expressão puramente mental: idealismo pleno, absoluto que faz com que não exista diferença entre sonhar e escrever; entre arte, literatura e vida.

Outra indicação de circularidade é explicitada em “Às vezes, inquietava-o uma impressão de que tudo isso havia acontecido [...]” (BORGES, 1972, p. 64), afirmação que, de modo muito estreito, se relaciona a essa mesma circularidade que perpassa todo o conto, a começar pelo próprio cenário. A ideia nietzschiana do eterno retorno, que se torna desnudada nas referências às repetições dos atos do criador-mestre por parte da criatura-discípulo; a ideia do fogo que sempre se renova e incendeia os mesmos locais e, conseqüentemente, a ideia do sonho que gera ou encarna o sonhado e o sonhador. Circularidade e criação encontram-se intimamente ligadas.

A ideia de criação para Castoriadis implica a emergência de um nível ontológico que se pressupõe a si mesmo e traz consigo as condições próprias de existir. A criação, portanto, é circular. Segundo o autor, a instituição pressupõe a instituição: “Este círculo primitivo é o círculo da criação.” (CASTORIADES, 1985, p.105). Portanto, a criação é a capacidade de

fazer surgir o que não estava dado e que não pode ser derivado a partir daquilo que já era dado. E imediatamente somos obrigados a pensar que é a esta capacidade que corresponde o sentido profundo dos termos *imaginação* e *imaginário* (...). A imaginação é a capacidade de colocar uma nova forma. De certo modo, ela utiliza os elementos que aí estavam, mas a forma, enquanto tal é nova (CASTORIADIS, 1992, p. 89).

Se seguirmos essa análise, podemos perceber nos fundamentos do pensamento de Borges e Pessoa a mesma ideia de Calderón em *La vida es sueño*; de Berkeley no seu idealismo inglês e de Schopenhauer, como o sonho que foi sonhado/imaginado por todos. Analogamente ao pensamento do filósofo alemão, Borges entende que a paternidade e os espelhos, como será mais adiante comentado, multiplicam as coisas, o mundo, e por consequência, o labirinto. Não seria essa a representação do que chamamos de realidade? O homem desenvolveria uma inteligência compensatória de sua debilidade originária e a vontade alcançaria a faculdade de representação do mundo, cuja suprema manifestação é a Razão. É essa Razão que nos permite retirar o véu que oculta o segredo da vida; a trágica indiferença da natureza diante dos homens e que manifesta sua máxima intensidade no instinto inexorável de reprodução da espécie, do labirinto e do eterno movimento de regresso.

Existem outras temáticas não tão recorrentes, porém do mesmo modo interessantes e que se apresentam nas duas obras como, por exemplo, os ritos de iniciação dentro de uma floresta insólita e hostil ambientação propícia para a criação, espécie de purgatório, no qual aquele que sonha se ritualiza e se autoimpõe as próprias penas; local também de purificação, purgação, expiação do próprio ser, para o encontro de si mesmo transmutado no outro. Também a floresta é espaço misterioso, de solidão, de autoconhecimento, onde os medos são replicados, onde facilmente nos perdemos. Como explica Pessoa, quando relaciona o eu e o outro como partes que se completam de um mesmo encontro misterioso e ilusório:

E assim nós morremos a nossa vida, tão atentos separadamente a morrê-la que não reparamos que éramos um só, que cada um de nós era uma ilusão do outro, e cada um, dentro de si, o mero eco do seu próprio ser. (PESSOA, 2002, p.457).

De fato, não existe nenhuma diferença entre literatura e vida, sonho e realidade. Para o texto, essas classificações não são mais do que engodos utilizados para encobrir a continuidade na vida. Tudo, vida e texto, são produtos de uma mesma potência criadora mental, são produtos de sonhos análogos. Os acontecimentos extraordinários, ou seja, que excedem o ordinário, o habitual, e por isso mesmo se tornam eventos fantásticos, tem como finalidade inquietar o leitor para aparentes contradições, para em seguida despertá-lo para a ideia de que toda e qualquer forma de classificação ou enquadramento do texto é uma tentativa estéril e devastadora de categorização da obra que, por sua vez, viva, pulsa à espera do calor de uma mão que a toque, de um olhar que a percorra e de lábios que pronunciem suas palavras.

2 NAS FLORESTAS CIRCULARES E OUTRAS RUÍNAS

Era um homem com sombra de cachorro
 que sonhava ter sombra de cavalo
 mas era um homem com sombra de cachorro e isto de algum modo o incomodava.
 Por isto aprisionou-a num canil
 e altas horas da noite enquanto a sombra lhe ladrava
 sua alma em pelo galopava
 Affonso Romano de Sant'Anna

Impressiona, nas duas obras escolhidas, o estilo inovador apontado dentro de suas escritas próprias e o modo intricado como realizam a suposta expressão da interioridade nas falas e no sonho. Logo, o que pretendemos alcançar não é nada além de um pacto entre nós e o texto, no qual somos forçados a reconhecer nossa debilidade e ineficiência diante da obra que se fecha sobre si, como o fechar da capa de um livro, e guarda seu segredo enquanto nós seguimos incertos e duvidosos a seu respeito. Apropriando-nos das palavras de Paul de Man, “escrevemos a fim de esquecer nosso conhecimento prévio da total opacidade das palavras e coisas ou, o que talvez seja ainda pior, porque não sabemos se as coisas devem ou não ser entendidas.” (DE MAN, 1996, p. 231). Entender completamente seria destruir aquilo que é mais caro a toda obra de arte; a incerteza, atributo que nos mantém vivos na nossa humanidade.

Na *Antología de la literatura fantástica*, que o próprio Borges elaborou com a colaboração de Silvina Ocampo e Adolfo Bioy Casares, é reproduzida, de modo mais extenso a citação que aparece no início do conto *As ruínas circulares*. O conto de Borges começa com uma citação de Lewis Carroll em sua obra *Alice através do espelho*: “*And if he left off dreaming about you...*” (“E se ele deixar de sonhar com você...” tradução nossa). O trecho se refere ao inusitado diálogo entre Alice e uma personagem que interpela a menina com uma questão que apresenta a ideia do sonho como algo mais. Nesse diálogo a personagem indaga sobre a atitude do rei que dormindo, poderia estar sonhando deliberadamente a menina e que, caso acordasse, Alice poderia vir a desaparecer como num piscar de olhos, como no sopro a uma vela. É, portanto, a mimese artística fundamental para Borges, assim como para Pessoa, no entendimento do sonho como criador, regenerador e salvador; o mesmo espelho atravessado por Alice — contrário àquele que multiplica a

morte — e que nós também deveremos atravessar para penetrarmos o mundo extraordinário da arte.

A existência ou não de Alice, assim como a existência ou não do homem taciturno que vinha do sul no conto de Borges, aparecem atreladas a um instante temporal. Um momento singular no espaço-tempo, uma unânime noite, no sentido mais abrangente e único da palavra, na qual também nós, leitores, nos encontramos, noite que abarca todas as outras que foram e que ainda serão ou, de modo ainda mais profundo: não existem outras noites a não ser esta, reflexo do eterno retorno, do qual todos participamos.

Também Pessoa em *Na floresta do alheamento* referencia esse tempo que a todo poeta instiga e assombra, a supressão do tempo físico tal qual conhecemos e que, conseqüentemente, se transmuta em eternidade. Prosa em versos que se encontram num campo de liberdade, criando seu movimento próprio e até sua verdade — “Sei que despertei e que ainda durmo. O meu corpo antigo, moído de eu viver diz-me que é muito cedo ainda... Sinto-me febril de longe. Peso-me, não sei por quê...” (SOARES, 2002, p. 452) —; Ou ainda:

Sinto em mim séculos de conhecer aquelas árvores e aquelas flores e aquelas vias em desvios e aquele ser meu que ali vagueia, antigo e ostensivo ao meu olhar, que o saber que estou nesta alcova veste de penumbras de ver... (SOARES, 2002, p.453).

Imortalidade por ser todos e não ser ninguém, inquietante instante de tal diversidade de vidas na de um só homem que dissipa a ideia de homem. Esse homem, condenado a vagar por tempos sucessivos, é o Homem, a Humanidade. Se cada homem é mortal o Homem não o é, pois, através de infindáveis máscaras, repete gestos e atitudes, cria poemas e se questiona inutilmente sobre quando alcançará a libertação definitiva do peso assustador da imortalidade genérica. Em seu comportamento consciente, o sujeito não conhece nenhum ato que não tenha sido proposto e vivido anteriormente por outro. O gesto só encontra sentido na medida em que imita ou repete um arquétipo. E esse momento se manifesta na coincidência entre o instante atemporal e o eterno presente.

Porém, o homem desenlaça sua vida no tempo e não aceita seu passar como sinônimo de efemeridade. Seu medo é o esquecimento que o tempo imprime a todos e que só o sonho/obra consegue evitar. Somente através do fazer literário o eu passa a ser todos e o ato de sonhar o outro faz sentido: “Viver é ser outro”

(SOARES, 2002, p.124). É na literatura que o homem se torna imortal: “Yo he sido Homero; en breve seré nadie, como Ulises; en breve, seré todos” (BORGES, 1989, p. 150).

E ainda podemos recuperar essa mesma ideia em Bernardo Soares, no *Livro do desassossego*:

Cheguei hoje, de repente, a uma sensação absurda e justa. Reparei, num relâmpago íntimo, que não sou ninguém. Ninguém, absolutamente ninguém. [...] Roubaram-me o poder ser antes que o mundo fosse. [...] Sou os arredores de uma vila que não há, o comentário prolixo a um livro que se não escreveu. Não sou ninguém, ninguém [...] E eu, verdadeiramente eu, sou o centro que não há nisto senão por uma geometria do abismo; sou o nada em torno do qual este movimento gira, só para que gire, sem que esse centro exista senão porque todo o círculo o tem. Eu, verdadeiramente eu, sou o poço sem muros, mas com a viscosidade dos muros, o centro de tudo com o nada à roda. (SOARES, 2002, p.257).

Depois de provar da imortalidade, inicia a busca pelo caminho inverso, à procura pela mortalidade. Nenhum homem pode supor-se perene. A ideia de morte é verso e anverso de uma mesma moeda. A vida é o alargamento do sofrimento: “(...) dilatar la vida de los hombres era dilatar su agonía y multiplicar el número de sus muertes” (BORGES, 1989, p.79) ou “A vida é uma hesitação entre uma exclamação e uma interrogação. Na dúvida há um ponto final” (SOARES, 2002, p. 340).

Para Santo Agostinho, o tempo é uma realidade interior, um fenômeno individualmente vivido:

¿Quién hay que niegue que no existen aún los futuros? Sin embargo, existe todavía en el alma espera de cosas futuras. Y ¿Quién hay que niegue que las cosas pasada ya no existen? Sin embargo, existe todavía en el alma las memorias de las cosas pasadas. (SAN AGUSTÍN, 1995).

É interessante como apresenta o verbo existir para todas as manifestações do tempo. O presente, o passado e o futuro existem sincronicamente em nossa memória, em nosso instante vivido, em nosso desejo futuro e na escrita literária. A alma, ou o “Eu” se torna o espaço de encontros desses tempos ou universos paralelos. Assim, em outro conto de Borges chamado *Historia de la eternidad* que dialoga com *As ruínas circulares* e *Na floresta do alheamento* o conceito de multiplicidade ganha forma pela alegoria utilizada quando presume que

La eterna leonidad puede ser aprobada por mi lector, que sentirá un alivio majestuoso ante ese único León, multiplicado en los espejos del tiempo. Del concepto de eterna Humanidad no espero lo mismo: sé que nuestro yo lo

rechaza, y que prefiere derramarlo sin miedo sobre el yo de los otros.
(BORGES, 1989, p.137).

O tempo não produz modificações na concepção que temos de um animal, a ideia do que seja um leão sempre permanecerá imutável em função da inexistência de identidade pessoal nos animais, ou seja, a consciência de sua existência como ser único. Por isso se pode dizer que foi multiplicado nos espelhos do tempo. Por outro lado, se o tempo é uma construção do homem, ao construir o tempo, o homem se reconstrói a si mesmo e o faz como ser temporal, porém também individual. Paralelamente a esse pensamento surge a questão de se saber mortal e querer permanecer assim; ao mesmo tempo nos remete ao paradoxo individualidade — coletividade que encontra sua plenitude em “(...) en breve, seré todos: estaré muerto” (BORGES, 1989, p.150). Só se está deveras morto quando não há ninguém que se lembre de sua imagem, quando seu nome já não ecoa na eternidade e desaparece pelo esquecimento, perdendo-se inclusive a própria singularidade. Ser eterno é enfrentar a morte, optar por ela deliberadamente, abrir mão de uma existência ordinária para imortalizar-se na memória coletiva, no sonho do outro, na obra literária. Aí está nosso labirinto transmutado em floresta ou em ruína.

A própria estrutura do conto de Borges e do poema dramático de Pessoa inaugura um emudecimento no leitor diante das lacunas, das dúvidas e do encanto que é resgatado pela obra de arte. A ciência, assim como a ideia de natural enquanto tal – em contraposição a tudo que é ou pretende ser arte – retira ou anula o encanto, ela contamina tudo o que toca com o alibi da revelação, não há segredo oculto nem tampouco mistério que possa ser desvendado, não há mais o que buscar fora nem dentro de si, tudo está explicado e desnudado aos olhos de qualquer um. Aos outros – poetas e fazedores de sonhos – só lhes cabe o entendimento para compreender o horror do que isso significa e, por meio da obra, tentar reinstaurar tudo aquilo que foi perdido, e o fazem efetivamente, por meio de nós. Pessoa sabe que, na modernidade, a única possibilidade de se resguardar a aventura interior, a única possibilidade de mistério é perpassada pelo sonho, mas percebe que até esse processo se faz penoso e lento “A nossa atenção sonolenta ao mistério de tudo isto é mole como uma cauda de vestido arrastada num cerimonial no crepúsculo” (PESSOA, 2002, p. 456), em virtude de estarmos envolto na ciência e no

pragmatismo. Ainda assim, a permanência do mistério oferecida por meio da literatura é, para nós, o não lugar inexplorado onde a aventura persiste.

Em Na floresta do alheamento percebemos estruturas curtas, no compasso quase de uma respiração, às vezes ofegante, às vezes mais tranquila ou controlada, mas sempre deixando espaços vazios, visíveis por símbolos gráficos ou não, mas sempre vazios. São esses espaços que dizem tudo aquilo que não está sendo dito. Não existe facilidade de entendimento, pois este poema dramático escrito em prosa fala por si mesmo e a nós leitores só nos resta uma inferência, uma sugestão que ao longo de leituras se descortinam no palco do nosso imperfeito ser, por isso “cubramos, ó silenciosa, com um lençol de linho fino o perfil hirto da nossa Imperfeição” (PESSOA, 2002, p. 458).

De resto há a emoção que se coloca em cena através da sonoridade sugerida de cada palavra, no ritmo de cada frase intercalada pelo vazio das pausas impondo o silêncio que – pela escrita que só testemunha ela mesma por meio de sensações de presença – nos invade a alma e nos reintegra à condição de outro, o outro que surge da leitura, do caminho percorrido pelos olhos, do caminho que as mãos fazem com os dedos no livro, como analogamente Borges escreve “(...) roçou a artéria pulmonar com o indicador e após todo o coração, por fora e por dentro. O exame o satisfaz.” (BORGES, 1979, p.63). Sensações únicas e irreproduzíveis de modo idêntico ao anterior.

Justamente para realizar esse movimento de arte, é que se apresenta a personagem do conto como oriunda de terra remota, inacessível, assim como sua língua, o idioma zenda – referência aos livros sagrados da antiga Pérsia, berço de saberes gnósticos e maniqueístas que acabaram por originar uma tradição hermética e apócrifa nas sociedades cristãs. A língua autóctone e ao mesmo tempo desconhecida se torna necessária para ratificar a origem sagrada do propósito inicial.

Escrever é (re)escrever indefinidamente em outro idioma, estranho/ estrangeiro, histórias do outro, mas que também são – não poderia ser de outro modo – de quem as assume como suas. Mais um paradoxo: toda escrita é ao mesmo tempo estranha e muito familiar a quem escreve. O que se escreve, está sempre escrito “em língua estranha”, é sempre estranho/estrangeiro a quem escreve primeiro no ato de escrever e depois no ato de ler o que escreveu. Na escrita, portanto, ocorre uma experiência radical de alteridade. O autor se revela um

desconhecido de si mesmo, por isso estranha as próprias palavras quando as lê, não as percebe como sendo suas, mas como se outro as tivesse escrito. O autor, esse “eu”, heterogêneo a si próprio... Onde buscá-lo senão na própria escrita em que se inscreve, deixando apenas traços de si e do outro?

Escrevo demorando-me nas palavras, como por montras onde não vejo, e são meios-sentidos, quase-expressões o que me fica, como cores de estofos que não vi o que são, harmonias exibidas compostas de não sei que objectos. Escrevo embalando-me, como uma mãe louca a um filho morto. (SOARES, 2002, p.170).

O método da arte, para provocar semelhante estranhamento, como já foi dito anteriormente, “consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção” (CHKLOVSKI, 1999, p. 45). Esse método nos leva a perceber o que vemos ou lemos não da maneira cotidiana, mas sim de modo mais intenso e prolongado. A arte adia o entendimento o máximo que pode, para ampliar a nossa compreensão interna das coisas como se assim pudéssemos sentir como essas coisas poderiam ser, e não como elas supostamente já são.

Borges abominava os espelhos e a paternidade pela sua potência reprodutora de sombras e simulacros, humilhantes projeções dos desejos e aspirações de outro a quem se atribui todos os privilégios de criador/autor. Em *As ruínas circulares*, como foi visto, um homem, espécie de religioso ou mago, queria sonhar outro homem, “queria sonhá-lo com integridade minuciosa e impô-lo à realidade” e depois de algumas noites, “no sonho do homem que sonhava o sonhado despertou”. Mas antes disso, dadas as imensas dificuldades em dar vida a seu sonho, implorou a uma efígie, “múltiplo deus”, cujo nome na terra era Fogo, que o auxiliasse na sua empreitada. Esse deus garantiu-lhe que “animaria o fantasma sonhado, de tal sorte que todas as criaturas, exceto o próprio Fogo e o sonhador, julgassem-no um homem de carne e osso”.

No conto, o homem atingiu o seu propósito. No fim de alguns anos, já separado de seu filho, vieram lhe falar “de um homem mágico, num templo do Norte, capaz de tocar o Fogo e não queimar-se”. O homem lembrou-se então do que lhe dissera o deus do Fogo e por um tempo, muito breve, permaneceu tranquilo. “Logo, essa mesma lembrança passou a atormentá-lo, quando considerou a possibilidade de que o filho meditasse nesse privilégio anormal e descobrisse de alguma maneira

sua condição de mero simulacro”. E, no entanto, experiência inesperada e tanto ou mais terrível é quando ele, o pai, descobre que também não era ninguém:

Caminhou contra as línguas de fogo. Estas não queimaram sua carne, estas o acariciaram e o inundaram sem calor e sem combustão. Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele também era uma aparência, que outro o estava sonhando. (BORGES, 1974, p. 66).

Na mesma linha, Pessoa tem a mesma impressão: “Ó felicidade baça... O eterno estar no bifurcar dos caminhos!... Eu sonho e por detrás da minha atenção sonha comigo alguém... E talvez eu não seja senão um sonho desse Alguém que não existe...” (PESSOA, 2002, p. 454). Temos assim revelado o segredo da paternidade (impossível) – por um lado é a pretensão do homem em se tornar autor/criador de outra criatura, que com ele contrai eterna dívida e, por outro, é sua própria fragilidade e inconsistência que se expõe, quando o mesmo homem, o próprio pai, descobre-se também sonho. O sonhador sonha o outro, o outro se cria a partir do sonho que está sendo sonhado pelo autor da obra que está sendo escrita. O outro vive pelo leitor, “que [o] impõe à realidade” que a transmuta em sentido: reflexos infinitos em espelhos paralelos.

Na prosa talvez se perceba com mais facilidade essa relação. Para Bernardo Soares é na prosa que

se engloba toda a arte – em parte porque na palavra se contém todo o mundo, em parte porque na palavra livre se contém toda a possibilidade de o dizer e pensar. Na prosa damos tudo, por transposição: a cor e a forma, que a pintura não pode dar senão directamente, em elas mesmas, sem dimensão íntima; o ritmo, que a música não pode dar senão directamente, nele mesmo, sem corpo formal, nem aquele segundo corpo que é a ideia; a estrutura, que o arquitecto tem que formar de coisas duras, dadas, externas, e nós erguemos em ritmos, em indecisões, em decursos e fluidez; a realidade, que o escultor tem que deixar no mundo, sem aura nem transubstanciação; a poesia, enfim, em que o poeta, como o iniciado em uma ordem oculta, é servo, ainda que voluntário, de um grau e de um ritual. (SOARES, 2002, p. 227).

Por assim dizer, é na prosa que percebemos o simulacro que precede e produz o que depois pensamos ser o real. O filósofo francês Michel Maffesoli concebe uma perspectiva

[...] de simulacro, ou seja, aquilo que não remete a um modelo original, daquilo que não busca se lançar para além das aparências a fim de atingir a essência. A noção de simulacro deve ser entendida como uma construção artificial destituída de um modelo original e incapaz de se constituir ela mesma como modelo original. (MAFFESOLI, 1984, p.116).

Mucci, por sua vez, afirma que tratar do simulacro remete imediatamente a Platão, filósofo que estruturou o conceito de mimeses como imitação da natureza. Há, segundo a filosofia platônica, uma oposição insuperável entre o mundo sensível e o mundo das Ideias. Sendo, cabalmente, imitação da imitação, toda arte é um desvio em relação à essência, uma mentira, que aponta para o mero simulacro. Ainda em Mucci, Deleuze propõe uma “reversão do platonismo” promovendo o triunfo do simulacro, que “nega tanto o original quanto a cópia, criando um jogo, no qual os signos descobrem-se máscaras”.

Pessoa, o poeta do abismo dos simulacros, feito e refeito pessoas, *personae*, portanto máscaras, enunciou no poema significativamente designado “Autopsicografia”, inscrito em *Cancioneiro*: “O poeta é um fingidor”. O verso se torna clássico sem, todavia, obscurecer a infinitude de seus sentidos: fingir, palavra que talvez melhor simbolize a fusão do simulacro e do real, tornados faces de uma mesma moeda.

Esfíngico, o poema pessoano erige a efígie do signo, que abole a fratura, na dialética febril do consciente e do inconsciente, da sinceridade e do fingimento, do real e do imaginário. Já o interseccionismo de Pessoa propusera o cruzamento de dois planos: o das sensações aparentemente vindas do exterior e o das sensações aparentemente vindas do interior. (MUCCI, 2007).

Como afirma Deleuze, não é o afastamento da realidade que perverte a semelhança do simulacro com a ideia e sua fidelidade ao modelo, mas sua natureza, sua essência, dado que o simulacro não é cópia de absolutamente nada, é cópia do não ser. Compagnon encerra, assim, sua análise sobre o simulacro:

O Sócrates de Platão é um simulacro para seu parceiro, assim como o diálogo e a citação para o leitor. É preciso insistir: é o outro, o usuário e o enganado, que faz o simulacro, que é responsável por ele. Só há simulacro consentido, o que não restringe o seu poder, mas determina os caminhos de sua aplicação. (COMPAGNON, 1996, p.49)

Nesse compasso da simulação o narrador borgeano, em tom irônico e pseudo erudita, referencia com valor histórico o trecho: “No fim de um tempo que certos narradores de sua história preferem computar em anos e outros em lustros” (BORGES, 1972, p. 65); dando um tom irrevogável de legitimidade canônica e ao mesmo tempo alçando o conto ao universo de vozes que já contaram a mesma

história, alçando o conto ao mito e vinculando para sempre o leitor à função de responsável pelo simulacro.

Por outro lado, o sonho inaugura todas essas possibilidades de criação. É das ruínas que o surge o sonho, toda ruína se fecha em si, toda reversão à ruína é que tem força criadora e que instala o sonho, espaço-tempo onde tudo é finito por fora e infinito por dentro. O conto de Borges assim como o poema dramático de Pessoa são matrizes criadoras, finitos por fora em suas formas e infinitos por dentro nas possibilidades do ser e do não ser.

A floresta é essa paisagem de sonho que nas duas obras surge como pano de fundo de múltiplas realidades para as personagens. A voz que fala em Pessoa e o sonhador narrado em Borges facilmente nos convencem da ‘realidade’, talvez porque intuímos que nada de fato é real.

[...] e outra espécie de realidade surge, e eu em meio dela, não sei de que onde que não é este...

Surge mas não apaga esta, esta da alcova tépida, essa de uma floresta estranha. Coexistem na minha atenção algemada as duas realidades, como dois fumos que se misturam. (SOARES, 2002, p.453).

O objetivo que o guiava não era impossível, ainda que sobrenatural. Queria sonhar um homem: queria sonhá-lo com integridade minuciosa e impô-lo à realidade. (BORGES, 1979, p.60).

É nesse cenário de (in)sensatez que o ato criador se constrói. O que marca a humanidade para o bem ou para o mal é justamente a insensatez, é nela que pesamos nossos passos — pesar como raiz de pensamento e não de peso propriamente. E o pensamento já é literatura desde todo o sempre. Entretanto, a escrita, enquanto registro não existe, ela é um traço, um reflexo do pensamento. Para ensaiar esse sonho/escritura, o escritor não pode se entregar às distrações, aos desejos de reconhecimento ou a qualquer vã empreitada que o coração aspire, pois, todo e qualquer esforço será inútil por não manifestar a pureza de intenção. Primeiramente é necessária uma preparação, um ritual como o que aparece na narrativa, para que tudo que é supérfluo seja deixado de lado, pois, nada se consegue enquanto aquele que escreve não se purifica de si mesmo. O erro inicial é inexorável e o fazer literário, “matéria incoerente e vertiginosa de que se compõem os sonhos”, é mais complexo do que se pode supor.

Compreendeu que um fracasso inicial era inevitável. Prometeu esquecer a enorme alucinação que no começo o desviara e buscou outro método de

trabalho. Antes de exercitá-lo, dedicou um mês à recuperação das forças que o delírio havia exaurido. Abandonou toda premeditação de sonhar e quase imediatamente conseguiu dormir uma razoável parte do dia. As raras vezes que sonhou, durante esse período, não reparou nos sonhos. Para reatar a tarefa, esperou que o disco da lua fosse perfeito. Logo, à tarde, purificou-se nas águas do rio, adorou os deuses planetários, pronunciou as sílabas lícitas de um nome poderoso e dormiu. Quase subitamente, sonhou com um coração que pulsava. (BORGES, 1979, p.60).

Borges produz o personagem que sonha infinitamente, como um espelho caleidoscópico e que, num futuro possível, poderá religar-se ao seu criador. Seria o sonho do sonho uma realidade? E quando falamos uma, nos referimos ao fato de não ser a única. Os homens sonhados, diametralmente opostos e interligados em rede, como dois espelhos frente a frente, produzem a visão do infinito. O sonhador é, em sonho, um deus: ele cria a vida e forja a realidade onírica, virtual: "O filho que gerei me espera e não existirá se eu não for". Segundo Deleuze, o virtual não se opõe ao real, ele possui plena realidade, ao passo que a possibilidade se opõe ao real: "o processo do possível é, pois, uma realização" (DELEUZE, 2006, p.298).

O filósofo francês Pierre Lévy, em sua obra *O que é o virtual?*, afirma:

[...] a palavra virtual vem do latim medieval *virtualis*, derivado, por sua vez, de *virtus*, força, potência. O virtual tende a atualizar-se, sem ter passado, no entanto, à concretização efetiva ou formal [...] o virtual não se opõe ao real, mas sim ao atual. Contrariamente ao possível, estático e já constituído, o virtual é como o complexo problemático, o nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer, e que chama um processo de resolução: a atualização. (LÉVY, 1996, p.16-17).

Dessa forma, os níveis narrativos e suas inter-relações compõem um labirinto para o leitor. A repetição, a cada novo ciclo, apresenta uma variação da condição fictícia e interfere na realidade real do leitor, assim como leva em si a potência da atualização, o que produz um espaço de virtualidade, de infinitas tocas de coelho: o leitor de Borges e Pessoa perde-se na entranhada floresta durante a leitura e retoma o caminho da narrativa inúmeras vezes. Essa característica apresenta-se tipicamente pós-moderna, pois exige uma interatividade subjetiva enorme do leitor ao mesmo tempo em que estabelece uma ponte entre a realidade e a ficção, projetando uma dentro da outra, intrínseca e extrinsecamente.

James Ballard afirma que a função do escritor e artista mudou a partir do século XX. Antes, vivia-se em uma realidade e o papel da arte era a criação da ficção. Agora "vivemos cercados de ficções, como a publicidade e a política. A partir

daí, a função da arte passa a ser a criação da realidade”. (BALLARD, 2007, Prefácio). Borges afirma que, sendo impossível escrever alguma coisa pela primeira vez, resta talvez uma única saída criativa: *dizer o mesmo dizendo outra coisa*, pois nesse caso comentar uma “escritura prévia” não é reescrever com palavras diferentes o que já foi dito, mas antes operar deslocamentos radicais de sentido sobre os textos disponíveis numa dada tradição, por meio de tradução em “idioma alheio”, em língua estranha, estrangeira desses mesmos textos/livro preexistentes.

É, dizer o mesmo dizendo outra coisa, como em: “Uma tarde, o homem quase destruiu toda a sua obra, mas se arrependeu. (Mais lhe teria valido destruí-la.)” (BORGES, 1972, p.63). Passagem tão cheia de simbologia quando é confrontada com o que já foi dito: no livro do Gênesis, Deus, diante da iniquidade do homem, se arrepende de tê-lo feito e manda o dilúvio para destruir a todos que eram adeptos e professavam a maldade, entretanto, salva um núcleo familiar para que a Terra fosse povoada novamente, a destruição total se limitou ao “quase”. Do mesmo modo, no livro do Popol Vuh, uma coletânea de tradições orais míticas sagradas muito anteriores à chegada europeia no continente Americano, escrita na língua quiché (palavra que coincidentemente significa “floresta”), um idioma bem estrangeiro a nós, descreve a cosmogonia ameríndia mais especificamente a do povo maia e narra uma historia análoga a do Gênesis na qual os homens são obras dos deuses que os criam – os põem de pé – a partir de materiais naturais e em seguida os destroem quando constatam que os homens, ingratos e cheios de perversidade, não louvam aqueles que os criaram e logo recriam o homem a partir de outros elementos.

É o “quase” que novamente não se concretiza e por não efetivar-se dá, assim, nova chance à obra humana e à criação literária que não se esgota e fica livre do fim definitivo. As duas linhas literárias tanto a bíblica como a mítica pagã, que se originaram por meio inicialmente de tradições orais, realizam o processo anunciado por Borges, mas do qual este também não é criador: dizer o mesmo dizendo outra coisa e que realmente culmina em grandes deslocamentos.

Nos primeiros dois capítulos deste trabalho, procuramos analisar com mais ênfase o conto de Borges, discorrendo sobre ele com a maior amplitude possível, entretanto, tentamos também conectar alguns fragmentos da obra de Pessoa para explicar ou proporcionar a tentativa de eco entre as duas obras. Nos próximos dois capítulos, realizaremos o movimento inverso, optaremos por uma maior ênfase a *Na*

floresta do alheamento e utilizaremos a própria obra de Pessoa e seu heterônimo Bernardo Soares com maior frequência, já que também utilizamos anteriormente algumas citações dessa obra que se faziam necessárias. Borges também aparecerá em alguns momentos dos capítulos seguintes, quando Pessoa assim o suscitar... Os dois aqui andam juntos.

3 NA FLORESTA DO ALHEAMENTO E DO DESENCANTO

Como toda filosofia inicia pela dúvida, assim também inicia pela ironia
toda vida que se chamará digna do homem.
Kierkegaard

Pessoa é o poeta multifacetado que, na modernidade, produz a ruptura da idolatria pela identidade, pela individualidade; aquele que converte sua vida em escrita e sua escrita em vida e que, dando existência a Bernardo Soares e a outros tantos, consagra sua palavra à especial inquietude e à incompatibilidade radical com o mundo que nos cerca; mundo das aparências, da razão e, muitas vezes, do fazer sem alma. Ele descortina a janela da palavra, insuficiente frente à amplitude do desassossego da vida. A palavra é escassa e guarda silêncio dando lugar a contemplação distante, serena e irônica do espetáculo misterioso e triste do mundo. Mais do que ninguém, o poeta das inúmeras máscaras sabia que “a grande exigência da ironia é de que se deve viver poeticamente” (KIERKEGAARD, 2006, p. 242).

Reconhecedor da situação trágica do homem contemporâneo – órfão dos deuses, não mais detentor do sentido da existência e lançado à própria sorte e à influência da ciência –, Pessoa não funda sua relação com a escrita alicerçada a um mero desencanto e sim ao olhar, ao ouvir, ao escrever e ao perceber a cotidianidade, o outro e a morte. Este processo não se trata de uma experiência do “eu” sentimental e sim do modo como se opta por estar no mundo, o modo peculiar de Pessoa, espectador da existência humana, que por vezes parece se diluir na desolação, no fastio, na incerteza e no absurdo, mas que em momento algum abdica da vida em seu sentido mais pulsante e pleno: o da arte.

Desenganemo-nos da esperança, porque trai, do amor, porque cansa, da vida, porque farta e não sacia, e até da morte, porque traz mais do que se quer e menos do que se espera. (PESSOA, 2002, p. 458).

Ainda que a inquietação que se percebe em Pessoa, em Soares, no Livro do Desassossego e, em nosso caso, mais especialmente em *Na floresta do alheamento*, tenha um caráter desconstrutor dos ideais, dos sistemas racionalistas, dos modos convencionais de representação, ela não se reduz a uma simples

vontade de destituir a todos os modelos por vaidade. Ao contrário, compreendendo profundamente sua função no mundo e ciente da responsabilidade do saber-se olhar com indiferença em meio à tragédia, Pessoa não seria Pessoa, afirma Eduardo Lourenço, se não fosse ele a conduzir por nós a “carroça do tudo (da modernidade) pela estrada do nada.” (LOURENÇO, 1986, p.25).

O pensamento filosófico nasce inscrito na própria literatura. E é no movimento de tentativa de relação de dominação do filósofo em relação à arte iniciada por Platão, apesar de ele mesmo ter reconhecido que não era possível acorrentá-la, é nesse movimento que ocorre a expulsão da arte na pessoa do artista. E Platão sabia o perigo que representava a arte para uma sociedade que não estivesse sobre a égide do saneamento. Platão intuiu a força do não ser e da *poiésis*: “Sabes que a ‘poesia’ é algo de múltiplo; pois toda causa de qualquer coisa passar do não ser ao ser é ‘poesia’, de modo que as confecções de todas as artes são ‘poesias’, e todos os seus artesãos poetas.” (PLATÃO, 1972, 205b-c p. 43).

Portanto, atrelar a legitimidade da arte à filosofia é extirpar na arte o que ela tem de melhor, é destruir o olhar inaugural, é matá-la e conseqüentemente matar a vida que há na vida. Dentro desse entendimento é que podemos tentar compreender um pouco da experiência poética do limiar da existência: estar sempre inconcluso, situar-se no lugar da contradição e da multiplicidade, encontrar-se na experiência de ser nada, de estar vazio, nu, de ser amorfo e ao mesmo tempo disforme, de não ser ninguém e por isso ser multidão – em perpétuo desfigurar-se e configurar-se,

Não tínhamos época nem propósito. Toda a finalidade das coisas e dos seres ficara-nos à porta daquele paraíso de ausência. Imobilizar-se, para nos sentir senti-la, a alma rugosa dos troncos, a alma estendida das folhas, a alma núbil das flores, a alma vergada dos frutos... (PESSOA, 2002, p. 457).

O primeiro trecho publicado do Livro do Desassossego em 1913, *Na floresta do alheamento*”, será pano de fundo de toda obra pessoana e foi considerado por ele mesmo como um “drama”, possuindo, no entanto, fortes indícios líricos. Na edição de poesias completas da Nova Aguilar, organizada por Galhoz (1990), ele é considerado um “poema dramático”. E a estudiosa justifica essa escolha através da citação de um dos apontamentos estéticos de Pessoa, em que ele afirma que o drama é a forma máxima de síntese do romance. Assim, entre a narrativa, o drama e a lírica, considera-se que o poema deve conter todas as indicações necessárias à

sua compreensão e os discursos que há nele representam as ações de tal modo que agir seja falar, concedendo oralidade e humanidade ao texto.

Dentro da *Floresta do alheamento*, assim como no conto de Borges, encontramos parte de uma escritura – diáspora que põe em cheque tanto a consistência da linguagem e as formas convencionais de narração, quanto à noção de autor como já mencionamos anteriormente. É no decorrer da leitura que nos deparamos com a ideia de pensar a condição do homem contemporâneo que enfrenta a dissolução da sua identidade, a impossibilidade da linguagem, da escrita e do sujeito racional cartesiano que ou abdica de sua vida ou poetiza a condição abismal do homem em sua existência: “Éramos tão tênues e rasteirinhos que o vento do decorrer nos deixara inúteis e a hora passava por nós acariciando-nos como uma brisa pelo cimo de uma palmeira” (PESSOA, 2002, p. 457). É nessa nova perspectiva que, sem escolha, somos empurrados à contemplação serena e irônica do passo frenético dos inscritos na moral mentirosa dos que se autoconduzem em direção ao progresso, ou seja, a lugar nenhum.

Mas, em que consistiria a ironia numa obra tão densa e que aparentemente não possui características irônicas? Dentro do pensamento de Adorno, poder-se-ia chegar à seguinte conceituação técnica: a ironia se constrói com o não dito através do que é dito; mas o não dito não é somente o contrário do dito, é sempre o outro do dito ou, em termos adornianos, a não identidade em contraponto à identidade. Deste modo, essa não identidade não é apenas o oposto da identidade, mas sim tudo aquilo que não entra na definição de cada objeto ou indivíduo, em sua delimitação conceitual, é a sobra do que enclausura o conceito reificado. A não identidade, o não dito da ironia – resultante do atrito entre o dito e a realidade – pode apontar para a sobra do conceito que enclausura o objeto ou o sujeito em sua definição. É assim que a ironia se apresenta em *Na floresta do alheamento*: “a escrita salvadora e impotente ao mesmo tempo, o sorriso em meio ao desastre, o sentido imaginário no interior do naufrágio e da ausência de sentido absoluto.” (LOURENÇO, 1986. p.15).

Por outro lado, Kierkegaard ressalta que a diferença essencial entre ironia e dissimulação é que a conduta dissimulada denota ato objetivo, pois tem objetivo exterior, desvinculado da própria dissimulação. Já a ironia é imanente a si própria, é gozo subjetivo, prazer desfrutado à medida que o sujeito se liberta da realidade ao qual está vinculado, porque o irônico se isenta de qualquer intenção imediata, de qualquer fim em si mesmo. A exigência da ironia é que se viva poeticamente,

poetizando a si mesmo. A ação é também mais uma instância da ilusão; qualquer ação impossibilita a percepção da morte que avança – ironia da vida: “Se pudéssemos ser ruidosos ao ponto de nos imaginarmos rindo, riríamos sem dúvida de nos imaginarmos vivos” (PESSOA, 2002, p.456). A gravidade da vida torna a ação impossível. “Quanto mais a ironia se fizer onipresente, mais livre e poeticamente o poeta flutuará suspenso sobre sua obra poética, a ironia liberta ao mesmo tempo a poesia e o poeta”. (KIERKEGAARD, 1991, p. 275).

O que às vezes custa tempo ao irônico é o esmero que ele emprega para vestir a roupa correta, adequada à personagem que ele mesmo inventou de ser. Neste aspecto o irônico entende do assunto e possui um lote considerável de máscaras e fantasias à sua livre escolha. (KIERKEGAARD, 1991, p. 244).

É no monólogo introspectivo *da Floresta do alheamento* – que não sabemos se é instituído por voz ou pensamento – que as perspectivas da alma, vestes revestidas em versos e fragmentos, produzem um efeito especulativo em seu leitor, ao apresentar uma linguagem de suspensão, de intervalo entre as impressões externas e as evocações de imagens interiores. De várias posições/ lugares ontológicos, ele contempla e vislumbra paisagens interiores, experimentando-se em seres que transmutam a todo o momento e que marcará os outros fragmentos desta obra irrequieta.

Ser é estar suspenso, sendo todos e tudo simultaneamente; esta suspensão-dispersão é marcada pelas reticências e evocações vagas que acompanham o texto, podendo, assim, ser e não ser ao mesmo tempo, em uma oscilação de experimentação existencial e linguística, pois nenhum discurso, seja de que tipo for, vincula-se a apenas um movimento e sim à dualidade, ato inerente ao pensar humano e à vida. A intenção básica desse processo poético é consumir a alquimia do verbo, derretendo sensações e fundindo a palavra no real.

Quando emergimos de repente ante o estagnar dos lagos sentíamos-nos a querer soluçar... Ali aquela paisagem tinha os olhos rasos de água, olhos parados, cheios de tédio inúmero de ser... Cheios, sim, do tédio de ser qualquer coisa, realidade ou ilusão — e esse tédio tinha a sua pátria e a sua voz na mudez e no exílio dos lagos... E nós, caminhando sempre e sem o saber ou querer, parecia ainda assim que nos demorávamos à beira daqueles lagos, tanto de nós com eles ficava e morava, simbolizado e absorto... (PESSOA, 2002, p. 457).

Do mesmo modo que o *Livro do Desassossego, Na floresta do alheamento* apresenta-se como uma coletânea de registros de sensações internas, tecendo comentários sobre o relato desta mesma escrita, livro-caixa no qual a contabilidade da alma é feita, onde créditos, dívidas e dúvidas da escrita são anotados, Ele é um poema-registro dos dias e dos olhares de seu autor e do seu leitor – mas, sempre no âmbito da ficção e da ocorrência interna das sensações. A complexidade se apresenta talvez com o *status* ficcional desta escrita e deste autor, e das experiências estéticas vivenciadas, já que, como em todo o universo pessoano, tudo é fingimento, inclusive o processo de escrita deste fingimento.

Deste modo, os fragmentos vão se colocando como registro de uma ficção que se escreve para inaugurar, não mais conhecimento e re-conhecimento, mas des-conhecimento; porque essa escrita, responsável por esse fazer ficcional é nova e estranha, como podemos verificar em um dos trechos de Vicente Guedes, outro heterônimo, a quem inicialmente havia sido atribuída a autoria da *Floresta do alheamento* e que posteriormente é, de modo definitivo, incluída no *Livro do Desassossego* e este entregue a Bernardo Soares.

Porque não acrediteis que eu escrevo para publicar, nem para escrever nem para fazer arte, mesmo. Escrevo, porque esse é o fim, o requinte supremo, o requinte temperamentalmente ilógico, [...] da minha cultura de estados de alma. Se pego numa sensação minha e a desfofo até poder com ela tecer-lhe a realidade interior a que eu chamo ou a *A Floresta do Alheamento*, ou a *Viagem Nunca Feita*, acreditai que o faço não para que a prosa soe lúcida e trêmula, ou mesmo para que eu goze com a prosa – ainda que mais isso quero, mais esse requinte final ajunto, como um cair belo de pano sobre os meus cenários sonhados – mas para que dê completa exterioridade ao que é interior, para que assim realize o irrealizável, conjugue o contraditório e, tornando o sonho exterior, lhe dê o seu máximo poder de puro sonho, estagnador de vida que sou, burilador de inexactidões, pajem doente da minha alma Rainha, lendo-lhe ao crepúsculo não os poemas que estão no livro, aberto sobre os meus joelhos, da minha Vida, mas os poemas que vou construindo e fingindo que leio, e ele fingindo que ouve, enquanto a Tarde, lá fora não sei como ou onde, dulcifica sobre esta metáfora erguida dentro de mim em Realidade Absoluta a luz tênue e última dum misterioso dia espiritual. (GUEDES, 1994, p. 111).

Na multiplicidade das várias vozes que se inscrevem nesta obra, o leitor procura a sua, e o *Livro* torna-se um objeto mutante, sempre buscado e nunca alcançado. Síntese e fragmento, este livro sem autor é sempre uma obra do leitor, mas um leitor que permeia ou entremeia, ou seja, que não está na origem nem no fim da leitura, mas em seu meio, tecendo e destecendo todos os fios que ali

perpassam. Fazer para desfazer para assim manter a esperança da dúvida, da permanência engendrada pela ação constante de criação, a repetição infundável do trabalho de Penélope à espera de sua libertação.

Uma boa definição sobre o significado de *Na floresta do alheamento* é feita pelo próprio autor em carta enviada a João Lebre de Lima:

A propósito de tédios, lembra-me perguntar-lhe uma coisa... Viu, num número do ano passado, de A Águia, um trecho meu chamado Na floresta do alheamento? Se não viu, diga-me. Mandar-lho-ei. Tenho imenso interesse em que você conheça esse trecho. É o único trecho meu publicado em que faço eu do tédio, e do sonho estéril e cansado de si próprio mesmo ao ir começar a sonhar-se, um motivo e o assunto. Não sei se lhe agrada o estilo em que o trecho está escrito: é um estilo especialmente meu, e a que aqui vários rapazes amigos, brincando, chamam o estilo alheio, por ser naquele trecho que apareceu. E referem-se a falar em alheio, escrever em alheio, etc. (PESSOA, 1993, p. 114).

E ainda:

Aquele trecho pertence a um livro meu, de que há outros trechos escritos mas inéditos, mas de que falta ainda muito para acabar; esse livro chama-se Livro do Desassossego, por causa da inquietação e incerteza que é a sua nota predominante. No trecho publicado isso se nota. O que é em aparência um mero sonho, ou entressonho, narrado, é — sente-se logo que se lê, e deve, se realizei bem, sentir-se através de toda a leitura — uma confissão sonhada da inutilidade e dolorosa fúria estéril de sonhar. (PESSOA, 1993, p. 114).

Sua composição apresenta a estrutura de monólogo introspectivo com predominância dos verbos no pretérito imperfeito e no infinitivo, acentuando a imprecisão da vida e a noção de que apenas as sensações podem guiá-la. Neste texto não há definição de tempo: pois este é estático e, portanto, perene. As descrições de espaço e tempo são feitas por imagens fragmentadas e instantâneas, que surgem e desaparecem em meio às reflexões do sujeito enunciador que, por sua vez, tenta transmutar, por meio das sensações, a palavra, fazendo-a ser ela mesma, sem metáfora, como quadros de paisagens que só existem porque nós mesmos o emolduramos com o olhar. O texto procura absorver a sua expressão de ver e sentir o mundo. Sentindo tudo e a si mesmo. A descrição que é feita dos sentidos, sobretudo a do sono, revela a instabilidade e a falta de realidade que o sujeito enunciador sofre. Os estados de torpor, sono e vigília são transformados em outra realidade:

Com uma lentidão confusa acalmo. Entorpeço-me. Bóio no ar, entre velar e dormir, e uma outra espécie de realidade surge, e eu em meio dela, não sei de que onde que não é este...

Surge mas não apaga esta, esta de alcova tépida, essa de uma floresta estranha. Coexistem na minha atenção algemada as duas realidades, como dois fumos que se misturam. (SOARES, 2002, p.453).

Tanto para Pessoa como para Borges, há no sonho e nos sentidos a tentativa de decompor e analisar a profundidade do ser e do mundo. Deste modo, os sentidos, as sensações e principalmente os sonhos percorrem não só o caminho de busca da construção do outro/eu que protagoniza a criação do texto literário como também a construção da linguagem em si. Assim, *Na floresta do alheamento* identificamos uma estrutura textual de imagens, quadros, recortes e cenas e a essência de seu texto está nas sensações expostas em cada frase: “E eu, que longe dessa paisagem quase a esqueço, é ao tê-la que tenho saudades dela, é ao percorrê-la que a choro e a ela aspiro...” (PESSOA, 2002, p. 454). A saudade de tudo que ainda não se viu poderia ser explicada, talvez, nas palavras de Castoriades “tudo o que foi imaginado por alguém com força suficiente para conformar o comportamento, o discurso ou os objetos pode, em princípio, ser reimaginado [...] por alguma outra pessoa.” (CASTORIADIS, 1987, p.272).

Em Pessoa, o tempo infinito dos pensamentos anula toda e qualquer possibilidade de materialização de ideias ou formas, diluindo as fronteiras dos tempos revelados por nossa vida dita concreta. Esse tempo sobre o qual não temos acesso pela razão, não só anula essas fronteiras, como também provoca uma urgência em fundir espaços distintos e distantes.

Ali vivemos um tempo que não sabia decorrer, um espaço para que não havia pensar em poder-se medi-lo. Um decorrer fora do tempo, uma extensão que desconhecia os hábitos da realidade no espaço... Que horas, ó companheira inútil do meu tédio, que horas de desassossego feliz se fingiram ali!... Horas de cinza de espírito, dias de saudade espacial, séculos interiores de paisagem externa... E nós não nos perguntávamos para que era aquilo porque gozávamos o saber que aquilo não era para nada.

Nós sabíamos ali, por uma intuição que por certo não tínhamos que este dolorido mundo onde seríamos dois, se existia, era para além da linha externa onde as montanhas são hábitos de formas, e para além dessa não havia nada. E era por causa da contradição de saber isto que a nossa hora de ali era escura como uma caverna em terra de supersticiosos, e o nosso senti-la era estranho como um perfil de cidade mourisca contra um céu de crepúsculo outonal. (SOARES, 2002, p.455).

Na floresta do alheamento é o pórtico de entrada para o Livro do Desassossego, “texto-suicida por excelência” (LOURENÇO, 1986 p.89), olhar

hipotético de um deus sobre a realidade, drama que, não obstante, devolve ao poeta a impossibilidade absoluta e triste desse mesmo olhar. Seu olhar de “Daniel na cova dos leões” – irônico e distante indica que “a verdade nos está velada, que nosso destino é ignorá-la sem que possamos abdicar de nós e da vida”. É a poética de quem, como disse o próprio Soares, sobrevive “nulo no fundo de toda expressão, como um pó indissolúvel no fundo do copo de onde se bebeu água.” (LOURENÇO, 1986, p.16).

Éramos impessoais, ocos de nós, outra coisa qualquer... Éramos aquela paisagem esfumada em consciência de si própria... E assim como ela era duas — de realidade que era, e ilusão — assim éramos nós obscuramente dois, nenhum de nós sabendo bem se o outro não era ele-próprio, se o incerto outro viveria. (SOARES, 2002, p.457).

Não existe palavra que não tenha sido cuidadosamente escolhida por Pessoa para estar no seu poema dramático, do qual aqui nos aproximamos conscientes de toda nossa pequenez diante de uma obra cuja escrita ainda se põe enigmática e assombra pelo seu conjunto. O verbo haver, por exemplo, quando dita a existência de algo, é verbo sem sujeito ou ação implicando assim em um estado de eterna permanência. É um verbo que exprime a incontestabilidade do existir:

Tínhamo-nos esquecido do tempo, e o espaço imenso empequenara-se nos na atenção. Fora daquelas árvores próximas, daquelas latadas afastadas, daqueles montes últimos no horizonte haveria alguma coisa de real, de merecedor do olhar aberto que se dá às coisas que existem?... (SOARES, 2002, p.454).

E que fresco e feliz horror o de não haver ali ninguém! Nem nós, que por ali íamos, ali estávamos. (SOARES, 2002, p.457).

Não sei que óleos de penumbra ungem a nossa ideia do nosso corpo. O cansaço que temos é a sombra de um cansaço. Vem-nos de muito longe, como a nossa ideia de haver a nossa vida. . . (SOARES, 2002, p. 456)

O mundo de Pessoa não é esse mundo nem outro. A palavra “ausência” poderia definir esse lugar, se por ela se entende um estado de fluidez no qual a presença se desvanece e a ausência é anúncio. Mas de que? Talvez o anúncio do momento no qual o presente já não existe e apenas surge aquilo que talvez venha a ser. Pessoa é extremamente civilizado, no sentido de ter filiação à cidade — mesmo quando faz da natureza e da sua própria existência o palco vivo no qual escorre seu teatro fluido — e é esse deserto urbano que se impõe, pelo que permanece oculto em sua obra, e que se cobre de signos pelas imagens que suscita. Todos têm voz:

as pedras, o vento, a janela aberta, a floresta e todos os seus elementos, o café, o barco ancorado no cais; tudo tem algo a dizer e fala com urgência... uma necessidade ímpar de dizer, não o que é dito e sim e sempre outra coisa, a mesma coisa que nunca se diz.

A ausência não é só privação, mas pressentimento de uma presença que jamais se mostrará inteiramente e da qual só conheceremos partes, e por isso permanecerá como sensação:

O nosso sonho de viver ia adiante de nós, alado, e nós tínhamos para ele um sorriso igual e alheio, combinado nas almas sem nos olharmos, sem sabermos um do outro mais do que a presença apoiada de um braço contra a atenção entregue do outro braço que o sentia. (PESSOA, 2002, p. 454).

Atônito entre gentes e coisas, o poeta caminha. Tudo está imóvel, à espera, o poeta sabe que já não tem identidade. Nessa floresta de árvores de copas acariciadas pelo vento, nessa casa de onde sai e viaja com essa mulher que é reflexo dele mesmo, nessas árvores suspensas pela hora, ele também zarpa de si mesmo como navio à deriva. E nunca surgirá diante de nós o outro, o duplo, o verdadeiro Pessoa, pois não há outro. O que é o outro fora do sonho, fora do fazer literário? O outro que se insinua, que não tem nome é aquele a quem nossas pobres palavras conseguem invocar. É a poesia? Não. A poesia é o que nos resta e nos consola: a consciência da ausência. E de novo, quase imperceptível, um ruído de algo que fica: a iminência daquilo que nos é desconhecido: “Loucura de sonho naquele silêncio alheio!...” (PESSOA, 2002. p. 457).

A escritura de Pessoa se orienta segundo a consciência da “terrível importância da vida”, consciência esta que nosso escritor não encontra nos seus pares, nem no pensamento de seu tempo. Tanto sua consciência quanto a crise de incompatibilidade consigo mesmo e com os demais, lhe exigem dedicar-se à arte como a missão mais terrível de todas: a coisa mais importante, o dever mais árduo e monástico que deverá ser cumprido “sem desviar os olhos do fim criador de civilização inerente a toda obra de arte”. Assim, o que sustenta o desassossegado livro da “viagem nunca feita” é “a noção da gravidade e do mistério da vida”. Seu conflito é o do viajante que vai à frente de seus companheiros, que viajam por divertimento, enquanto ele

O encontra tão grave, tão repleto de ter que pensar em seu fim, de refletir sobre o que diremos ao Desconhecido em direção à casa para a qual nossa

inconsciência guia nossos passos...Viagem essa, meu querido amigo, que é entre almas e estrelas, pela floresta dos pavores... e Deus, fim do caminho infinito, à espera no silêncio de sua grandeza. (PESSOA, 1985, p.27, tradução própria).¹

Viajante que somente por não ter itinerário consegue viajar em direção ao Desconhecido. A floresta do alheamento é, portanto, a exigência da escrita que se adianta ao poeta, que tira vantagem dele, que sai de suas mãos de tal modo que inunda essa floresta, realidade textual, de fragmentos fluidos sob um título inflexível.

E será justamente esse sereno desassossego, plantado no âmago dessa floresta, o constante pulsar do enfrentar seriamente a vida e a arte. A arte, assim como a vida, mais comumente, são entendidas como divertimento, espetáculo; quando não são vistas como filantropia ou humanismo. Entretanto, o poeta almeja ampliar a consciência da humanidade. Mas, para isso, opta pelas migalhas e fragmentos que juntos sussurram, em tom descolorido, esse desassossego, ampla constelação de afetos sem coisa determinada, do qual fazem parte o aborrecimento profundo e a angústia, na acepção de Heidegger, como veremos mais adiante. Assim, não se trata de interesse pelo desassossego como um estado psicológico e sim como preferência ou tom, ao qual se relaciona um modo específico de escrita: o fragmento.

Deste modo, o que interessa é a maestria do fragmento, dessa escrita em suspensão dos espaços em branco, do que não foi dito, da pausa, da respiração por vezes suave, por vezes ofegante que se desprega do texto e que contribui para desconstruir o ideal dos grandes relatos e das totalidades textuais orgânicas, dando lugar a uma “reflexão trágica ou uma experiência do desastre” (DELEUZE, 1996 p.82) que é próprio da escrita fragmentária e que, segundo Deleuze, enfatiza que a convulsividade e a fragmentação não são características inerentes a um determinado país ou época e sim à própria escrita: “Os fragmentos espontâneos são aquilo que constituem o elementos através do qual ou nos intervalos do qual se

¹ lo encuentra tan grave, tan lleno de tener que pensar en su fin, de reflexionar sobre lo que diremos a lo Desconocido hacia cuya casa nuestra inconsciencia guía nuestros pasos...Viaje ese, mi querido amigo, que es entre almas y estrellas, por la floresta de los pavores... y Dios, fin del camino infinito, a la espera en el silencio de su grandeza. (PESSOA, 1985, p.27).

alcança as grandes visões e audições, reflexos da Natureza e da Historia.” (DELEUZE, 1996, p. 88, tradução própria).²

Não é a toa que Pessoa realiza a pura atividade do apreciar, olhar de anjo do cotidiano que repousa tanto dentro como fora da experiência do vazio e do absurdo, atributos fundamentais da experiência da modernidade. Por isso nos toca tão próximo Álvaro de Campos, quando em seu poema *Estanco* diz:

Acerco-me à janela e vejo a rua com uma nitidez absoluta.
Vejo as lojas, vejo as calçadas, vejo os carros que passam,
vejo os entes vivos vestidos que se entrecruzam,
vejo os cães que também existem,
e tudo isto me pesa como uma condenação ao desterro,
e tudo isto é alheio, como tudo (PESSOA, 2001, p. 443).³

Em sua tonalidade acinzentada, mas luminosa, entrecortada pelo verde das copas das árvores, “pelo fogo negro que consome” e pelo murmurar de todas as coisas em um vertiginoso e estático lamento, a floresta do alheamento conduz todo o seu brilho e sua luz tênue

àquele ponto onde o texto não tem assunto, onde não é lugar de historia alguma que não seja a da ausência de todas as histórias. Um texto que ao aproximar-se do grau zero da ficção, se institui como um outro espaço de ficção, uma ficção silenciosa em busca de nome, à procura de todo o mundo e de ninguém. (LOURENÇO, 2004 p. 103, tradução própria)⁴

Pessoa se reconhece inscrito na moderna geração herdeira da incredulidade na fé cristã. Geração que navega sem rumo e sem porto, sem filiação, parida em um mundo desgarrado e desprovido de deuses, de apoios morais ou políticos. Pessoa intui e denuncia a decadência na qual todos nós estamos imersos. Este cenário não é um cenário distante, ao contrário, marca o cotidiano e as relações humanas ou

² Los fragmentos espontáneos son lo que constituye el elemento a través del cual o en los intervalos del cual se accede a las grandes visiones y audiciones reflejas de la Naturaleza y de la Historia. (DELEUZE, 1996, p. 88)

³ Me acerco a la ventana y veo la calle con una nitidez absoluta.
Veo las tiendas, veo las aceras, veo los coches que pasan,
veo los entes vivos vestidos que se entrecruzan,
veo los perros que también existen,
y todo esto me pesa como una condena al destierro,
y todo esto es ajeno, como todo (PESSOA, 2001, p. 443).

⁴ aquel punto donde el texto no tiene asunto, donde no es lugar de historia alguna que no sea la de la ausencia de todas las historias. Un texto que al aproximarse al grado cero de la ficción, se instituye en espacio otro de ficción, una ficción silenciosa en busca de nombre, en procura de todo el mundo y de nadie. (LOURENÇO, 2004, p. 103)

pseudo-humanas do poeta, para quem cada passo é um contato com o horror do novo e cada pessoa conhecida se impõe como um fragmento vivo do desconhecido. Isto faz com que se abstenha de tudo, não avance, reduza ao mínimo a ação: “Sou a grande derrota do último exército que sustinha o último império. Saibo-me a fim de uma civilização antiga e dominadora. Estou só e abandonado [...]” (SOARES, 2002, p. 475).

Soares, assim como Pessoa, pertence, sem reservas, à contrariedade. E desse processo nasce a escrita, que, por sua vez, pode ser uma multiplicidade de seres, de outros. Escrita que é o nada enquanto encarnação da impossibilidade de ser. É também sonhar o impossível como ser homem e mulher ao mesmo tempo; sonhar com sentir tudo, de todos os modos, saber sentir as emoções e sentir com o pensamento, com a imaginação. Pessoa não aposta na verdade, no excesso de sentido, nem anseia por instalar-se com tranquilidade no mundo dos significados; tampouco acredita na fortaleza do homem moderno que se crê racional e autônomo. Ele joga o jogo do esvaziamento no qual todas as coisas são, cotidianamente, no abismo da significação, na palavra deserta, pelas paisagens impossíveis onde nunca poderão estar. O poeta sente pena, lamenta por aqueles que sonham com o possível e com o imediato, pois a esses já lhes é assegurada a desilusão e a perda de tudo aquilo que um dia poderia vir a ser, “Desenganemo-nos, ó Velada, do nosso próprio tédio, porque se envelhece de si próprio e não ousa ser toda a angústia que é. Não choremos, não odiemos, não desejemos...” (PESSOA, 2002, p. 458).

Assim como Borges, Pessoa reconhece que quem sonha com o impossível, com o estranho, com o que está distante como uma miragem no deserto escaldante — sinuosa e silenciosa — vive à margem das contingências que condicionam irrefutavelmente a quem vive de sonhar com o possível. Eles, que melhor sonharam, amam a vida simples, às cegas. A vida que vive no sonho sem saber que já não sabe. Assim, pois, com o futuro esquecido no passado, suspenso no tempo, alheio à realidade(s) e amante do sonho, Pessoa percebe a fugacidade do tempo e a futilidade da vida da maioria dos homens. Por isso entende como insignificante todas as suas alegrias e quase todas suas dores, exceto as causadas pela morte, porque ela colabora com o mistério da vida. E, sobre esses homens que conhece, ele sabe que “[...] coitados, são poetas, e arrastam, a meus olhos, como eu aos olhos deles, a igual miséria da nossa comum incongruência.” (SOARES, 2002, p.93) O poeta sabe que ele também é todos eles.

4 ALHEAMENTO: A ESCRITA DO LIMITE

Sim, a Arte, que mora na mesma rua que a Vida, porém num lugar diferente, a Arte que alivia da vida sem aliviar de viver...
Bernardo Soares

Pessoa em *Na floresta do alheamento* conduz o leitor aos primórdios da espacialização do tempo, à borda do silêncio no qual se engendra a escrita fragmentada, desprovida de vaidades e, por isso, emancipada do sujeito. Assim, podemos dizer que essa obra está sentada sobre o monte divisor de águas entre a herança romântica (que já se encontra distante), e a antecipação de uma escrita que só na segunda metade do século XX se converterá em tendência, em objeto de pensamento e que, justamente, se relaciona com a redução do pensamento à linguagem e à reflexão sobre o fragmentário, sobre a palavra em si.

Assim, a escrita pessoana é um “desde onde”, um “entre”, no qual a palavra e o vazio de sua ausência têm lugar primordial. Na Kaballa judaica o universo se organiza por meio de letras que possuem significado em si mesmas e por palavras que pertencem a cada ser, como fonte geradoras de vida. São elas que estão na origem da existência humana, no “desde onde” toda vida se dá. Para Heidegger, é a palavra que mantém, alimenta e provê sustento à coisa na sua essência, naquilo que ela é. O “entre” é condição, fonte, doação de palavra, de onde o autor se esfuma em benefício da obra: “Éramos aquela paisagem esfumada em consciência de si própria...” (SOARES, 2002, p.457).

Pessoa é, talvez, o escritor da modernidade que primeiro assumiu o ser em si, a melancolia, e a tornou sonho, motivação do fazer literário. Foi a partir de sua obra que começamos a perceber como essa melancolia atravessa as épocas e, apesar de alguma variação, se mantém tema vivo sobre o qual discorrem os pressupostos da verdade, da ordem, da normalidade, do sentido sobre o qual se funda o ocidente. Não importando o nome dado em cada tempo, a melancolia, ou tristeza, é um fator de inquietação. É um elemento que transtorna a linguagem e a escrita, que permanece como fator de estranheza, já que palavra e sentimento são uma mesma coisa. Assim, esse desassossego pessoano que invade a floresta do alheamento é uma das mais intensas experiências literárias contemporâneas.

E ei-la que, ao irmos a sonhar falar nela, surge ante nós, outra vez, a floresta muita, mas agora mais perturbada da nossa perturbação e mais triste da nossa tristeza. Foge diante dela, como um nevoeiro que se esfolha, a nossa idéia do mundo real, e eu possuo-me outra vez no meu sonho errante, que esta floresta misteriosa enquadra... (PESSOA, 2002, p. 456).

Esse desassossego não pertence ao desespero, ao contrário, encontra-se em relação direta com o sossego, com a serenidade frágil que permanece em ponto de espera. Isso se conclui, analogamente, quando se compreende que essa tristeza será inerente à experiência que o poeta fará com a palavra, e esta, por sua vez, pertence às ruínas do pensamento, à paisagem misteriosa da floresta do alheamento,

onde o dizer poético beira a fonte de destino do falar, a saber, o Dizer enquanto revelação do que se reserva. Porém, uma experiência com o falar não pode produzir-se senão no âmbito do pensamento, e este por sua vez ronda as proximidades da poesia; ou seja, poesia e pensamento se necessitam no que têm de comum. (HEIDEGGER, 1987, p.152, tradução própria)⁵,

Sentir a experiência poética é estar a caminho de algo que nos demanda, nos toca e nos transforma. É, pois, na percepção de Heidegger, o caminho que pertence ao pensamento, contrário do método — diretamente ligado à ciência — “é a consequência mais extrema da degeneração do que é um caminho.” (Heidegger, 1987, p. 176). Deste modo, pensamento, caminho e experiência pertencem à região interseccional da poesia. É neste caminho — que é ruína, pois inaugura o pensamento — que o sonhador-fingidor revela que a palavra não tem ser, pois é ela mesma que gera o ser, e por isso nunca poderá ser atirada ao vazio, por mais que exprima esse vazio na ausência dela mesma. A palavra está sempre posta a caminho e no caminho. Ela vai à frente de tudo, arauto do mundo, é ela que inaugura e permite o sonho, a escrita, a vida e tudo o que pertence ou não a ela.

O prestígio das palavras isoladas, ou reunidas segundo um acordo de som, com ressonâncias íntimas e sentidos divergentes no mesmo tempo em que convergem, a pompa das frases postas entre os sentidos das outras, malignidade dos vestígios, esperança dos bosques, e nada mais que a tranquilidade dos tanques entre as quintas da infância dos meus subterfúgios... (SOARES, 2002. p.58).

⁵ donde el decir poético bordea la fuente destinal del habla, a saber, el Decir en cuanto que mostración de lo que se reserva. Pero una experiencia con el habla no puede hacerse sino en el ámbito del pensamiento, y éste a su vez ronda por las proximidades de la poesía; es decir, que poesía y pensamiento se necesitan mutuamente en su vecindad.

Espectador de si mesmo que assume sonhar como dever próprio, como única obrigação, a fim de obter o melhor espetáculo possível, Pessoa torna-se o espectador-sonhador a quem a distância do mundo afeta profundamente, a ponto de dizer: “Sofri em mim, comigo, as aspirações de todas as eras, e comigo passearam, à beira ouvida do mar, os desassossegos de todos os tempos.” (SOARES, 2002, p.125). Espectador indiferente aos projetos e à ação do sujeito moderno, porém comovido pela incompletude e pela fragilidade do homem. Reconhece inútil a desenfreada loucura pela ação convulsa e sem direção, a busca constante por sentido, já que são ambas alheias à vida, pois esta transcorre à margem de projetos, sistemas e normas. Só a palavra permanece em obra, em ponto de construção.

É na arte, mas particularmente na obra literária, que se pode condensar o homem no tempo, pois tempo e espaço permanecem juntos no jogo do silêncio, na origem do pensamento. E é na ruptura da palavra que ecoa, é no retorno ao silêncio que o poeta se nega a ter a palavra sob seu domínio.

Desenganemo-nos, meu amor, da vida e dos seus modos. Fugamos a sermos nós... Não tiremos do dedo o anel mágico que chama, mexendo-se-lhe, pelas fadas do silêncio e pelos elfos da sombra e pelos gnomos do esquecimento... (SOARES, 2002, p.456).

Porém essa renúncia não é um simples rechaço ao dizer, um mero emudecimento. A renúncia segue sendo enquanto preserva a relação com a palavra ainda que agora esta seja “transformação do dizer que se torna quase eco inaudível — murmúrio em forma de canto — de um dizer indizível.” (HEIDEGGER, 1987, p. 207-8). A renúncia é reconhecer que não há palavra que baste para preencher a essência do dizer; é aprender que essa palavra é retida e que nunca alcançarão possuí-la: a pátria do escritor é a tendência à palavra e não sua posse. Assim, a serenidade que procura alcançar camuflada em desassossego é um trabalho interminável, uma busca constante de si mesmo.

Todo essencial a ser dito é motivo de retorno para se prestar atenção a esta mútua pertinência velada do dizer e ser, da palavra e coisa. Ambos, poesia e pensamento, são uma forma sublime do dizer na medida em que permanecem livres do segredo da palavra [...].⁶
(HEIDEGGER, 1987, p. 213, tradução própria).⁶

⁶ todo decir esencial es retorno para prestar oído a esta mutua pertenencia velada de decir y ser, palabra y cosa. Ambos, poesía y pensamiento, son un decir eminente en la medida en que permanecen librados al secreto de la palabra [...].

Para compreendermos um pouco mais sobre a obra que introduz o Livro do Desassossego, apesar de fisicamente encontrar-se quase em seu final, é válido entender que esta não é uma simples confissão do tédio de viver, ao contrário, é chave de leitura de toda a obra de Pessoa e de seu lugar na literatura contemporânea. É na obra, na sua escrita/leitura que o homem, nativo deste tempo, foi livrado da prodigalidade de si mesmo e foi introduzido na multidão camuflada de solitários anônimos como consequência do eu oco: “Éramos impessoais, ocos de nós, outra coisa qualquer...” (SOARES, 2002, p.457).

Deste modo, o “autor” se desagrega em outros que cria e nos quais não se reconhece, nesses outros o sujeito se dissipa em um sofisticado e complexo jogo que questiona as raízes psicológicas, éticas e sociais do indivíduo. O “drama feito gente” que se traduz em desgarramento da identidade, do eu, do autor, do estilo, dos pressupostos e projetos do sujeito, da racionalidade moderna. Nas existências autônomas necessárias em um mundo contemporâneo de poucas opções de vida, Pessoa oferece uma saída possível: o eu que pode e deve ser outro.

Sonho e perco-me, duplo de ser eu e essa mulher... Um grande cansaço é um fogo negro que me consome... Uma grande ânsia passiva é a vida falsa que me estreita... (SOARES, 2002, p.453).

É a resultante do sonho, do pôr de pé, do criar, do fazer arte, que concede ao que se escreve a verdadeira realidade. A obra pessoana aqui analisada sinaliza o hábito da solidão, destacando a indiferença por si mesmo como maior domínio sobre si. Livre do racionalismo, do humanitarismo, Pessoa não saiu em defesa de nada, mas ainda assim defendeu a nós da vaidade e do esquecimento do tempo: se fez ninguém para ser todos, como afirmou Borges.

A *floresta do alheamento* apura os sentidos para a percepção da palavra que se esconde. A obra questiona a relação da linguagem e das imagens sugeridas com os sentidos que não lhe podem ser atribuídos. É isto que causa certo incômodo e faz vacilar convicções pré-moldadas. Como já dissemos, o foco não é o caos pelo caos, ou a devastação ociosa dos ideais, mas, em primeiro lugar, o distanciamento irônico — fundado na solidão humana, em “uma grande angústia inerte” (PESSOA, 2002, p. 453) e no isolamento ao qual todos são submetidos — frente à modernidade, seus pressupostos e dispositivos, que a todo instante tentam enquadrar o homem. E, em segundo lugar, o foco é a serenidade da escolha das palavras e do trabalho poético, a revelação ao leitor que o desassossego é ele, é o próprio homem.

E é assim que, tanto Borges como Pessoa enfrentam a missão terrível e ao mesmo tempo irrenunciável da escrita, pois “cada palavra falada nos trai. A única comunicação tolerável é a palavra escrita, porque não é uma pedra em uma ponte entre almas, mas um raio de uma luz entre astros.” (SOARES, 2002, p.215). É a escrita como des-existência, deixar-se esvair para poder estar pleno, abrir mão de existir para poder ser.

Ao longo do caminho que percorremos, tentamos deixar a palavra livre, o máximo possível, para que ela encontrasse seu lugar nesse texto. Categorizações, definições ou quaisquer coisas semelhantes são deveras perigosas quando se trabalha com autores tão potentes em termos de criação literária ou de escrita de sonho. Entretanto, talvez nossa certeza esteja na ideia da presença e na realização da tarefa do leitor: construir leituras possíveis a partir de fragmentos, e aí os contos também são incluídos. Soares diz em um trecho do Livro do Desassossego que

Quem sabe escrever é o que sabe ver os seus sonhos nitidamente (e é assim) ou ver em sonho a vida, ver a vida imaterialmente, tirando-lhe fotografias com a máquina do devaneio, sobre a qual os raios do pesado, do útil e do circunscrito não têm acção [...] (SOARES, 2020, p.487).

E então, quem saberia ler? Quais seriam os pressupostos para se criar um leitor? Sim, porque um leitor também precisa ser cunhado. Pessoa, no fragmento 285 do Livro do Desassossego, afirma que ler é melhor que escrever. Deste modo espera que o leitor faça seu próprio caminho, pois “o triunfo supremo de um artista é quando ao ler suas obras o leitor prefere tê-las e não as ler” (SOARES, 2002, p.450). O leitor é cunhado no sonho do escritor, no percurso da mão sobre o papel ele participa do sonho, sonhando no lugar daquele que sonhou a obra.

Nas duas obras aqui estudadas, *As ruínas circulares* e *Na floresta do alheamento*, percebemos o que há de primordial: o hábito e o jeito de sonhar. Nesta ação, o escritor-sonhador vai pondo em palavras os processos mentais que nele são um só: o da vida dedicada ao sonho, o da alma educada só para sonhar:

Porque eu não só sou um sonhador, mas sou um sonhador exclusivamente. O hábito único de sonhar deu-me uma extraordinária nitidez de visão interior. Não só vejo com espantoso e às vezes perturbante relevo as figuras e os *décors* dos meus sonhos, mas com igual relevo vejo as minhas ideias abstractas, os meus sentimentos humanos — o que deles me resta — [...]. (SOARES, 2002, p.486).

E assim, se vive sempre em sonhos mesmo quando se vive na vida. E por esta razão o escritor-sonhador aplica uma atenção distraída às coisas, pois estas coisas lhe serão a matéria para o sonho. “Viver sonhando, sonhar imaginando, imaginar sentindo” — era esta a profissão de fé que ressoava em quase todos os cantos do universo pessoano. E, para dar relevo ao seu sonho, ele precisa conhecer de que forma as personagens e as paisagens reais lhe são reveladas. “Porque a visão do sonhador não é como a visão do que vê as coisas”. No sonho, não existe seleção pelo olhar, não há importante ou não importante em um objeto, só é importante aquilo que é visto pelo sonhador:

A realidade verdadeira dum objecto é apenas parte dele; o resto é o pesado tributo que ele paga à matéria em troca de existir no espaço. Semelhantemente, não há no espaço realidade para certos fenómenos que no sonho são palpavelmente reais. Um poente real é imponderável e transitório. Um poente de sonho é fixo e eterno. (SOARES, 2002, p.487).

Pessoa praticamente ensina ao sonhador iniciante como percorrer as trilhas dessa floresta onírica, dessas ruínas circulares que tanto servem de palco para o desenrolar da vida que passa. E, a matéria prima desse sonho é o outro, canal por onde escorre o gosto de ser ele outros. E é no lugar destes que o escritor/sonhador faz dos passos outros seus passos e percorre, nos dos outros, seus caminhos. Assim, falando em primeira pessoa o eu reafirma o outro:

(...) dobrando-me às opiniões deles para, expandindo-as pelo meu raciocínio e a minha intuição, as tornar minhas e (eu, não tendo opinião, posso ter as deles como quaisquer outras) para as dobrar a meu gosto e fazer das suas personalidades coisas aparentadas com os meus sonhos. (SOARES, 2002, p.288).

Nessa educação para o sonho, Pessoa explica que para que se possa fazer do sonho a própria vida é necessário, em primeiro lugar “sentir as coisas mínimas extraordinária e desmedidamente”. É, ao tomar uma xícara de chá, saber depositar, no seu saborear, a volúpia extrema que um homem normal só teria diante de situações de ambições satisfeitas ou do sexo, é “poder encontrar na visão dum poente ou na contemplação dum detalhe decorativo aquela exasperação de senti-los que geralmente só pode dar não o que se vê ou o que se ouve, mas o que se cheira ou se gosta” (SOARES, 2002, p.434). E, assim, sentindo excessivamente, com os sentidos virados para fora, deverá procurar o isolamento completo da vida dita real para melhor sentir e dar-se a si mesmo de corpo e alma à empreitada do sonho,

afastando-se de todo contato humano excessivo, “terá de fazer gelar toda a sua superfície de convivência para que todo o gesto fraternal e social feito a ele escorregue e não entre ou não se imprima.” (SOARES, 2002, p.434).

O sonhador iniciante constata que também sofrerá de modo diretamente proporcional ao sentir e, deste modo, chegará ao segundo degrau, que é o transmutar a dor em prazer. Para tanto, Pessoa apresenta três caminhos: o primeiro seria meditar sobre a dor, “Analisar a dor e habituar-se a entregar a dor sempre que aparece, e até que isso aconteça por instinto e sem pensar nisso, à análise, acrescenta a toda a dor o prazer de analisar.” (SOARES, 2002, p.434). O segundo caminho, nesta mesma linha, seria o de se habituar a “encarnar a dor numa determinada figura ideal. Criar outro Eu que seja o encarregado de sofrer em nós, de sofrer o que sofremos.” E assim, o “Sofrer, o sofrer longo e lento, tem o amarelo íntimo da vaga felicidade das convalescenças profundamente sentidas.” E o terceiro caminho para o segundo passo seria o de “dar às angústias e aos sofrimentos, por uma aplicação irritada da atenção, uma intensidade tão grande que pelo próprio excesso tragam o prazer do excesso [...] o prazer que dói porque é muito prazer [...]”. O terceiro e último passo para se formar um sonhador, o mais difícil de dar – porque exige um esforço interior mais intenso que o esforço de viver, mas, traz “compensações pela alma fora que a vida nunca poderá dar” – é o de realizar os três passos juntos, provavelmente só tendo sido alcançado por ele mesmo:

[...] quando, como em mim - requintador que sou de requintes falsos, arquitecto que me construo de sensações subtilizadas através da inteligência, da abdicação da vida, da análise e da própria dor - todos os três métodos são empregados conjuntamente, quando uma dor, sentida imediatamente, e sem demoras para estratégia íntima, é analisada até à secura, colocada num Eu exterior até à tirania, e enterrada em mim até ao auge de ser dor, então verdadeiramente eu me sinto o triunfador e o herói. Então me pára a vida, e a arte se me roja aos pés. (SOARES, 2002, p.435).

E para que todo esse percurso que ele mesmo ensina a quem queira – provavelmente sem sucesso – seguir seus passos? Seria o objetivo do reconhecimento, do perceber-se tão genial? Não, Pessoa entendia que quanto maior se é menos celebridade se deve ser. A fama é para aqueles que nada são e nada possuem e, em realidade, só existe um único motivo para tudo o que ele reverencia e tudo no que ele acredita: a escrita em si, motor do mundo visível e invisível que

torna possível o sonho quando o põe para fora de si, para fora dessa mesma escrita e assim o realiza:

Porque não acrediteis que eu escrevo para publicar, nem para escrever nem para fazer arte, mesmo. Escrevo, porque esse é o fim, o requinte supremo, o requinte temperamentalmente ilógico, da minha cultura de estados de alma. Se pego numa sensação minha e a desfilio até poder com ela tecer-lhe a realidade interior a que eu chamo ou A Floresta do Alheamento, ou a Viagem Nunca Feita, acreditai que o faço não para que a prosa soe lúcida e tremula, ou mesmo para que eu goze com a prosa [...] mas para que dê completa exterioridade ao que é interior, para que assim realize o irrealizável, conjugue o contraditório e, tornando o sonho exterior, lhe dê o seu máximo poder de puro sonho [...] (SOARES, 2002, p.435).

“Schopenhauer escreveu certa vez que a história é um interminável e perplexo sonho de gerações humanas; no sonho, há formas que se repetem, talvez não há nada além de formas; uma delas é o processo que essa página denuncia” (BORGES, 2008, p. 142), que é o processo de escrita da obra literária que é sonho, e que exige o outro. É na página escrita que Pessoa também ensina a todo desavisado que queira, sofregamente, embrenhar-se pelo caminho da escrita/sonho que:

Ninguém compreende outro. Somos, como disse o poeta, ilhas no mar da vida; corre entre nós o mar que nos define e separa. Por mais que uma alma se esforce por saber o que é outra alma, não saberá senão o que lhe diga uma palavra - sombra disforme no chão do seu entendimento. (SOARES, 2002. p.327).

Ao longo deste trabalho procuramos nos ater o máximo possível nas duas obras escolhidas e, em nosso caso, até mesmo pelos poucos estudos a elas devotados sobre a relação do fazer literário conexo ao ato de sonhar, foi necessária a inserção de outros textos a título comparativo. Seria inadequado aqui, como já prevíamos, falar sobre *Na floresta do alheamento*, sem abrir o *Livro do Desassossego*, — escrita do limite, fragmentada e na qual se encontra inscrito o leitor. Podemos, até mesmo por exigência da própria obra, desdobrar o *Livro* em outros: um de tom afetivo, do desassossego tranquilo que paradoxalmente deriva quase sempre em inatividade; outro no qual surge um espaço que não é lugar e aonde o “nada trabalha nas palavras” como diria Blanchot; e um último livro, o da exigência da voz do fragmento, ou seja, o local de valorização dos interstícios, das lacunas, do silêncio na ausência da palavra, como já foi dito anteriormente. Essas possibilidades expressam a poética do limite, da escrita e da linguagem, limite do sujeito-autor levado até os umbrais da escrita e convidado a desaparecer.

Esse mesmo autor, convocado a se retirar de cena para que outros ocupem seu lugar, tem sua importância quando nos referimos ao ato da escrita em si. Ao falarmos daquele que escreve de sua mão que segura a pena em um tempo extra-humano, em um movimento quase imperceptível, nos recordamos de Blanchot quando afirma que a mão, “ela própria sombra de uma mão deslizando irrealmente para um objeto convertido em sua sombra” (BLANCHOT, 1987, p.15) e, páginas depois retoma essa (dupla) mão que escreve na figura do escritor como um guardião da ausência de Deus e não mais mediador simplista entre o sagrado e o homem. A vigília dessa ausência é um tipo de recusa fundamental para não se deixar reconhecer por sinais “precisos e determináveis”, e permitir à literatura o seu estilhaçamento e dispersão.

Na escrita de Pessoa em *Na floresta do alheamento* é o insólito que se apresenta resultante da expressão de diversos estados de consciência que se estabelecem em diferentes impulsos personificadores e onde a realidade apresentada aparece turvada pelas sensações. Essas sensações são produzidas principalmente pelo olhar/visão atentos que, solidários entre si, permitem visualizar e, por conseguinte, analisar por meio da imagem que surge, os elementos na obra evocados. É por meio desse processo que podemos ver e sentir

Tínhamo-nos esquecido do tempo, e o espaço imenso empequenara-se-nos na atenção. Fora daquelas árvores próximas, daquelas latadas afastadas, daqueles montes últimos no horizonte haveria alguma coisa de real, de merecedor do olhar aberto que se dá às coisas que existem?
(SOARES, 2002, p.454).

O sentir, referindo-se à possibilidade de compreender, concebe uma forma de apreensão das coisas que passa necessariamente por uma orientação interior, por uma percepção interna de cada objeto, em que não há diferenciação entre objeto sentido e sujeito que sente, dado o caráter desse sentir. Nessa concepção, o sentir é o modo de relação com o mundo que prevê o absoluto na relação entre o homem e o outro, pois trabalha o conhecer de modo intrínseco: o conhecer alguma coisa está contida nela mesma.

E qual a relação da arte com esse sentir? A arte, longe de explicar o mundo, o sustenta, ela mostra a desolação, os subterrâneos onde luz nenhuma penetra, dá a nossa exterioridade sua essência de exílio e às nossas grandes invenções, o lugar de casebres em lugar ermo. Para Blanchot, assim como Heidegger, a arte nos

conduz a um mundo por trás do mundo. A arte é luz. Luz que para Heidegger vem do alto, cria o mundo fundando o lugar. Luz negra para Blanchot que vem de baixo, que desfaz o mundo, reconduzindo-o a sua origem, ao rumor incessante, a um profundo retorno. Nas próprias palavras de Soares,

Que é a arte senão a negação da vida? Uma estátua é um corpo morto, talhado para fixar a morte, em matéria de incorrupção. O mesmo prazer, que tanto parece uma imersão na vida, é antes uma imersão em nós mesmos, uma destruição das relações entre nós e a vida, uma sombra agitada da morte. O próprio viver é morrer, porque não temos um dia a mais na nossa vida que não tenhamos, nisso, um dia a menos nela. Povoamos sonhos, somos sombras errando através de florestas impossíveis, em que as árvores são casas, costumes, ideias, ideais e filosofias. (SOARES, 2002, p.189).

E, no trecho 260 do *Livro do Desassossego*, Soares ainda explica que a arte e a mentira caminham lado a lado e que só há duas grandes formas de arte – uma que se dirige à nossa alma profunda, a outra que se dirige à nossa alma atenta. A primeira é a poesia, que começa a mentir na própria estrutura e que nos pretende dar a verdade por meio de linhas variadamente regradadas e que mentem à inerência da fala; a segunda, o romance, que mente na própria intenção e que ambiciona nos dar a verdade por uma realidade que todos sabemos bem que nunca houve.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao nosso edifício moderno só existe a possibilidade da derrocada. Como seria possível, diante de tudo que já foi dito, que de algum modo Pessoa ou Borges contribuíssem para que essa arquitetura de ilusão se mantivesse de pé se, assim que pousamos os olhos nela, reconhecemos que não há estrutura segura para o homem na qual possa se amparar. Por essa razão tanto um quanto outro confessaram, ironicamente, através de suas obras, que todos seus gestos mais seguros, suas ideias mais brilhantes e seus propósitos mais lógicos não eram mais do que “bebedeira nata, loucura natural, grande desconhecimento. (SOARES, 2002, p. 73).

Pessoa, assim como Borges, se declara solitário, estrangeiro de si mesmo cuja sensação que possui sobre sua própria condição é a da cegueira, que a Borges invadiu inclusive os olhos. Condição esta, de colapso do sistema racionalista no qual o homem se mantém preso por livre vontade, ou melhor, no qual acreditou estar a salvo. A experiência do mais radicalmente humano é o necessário para o exílio da linguagem e a forma mais primordial de percepção do homem no mundo.

E a doença da consciência, o mal da vida, é o ter de viver e, por pouco que seja “de agir; ter de roçar pelo fato de haver outra gente, real também, na vida! Ter de estar aqui escrevendo isto, por me ser preciso à alma fazê-lo, e, mesmo isto, não poder sonhá-lo apenas, exprimi-lo sem palavras, (...)” (SOARES, trecho 92). Pessoa pretende curar esse mal escrevendo a obra de arte da alma. Esse estrangeiro de si mesmo se auto exclui do interagir com os movimentos do mundo, porém esse isolamento alarga ainda mais sua sensibilidade a ponto de os fatos, por menores que sejam, causarem uma catástrofe interior. “Nós roçávamos a alma toda vista pelo frescor visível dos musgos e tínhamos, ao passar pelas palmeiras, a intuição esguia de outras terras... E subia-nos o choro à lembrança, porque nem aqui, ao sermos felizes o éramos...” (PESSOA, 2002, p. 454). Ao isolar-se ele se dirige diretamente ao mundo do qual pretendia fugir, mundo que não consegue observar sem angústia.

Nessa experiência do limite da escrita e da existência, Pessoa nos conduz a um esvaziamento completo, ao esvaziamento mais doloroso de todos – aquele que fazemos da ideia de nós mesmos, “ser amante, ser herói, ser feliz. Tudo isso está

vazio, até na ideia do que é. Tudo isso está dito em outra linguagem, para nós incompreensível, meros sons de sílabas sem forma no entendimento.” (SOARES, 2002, p. 203). O homem, portanto, é desassossego, é dor pelo vácuo da própria alma que sente o vazio de tudo, é a agonia entre a finitude e o desejo de eternidade.

E assim o murmúrio das aves, o sussurro dos arvoredos e o fundo monótono e esquecido do mar eterno punham à nossa vida abandonada uma auréola de não a conhecermos. Dormimos ali acordados dias, contentes de não ser nada, de não ter desejos nem esperanças, de nos termos esquecido da cor dos amores e do sabor dos ódios. Julgávamo-nos imortais... (PESSOA, 2002, p. 455).

É esse pensamento que causa dor e lança o homem à vertigem do abismo, justamente por estas serem características inerentes ao pensamento, que deixa como rastro de si nada além que suas próprias ruínas, tornando-se cada vez mais distante e expatriado do mundo. Assim, é nesse abismo que a profundidade do pensamento se assoma provocando ondas de movimentos circulares descendentes nos quais se cai de um círculo para dentro de outro círculo, que gera apenas mais escuridão e onde mais indagações surgem e para as quais não haverá resposta. Ao fazer uso das palavras, ao desencapá-las, ao “sufocar em pensamento ao existir” (PESSOA, 1991, p. 21) tudo se oculta cada vez mais sob o manto do questionamento que tanto aflige o homem moderno. E se não for a morte a última instância do sonho? E se, ainda houver mais sonhos dentro de outros sonhos indefinidamente? — Esse talvez seja o último umbral de mistério que nos resta, pois os outros que existiam, como vimos, já foram extirpados. São esses questionamentos que no levam a crer que as duas obras modernas aqui estudadas são observadoras de si mesmas e dessa modernidade em um movimento de constante reflexão.

Alguns autores, como Bauman, afirmam que a modernidade se iniciou no século XVII com o advento de uma série de profundas transformações e atinge a maturidade, primeiramente, como projeto cultural, com o progresso do Iluminismo e, posteriormente, com o avanço da sociedade industrial. (Bauman, 1999, p. 229). Na realidade, segundo Marshall Berman, a história da modernidade possui três períodos. O primeiro deles, que se estende desde o início do século XVI até o fim do século XVII, tem como característica o fato de as pessoas começarem a viver a modernidade sem saber, ao certo, o que aquilo significava, ou seja, sem se dar conta em que estavam imersas e sem refletir sobre as mudanças ocorridas. O

segundo período inicia em 1790 quando se começa a ter percepção das ideias que baseiam essa época revolucionária e que acarreta profundas e definitivas mudanças. No terceiro, já inserido no século XX, a modernidade torna-se o grande monstro que a tudo devora, ganhando dimensões tão dantescas que já não mais existe a capacidade de dar sentido às coisas; uma era, portanto, que perdeu contato com suas raízes. (BERMAN, 2007, p.25-26).

Já Krishan Kumar não entende o século XVII como início da dita modernidade. Excluída a pessoa de Descartes — que em sua obra *Discursos do Método*, rejeita a sistematização antiga de organização do pensamento e abre caminho para um novo modo de pensar baseado na razão humana, desenvolvendo, desta forma, um novo método para busca da verdade — a visão universal da época via nas realizações dos modernos o caminho inflexível do mundo em direção à decadência. (KUMAR, 1997, p.89) O avanço e o desenvolvimento só seriam possíveis como consequência do progresso moral e espiritual.

Há, ao longo do século XVII, a presença de um pensamento com origens muito antigas, que entendia o presente como preparação de um futuro fruto da providência divina e não da ação humana. A partir da segunda metade do século XVIII, esta visão do tempo e da compreensão da história, gradativamente, cedeu lugar a um novo conceito de modernidade (KUMAR, 1997, p. 91). Para que o homem chegasse a entender a modernidade como hoje é idealizada foi necessário despedir-se da visão religiosa do transcorrer dos fatos que culminariam no fim do mundo. Esta condição foi alcançada por meio da secularização dos costumes e desvinculação do Estado da Religião, através da inserção da laicidade. A modernidade passa a não ser mais considerada uma reprodução da decadência dos tempos passados, nem o último patamar da degenerada existência humana, mas, ao contrário, passa a indicar novas perspectivas do pensamento por meio da quebra dos paradigmas tradicionais; inicia-se então, “um tempo futuro expandido de forma infinita, um tempo para progressos sem precedentes para a evolução da humanidade” (KUMAR, 1997, p.91).

Analisando a exclusão, segundo a linha anteriormente citada, do século XVII na modernidade, exclui-se também a figura de Descartes, fato este que seria extremamente prejudicial, pois a relevância deste pensador para este período é inquestionável. O próprio Hegel, quando percebeu que a subjetividade era o princípio da modernidade, acabou por assegurar a Descartes sua inserção no

pensamento moderno. O arcabouço da subjetividade, na filosofia, é aprendido “como subjetividade abstrata no *cogito ergo sum* de Descartes e na figura da consciência absoluta de Kant” (HABERMAS, 2002, p.28). No que se refere ao rompimento com a tradição é fácil entender Descartes como filósofo de grande representatividade no mundo moderno. A subjetividade enquanto princípio moderno que garante a superioridade da modernidade é, portanto, entendida a partir da “liberdade e da reflexão” (HABERMAS, 2002, p.25). Deste modo, a liberdade subjetiva individual atravessa toda a cultura moderna.

Hegel foi aquele que, segundo Habermas, inaugurou o discurso da modernidade. Hegel percebeu que essa nova era tinha como exigência normativa a criação de parâmetros próprios para balizar os novos modelos que surgissem, visto que os antigos não poderiam mais ser levados em consideração. Assim, era imprescindível que a Modernidade buscasse uma constante renovação, fosse autocertificadora – não admitindo qualquer modelo *a priori* – tendo, portanto, como princípio formador a subjetividade:

“De resto, não é difícil ver que nosso tempo é um tempo de nascimento e passagem para um novo período. O espírito rompeu com o mundo de seu existir e do seu representar que até agora subsistia e, no trabalho da sua transformação, está para mergulhar esse existir e representar no passado. Na verdade, o espírito nunca está em repouso, mas é concebido sempre num movimento progressivo. Mas, assim como na criança, depois de um longo e tranquilo tempo de nutrição, a primeira respiração – um salto qualitativo – quebra essa continuidade de um progresso apenas quantitativo e nasce então a criança, assim o espírito que se cultiva cresce lenta e silenciosamente até a nova figura e desintegra pedaço por pedaço seu mundo presente.” (HEGEL, 2005 p.300)

Habermas entende a palavra “subjetividade” como passível de suportar quatro ideias: o individualismo, singularidade infinitamente particular; o direito de crítica, ou seja, aquilo que é reconhecido por todos deve ser entendido como algo legitimado; autonomia da ação, que é a possibilidade de responder por aquilo que se faz; e a filosofia idealista, que Hegel considera como produto dos tempos modernos e que entende a filosofia como autônoma para “apreender a ideia que se sabe a si mesma” (HABERMAS, 2002, p.26).

Para a afirmação da subjetividade, enquanto princípio dos novos tempos, alguns acontecimentos históricos como a Reforma, o Iluminismo e a Revolução Francesa foram de extrema relevância. A Reforma transforma a autoridade oriunda da tradição religiosa em autonomia reflexiva do sujeito diante da fé. Por sua vez, o

Código Napoleônico e a Declaração dos Direitos do Homem, ao focarem a liberdade individual como fundamento irrevogável, transformam a acepção tradicional do direito e da ética, como mandamentos divinos, em conceitos alicerçados na vontade do homem.

Em seu ensaio *Experiência e Pobreza*, Walter Benjamin, ao propor que diante da pobreza de experiências é necessário desenvolver um conceito positivo da barbárie, também oferece a Descartes, assim como Hegel, uma posição de destaque, incluindo-o no rol daqueles “que operaram a partir de uma tábula rasa” (BENJAMIN, 1996, p.116). Deste modo, neste estudo que foca obras inseridas na modernidade, o pensamento de Descartes não poderia ser omitido. Logo, a modernidade é entendida como tendo suas origens nos séculos XVI e XVII e pleno desenvolvimento nos séculos seguintes. Os modernos são, portanto, aqueles que estão inseridos em uma nova visão de mundo, distinto completamente do antigo e que dependem apenas de si próprios na descoberta de novas formas de pensar e agir.

É à modernidade enquanto conhecemos, portanto, que Pessoa, antecipando o porvir, e Borges, já imerso no século XX, dirige sua mais emblemática crítica: a pobreza de experiência oriunda de uma nova espécie de barbárie sobre a qual Benjamin escreve e a partir da qual se manifesta uma nova possibilidade de criação:

Pois qual o valor de todo nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? A horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída,...) que é, hoje em dia, uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada e sim de toda a humanidade. (BENJAMIN, 2000 p. 115-116)

De algum modo encontramos ressonância nas obras estudadas em relação a esse conceito de Benjamin. Apesar de haver uma diferenciação entre o conceito de barbárie para Pessoa e para Benjamin — pois para o primeiro, a barbárie se traduz em uma forma de ignorância e para o segundo é um estado de alma devido ao esgotamento — ainda sim tratam da mesma coisa, a pobreza de experiência como característica fundamental da modernidade e a depreciação do homem enquanto homem: “Pobres semideuses marçanos que ganham impérios com a palavra e a intenção e têm necessidade de dinheiro com o quarto e a comida!” (SOARES, 2002, p 93).

Em relação mais especificamente a Pessoa não há como negar a convergência das ideias deste com Benjamin quando ambos concordam a respeito da “complexidade tripla e horrorosa” (PESSOA, 1993, p.296) sobre a qual Benjamin reflete, comentando o fato de que “nunca houve experiência mais radicalmente desmoralizante que a guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelo governante” (BENJAMIN, 2000, p 115) e que para Pessoa se traduz no fato de que:

Não havia a complexidade de poder a que chamamos democracia, não havia a intensidade de vida que devemos àquilo a que chamamos o industrialismo, nem havia a dispersão na vida, o alargamento da realidade que as descobertas deram e que resulta no imperialismo (PESSOA, 1993, p.296).

Benjamin acredita ser todo homem dotado da capacidade de sonho e entende a barbárie como forma de superação e possibilidade de criação, dentro deste quadro caótico de modernidade. Para Pessoa essa barbárie se refere a um modo de estar no mundo, é uma atitude e não passa necessariamente por uma compreensão de novas possibilidades entendidas como tal. Ao contrário, para Pessoa, ser bárbaro é estar subjugado ao que se tem de pior na modernidade, é estar preso ao cientificismo e à ignorância reinante, é ter que agir todo o tempo e o tempo todo em uma terrível espiral sem nexos. Ser bárbaro é compactuar com esse mundo onde o mistério já não tem mais o seu lugar, onde:

[...] O mistério morreu na vida: quem vai explorar a África ou o Polo não leva em si o pavor do que virá a encontrar, porque sabe que só encontrará coisas cientificamente cognoscíveis. Já não há ousadia: basta a coragem física de um pugilista. Por isso, as mais loucas tentativas de idealização dos nossos aviadores e exploradores não logram ser ridículas, tão de estatura de alma mediana estas são. É que são homens de ciência, homens de prática. E os grandes homens antigos eram homens de sonho. (PESSOA, 1993, p. 296).

Assim, tanto em Pessoa como em Borges o sonho encontra-se intimamente ligado a vida e esta ao fazer literário. Muito antes de alguns teóricos chegarem para nos ensinar que não há nada fora do texto, Fernando Pessoa viveu, no seu texto-carne — ou na sua anulação — todo o drama sobre o qual eles apenas teorizaram. A falta de algo a que se agarrar, a relativização de tudo, inclusive da própria noção de “relativo”, o mundo todo reduzido a fragmentos que não fazem um verdadeiro todo, apenas textos sobrepostos, sem nenhum significado iminente — todo este sonho ou

pesadelo pós-modernista não foi, para Pessoa, um grandioso discurso. Foi a sua íntima experiência vivida e tênue realidade sonhada.

Palavras ociosas, perdidas, metáforas soltas, que uma vaga angústia encadeia a sombras... Vestígios de melhores horas, vividas não sei onde em áleas... Lâmpada apagada cujo ouro brilha no escuro pela memória da extinta luz... Palavras dadas, não ao vento, mas ao chão, deixadas ir dos dedos sem aperto, como folhas secas que neles houvessem caído de uma árvore invisivelmente infinita... Saudade dos tanques das quintas alheias... (SOARES, 2002, p.171).

Nem Fernando Pessoa nem Jorge Luis Borges podem ser estudados sem se ter em mente a extensão de suas obras e a profundidade daquilo que deixaram escrito. Quanto mais nos debruçamos sobre suas obras, mais fica claro que há muitas relações que podem ser exploradas a partir do sonhar o outro, ou ser sonhado por ele, vinculado de modo inerente ao gesto literário. O sonho e o fazer literário passam a ser entendidos, portanto, como consequência do mesmo movimento de criação e as duas obras trabalhadas são exemplos contundentes de ressonância inegável com esse processo: sua escrita própria que se transmuta em sonho.

Deste modo, várias questões e associações podem ser geradas, pois o campo é fértil e nenhuma leitura se esgota em si mesma. Talvez, um dia, cheguemos a compreender com mais clareza quão importante foram as obras deixadas por Borges e Pessoa em termos de alcance de entendimento do sentido mais profundo da existência, de suas dores e da única necessidade urgente do homem: viver.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. *Experiência e criação artística*. Lisboa: Edições 70, 2003.
- BALLARD, James G. *Crash!*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e historia da cultura*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é solido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BORGES, Jorge Luis. El inmortal. In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé. 1989-1996. v. 1.
- _____. Las ruinas circulares. In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé. 1994, v.1.
- _____. Historia de la eternidad. In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé. 1989-1996. v. 1.
- _____. *Antologia pessoal*. São Paulo: Companhia das letras. 2008
- _____. *O livro dos sonhos*. São Paulo: Difel, 1985
- CASTORIADIS, C. *Os Destinos do totalitarismo & outros escritos*, Trad. Zilá Bernard e Élvio Funck. Porto Alegre: L & PM, 1985 p.105.
- _____. *Encruzilhadas do Labirinto 2: os domínios do homem*, Trad. José Oscar de Almeida Marques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.p.272
- _____. A criação histórica e a instituição da sociedade. In: CASTORIADIS et al. *A criação histórica*. Trad. Denis Rosenfield. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1992 p. 83-108.
- CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento, In: *Teoria da Literatura I: Formalistas Russos*. Edições 70, Lisboa, 1999.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006, p. 298.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes, 1974 p. 267.

_____. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996.

DE MAN, Paul. *Alegorias da Leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

FRYE, Northrop. *O caminho Crítico*. São Paulo: Perspectiva, 1973. (Debates).

GUEDES, Vicente; SOARES, Bernardo [Fernando Pessoa]. *Livro do desassossego*. Recolha, organização e notas Teresa Sobral Cunha. Campinas: UNICAMP, 1994.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da Modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética/ A Fenomenologia do Espírito/ Introdução à História da Filosofia*. São Paulo: Nova Cultura, 2005.

KIERKEGAARD, Søren A. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2006.

KUMAR, Krishan. *Da sociedade Pós-Industrial à Pós-Moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LAPLANTINE, François. *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1997

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

LOURENÇO, Eduardo. *O lugar do anjo, Ensayos pessoais*. Lisboa: Gradiva, 2004

_____. *Fernando rei da nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa de la moneda, 1986.

_____. *Fernando Pessoa revisitado*. Leitura estruturante do drama em gente. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. Trad. Márcia C. de Sá Cavalcante. Chapecó, Santa Catarina: Argos, 1984.

MOTTA, Marcus Alexandre. *Desempenho da leitura: Sete Ensaios de Literatura Portuguesa*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

MUCCI, Latuf Isaias. *O jogo do duplo*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2000.

_____. *Nascemos todos e vivemos sob o signo do simulacro*. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/nascemos.html>>.

PESSOA, Fernando. *Correspondência 1905-1922*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Teoría poética*. Madrid: Júcar, 1985.

_____. *O livro do Desassossego por Bernardo Soares*. Organização Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Obras em prosa*. Organização Cleonice Berardinell. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1993.

_____. *Un corazón de nadie: antología poética 1913-1935*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2001.

_____. *Tragédia subjectiva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PLATÃO. *Banquete*. In: *Diálogos*. Trad. José Cavalcanti de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1972. 205b-c, p.43. (Coleção Os Pensadores).

SAN AGUSTÍN. *Las Confessiones*. XI, XXVIII, 37. México D.F: Porrúa, 1995. p. 202.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O homem e sua sombra*. Porto Alegre: Alegoria, 2006.